

VITOR RIBEIRO

**SUBSOLOS PORTENHOS
O INTERTEXTO ARLT-DOSTOIÉVSKI**

**PORTO ALEGRE
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: RELAÇÕES INTERLITERÁRIAS E TRADUÇÃO**

**SUBSOLOS PORTENHOS
O INTERTEXTO ARLT-DOSTOIÉVSKI**

VITOR RIBEIRO

ORIENTADORA: PROF^a DR^a. LÚCIA SÁ REBELLO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Letras – Literatura Comparada.

**PORTO ALEGRE
2007**

AGRADECIMENTOS

- À Lúcia Rebello, sem a qual eu nunca teria chegado até aqui. Sua paciência, compreensão e zelo estarão para sempre gravados na minha memória.
- Aos meus colegas da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre, heróis em um país em que ser professor significa andar contra a corrente e tirar água de pedra, e em especial à Marga Zago, que sempre me apoiou nos momentos em que minha atividade letiva se viu relegada a segundo plano para que eu pudesse trazer esta dissertação a cabo.
- Aos meus alunos, por todas as aulas que faltei ou preparei com pouco cuidado durante o processo de pesquisa e escrita.
- À Melissa Dornelles, minha companheira e melhor amiga, que me acompanhou durante todo o ano final desta jornada, vivendo comigo todas as angústias e alegrias que isso implica, sempre respondendo com amor e atenção à minha impaciência e ao meu cansaço.
- Aos meus pais queridos, que sempre consideraram a leitura uma atividade séria.

RESUMO

Este trabalho trata do jogo de contextos envolvidos no intertexto Arlt-Dostoiévski. Ele sustenta que, por trás do espaço intertextual, há um choque e uma interação de contextos através da representação literária e da modelação, em que a representação literária de um contexto *a* media e estrutura a interpretação e a ficcionalização de um contexto *b*. Nisto consiste o conceito de *intercontextualização*, o qual lança a base para o presente estudo acerca do intertexto Arlt-Dostoiévski. No caso da transtextualização da ficção dostoiévskiana por Arlt, a constituição literário-arquetípica é de importância fundamental. Portanto, o arquétipo do subsolo é investigado como a instância representacional de tradições clandestinas, subversivas e não-canônicas. Essas tradições – às quais eu chamo de tradições subterrâneas –, mediadas através do material ficcional dostoiévskiano, representam para Arlt uma alternativa global e ampla à tradição crioula tal como fabricada pela elite argentina como suporte cultural para seu projeto político. Não pretendo aqui apresentar uma análise histórica em profundidade dos elementos contextuais específicos ligados a cada um dos textos em diálogo. Em vez disso, proponho estabelecer os princípios teóricos para a leitura intercontextual dos arquétipos literários e seu papel no processo de recepção-criação.

Palavras-chave: Roberto Arlt, Feodor Dostoiévski, intercontextualização, intertexto, arquétipos literários, tradições do subsolo.

ABSTRACT

This work deals with the interplay of contexts involved in the Arlt-Dostoevsky intertext. It asserts that, behind the intertextual space, there is a clash and an interrelation of contexts through literary representation and modeling, where the literary representation of a context a mediate and structure the interpretation and the fictionalization of a given receptive context b. In this consists the concept of *intercontextualization*, which lays the basis for this study on the Arlt-Dostoevsky intertext. In the case of Arlt's transtextualization of Dostoevskyan fiction, the literary-archetypal constitution is of fundamental importance. Therefore, the underground archetype is investigated as the representational instance of clandestine, subversive and non-canonical traditions. These traditions – which I call underground traditions –, mediated through the Dostoevskyan fictional material, represent to Arlt a global and wide alternative to the *criollo* tradition as fabricated by the Argentinean elite as a cultural support for their political agenda. I do not intend here to present an in-depth historical analysis of the specific contextual elements connected to each of texts in dialog. Instead, I propose to set the theoretical principles to the intercontextual reading of the literary archetypes and their role in the process of reception-creation.

Key words: Roberto Arlt, Fyodor Dostoevsky, intercontextualization, intertext, literary archetypes, underground traditions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 O INTERTEXTO COMO FENÔMENO CONTEXTUAL COMPLEXO.....	15
1.1 Texto, Intertexto e Contexto.....	15
1.2 Intercontextualização.....	27
1.3 Recepção-Criação.....	46
1.4 Por uma Mitopoética Intercontextual.....	53
2 SUBSOLOS PORTENHOS.....	62
2.1 Arlt: Tradição e Extradicação.....	62
2.2 A Recepção do Intertexto Arlt-Dostoiévski.....	86
2.3 Arlt-Dostoiévski: A Transtextualização do Subsolo.....	99
2.3.1 Os Homens do Subsolo.....	102
2.3.2 A Palavra Subterrânea.....	110
3 REFLEXÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	130

INTRODUÇÃO

Escrever sobre o intertexto Arlt-Dostoiévski é entrar em um terreno perigoso. Acredito que a obra de Roberto Arlt seja de importância fundamental para a literatura, não apenas latino-americana, mas mundial. Circunscrevê-lo a um jogo de fonte e influências é, portanto, um risco que seria melhor não correr. A sua referencialidade ostensiva à obra de Dostoiévski não deve ser reduzida a paralelismos textuais ou temáticos. Se a questão se resumisse a isso, bastaria o cotejo de trechos de ambos os autores e, constatado o contato, o trabalho estaria acabado. Devemos admitir que isso, ainda que bastante estéril como reflexão literário-cultural, seria um procedimento bastante limpo e levaria a um resultado limitado porém seguro.

No entanto, desde o meu primeiro contato com *Os sete loucos* acreditei que o intertexto Arlt-Dostoiévski pudesse revelar uma vasta rede de nexos a qual nos levaria, não só da Rússia de 1870 à Argentina de 1930 (o que já não é pouco), mas a algo muito mais amplo. Ao longo da pesquisa, fui percebendo que isso se relacionava aos próprios motivos pelos quais Arlt havia se voltado à literatura russa e, particularmente, à ficção dostoiévskiana. Percebo, hoje, também, que tais motivos são em essência os mesmos que me fizeram ver na obra de Roberto Arlt a sua relevância nos dias de hoje.

Os sete loucos só será traduzido ao português na década de oitenta – quarenta anos depois de sua morte¹. Em 1996, a editora Iluminuras lançará *As feras*, com contos que originalmente foram publicados na coletânea *El jorobadito*, em 1933. A L&PM Pocket publicará uma coletânea de contos compilados por Omar Borré² e traduzidos por Sergio Faraco, *Armadilha mortal*. Somente em uma edição conjunta com *Os sete loucos* que *Os lança-chamas* será publicado em português, pela primeira vez, em 2000. O elemento de defasagem talvez seja tão significativo quanto a coincidência destas publicações com um crescente interesse no mercado editorial brasileiro pela literatura russa, principalmente do século XIX, e particularmente Dostoiévski. Em uma época de pretense consenso político, em que as esquerdas ainda não conseguiram se reajustar intelectual e objetivamente às experiências históricas do comunismo, a obra de Dostoiévski, a própria ficcionalização do dissenso ideológico (seu texto sendo o campo de batalha por excelência das cosmovisões discordantes), traz um frescor que nos levanta da modorra de uma ficção maneirista que parece pensar o estilo como fim último e não como conseqüência. Textos de Dostoiévski que nunca haviam recebido tradução direta do russo hoje estão disponíveis em livrarias e bibliotecas. O próprio *Os demônios* recebeu sua primeira publicação em tradução direta apenas há pouco, em 2004, por Paulo Bezerra. Percebe-se também, além da tradução e publicação de Roberto Arlt, os sinais do ressurgimento lento e gradual de um interesse do mercado editorial pela literatura latino-americana. *A vida breve* de Juan Carlos Onetti, por exemplo, um divisor de águas da narrativa sul-americana, foi finalmente traduzido para o português e publicado em 2003.

Essa conjunção de tendências no sistema literário brasileiro talvez esteja ligada a um processo de renovação devido a necessidades prementes de expressão e pertencimento. De um lado, há a lacuna cultural no que concerne à literatura russa, por muito tempo evitada devido à

¹ *Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. Tradução de Janer Cristaldo.

² O pequeno volume de contos policiais compilados por Borré é lançado com o título *El crimen casi perfecto*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar U.T.E., 1994.

sua conexão direta com a problemática da Guerra Fria no de regimes capitalistas periféricos, tal como o Brasil. Por causa destas mesmas conjunturas, o sistema literário brasileiro, principalmente em sua íntima relação com o sistema educacional, por muito tempo insiste em ver a si mesmo como algo apartado do restante da América Latina. É certo que isso se deve em muito à diferença lingüística, mas também está ligado a uma falta de vontade política, aparentemente constitutiva da identidade histórica brasileira, de assumir seu pertencimento geopolítico e cultural ao todo da América Latina. A cultura hispano-americana, no imaginário social do Brasil, nos parece um elemento mais distante do que a cultura anglo-saxônica. Às vezes penso se, em toda América Latina, há outro povo (e aqui me refiro a todas as classes sociais) que aceite com tanta naturalidade os modelos culturais norte-americanos. É algo como se a cultura norte-americana fosse o desenvolvimento natural da civilização. Em geral, odiamos os “americanos”, as suas armas, a sua política armamentista, mas nossa mídia é quase uma emulação da mídia estadunidense. Basta comparar qualquer matéria da *Veja* sobre Hugo Chávez com uma sobre o mesmo assunto pela *Newsweek* ou *Time*.

Neste clima de consenso, a obra de Arlt pode ser de fato considerada um cruzado na mandíbula. Talvez hoje ela seja mesmo ainda mais efetiva do que quando foi lançada. Roberto Arlt – tal como, em grau e contextos diferentes, foi *Qorpo-Santo* – não poderia ser lido no máximo de suas implicações ao ser publicado pela primeira vez. Não havia, então, o ambiente de recepção necessário. Afirma-se que Arlt só pode ser compreendido dentro de seu contexto histórico. Ainda que isso seja um truísmo, essa afirmação muitas vezes se torna uma forma de circunscrever a ficção arltiana dentro dos limites por demais específicos da Argentina dos anos trinta. Defendo aqui que, se a contextualização de uma obra é fundamental, é preciso que não se esqueça o seu potencial de intercontextualização: a sua projeção semântico-pragmática efetiva para outros contextos, através de sua estrutura arquetípico-literária. Se é certo que são um momento e um lugar específicos que abrem

caminho para a ficção de Arlt, ela é tão ou mais atual hoje do que quando foi lançada. A própria natureza da “guerra ao terror” estadunidense é uma prova disso. A leitura dos discursos do Astrólogo, articulada ao drama personalístico de Erdosain, nos mostra o retrato de uma tríade sagrada, uma idéia em sempiterna expansão: o dinheiro como verdade metafísica, o industrialismo como destino e a corporação como divindade. Neste sentido, toda guerra é santa, e vivemos, no ocidente, sob a égide do fundamentalismo de mercado.

Este trabalho é dividido em duas partes: na primeira, tento lançar a base teórica geral, a visão que permeia a idéia de intercontextualização e de uma mitopoética sócio-histórica. Na segunda, abordo a ficção de Roberto Arlt e sua transtextualização do material dostoiévskiano a partir da perspectiva dessa mitopoética intercontextual.

Na primeira seção da primeira parte, “Texto, contexto e intertexto”, procuro estabelecer uma concepção geral a partir da qual o texto seja estudado inseparavelmente de sua relação com outros textos – não, porém, partindo de um cotejo lingüístico-estrutural, mas dentro de uma sociopragmática histórica, segundo a qual todo intertexto é a reestruturação de um contexto original representado literariamente, e sua reestruturação em um contexto outro através de um novo texto. É seguindo esta concepção que proponho, na segunda seção da primeira parte, a intercontextualização como visão de base para o estudo do intertexto Arlt-Dostoiévski. O conceito parte de um princípio simples, mas suas implicações são complexas: assim como todo texto é produto de um intertexto, todo intertexto acarreta em uma intercontextualização. A trajetória de um texto ao longo de diversos contextos sócio-históricos não se dá apenas através de sua reestruturação lingüística – ela acontece através da ressonância do contexto representado literariamente no contexto de sua recepção. Daí a transtextualização – a transcrição de um complexo de materiais textuais – ser uma atividade fundamentalmente intercontextual. O texto literário é, sim, um meio comunicacional, apenas aqui a comunicação se dá de forma criativamente diversa, particular, indireta, freqüentemente

tangencial, em diálogo constante com o subjetivo e o imaginário. Logo, o contexto não pode ser ignorado ou tampouco relegado ao segundo plano. No caso de um estudo comparatista, a questão se complexifica: um diálogo entre textos implica necessariamente um diálogo entre contextos. Se o termo não é freqüentemente usado, a intercontextualização em si é o princípio geral de qualquer trabalho que aborde o (inter)literário como fenômeno sociocultural. Penso que um dos exemplos mais célebres de intercontextualização é a *História social da literatura e da arte*, de Arnold Hauser. Edward Said sempre trabalhou a literatura a partir de uma perspectiva intercontextual. O que procuro fazer é lançar o questionamento sobre o termo enquanto conceito, investigar a sua operacionalidade e seus modos de aplicabilidade a partir de suas implicações gerais. Para isso, é preciso uma perspectiva global, em que o estético é inseparável do âmbito da experiência humana diante do econômico, do social e do político.

Na seção 1.3, proponho o conceito de recepção-criação, elaborado por Dionýz Ďurišin, como base teórica para a investigação dos processos de transtextualização. O conceito afasta o estudo do intertexto da prática do cotejo textual legado pela abordagem binária a partir do eixo fonte – influência. Uma breve discussão sobre os conceitos de Ďurišin é desenvolvida, dentre eles a distinção entre as relações genético-contatuais e as aproximações sócio-tipológicas. Embora esses conceitos não sejam retomados ostensivamente ao longo do trabalho, eles estão na própria base da abordagem intercontextual do arquétipo literário. É partir dessas considerações que exponho, em 1.4, a proposta de uma mitopoética embasada prioritariamente em uma perspectiva sociocultural do arquétipo literário, sob a qual ele é visto como um fenômeno de recepção-criação e, por conseguinte, indissociável dos elementos socioculturais e históricos que o condicionam.

Assim, prepara-se o terreno para que, na segunda parte, o intertexto seja gradualmente abordado a partir de uma focalização progressiva, a qual parte de uma visão geral de Roberto Arlt como escritor dentro de seu contexto sócio-histórico, passando pela trajetória da recepção

do intertexto Arlt-Dostoiévski para finalmente abordar a intercontextualização de arquétipos literários a um só tempo decorrente e condicionante dos processos de recepção-criação.

Na seção 2.1, “Arlt: tradição e extradição”, a partir da noção de Ricardo Piglia de *extradição*, proponho que se veja a ficção arltiana dentro de uma perspectiva global de tradição: por não se pertencer a lugar algum, a tradição é um *mandar de volta* para um lugar ao qual nunca se foi ou se pertenceu. Para Arlt, era claro que, por trás das tentativas de consolidação de uma “tradição argentina”, havia um projeto político nacional bastante preciso – daí a sua negação de figuras como Lugones, epítome literária desse projeto. Como consequência desse deslocamento dentro de seu próprio meio socioliterário, Arlt lança um olhar amplo sobre a literatura mundial, e vai procurar o modelo russo como alternativa ao francês e ao espanhol, estando estes fortemente atrelados a suas significâncias colonizadoras (política e culturalmente). Além disso, Dostoiévski funciona para Arlt como mediador literário entre a alta-cultura, a cultura popular, a *mass media* e a literatura subversiva que circulava clandestinamente através da imprensa anarquista. Diante da tradição fabricada pelas elites, modelada pela cultura hispanófila e a francófona, com uma visão auto-exotista calcada no gauchismo e na cultura crioula hispânica, Arlt, filho de imigrantes não-hispânicos, acha na Rússia do século XIX o modelo ficcional capaz de comportar as complexidades de seu próprio contexto geo-histórico, e assim se filia às tradições subterrâneas – plurais e conflitantes onde a tradição oficial se quer única e consensual.

Na segunda seção, “A recepção do intertexto Arlt-Dostoiévski”, procuro traçar uma trajetória dos modos de leitura e as diferentes valorações e significações dadas ao texto de Arlt visto pelo viés de sua transtextualização do material dostoiévskiano. Não pretendo com isso comentar sobre todos os autores, ou sequer a maioria ou grande parte deles, que abordaram o tema. Minha intenção é traçar linhas gerais sobre as modulações semântico-pragmáticas segundo as quais o intertexto foi lido, comentado, delimitado e analisado ao

longo da história da recepção de Arlt. Sigo até a publicação de Ana Maria Zubieta, *El discurso narrativo arltiano*, de 1987. Esse estudo é um divisor de águas na recepção do intertexto Arlt-Dostoiévski, porque propõe uma maior sistematização analítica, ao mesmo tempo que liga o intertexto a outros aspectos contextuais da ficção arltiana: sua relação com os grupos vanguardistas, em especial o de Boedo, a sua inserção na tradição do grotesco na literatura e no teatro argentinos e, finalmente, o cruzamento de discursos ideológicos divergentes articulados pela personagem do Astrólogo. Desenvolvo, então, na última seção, a abordagem intercontextual do arquétipo literário do subsolo, suas conotações sociopolíticas gerais e a relação entre o homem do subsolo e o romance existencial, de um lado, e o complexo arquetípico do subsolo e o romance de conspiração política, de outro.

Devo advertir que este não é um trabalho de historiografia literária. Meu intento é apenas o de lançar as bases para uma perspectiva intercontextual do fenômeno de transtextualização de um dado material literário. Não me aprofundo, por exemplo, na questão específica do contexto genético das obras de Dostoiévski em foco, *Memórias do subsolo* e *Os demônios*. Ambas estão ligadas a respostas diretas de Dostoiévski a questões pontuais de seu próprio contexto sócio-político. *Memórias do subsolo* é uma resposta ao romance panfletário de Tchenichévski, *Que fazer?*, enquanto *Os demônios* foi escrito em ocasião do assassinato de um estudante russo pelo círculo niilista de Netcháiev, ao qual a vítima havia pertencido. Que tais contextos provavelmente fossem total ou parcialmente desconhecidos de Arlt só aumenta o mérito de sua leitura intercontextual da novela e do romance de Dostoiévski. Sinto que, se tivesse me atido aos aspectos históricos específicos, teria que empregar o dobro de tempo e espaço aqui utilizados. Gostaria de pensar neste trabalho como uma simples e honesta provocação acerca da intercontextualização e do arquétipo literário a fim de que esses termos venham a se justificar como conceitos calcados em uma base teórica mais sistemática. De mais

a mais, vejo esta pesquisa como um primeiro passo em direção a uma pesquisa histórica mais aprofundada do intertexto Arlt-Dostoiévski a partir de uma perspectiva intercontextual.

1 O INTERTEXTO COMO FENÔMENO CONTEXTUAL COMPLEXO

1.1 TEXTO, INTERTEXTO E CONTEXTO

Esta abordagem do intertexto dostoiévskiano, no ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*, opera em três níveis focais: o textual, o intertextual e o contextual.

A separação de um texto de suas relações intertextuais e de sua inserção em um determinado contexto, operando uma série de funções sobre este contexto, é uma abstração cuja função heurística é sua única razão de ser. Como tal, essa diferenciação só serve para que se possa pensar com mais profundidade e relevância sobre a amplitude do fenômeno cultural-literário.

Para conceber o texto como unidade é preciso entendê-lo como multiplicidade. O texto é tanto o evento quanto a documentação da macroestrutura deste evento – a complexa relação entre os fatores endógenos do texto com seus fatores exógenos.³ Como ele pode ser visto tanto na abstração textual, na sua estruturação lingüística, quanto a partir de sua materialidade histórica (a sua função e seu lugar dentro de um sistema sociocultural), surge a necessidade de articulação das diferentes dimensões do texto a fim de dar conta do *seu próprio caráter de*

³ Reiteramos que tal distinção entre o que é interno e o que é externo ao texto é, na realidade, uma abstração. Porque os limites da materialidade de qualquer fenômeno cultural, por sua natureza ser de ordem simbólico-ideológica, são sempre relativos, Iser afirma que a literatura é a expressão da plasticidade humana, aquilo cuja significância muda a cada contexto sócio-histórico, mas que mantém a sua especificidade enquanto âmbito da expressão humana do ser-no-mundo e do ser-através-do-mundo.

síntese (sempre inacabada) entre sujeito e objeto – o sujeito no mundo, motor do processo textual de recepção-criação, e o objeto textual abstraído a fins de análise endógena. O texto é a instância material-subjetiva do processo humano de síntese *sócio-ontogênica*.

O texto pode ser visto como algo a ser consumido, como o produto que ele de fato é, dentro de um sistema plural – nos contextos dos mercados e indústrias culturais. Isto não pode ser esquecido – o aspecto concreto do texto, o aspecto do texto como produto. Este, no entanto, é só um elemento do objeto de pesquisa, e não o objeto de pesquisa em seu todo. Por outro lado, a instância estritamente abstrata do texto, isto é, os seus aspectos endógenos vistos em seus mecanismos abstraídos da macroestrutura sócio-histórica que o envolve, não nos interessa particularmente na medida em que tal abordagem estiver desarticulada da intercontextualização. Interessa-nos o texto tanto como evento em si, na sua abstração estrutural, quanto como manifestação refratária da macroestrutura deste evento, na sua materialidade sistêmica-histórica – isto é, interessa-nos os pontos de encontro e as dinâmicas de inter-relação destes dois âmbitos. É desta forma que o texto é visualizado: como uma unidade plural, como um complexo de significações. O texto é o objeto, mas este objeto, em primeiro lugar, não pode ser visto unidimensionalmente. É possível afirmar que *o texto* é o conceito-base – mas apenas se afirmarmos com isto que todo texto é um complexo de intertextos e contextos. É o texto algo visível, realmente? É ele o que se tem aberto à sua frente, papel ou imagem eletrônica, letra após letra e frase após frase? Onde separar o texto da tecnologia de leitura e produção de textos sem o qual ele não é possível? E, dentro dessas problemáticas, é possível que se ache ainda espaço para a sempiterna preocupação de qualquer reflexão sobre a arte acerca da subjetividade?

Pensemos na hipótese de um povo totalmente isolado da civilização moderna, ilhéus de uma cultura neolítica sem nenhum contato externo ao seu território limitado. Imaginemos que o único sobrevivente de um acidente aéreo no oceano chegue a esta comunidade e seja

acolhido por ela. Com a sua convivência nesta comunidade, os ilhéus observam que o homem tem uma espécie particular de relação com certo objeto que ele abre diante de si boa parte do tempo em que se encontra só. Os nativos são incapazes de pensar naquele tipo de relação de outra forma que não seja a partir de sua função mágica – de sua função de elo comunicativo com uma esfera mágica da existência.

Por outro lado, à noite, ao redor da fogueira, quando um ancião cantasse as sagas de sua raça, cantasse as guerras com os deuses e com os demônios, cantasse os contratos éticos do seu povo com os seres da floresta, do rio e do mar, o único homem ilhado da civilização, o único homem incapaz de compreender o poder e a função da narrativa como base do imaginário coletivo, seria aquele sobrevivente de um acidente aéreo que talvez nunca mais fosse ler outro livro em sua vida que não fosse *Finnegans Wake*.

Mais do que uma simples ficcionalização, pensemos nesta situação imaginária como uma tentativa de posicionamento mental diante do problema do texto. A implicação maior do pensamento desconstrucionista talvez seja esta libertação do texto de seu caráter de palavra escrita – isto é, da escritura como letra e palavra, símbolos da metafísica eurocêntrica. Sem este salto para além da escrita linear, enquanto símbolo do ápice da expressão do pensamento ocidental, não poderíamos pensar nas literaturas orais – este salto da narrativa para além das formas civilizacionais (logo barbarizantes) de leitura ideologicamente cristalizadas. A escritura, enfim, é uma estrutura abstrata que não depende da escrita *per se*, mas é anterior a ela, condição *sine qua non* da escrita, presente em qualquer sociedade humana. A escritura, tal como afirma Derrida⁴, é a *estruturalidade da estrutura*, a qual a metafísica eurocêntrica reduziu ao sistema da escrita, valorando-o como diferencial evolutivo e fazendo dele instrumento para a opressão cultural.

⁴ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

São particularmente interessantes, neste sentido, as observações agudas de Markus Klaus Schäffauer. Sua crítica dirige-se à prática eurocêntrica cristalizada de ver a oralidade como um traço do selvagem – mais uma vez aqui, a questão da barbárie:

Si la oralidad ya parece ser ajena a la literatura por definición, lo es doblemente con respecto a la literatura latinoamericana. Donde entra la letra escrita del vencedor, cede la palabra oral del vencido. La ciudad letrada acaba con la comarca oral. Y si tenemos huellas de la visión del vencido, entonces se debe a residuos orales en las novelas de los transculturadores. Éste es más o menos el cliché que predomina hasta hoy en los estudios latinoamericanos. Por eso, el crítico suizo Martín Lienhard, aún en 1990, puede llegar a excluir el Río de la Plata del mapa de la oralidad, así como también, en parte, Brasil, por situar la oralidad más bien en los países andinos, allí donde había y todavía hay culturas indígenas, mientras que en las ‘regiones más europeizadas (sobre todo en la Argentina, Uruguay y Chile, en parte también en Brasil), la discusión literaria del discurso oral ya no ocupa un primer plano’. Esta exclusión sorprendente es en buena parte el resultado del discurso ‘exotista’ de la crítica literaria europea y angloamericana, pero también de la crítica ‘auto-exotista’ que consecuentemente se produjo en tierras americanas: ésta tiende a considerar la oralidad como algo ajeno, ora en el tiempo ora en el espacio, como si no tuviera lugar en el aquí y ahora. Sin embargo, lo oral es al mismo tiempo para muchos críticos algo ‘presente’ que, por definición, lo declaran ‘ausente’ cuando se trata de literatura. El discurso oral parece ser así un objeto casi exclusivo de la lingüística. Ésta puede ocuparse de la oralidad real y presente. Más allá de su presencia real en el espacio y en el tiempo, la oralidad es objeto de los antropólogos y de los etnólogos: en las lejanías de África o de la Región Amazónica, cuando buscan la oralidad de los ‘primitivos’ en el espacio, y en la antigüedad griega o precolombina, cuando la buscan en el tiempo. Entonces es lógico que los críticos sólo encuentren ‘huellas’ o ‘residuos’ de lo oral en la literatura y que le den el nombre de ‘oralidad fingida’ o ‘ilusión de oralidad’. Para ellos, ya lo dijo Platón: el poeta es un mentiroso que debería ser expulsado de la *res publica* y, cuando se trata de un poeta letrado que usa la palabra oral, es dos veces mentiroso...⁵

O que está sendo afirmado é essencial para que se pense a obra de Roberto Arlt, principalmente pelo viés da sua transtextualização de Dostoievski. Arlt escreve a tensão entre a oralidade e a palavra escrita e inscreve, no espaço textual, a necessidade do esvaziamento da valoração de certos registros da linguagem sobre outros. Prossegue Schäffauer:

Creo que Bajtín acertó en una cosa fundamental: el problema de la oralidad literaria es ante todo una cuestión del discurso del otro y sólo en un segundo momento y como una consecuencia, una cuestión del lenguaje oral. Por tanto, falta ver la oralidad como discurso, más precisamente como discurso de la diferencia, y, llevándolo a un extremo, como discurso de la otredad. En este sentido hay que comprender la oralidad literaria como una oralidad discursiva que establece un nexo entre oralidad y otredad.⁶

⁵ SCHÄFFAUER, Markus Klaus. *La “farmacia” del dialogo criollo*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998. p. 5.

⁶ Idem, p. 6.

Eis aqui o ponto essencial da questão acerca da oralidade na escritura arltiana, principalmente aquilo que concerne ao uso do lunfardo em seus textos, e também tudo o que envolve as polêmicas nas quais ele se engajou, durante sua vida, com relação ao que seria “el idioma de los argentinos”.

O texto não pode ser visto simplesmente na sua materialidade física de *escrita* (dimensão que, na realidade, é *abstrata*, pois foi abstraída do conjunto de inter-relações que a torna significativa), mas, sim, na sua materialidade cultural, cuja natureza é constitutivamente relacional. O texto não é simplesmente o que está sendo “consumido”, ou tampouco o que está sendo abstraído, mas de fato a base de leitura – o seu pré-texto – e os variados níveis em que interage com o pré-texto nos quais ele atinge a sua completude – sua hipertextualidade. Ou seja, o texto, além de ser aquilo que está sendo consumido, é *o próprio instrumental para o seu consumo*, e é também *o ato de consumo em si*. *Finnegans Wake* não existirá mais naquela ilha desconhecida assim que o único homem que for capaz de ler a obra vier a morrer. Do mesmo modo que, para esse homem, mesmo estando no seio daquela comunidade, a cultura daqueles nativos nunca existirá em seu pleno significado. Pois a ele é impossível “ler” a produção textual daquele povo. Mesmo a melodia da música, o som dos instrumentos e a voz hipnótica do ancião (emitindo uma monótona sucessão indiscernível de palavras) não podem ter, nem de longe, para aquele homem o significado que tem para as outras pessoas em volta da fogueira. Essa música estranha já chega ao homem ocidental de um outro lugar que não aquele em que ele se encontra. Mesmo estando ao redor da fogueira com os nativos, aquela música percorrerá outros mundos que não o dos espíritos ctônicos cuja saga está sendo narrada. Para ele, a música estará percorrendo oceanos, cidades com estranhas árvores e montanhas de pedra e vidro, para junto de seu povo, de outras sagas tão distantes e tão fantásticas quanto as épicas dos anciões.

O que vemos nesta pequena fábula é o encontro de duas tecnologias de leitura e de produção de textos completamente diferentes – tão diferentes que, mesmo havendo contato, há muito pouca possibilidade de diálogo e interferência. Ela fala de textos que não se tornam textos – pré-textos que não se consomem porque lhes faltam outros elementos pré-textuais a fim de que a experiência de recepção aconteça.

O texto somente é lido porque há uma base sócio-sígnica a partir da qual o leitor se torna agente do processo de recepção. O texto é, portanto, um evento a um tempo pragmático e simbólico. É essa base o que confere ao texto a sua significância, e é essa mesma base que irá operar na hora da produção de outros textos. O nível mais complexo da recepção como ação criativa é a produção.

Logo, o texto não é um valor imanente que prescindia de uma leitura externa a si – ele é antes um catalisador no processo criativo de sua recepção, assim como será potencial catalisador de novos processos produtivos. A noção de intertexto vem justamente da necessidade de ver essa qualidade reconstitutiva do fenômeno literário como peça-chave para a produção de nexos na reflexão crítico-cultural do texto. A leitura intertextual abre o panorama do texto em sua corrente de relações com outros textos, iluminando aspectos diversos da leitura intratextual – e fazendo com que esta leitura intratextual se abra para a amplitude de nexos que ela mesma traz como implicação e necessidade hermenêutico-criativa.

A produção enquanto intertexto, por conseguinte, ocorre no nível de escolhas críticas, a partir de modelos que oferecem formas de ler o mundo e, conseqüentemente, colocá-lo em esquemas de construção de nexos que a um tempo o explicam e oferecem estratégias para nele atuar. Esta é dimensão ideológica do texto, a dimensão do texto-no-mundo, seu caráter interdependente de um complexo de estratégias sócio-semióticas de estruturação de cosmovisões. Esta é a dimensão dos projetos políticos por trás da escolha de modelos para a

produção de outros textos. Do ponto de vista intercontextual, o nível ideológico de todo fenômeno estético é essencial como base filosófica para a reflexão acerca do intertexto.

A concepção do intertexto – somente possível a partir da quebra da concepção ontológica monista e do advento de um pensamento relacional sistêmico – representou um salto gigantesco para além do ponto-chave metodológico da literatura comparada do século XIX, basicamente eurocêntrica: a relação binária fonte – influência. Com o questionamento ostensivo das bases que suportavam a estrutura do pensamento ocidental devido à própria globalização sócio-econômica à qual o Iluminismo serviu como suporte técnico-intelectual, surge a necessidade de uma visão sistêmica dos processos culturais cada vez mais problematizados em sua rede de interferências mais ou menos mútuas. Isso é embasado em um novo direcionamento metafísico, que é justamente a relativização das categorias unitário-ontológicas em seu estatuto de universais estáticos. A este desenvolvimento da reflexão acerca da cultura como campo que engloba todos os aspectos do *ser humano no mundo e através do mundo* podemos chamar de *pensamento relacional*.⁷

O pensamento relacional soluciona questões epistemológicas na mesma medida em que problematiza seus objetos de estudo. Sendo um *foco*, ele trará novos ângulos para antigos objetos de estudo, assim como trará novos objetos à luz, do mesmo modo que fará com que antigos objetos se desfaçam diante, precisamente, dessa nova luz dada a cenários antigos.

Nesse sentido, podemos dizer que a literatura, vista como vem ainda sendo por muitos estudiosos – como campo privilegiado de uma determinada concepção elitista de cultura –, não sobrevive à luz do pensamento relacional, a não ser como objeto de crítica ideológica. Isto não quer dizer, no entanto, que a literatura não exista. Ela existe, mas vê-la a partir de qualquer tipo de tentativa de valoração estética, pela qual o valor artístico de uma obra se

⁷ EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in culture research.* , Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 2005, p.34.

apresenta a partir de um sistema hierárquico tácito de padrões modelares que sempre, em última análise, escondem, ao mesmo tempo em que agregam e reforçam, um determinado complexo ideológico, é, ao contrário do discurso daqueles que defendem este tipo de valorização, empobrecer a própria concepção de literatura, tentando esvaziar seu campo de toda a amplitude e riqueza de suas diferenças. Mais sério do que isso, tal visão conservadora tenta tirar do campo do literário tudo o que possa abalar o *status quo* de seus padrões modelares, padrões esses que, repetimos, serão sempre instâncias do poder de um grupo interessado, *instâncias a um tempo simbólicas e materiais*, ativas no mundo enquanto instrumentos alienadores.

Ver a estética como campo intersubjetivo da ideologia não é, ao contrário do que a estética conservadora burguesa postula, esvaziá-la. É, isto sim, afirmar que toda uma instância do fazer humano deve ser redimensionada. Significa que a arte deve tomar da lingüística um de seus aportes mais significativos, trazendo ao enfoque do texto a importância epistemológica da inseparabilidade do contexto. Se o enfoque já pressupõe, por sua vez, o intertexto, não se deve, então, esquecer que há ainda toda uma outra rede de nexos a ser explorada, ou seja, aquela aberta pelo *jogo da intercontextualidade*.

À dimensão tríplice do texto, intertexto e contexto, outros três níveis poderiam ser inscritos em sua relação de interdependência no processo interliterário: o romance enquanto *modelo sociocultural*, a ficção como *expressão trans-simbolizadora* da realidade e a literatura enquanto *fenômeno histórico-sociocultural específico*. Esses três níveis estão profundamente inter-relacionados.

Tais zoneamentos reflexivos não são instâncias separadas do fazer crítico-literário comparativo, mas fazem parte de uma dinâmica de diferentes amplitudes investigativas, isto é, gradações que *intercontextualizam* de formas diversas os variados aspectos do mesmo fenômeno. Eles são campos de reflexão essenciais porque são inseparáveis das relações

interliterárias que forjam a literatura de uma dada cultura. Podemos dizer que, enquanto a instância tríplice texto–intertexto–contexto diz respeito ao aspecto de relações dinâmico-estruturais do texto como “pôr-em-obra”⁸ no mundo, a instância do romance–ficção–literatura é um zoneamento dos momentos no círculo de reflexão, partindo do texto em direção ao seu contexto e retornando a si, instância da investigação da ação do texto no mundo. Tal zoneamento reflexivo diz respeito à especificidade da literatura em sua singularidade dentro do âmbito da cultura. A tentativa de separar uma instância da outra pode acarretar uma perda no cenário contextual a ser estudado, pois *todo cenário contextual se evidenciará através do confronto com outros cenários*. Essas três gradações poderiam ser, de forma um tanto simplificada, subscritas respectivamente aos termos *estético-literário*, *cognitivo-gnosiológico* e *sociocultural*, mas esse paralelismo simplificado, artificial ao inscrever cada função a uma instância específica, congela ao invés de dinamizar o fenômeno interliterário em seu todo complexo. Pois romance, ficção e literatura são diferenciações focais do mesmo fenômeno, sendo a essência de tal fenômeno precisamente a interação entre o estético-literário, o cognitivo-subjetivo e o sociocultural.

Isto é particularmente relevante no que concerne ao intertexto Arlt-Dostoiévski em vista de sua singular complexidade: ambos os autores mantinham um diálogo com a sociedade em que estavam inseridos e ambos, não raro, possuíam um papel controverso(r) dentro do cenário político em que se encontravam. Porque suas idéias tentavam dar conta da complexidade da condição humana na modernidade, a representação estética dessas idéias é da mesma forma complexa, e é complexa, também, a sua interação com o mundo, sua circulação dentro da cultura como âmbito dos processos de recepção-criação. Isso fica claro ao retermos as considerações de Bakhtin acerca das dificuldades da recepção crítica de Dostoiévski no primeiro capítulo de seus *Problemas da poética de Dostoiévski*, “O romance polifônico de

⁸ Ver, a respeito da obra de arte como “pôr-em-obra” da verdade: VATTIMO. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Dostoiévski e seu enfoque na crítica literária”. A dificuldade de circunscrição, por parte da recepção de Dostoiévski, de sua obra dentro de cada um dos três âmbitos em discussão – o romance, a ficção e a literatura – é ainda mais radical quando estamos tratando de Arlt. Isso indica que esses autores não se conformavam às delimitações que a ideologia dominante inscrevia a cada um desses âmbitos. Quando, nos padrões tradicionais, se diz que uma obra de arte *não é boa*, é porque ela, de uma forma ou de outra, não converge com o que ideologicamente se inscreveu como modelos aceitáveis.

O romance é um formato narrativo que carrega em si uma possibilidade de gradações semânticas que poucos modelos semióticos de produção escrita possuem, devido às suas possibilidades de enquadrar diferentes modelos semióticos dentro de si. *Tristram Shandy* e *Don Quijote* – que os séculos XVII e XVIII tenham produzido textos com tal sofisticação na sua carga metalingüística parece, a nós, os *pós-tudo*, algo espantável. Não deixa de sê-lo, é claro, mas uma análise contextual⁹ mais apurada demonstra que ali opera a prática sintetizadora do processo de concepção de novos paradigmas culturais. Como tal, parece-nos que o fenômeno consiste, não em uma *pré-visão* de tendências futuras, mas na proposição concreta de uma *prática semiótica*¹⁰ baseada sempre em um projeto mais amplo, uma cosmovisão condicionada pela dialética do individual e do coletivo. Pois esta *prática semiótica*, mesmo quando nega a si mesma, será um ato concreto que pertencerá sempre a uma época e a um lugar ao mesmo tempo em que se manifesta idiossincriticamente. Nesses

⁹ Aqui ‘contexto’ é, antes de tudo, o complexo de relações históricas e culturais que estão no pano de fundo do fenômeno literário.

¹⁰ Cf. KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Um dos aportes de Kristeva, aqui, com a concepção de *prática semiótica*, está no fato de uma prática semiótica não precisar estar ela própria dentro do sistema. Isto é, ela existe sem que se consume seu *valor de troca*. Isto implica na revalorização daquela prática semiótica produtiva que não consegue atingir nenhum grau de recepção em sua época, mas que pode ser resgatada mais tarde e se tornar problematizadora das noções históricas acerca da época em que foi produzida. Isto é interessante de ser revisto na polêmica Candido – Campos a respeito do resgate do barroco. Candido implica, em sua estruturação do objeto da história literária, a exclusão não só de séries, mas de autores que, por não terem atingido nenhum grau de recepção sistemicamente significativo em suas épocas, acabam por se tornar fantasmas da história literária. (Penso aqui no caso de *Qorpo-Santo* – o qual é certamente uma anomalia da história literária não apenas brasileira, mas mundial; sua recepção mais sistemática na Europa, assim como a de Sousândrade, revelaria novos desafios para os estudiosos no plano internacional – a fim de refletir a partir de novos fatos a dinâmica das literaturas periféricas e em formação.)

lugares e épocas, essas práticas acabam por se relacionar sistemicamente com outras práticas mais maduras no âmbito cultural – isto é, acabam sendo *coletivizadas* como experiência (recepção), colocadas como elemento repertorial em um sistema. É então que elas completam o círculo semiótico e começam a operar dentro de certo sistema – *sistema* sendo aqui a relação dinâmica entre *repertorização* e *produção*¹¹.

A reflexão sobre o romance e sua significação enquanto gênero é de especial interesse na relação Arlt–Dostoievski. É uma questão central, porque a produção romanesca, tanto de Dostoievski quanto de Arlt, são marcos dentro de um modelo narrativo que tem uma posição-chave na cultura moderna. Observar concepções convergentes e divergentes acerca do modelo narrativo romanesco nos dois contextos literários, históricos e geopolíticos é essencial para que se tenha uma visão panorâmica da relação *Os sete loucos* – *Os demônios*.

Se dirigirmos nossa atenção, por exemplo, à instância do romance enquanto modelo literário, poderemos observar as estruturas formais que caracterizam tal modelo e, a partir daí, analisar os casos específicos em questão, embasados em uma abordagem narratológica. Isso pressupõe, no entanto, que essa estrutura narratológica não seja um em-si cujos elementos são mônadas que, não importa onde forem colocadas, terão a mesma e única função universal. Pois o que torna a obra de arte identificável como tal, numa série coletiva, é justamente o modelo que segue (o complexo de estratégias discursivo-narrativas a que a obra se filia). Desconsiderar esta instância é acarretar um déficit no produto final da reflexão crítico-teórica. O modelo, mais do que uma peça estática a partir da qual os modos de cultura se propagam sem perturbação (interferência), é um conceito relacional e só pode ser tomado dentro de certo contexto sistêmico. Toda obra de arte é também um produto, por se inserir como parte de um sistema socioeconômico, e um instrumento, por ser um elemento ativo no meio semiótico-

¹¹ Ver EVEN-ZOHAR, Itamar: *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1978; e *Polisystem studies*. [*Poetics today*, v. 11, n. 1]. Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 1990.

cultural em que se insere¹². De fato, todo discurso, ficcional ou não, assim como qualquer outro item do repertório cultural, é somente identificável pela necessidade de categorizá-lo como *bem de recepção*.

Talvez esta seja a instância mais *superficial* do problema. Isto não é de modo algum dizer que ela seja menos interessante ou relevante do que as outras. Pois, na obra de arte – por mais que ela se queira *profunda* – o que a torna *identificável* como tal, o que justamente a torna um *bem de recepção*, é a sua superfície, isto é, a *sua forma* e, numa perspectiva coletivo-sistêmica, *o seu modelo*. De fato, todo discurso é somente identificável pela necessidade cultural de categorizá-lo enquanto bem de recepção, ou seja, a partir de um *modelo*. Isso não significa, de modo algum, dizer que a instância do romance enquanto gênero é *simplesmente* superficial – a superfície dos gêneros literários, ao contrário, implica uma profundidade estrutural ideológico-sistêmica, uma complexidade de fatores que envolve elementos tanto extrínsecos quanto intrínsecos ao texto.

Pode-se dizer que Arlt desenvolve a sua própria concepção do romance a partir de um processo radical de recepção-criação de Dostoievski (confrontado com mais uma miríade de leituras/contextos) na forma de um reengendramento textual e de um ajustamento contextual. Esse processo, ao mesmo tempo em que se volta para o passado e se remete para fora de sua tradição literária imediata, torna possível uma maneira de fazer ficção que abre caminhos inovadores na prosa hispano-americana através de seu caráter autenticamente regional. Também oferece ao mundo, com a valoração de nosso devido *olhar retrospectivo*, um fenômeno narrativo-ficcional histórica e esteticamente *sui generis*, merecedor de uma leitura e de um cotejo intercontextual mais cuidadosos.

¹² Ver, em relação a este ponto, “Culture as goods, culture as tools”, em EVEN-ZOHAR, *Papers in culture research*, p. 7-12.

A esta instância da reflexão pertence um ponto de aproximação essencial entre Arlt e Dostoievski que deverá ser desenvolvido mais adiante de forma específica, ou seja, a função criativa do periodismo e sua influência sobre a configuração da narrativa romanesca nos dois autores.

Para que as implicações do periodismo nos discursos romanescos de Arlt e Dostoievski possam ser avaliadas no mais amplo de seu alcance, assim como a sua interação no entrecruzamento de todos os outros discursos que formam o espaço romanesco desses autores, lançamos mãos do paradigma bakhtiniano que concebe o romance como “fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal”¹³.

1.2 INTERCONTEXTUALIZAÇÃO

Problemas específicos exigem soluções específicas. Nunca, porém, as especificidades anulam a importância dos padrões por elas implicados. Esta é uma das bases do conhecimento. Foi a problemática levantada pelo intertexto *Os sete loucos – Os demônios* que trouxe à tona as questões acerca da intercontextualização e do arquétipo literário. Tal problemática, por mais específica que seja sua natureza, mobiliza uma série de nexos a partir dos quais podemos tecer os padrões dinâmicos da produção literária enquanto âmbito específico da cultura.

O caso da transtextualização de *Os demônios* em *Os sete loucos – Os lança-chamas*, assim como o das outras obras aqui abordadas, demonstra que, sem um entendimento amplo

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 73.

dos momentos históricos em que elas são produzidas, dimensões profundas de tais obras e de importância crucial para sua compreensão, passarão despercebidas.

Este trabalho é uma tentativa de articulação entre a relação genético-contatual Arlt-Dostoiévski e aquelas conexões intercontextuais complexas que extrapolam ao mesmo tempo em que condicionam os limites do próprio intertexto: as afinidades tipológicas que envolvem o contato genético. Trata-se de estabelecer nexos entre os aspectos da questão intertextual tal como ela ocorre idiossincraticamente na transtextualização arltiana da ficção dostoiévskiana, acionando um arsenal teórico a fim de articular, dentro de um âmbito investigativo mais geral, tais aspectos em sua dinâmica de inter-relações.

Interessam aqui as formas de manifestação do arquitrópo dostoiévskiano em *Os sete loucos – Os lança-chamas* em relação ao complexo intercontextual em que ele ocorre – isto é, os complexos conjunturais que o levam a ser, a macroestrutura dinâmica que envolve o intertexto, que põe em cena diferentes configurações históricas, geopolíticas e culturais em confronto e interação. Isso demanda um estudo histórico-analítico a um tempo geral e específico. Demanda, ademais, lançar mão de propostas teóricas que visem a transformar esse amálgama de elementos múltiplos em um todo coerente, o que só pode ser logrado através de um pensamento relacional radical. Por outro lado, seria impossível que tal todo coerente se propusesse como algo mais do que um conjunto de questionamentos para o desenvolvimento de investigações futuras acerca da narrativa ficcional arltiana em específico e, disto, partir para suas implicações no âmbito das literaturas latino-americana e mundial.

A questão do foco deve ser esclarecida de modo que a reflexão flua a partir de um fenômeno pelos diferentes planos e camadas que se desvelam com o desenvolvimento da pesquisa, a fim de voltar ao objeto agora reavaliado do ponto de vista das perspectivas abertas pela panoramização teórico-crítica. Procura-se redimensionar o objeto de pesquisa diante destes planos variados que interagem no âmbito inter-relacional do fenômeno literário.

Como se vê, o pensamento relacional sistematiza e otimiza os modos de investigação dos fenômenos culturais, ao mesmo tempo em que complexifica a sua visão. Se estamos falando de relações semióticas, em interação de símbolos como complexos de ação e compreensão, o objeto estará sempre à mercê do olhar que é lançado sobre ele. Em *Linguagem e mito*, Cassirer afirma: “para o espírito, só é visível o que se lhe oferece em configuração definida, e cada configuração determinada de ser tem sua origem em um determinado modo e espécie do ver, em uma atribuição de forma e significado ideacionais”¹⁴.

Se cada modo do ser tem sua origem em determinado “modo e espécie do ver”, objeto e foco devem ser concebidos como fatores indissociáveis entre si, ambos condicionando-se mutuamente. O *objeto literário* é interdependente do *foco literário* – e isso porque o fazer reflexivo-crítico está radicado na palavra, isto é, ele está fundamentado naquilo mesmo que ele tem como objeto de reflexão. “Num movimento decisivo de auto-análise, o discurso científico hoje se orienta para as linguagens, para extrair (delas/dele) modelos”¹⁵.

O objeto apresenta esta dimensão tríplice: texto, intertexto e contexto. Mais especificamente: a) *Os sete loucos – Os lança-chamas*, b) o intertexto *Os sete loucos / Os lança-chamas – Os demônios*, e c) os nexos sociotipológicos e genético-contatuais entre literatura russa e argentina a partir da significância de suas contextualidades históricas. O ponto de articulação entre os três âmbitos é *intersemiótico*, isto é, estará lidando com diferentes sistemas sígnicos, e *pragmático*, no rastro bakhtiniano de um estudo extralingüístico do discurso narrativo-literário a partir de sua qualidade contextualmente heterogênea e ideologicamente complexa.

A transtextualização arltiana de Dostoievski no ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*, enfim, não é tanto o objeto central quanto um dos eixos do fenômeno que nos interessa de

¹⁴ CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 22.

¹⁵ KRISTEVA, Julia. “A semiótica: ciência crítica e/ou crítica da ciência.” In: op. cit., p. 27.

fato: as relações de afinidade tipológica que condicionam a recepção criativa de Dostoievski por Arlt no nível genético-contatual. É por isso que as relações intercontextuais, aqui, são tão importantes quanto as intertextuais. As condições sócio-históricas que envolvem a construção dos dois romances devem ser refletidas tanto endogenamente quanto no espaço do texto que se abre para fora de si, isto é, o espaço interseccionado de seus complexos referenciais, a ação dialógica do texto com as narrativas históricas e as construções teórico-ideológicas em direção de outros textos e contextos. Apenas a intercontextualização histórico-social de um texto levará a sua rede de significâncias internas ao extremo de sua potencialidade de leitura.

Essa interpenetração de textos e contextos no cerne das relações intertextuais é uma das bases essenciais de uma teorização *acerca e a partir* dos processos de intercontextualização. Uma abordagem intercontextual possibilita estabelecer conexões entre os ambientes receptores e seu desenvolvimento através da história. Por ambientes receptores entende-se o cenário social, histórico e geopolítico dentro do qual um texto se relaciona a uma série textual e a uma estrutura cultural sistêmica. Levar em consideração tais ambientes não acontece em detrimento do foco estético-literário da arte narrativa enquanto campo de articulação do ficcional com o imaginário e o real, pois a própria noção de estética, aqui, é de caráter antropológico e sociopolítico.

A perspectiva intercontextual se torna mais premente porque estamos falando de dois escritores que aliavam à prática ficcional uma atividade marcante na imprensa, extremamente comprometidos com as questões que preocupavam suas épocas, culturas e gerações. Seus posicionamentos políticos, no entanto, não levaram à redução do seu artefato literário a uma simples tentativa proselitista de afirmar suas crenças para o público leitor. Pelo contrário, é justamente por causa de seus posicionamentos políticos – que estavam longe de ser simples e facilmente demarcáveis – que esses escritores se mantiveram adversos à maioria de seus contemporâneos. Foi por acreditarem que a imagem estética da ideologia não se reduz à

propaganda e ao panfleto é que eles são de interesse profundo para os estudos da cultura e da literatura. Pois se é certo que tinham um propósito crítico-ideológico que movia suas escrituras, esse propósito era de tal modo problematizado e enraizado na estruturação narrativa que sua apreensão só pode se dar mais integralmente através de um processo complexo e profundo de leitura intercontextual.

Esta apreensão das variadas dimensões da transtextualização arltiana ocorrerá somente por meio de uma abordagem intercontextual de confrontação entre os textos e os cenários histórico-literários dentro dos quais ela se realiza, a fim de estabelecer nexos mais amplos em torno do fenômeno intertextual. A intercontextualização é requisito básico para uma análise macroestrutural do fenômeno intertextual – para que a sua simples constatação e tipificação não pare em si mesma no processo teórico-crítico, mas o leve adiante em direção a um dimensionamento mais vasto e dinâmico do fenômeno. O processo intercontextualizador não surge de uma abstração teórica. Aparece como necessidade particular diante dos fenômenos interliterários.

Para que se tenha uma visão mais global, é preciso, então, que os diferentes elementos contextuais sejam confrontados no máximo de suas implicações. Uma visão pancontextual de fato é, obviamente, impossível, pois os níveis de reflexão que podem ser explorados, ainda que sejam finitos, por serem relacionais acabam revelando possibilidades infinitas. Todo elemento pode apresentar novas possibilidades operacionais a partir do momento em que as velhas questões vão se propondo novas soluções teórico-metodológicas, abrindo espaço para diferentes nexos que anteriormente não poderiam ter sido estabelecidos. Certamente, o contexto final último – o panorama *pancontextual* – é uma abstração adotada a partir da qual se podem estabelecer hipóteses relacionais operacionáveis. Sem ele não seria possível estabelecer novos nexos, assim como seria impossível a matemática sem a abstração do zero.

A partir de uma abordagem intercontextual ao estudo do transtexto *Os demônios – Os sete loucos*, podem-se criar hipóteses mais amplas em torno do fenômeno intertextual em suas conexões com as mudanças culturais da Modernidade: massificação, superindustrialização, globalização. Por massificação, entenda-se aqui o processo da expansão e radicalização, na cultura, dos processos de reprodutibilidade técnica. Superindustrialização (longe de ser uma pós-industrialização) consiste na expansão e na radicalização da indústria em quase todos os âmbitos da existência humana e as conseqüências sócio-ambientais desse processo. Globalização é o estreitamento e radicalização dos laços políticos e econômicos em plano global, dentro da expansão do capitalismo como sistema econômico em rede internacional, ao ponto de uma total interdependência econômica sistêmica entre as economias nacionais. Estes três processos são eles próprios interdependentes e devem ser vistos não como fenômenos delimitados ao século XX e, nem, como simples manifestações do capitalismo tardio, mas como cristalização de uma série de projetos políticos que, entre outras coisas, colocam a civilização ocidental como modelo axiológico universal. Tanto a escritura dostoiévskiana quanto a arltiana, salvo as especificidades sócio-históricas, são escrituras de crise e resistência, e a ressonância em Arlt de questões que eram caras a Dostoiévski mostra-nos que há relações profundas que se propagam historicamente e se condensam na obra literária enquanto instância sociocultural da experiência humana.

Massificação, superindustrialização e globalização são configurações de diferentes aspectos socioculturais do mesmo processo de extravasamento dos capitais nacionais para além de suas fronteiras, envolvendo a crescente dinamização tecnológica do aparato militar e dos meios de comunicação e de transporte. No século XX, vemos, em diferentes âmbitos, a consolidação das tensões nas estruturas geopolíticas internacionais que atravessaram e se conformaram no século XIX. É a deflagração dessas tensões em confrontos bélicos, no seio tanto das metrópoles quanto das colônias, em um entrecruzamento raramente feliz de

interesses internacionais e tendências elitistas internas, que abre um século de lutas entre novas conformações de poder. Condicionados por estas conformações, os embates geopolíticos tomam seu caráter transterritorial derradeiro – o século XX veria a consolidação de uma nova forma de embate em que, não raro, as grandes potências sequer contribuiriam com seus próprios contingentes militares na disputa de seus interesses expansionistas. Os interesses internacionais (leia-se dos países mais poderosos) se fazem proteger em terras alheias, contíguas ou não, raramente com os seus próprios contingentes militares. Isso faz com que as relações de poder entre os diversos estados nacionais tornem-se mais complexas e mudem constantemente nas suas configurações imediatas.

As tecnologias se complexificam cada vez mais, e, por conseguinte, complexificam-se os jogos de poder que determinam quem se beneficia dessas tecnologias, quem é excluído de suas benesses e quem é dizimado por seus potenciais de destruição. Toda uma expansão extraterritorial do capital está relacionada intimamente à crescente sofisticação tecnológica. Em poucos séculos, a raça humana atingiu níveis nunca antes atingidos de manipulação dos meios naturais. E, em questão de um século, os avanços tecnológicos foram tão decisivos que toda a perspectiva cultural da humanidade mudou de forma radical. Por outro lado, nunca o ser humano esteve então consciente de seu próprio papel como ameaça ao seu planeta. É apenas a consciência de nosso próprio potencial de destruição que possibilita o advento de um *pensamento planetário*, inter-relacional e não-dogmático. É apenas pela perspectiva de um pensamento planetário que poderemos apreciar as possibilidades da construção de nexos interliterários enquanto transtextualizações do subjetivo na sua condicionalidade histórica e sociocultural.

A relação Arlt-Dostoiévski, ao ser estudada neste momento e neste local, demonstra que esta perspectiva planetária do pensamento implica uma *história planetária*: um estudo brasileiro feito em meados da primeira década do século XXI, a respeito um autor argentino

do início do século XX e seus contatos com um autor russo do século XIX é, antes de tudo, uma instância das possibilidades abertas por um pensamento histórico planetário. A literatura comparada é, ela própria, uma das realizações desta abertura do pensamento acerca do estético para além de sua esfera puramente ideal e especulativa, produto do movimento dialético de uma economia globalizada.

É impossível, nesse novo cenário – um cenário em constante mudança, em que as noções de individual e coletivo, público e privado, objetivo e subjetivo, nacional e mundial estão em xeque –, que as velhas concepções de cultura e sociedade mantenham-se as mesmas. A intercontextualização, embora seja um processo natural diante dos rumos que o pensamento humano vem tomando ao longo de um complexo de movimentos sócio-históricos, deve ser pensada em suas implicações mais profundas e pertinentes a partir de uma perspectiva planetária.

Tanto em Roberto Arlt quanto em Dostoiévski encontramos leitores e tradutores incomparáveis desses processos de globalização da cultura, cada um em seus diferentes estágios, cada um com suas respectivas idiossincrasias, cada um colocando diferentes cosmovisões em jogo. Temos em suas relações problemáticas com as especificidades de suas sociedades e momentos históricos a força de suas ficções, assim como aqueles pontos em que eles se revelam *mais frágeis porque eles mesmos*. Arlt, assim como Dostoiévski antes dele, dentro das peculiaridades de seu próprio contexto, compreendeu como poucos de seus conterrâneos e contemporâneos o momento histórico e o lugar a que pertencia – pois é justamente esta consciência e sensibilidade que projetam para além de seu tempo e espaço o ser humano em sua capacidade criadora.

As produções narrativas de Arlt e Dostoiévski devem ser entendidas a partir dos contextos sócio-históricos em que são engendradas. São obras extremamente engajadas com o seu tempo, o seu povo e a problemática social que as inspira. Simultaneamente, são

profundamente idiossincráticas em sua relação com os modelos estéticos em que se inscrevem e com os quais dialogam. Em ambas, o indivíduo e a sua liberdade são preocupações tópicas; nelas, o *ontos* e a *polis* são aspectos indissociáveis da existência.

O pensamento relacional é uma das mais importantes implicações do comparatismo literário. Foi devido à crescente autoconscientização da cultura (através da abertura cada vez maior para a discussão ideológica), juntamente com as mudanças cada vez mais ostensivas no cenário de inter-relações humanas, que o pensamento relacional pôde ser progressivamente desenvolvido e estabelecido como base gnosiológica de reflexão consistente. A Literatura Comparada não poderia ter vingado e logrado os seus aportes atuais à teoria e à história literárias se não fossem as mudanças paradigmáticas que se estendem em todas as esferas da cultura. O campo da Literatura Comparada é justamente a instância dos estudos literários que lidam mais seriamente com a crise da própria literatura enquanto palco de jogos de poder. Esta crise ocorre, por sua vez, devido às crescentes mudanças das relações de produção e de mercado, cuja estonteante rapidez não seria possível não fossem as condições sociotecnológicas que se radicalizam, nos últimos tempos, em razão geométrica. Estas mudanças levam a situações extremas e aos conseqüentes questionamentos em todos os campos da atividade humana, demandando do pensamento reflexivo acerca do mundo e do humano uma fluidez dinâmica poucas vezes (senão nunca) vista na História. A própria razão, em seu estatuto de diferencial humano sob o prisma do pensamento eurocêntrico, não pode ser isolada desses questionamentos. Até onde estarão os variados conceitos de razão (ou o conceito dominante, por assim dizer, e suas variações e adaptações discursivas) congelados através da naturalização ideológica?

A propósito de sua *teoria do repertório*, Even-Zohar divisa dois conceitos essenciais do pensamento relacional: o de *clusters*, ou *modelos* com os quais o mundo é apreendido e ressignificado, e o de *relações*, “um conceito que expressa a visão de que nenhum dos

componentes em hipótese em um conjunto é uma unidade ontológica funcionando *per se*”¹⁶. A trajetória de Even-Zohar mostra que seu trabalho, ao longo dos anos, segue as implicações às quais chegaram os seus estudos acerca da literatura como polissistema. Seu escopo foi gradualmente se expandido para o âmbito mais amplo da cultura. Isto porque, mesmo quando mais restrito à literatura, este escopo sempre foi orientado pelos aspectos sistêmicos do fenômeno, os quais, como tal, poderiam ser esquematizados em bases mais solidamente científicas. Com isto, Even-Zohar se inscreve na tradição formalista-estruturalista que se desenvolve mais importantemente no contexto dos estudos semióticos e lingüísticos do leste europeu.

A teorização de Even-Zohar, mesmo naqueles estudos que se querem menos científicos do que investigativo-especulativos (mais aproximados à filosofia da linguagem do que à ciência da literatura e/ou da cultura), é de largo alcance. Não há reflexão acerca do textual/literário que não tenha sido ou venha a ser profundamente tocado pelas considerações pontuais de Even-Zohar a respeito dos processos de interferência na cultura. Para nós, no momento, basta que pensemos nas implicações essenciais de uma teoria das interferências para uma reflexão acerca da relação intertexto – contexto e os processos de transtextualização.

As constantes socioculturais investigadas por Even-Zohar fazem-nos pensar sobre dois aspectos daquilo que chamamos de contexto: 1) ele é sempre um complexo cuja apreensão depende de um determinado ponto de vista; 2) conseqüentemente, contextos diferentes podem se imbricar, na medida em que visões diferentes sobre o objeto se intercalam, e se inter-relacionar de diferentes formas (deslocamento, solapamento, reajustamento etc.). Assim, a partir do mesmo fenômeno (inter)literário, podemos traçar diferentes contextos (históricos, sociais, geopolíticos, estéticos) que, por vezes, convergem ou divergem entre si, por vezes, disputam ou compartilham harmonicamente o mesmo espaço, este espaço sendo o espaço

¹⁶ EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polisystem studies*. [Poetics today, v. 11, n. 1]. Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 1990, p. 11.

textual. Assim como, antes dos aportes bakhtinianos às teorias do discurso, se pensava no texto sem atender ao intertexto (a não ser que o fosse nos termos de *fonte* e *influência*), podemos dizer que, por implicação deste mesmo pensamento relacional que possibilita a noção de intertexto, é impossível que não pensemos em qualquer contexto *como um espaço de relações intercontextuais*.

O processo intercontextual é uma implicação natural do pensamento relacional aplicado aos estudos da cultura. Ele é a base de qualquer hermenêutica que confronte contextos diferentes em função de uma mesma obra. Por isso, podemos dizer que a intercontextualização é uma estratégia e uma tendência radical. À medida que a pragmática, no campo dos estudos da linguagem, ganha mais espaço e relevância, os estudiosos da cultura vêm-se mais e mais preocupados com a questão do contexto – não como dimensão exógena do texto, mas como dimensão inseparável e interdependente do fenômeno textual. Por conseqüência, em qualquer reflexão que envolva relações interliterárias, a intercontextualização será um *modus operandi* inevitável.

Portanto, a intercontextualização não é, por si só, um método, mas um princípio metodológico e, como tal, faz parte do processo natural de leitura em graus de diferente autoconsciência. Surge como leitura articulatória de conjunturas que se intercalam, ao mesmo tempo em que pode se oferecer como reflexão metateórica diante dos desafios apresentados por um fenômeno interliterário na sua relação complexa com a cultura. Da complexidade das inter-relações no âmbito da cultura e da necessidade de colocá-las em termos operacionais surgem a teoria do polissistema e a teoria tipológico-contatual¹⁷.

Intercontextualizar é, acima de tudo, articular uma hermenêutica do intertexto, confrontando os contextos em conjunção. Consiste na leitura da interação de contextos que eclode como pano de fundo do intertexto. É impossível que se possa conceber o intertexto

¹⁷ Ver seção 1.3 Recepção-criação.

como parte separada dos diferentes contextos que se imbricam; é equivocado pensá-lo como algo distinto do jogo de contextos no pano de fundo das relações intertextuais. Porque a abordagem, aqui ao menos, é hermenêutica, não estamos preocupados com as inter-relações estritamente sistêmicas, embora sejam as implicações do pensamento relacional sistêmico que tenham possibilitado uma teorização mais específica em relação aos processos intercontextuais.

O princípio é aparentemente simples, mas as implicações são amplas: *é preciso que a prática de leitura do contexto seja de fato intercontextual*. Deve-se ter em mente que todo contexto só pode ser verdadeiramente lido se a estratégia de articulação da leitura for para além da textualidade abstrata em busca da contextualidade material de toda ordem simbólica. Caso contrário, teremos uma simples análise exógena do texto, ou, por outro lado, uma leitura basicamente intratextual, preocupada com estrutura textual como foco exclusivo. É preciso que se tenha em mente que o texto não é um ente em si ou então o mero reflexo de uma pretensa realidade externa que possa ser vista separadamente.

Impossível uma reflexão *textual* relevante sem que nos atenhamos com seriedade aos aspectos *contextuais* (sociais, geográficos, históricos, políticos, psicológicos etc.) envolvidos no estudo de uma série literária. Quando se assume, além disso, que todo texto é também um intertexto, é preciso ir para além de um contexto isolado. Ana Maria Zubieta coloca o problema de forma lúcida e pertinente:

Toda palabra evoca un contexto, o varios, en los cuales ha vivido su existencia. La interacción dialéctica del otro contexto es indispensable para saber qué operaciones de transformación sufrió y qué nuevas significaciones produce.¹⁸

Continua a autora afirmando que o texto deve ser concebido

como el lugar que concentra una mediatización de la realidad y afecta después a la realidad a partir de la recepción porque no sólo la historia provee criterios para el

¹⁸ ZUBIETA, Ana Maria. *El discurso narrativo arliano*. Buenos Aires: Hachette, 1987, p. 17.

enjuiciamiento del texto sino que [el texto] también articula una crítica de la historia o es capaz de hacerlo.¹⁹

Ou seja, todo texto é um (f)ato concreto no mundo, socialmente operante, instância de interação de contextos, transformador da história através da reflexão crítica em ação.

A função da arte enquanto mimesis não é a de registro de mundo, mas *a de transfiguração do mundo a fim de conceber uma imagética das subjetividades*. Por isso, toda arte movimenta aquilo que Edward Said chama, a partir de Williams, de *estrutura de sentimento*. Por mais objetiva, fria, minimalista ou naturalista que seja a sua natureza, a arte será sempre, para a história, essa expressão das subjetividades em jogo. Como toda a subjetividade está atrelada também a uma ideologia, estará sempre inscrita historicamente dentro de um complexo contextual.

Tratar da transtextualização de Dostoievski por Arlt sem que se leve em consideração as cosmovisões em confronto no bojo da criação dessas duas produções literárias – dentro, cada uma, de suas especificidades geo-históricas – é no mínimo problemático: há um constante jogo de diferentes contextos que coloca em ação uma rede ainda mais complexa de inter-relações. Pelo próprio caráter *inquisitivo* das produções ficcionais dos autores em estudo, suas atitudes, enquanto escritores em relação ao seu meio social, são de especial interesse para as conjunturas dinâmicas que envolvem suas obras, conjunturas estas que penetram no nível estrutural da narrativa (no plano do produto) e no nível dos processos de ficcionalização (no plano da produção), condicionando a sua recepção (sua circulação no mercado). Justamente por causa dessa preocupação com o aspecto contextual do intertexto que é preciso não se perder de vista o fenômeno literário enquanto fenômeno pertencente à esfera do estético, sendo o estético pensado como fenômeno sociocultural complexo.

¹⁹ Idem.

Pensar o estético está vinculado, como entendo neste estudo, à concepção bakhtiniana de representação artística da ideologia. Nos escritos de Bakhtin, ideologia e estética não são dois elementos antagônicos cujas existências naturalmente se excluem. Ao contrário, são vistas como elementos profundamente inter-relacionados. O constante dilema que encontramos em alguns pensadores acerca da coexistência da ideologia e da estética (uns tentando excluir do campo de uma – a estética – a outra, outros reduzindo todo o estético ao puramente ideológico) não está presente em Bakhtin. A unidade da estética está em sua qualidade relacional com o todo da cultura. Escreve ele, na década de 20, que o conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; *para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana*²⁰.

O fenômeno literário, enquanto instância ideológica – tal como é todo fato textual – não deve ser lido *estritamente* na sua significância política – um ato político *em última instância* – assim como ele não deve ser lido simplesmente como evento estético (“estético”, aqui, no sentido estreito de arte como âmbito exclusivo da subjetividade sensível). Qualquer uma dessas atitudes é expressamente monológica. O fato literário pode ser um amálgama *complexo* de aspectos políticos, sociológicos etc., mas nunca poderá ser reduzido a nenhum desses aspectos em separado²¹. Sendo um fenômeno artístico, ele é tanto representação quanto manifestação espontânea da esfera da ideologia. Daí a necessidade da abordagem intercontextual que, por sua vez, só é possível dentro da concepção da arte como convergência do estético e do ideológico através da articulação entre o real, o imaginário e o fictício. Esta abordagem une o que Bakhtin denominava de *metalingüística* (concepção a que

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit., p. 16.

²¹ “Com efeito, sociólogos, psicólogos e outros manifestam às vezes intuítos imperialistas, tendo havido momentos em que julgaram poder explicar, apenas com os recursos de suas disciplinas, a totalidade do fenômeno artístico. Assim, problemas que desafiavam gerações de filósofos e críticos pareceram de repente solúveis, graças a um simplismo que não raro levou ao descrédito as orientações sociológicas e psicológicas, como instrumentos de interpretação do fato literário.” CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p. 17-8.

Todorov, em *Mikhail Bakhtin – the dialogical principle*, para evitar confusões, deu o nome de *translingüística*, aproveitando o termo já usado anteriormente por Kristeva²²) às implicações de uma antropologia literária, tal como se propõe Wolfgang Iser. Segundo ele,

[é] preciso desenvolver uma heurística para a antropologia literária; ela envolve, de um lado, disposições antropológicas, e, de outro, busca analisar as diversas manifestações históricas e tematizações sistemáticas do fictício e do imaginário; como ambos se furtam a uma determinação transcendental, só podem ser captados contextualmente.²³

Iser insere o problema de uma hermenêutica moderna dentro de uma antropologia literária. Ela deve dar conta da especificidade do fenômeno literário na qualidade de instância da arte como “auto-interpretação” do homem. Uma antropologia do literário deveria considerar esta especificidade da arte na sua qualidade de expressão da subjetividade a partir de sua própria condição no mundo. A maneira pela qual a imagética ficcional opera e se desenvolve está na dinâmica entre ficção, imaginário e realidade – e é esta tríade, observada por Iser, que diferencia o nosso foco e ajuda a reconstruir o fenômeno, o qual, ainda que material, objetivado na concretude sistêmica de seu valor de troca, só pode ser percebido sobre uma base de construto cultural que, por sua vez, é operada a partir de sua capacidade de ressonância subjetiva íntima, isto é, a partir de seu potencial de mobilização da estrutura de sentimento. Ou seja, o fenômeno literário, por ser um fenômeno translingüístico, só pode se dar através de processos de leitura, os quais só podem ocorrer, por sua vez, a partir de um instrumental para a recepção e a criação sígnica. Este instrumental é um complexo de fatores endógenos e exógenos correlatos e interoperantes.

Obviamente, um panorama total deste complexo é impossível, por isso devemos nos ater àquela seleção de fenômenos que, por suas inter-relações múltiplas, são considerados mais

²² “A palavra, o diálogo e o romance”. In: Op. cit.

²³ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. p. 11.

relevantes. Mesmo dentre esses, apenas alguns poderão ser analisados satisfatoriamente, por isso o julgamento crítico é essencial nas escolhas que serão efetuadas.

“O paradigma da ‘literariedade’ levanta suspeita de que o conceito da autonomia da arte aqui encontra um pseudônimo”²⁴, argumenta Iser, ao fundamentar a sua proposta de antropologia literária. Se há alguma operacionalidade teórico-crítica no termo ‘literariedade’, esta deve vir, então, de uma visão mais pragmática do fenômeno literário, que não peque por um subjetivismo idealista em torno da reflexão estética, mascarando uma objetivação cientificista do fenômeno literário. Por outro lado, o paradigma “da literatura como meio apresenta um problema”, continua Iser: “a linha de pensamento que se entende como esclarecimento sociológico reduz a literatura a mero documento”²⁵. Entre o imanentismo esteticista, velado por uma terminologia reificadora, e a redução do literário à sua unidimensionalidade documental, é preciso achar o espaço teórico-crítico em que o literário seja visto em sua qualidade plástica:

um substrato (...) que desconhece qualquer tipo de constantes e se manifesta na reformulação do já formulado como um meio que atualiza, nas formas da escrita, o que, independente dele, permanece inacessível. No momento que muitas das funções por ela antes possuídas se transferem para outros meios, a literatura provavelmente se torna um espelho da plasticidade humana. Ademais, este é um processo que é confirmado por antropólogos como André Leroi-Gourhan e Paul Alsberg em face da antropogênese, descrita como diferenciação crescente de especializações decorrentes da conquista da posição ereta do homem, através da liberação da mão para outras utilidades até a arte.²⁶

Se o fenômeno literário for visto como um fenômeno de natureza complexa, ele não pode existir fora do estabelecimento de suas relações interliterárias. Diante da complexidade dos cenários que se imbricam e convergem no fenômeno interliterário, tão importante quanto o esforço contextual é a linha condutora a partir da qual os diversos contextos envolvidos possam ser confrontados. Como a personagem dostoievskiana na leitura de Bakhtin, o fenômeno literário deve ser visto em seu próprio horizonte: o seu campo sendo o horizonte da

²⁴ Idem, p. 12.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem, p. 8.

sua especificidade diante do mundo, a *subjetividade do texto*, por assim dizer. No entanto, isso não é possível senão através da relação dessa subjetividade com sua alteridade – aqui, pela inversão de perspectivas essencial no esforço dialógico, o próprio sujeito-agente da reflexão transformado em outro, e o outro transformado em si-mesmo. Eis a grande significação da carnavalização bakhtiniana. A implicação literária dessa inversão ontológica é a compreensão do texto ficcional tanto em sua singularidade quanto em sua relação com o todo, isto é, no complexo de suas relações sistêmicas.

Configura-se, assim, a importância do princípio da intercontextualidade. Para que se possa compreender a operacionalidade sistêmica da concepção de intercontextualidade, em um esforço mais amplo e profundo de investigação das implicações dos estudos intertextuais, pode-se começar com a própria gênese da concepção de intertexto enquanto cunhagem teórico-terminológica. Para tanto, é interessante que sejam tecidas algumas considerações, ainda que breves, sobre as implicações, para uma teoria da intercontextualidade, dos pressupostos teóricos de Kristeva e de sua leitura de Bakhtin, para, depois, nos concentrarmos sobre Bakhtin e sua *translingüística*²⁷, em uma leitura que busque uma maior articulação entre texto e contexto no jogo intertextual.

Pensemos no esquema elaborado por Kristeva do que ela chama de *estatuto da palavra* a partir de suas leituras de Bakhtin: o eixo horizontal sendo constituído do sujeito da escritura e do destinatário, o vertical do texto e do contexto, o ponto de encontro entre eles sendo a intertextualidade. A palavra é em si um elemento intertextual por natureza: não só porque ela depende de outras para que seja *significante* (a significância sendo o jogo das diferenças), mas porque já carrega em sua própria constituição o encontro de uma multitude de outras palavras.

²⁷ “Among all the perspectives possible for the consideration of this unique object [language, discourse], two receive Bakhtin’s attention: one is linguistics; the other is a discipline that, initially, has no name (unless it be sociology), but he will come to call it, in his last writings, *metalingvistika*, a term which I will translate *translinguistics*, to avoid possible confusion. The term in current usage that would correspond best to Bakhtin’s aim probably is *pragmatics*, and one could say without exaggeration that Bakhtin is the modern founder of this discipline.” TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1995. p. 24.

Porém, é impossível que haja o intertexto sem que exista, como pano de fundo, o jogo entre o texto e seu contexto. Kristeva relaciona os termos bakhtinianos *diálogo* ao eixo horizontal e *ambivalência* ao eixo vertical. “[T]odo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Para ela, isto significa que, “[e]m lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*”²⁸. Se a linguagem poética é no mínimo dupla, haverá sempre um contexto *outro* envolvido no processo, e esse processo é justamente o movimento de textos para dentro de novos contextos, em ressonância ou confronto com seus contextos originais.

A leitura kristeviana de Bakhtin está inserida em um contexto sócio-histórico ideologicamente diverso daquele no qual a obra de Bakhtin é produzida. Kristeva, escrevendo na França da década de sessenta, vê-se dentro de um círculo de pensadores que refletem sobre a linguagem de forma cada vez mais radical. Sua tese de doutorado é orientada por Barthes, e, na metafísica de sua teoria, penetra profundamente a concepção derridiana de escritura. Kristeva tenta articular os aportes, não raro radicalmente díspares, de Marx, Freud, e Husserl, sem, no entanto, perder de vista a teoria saussuriana, base primeira de sua semiálise. Obviamente, como é comum no círculo intelectual o qual ela integra, a sua semiótica é uma semiologia saussureana revisionista. Os conceitos de Saussure são revisados, ao mesmo tempo em que as implicações de sua teoria lingüística são tomadas em profundidade, a um só tempo corroborando e problematizando a inscrição de Kristeva dentro da tradição saussuriana, reforçada, de um lado, pelos aportes da semiótica do leste europeu, de outro, pela fenomenologia e pelo marxismo. Sua escrita é a escrita da crise do estruturalismo, daquilo que, de maneira genérica, se convencionou chamar de pós-estruturalismo: a produção reflexiva dos descendentes intelectuais rebeldes de Lévi-Strauss, leitores de Marx, Freud, Bakhtin e Husserl.

²⁸ KRISTEVA, op. cit., p. 64.

O esforço teórico de Kristeva não deve ser subestimado. Sua importância está na tentativa de lidar com um paradoxo: o *texto*, de um lado, como objeto de estudo, e a necessidade de ir-se além de uma análise do texto estritamente lingüística. O texto, segundo ela, “*condensa* no produto um duplo processo de *produção* e de *transformação* de sentido”²⁹. É a partir dessa perspectiva que se estabelece, junto com o caráter intertextual do texto, o seu caráter *intercontextual*, pois todo sentido, estando no bojo da produção, é também passível de transformação em outras conjunturas, isto é, o texto é instância de constante recriação, sendo que não há produção textual sem que haja alguma forma (geralmente, de fato, várias formas em inter-relação) de leitura. A leitura como transformadora de sentido se deve ao movimento do texto de um complexo conjuntural a outro, pois o sentido será sempre uma construção sociocultural complexa. Todo texto sofre, ao longo de sua recepção como processo sócio-histórico, uma dialética constante de descontextualização e recontextualização. Tal processo, múltiplo em sua natureza, nada mais é do que um processo intercontextual: um contexto solapando outro, o texto sendo o campo de batalha ou palco para este jogo de deslocamentos e reajustamentos. Porque o texto, então, se apresenta como fenômeno complexo, inviável fora de sua rede de inter-relações, é que Kristeva lança mão de uma *translingüística*, termo que ela cunha a partir daquilo a que Bakhtin denomina de *metalingüística*³⁰ – uma lingüística que extrapole os limites do estritamente lingüístico do texto.

O que Kristeva vem a chamar *intertextualidade* é justamente aquilo que Bakhtin aponta como uma das instâncias do dialogismo: “não pode haver relações dialógicas tampouco entre os textos, vistos [...] sob uma perspectiva rigorosamente lingüística”. Para que se possa efetuar um estudo das relações dialógicas entre textos, é preciso então que se acione um instrumental gnosiológico que não esteja estaticamente atrelado à língua em sua gramática

²⁹ Idem, p. 25.

³⁰ BAKHTIN, Mikhail. “O discurso em Dostoiévski”. In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 181-275.

interna, mas na gramática de suas relações intercontextuais, pois as “relações dialógicas são extralingüísticas”, ao mesmo tempo, no entanto, “em que elas não podem ser separadas do campo do *discurso*, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto”³¹. A metalingüística bakhtiniana é

um estudo [...] daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo legítimo – os limites da lingüística. As pesquisas metalingüísticas, evidentemente, não podem ignorar a lingüística e devem aplicar os seus resultados. A lingüística e a metalingüística estudam o mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita freqüência.³²

Do que a lingüística, pelo implicado por Bakhtin, não pode dar conta? É justamente do complexo contextual que envolve o texto e o faz dele um ator dinâmico da cultura, e não um simples objeto a ser abstraído.

1.3 RECEPÇÃO-CRIAÇÃO

Com a proposta de um estudo comparativo entre Roberto Arlt e Fiódor Dostoievski, surge uma série de desafios cuja natureza remete a velhas questões do comparatismo literário. E inevitável que se tomem algumas posições diante de tais questões como ponto de partida.

Antes de tudo, deve-se ter muito claro que o fenômeno intertextual reside muito além da simples investigação acerca da presença de um escritor *x* na obra de um escritor *y*. Este erro pode ocorrer caso não se tenha em mente que entre os dois elementos da comparação há uma infinidade de outros elementos cujas funções podem ser, muitas vezes, contraditórias; há,

³¹Idem, p. 182-3.

³²Idem, p.181.

enfim, entre um elemento e o outro da comparação, complexos de funções que englobam processos de adaptação, condicionamento, contraposição etc.

Encontramo-nos frente a um paradoxo: se o estudo intertextual é hoje visto como elemento essencial para a compreensão de uma obra, será apenas a leitura de um autor *nos seus próprios termos* que nos dará a verdadeira dimensão de sua obra frente a certa série literária ou determinado sistema sociocultural. No caso da Literatura Comparada, enquanto campo específico dos estudos interliterários, o cuidado cada vez maior para não se incorrer na “busca por influências” é, hoje, ponto de convergência entre a maioria dos estudiosos. Por outro lado, o processo intertextual é, às vezes, ainda visto como fenômeno indiferenciado da dita “influência de uma literatura sobre a outra” (ou, ainda, de “um autor sobre outro”)³³. Mesmo quando há uma noção intuitiva de que a questão excede os limites da concepção tradicional, o *amateur* volta-se aos termos desta concepção por lhe faltar o instrumental teórico que o suporte na sua articulação crítica.

Enquanto é verdade, no entanto, que o ponto de partida desta reflexão apresenta um núcleo sistêmico duplo, este núcleo, por outro lado, não é estritamente binário, isto é, *oposicional*, mas sim dialético, na medida em que um elemento procura uma síntese entre si mesmo e o outro diante do qual ele se posiciona criativamente – ou seja, na medida em que um texto estabelece uma relação de referência a outro, ao mesmo tempo em que busca se estabelecer na sua identidade própria no cenário literário-cultural que o cerca. Antonio Candido é um exemplo desta reflexão dialética dentro do contexto da literatura latino-americana. Os desenvolvimentos deste tipo de reflexão levaram à noção de que este processo dialético ocorre num espaço plural, articulado *polissistemicamente* através de uma infinidade de relações que se condicionam entre si em variações, por vezes simultâneas, de negação e de aceitação. Nesse cenário múltiplo, um texto situa-se a si próprio, com diferentes níveis de

³³ ĎURIŠIN, Dionýz. “The contradictory problems of the theory of the interliterary process”. In: *Theory of literary comparatistics*. Bratislava: Veda, 1984. p. 309-24.

autoconsciência, como um ato de *recepção-criação* tanto no nível textual (a instância do intertexto) quanto, mais amplamente, no nível contextual (a literatura como âmbito específico de relações semiótico-materiais).

A noção de *recepção-criação* de Dionýz Ďurišin é tão fundamental para o desenvolvimento teórico deste trabalho quanto a concepção múltipla de intertexto³⁴. Ela complexifica o binarismo recorrente ligado à oposição fonte–influência ao possibilitar maior espaço de mobilização teórica na reflexão acerca tanto do processo quanto do produto da dialética criativa. Mesmo quando a comparação é binária, os dois pólos de comparação sempre serão eles próprios complexos (*clusters*) de diferentes elementos inter-relacionados em diversos níveis.

O termo *recepção-criação*, tal como o elabora Dionýz Ďurišin, engloba uma infinidade de processos cognitivos, culturais e históricos que o termo *influência* não pode possivelmente abarcar. A noção de influência provém de uma concepção binarista do processo de criação–recepção e, se o termo ainda tem alguma utilidade, ele pode, no máximo, indicar um momento bastante específico do processo. Pois, ao se falar em influência, a ênfase será sempre no que Ďurišin chama de *fenômeno provedor*, implicando sua superioridade qualitativa invariável em relação ao *fenômeno receptor*. Isto faz com que todas as estratégias de leitura de um trabalho que enfatiza a influência como um processo determinado pela força do fenômeno provedor sejam condicionadas a interpretar o fenômeno receptor não a partir de seus próprios termos, mas como um elemento subordinado e passivo. Acaba-se correndo o risco de tomar o elemento provedor como parâmetro único – ou, na melhor das hipóteses, último – de interpretação da obra *influenciada*.

³⁴ O intertexto, aqui, é tomado na concepção mais estrita da materialidade da *transescritura* no plano textual. Para processo pelo qual ele ocorre uso o termo *recepção-criação*.

Nenhuma outra abordagem para o intertexto dostoiévskiano em Roberto Arlt poderia ser mais errônea. Isto porque entre a obra de Arlt e a de Dostoiévski (como é o caso de qualquer intertexto) há contextos históricos que se entrecruzam, questões políticas que se imbricam, textos que se acumulam e se metamorfoseiam, leituras de mundo que, por vezes, se chocam, se completam. Reduzir a questão a termos de um caso de “influência”, concebido binariamente – Dostoiévski sendo a “fonte” da qual surgiria o modelo – iria deixar de fora toda uma problemática rica em inferências críticas no terreno comparativo-literário. Tanto Arlt quanto Dostoiévski foram escritores que tinham uma concepção de literatura extremamente ligada à relação dialógica com o mundo que os cercava e com a rede de textos em que inseriam sua atividade literária.

Isso pode ser visto, no caso de Arlt, no confronto de suas leituras do homem do subsolo e do super-homem russo dostoiévskianos, de um lado, e do super-homem e o “homem do abismo” nietzschianos de outro, aliadas à tradução ficcional peculiar destes arquétipos para o contexto argentino. Por essa razão, o motivo do homem portenho, com sua peculiar melancolia, tem papel essencial na construção da personagem arltiana, transtextualização do arquétipo dostoiévskiano do homem do subsolo. Personagens, como Erdosain, não podem ser lidas como uma simples referência a Raskólnikov, ou Stávroguin, mas como produto criativo desta confrontação de leituras textuais ativamente articuladas com uma profunda leitura contextual de mundo. É isto que dá à sua escritura, em *Os Sete Loucos – Os Lança-chamas*, o efeito de referencialidade textual ao mesmo tempo em que lhe imprime os elementos idiossincraticamente arltianos da narrativa.

Esses são apenas alguns exemplos das limitações constitutivas de uma abordagem binarista do intertexto dostoiévskiano em Roberto Arlt em termos de *fonte e influência*. Os elementos complexos envolvidos nas relações intertextuais aqui investigadas não são, a fim de simplificar a análise, relegadas a segundo plano, mas, ao contrário, são tomadas como as

principais determinantes do intertexto. Interessa-nos aqui o hipertexto arltiano como anomalia – mas uma anomalia não no como fator contingencial e, por isso, de importância secundária, mas como elemento perturbador de paradigmas estagnados.

A implicação mais importante desta abordagem é que há, deste modo, uma ampliação do objetivo final da reflexão: em última instância, não se pretende simplesmente dissecar a obra de Roberto Arlt em função de suas relações intertextuais com a escritura dostoiévskiana, mas sim propor nexos que procurem articular o encontro de duas literaturas nacionais histórica e geograficamente distantes e diversas entre si, mas que se encontram através de uma ressonância cultural mais ampla, em um movimento de crescente mundialização da cultura. O movimento intertextual, em uma abordagem como essa, não é visto simplesmente como produto de escolhas estéticas em nível simplesmente subjetivo-volitivo, mas como instância de um fenômeno sistêmico mais amplo em que uma literatura nacional se volta para a outra à procura de modelos que supram lacunas no repertório literário diante de novos contextos históricos os quais demandam, por sua vez, novas formas de expressão cultural³⁵. Obviamente, escolhas estéticas individuais possuem caráter determinante no processo intertextual, mas não podem ser tomadas separadamente dos complexos sistêmicos em que estão inseridas. Ou melhor: toda escolha estética é inseparável do contexto sócio-histórico em que ela se dá, no constante jogo dialético entre indivíduo e coletividade.

Porque a noção de recepção-criação é essencial como pressuposto teórico deste trabalho, pode-se vir a pensar que nossa inscrição às teorias de Dionýz Ďurišín é irrestrita. Tal posicionamento é problemático devido a duas dificuldades principais em relação aos trabalhos de Ďurišín. Uma delas diz respeito à acessibilidade à sua produção acadêmica. Poucos são os trabalhos que chegaram, através de traduções, aos círculos acadêmicos ocidentais. O seu

³⁵ Neste sentido, a teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar possui um papel tão fundamental para o desenvolvimento deste trabalho quanto os aportes de Ďurišín sobre o processo de recepção-criação no âmbito das relações contatuais e da condicionalidade das afinidades tipológicas.

Theory of Literary Comparatistics é uma das únicas traduções para o inglês – e, como pouco se sabe acerca dos desenvolvimentos de sua teoria, desde a data de sua publicação (1984), é difícil dizer quais são as posições tomadas por Ďurišín então a que ele permanece fiel.

A outra dificuldade deve-se, precisamente, a algumas dessas posições, nas quais vemos algumas limitações no que concerne a uma concepção geral da literatura como fenômeno sistêmico-relacional. Sua distinção entre contatos externos e internos é problemática e demonstra certo reducionismo a partir de uma preocupação demasiadamente purista em delimitar a especificidade da literatura enquanto campo singular dos fenômenos socioculturais. Reconhecemos que tal preocupação se deve ao esforço epistemo-terminológico de Ďurišín em estabelecer leis gerais mais claras acerca das dinâmicas do fenômeno interliterário, mas, por vezes, tal esforço para sistematizar uma tipologia das relações interliterárias se sobrepõe a questões que merecem uma revisão das implicações dos aportes filosóficos hodiernos acerca da textualidade na própria epistemologia dos estudos literários. Assim, ao tentar sistematizar os estudos interliterários, ao mesmo tempo em que pretende preservar sua especificidade no campo complexo da cultura, Ďurišín acaba por privilegiar esquemas construídos sobre concepções pré-concebidas de literatura em detrimento de importantes nexos de reflexão do fenômeno literário em sua natureza intercontextual.

Vejamos um exemplo daquilo que Ďurišín chama “formas extraliterárias de relações” no âmbito genético-contatual:

For example in *La littérature comparée* [C. Pichois et M. Rousseau] we can find sections such as “Les voyageurs” (p. 49-52) or “L’influence des voyages” (p. 52-56), which draw attention in a sweeping manner to the importance of travel and travellers for interliterary relationships and affinities. I have no intention of denying that various forms of “tourism” do up to a point favour international and so, too, interliterary contacts, but just in the same way so do many other phenomena of human life. These are phenomena so remote from the problems of literature that in my opinion it is impossible to include them as a subject of research within the range of theoretical literary reflections.³⁶

³⁶ ĎURIŠÍN, op. cit., p. 117. O grifo é nosso.

Esta afirmação vai de encontro com os princípios do pensamento relacional e, por conseguinte, de uma leitura intercontextual. Ela vem da visão de uma especificidade concreta da literatura enquanto tal, à parte de suas inter-relações com outros âmbitos da cultura e da vivência humana. Ora, são estas mesmas relações, a partir das implicações do pensamento relacional, que fazem da literatura o que ela é – não podemos tomá-la como um *a priori* e uma unidade ontológica *per se*. A literatura não existe como um elemento concretamente delimitado na cultura, relacionando-se assim com outros elementos igualmente delimitados, mas é produto de jogos intercontextuais em que as fronteiras dos diversos âmbitos estão em constante movimento dinâmico inter-relacional.

Đurišin reduz a questão da viagem àquilo que ele chama simplisticamente de “turismo”, quando sabemos que tais relações são muito mais profundas dentro dos diversos contextos da globalização do mundo moderno através da expansão do capital, da dialética do colonialismo e do imperialismo. Podemos indicar também toda uma relação do imaginário de viagens com os inícios do modelo romanesco moderno. Arnold Hauser de *As viagens de Gulliver* e *Robinson Crusoe*, lembra que tais romances, assim como *Dom Quixote*, “têm suas origens literárias naquelas novelas de viagens fantásticas e históricas de maravilhas, tão populares na Renascença, e cujos representantes mais célebres são Cyrano de Bergerac, Campanella e Thomas More”³⁷. Ora, tais relatos fantásticos, sabemos, não teriam sido possíveis não fosse a expansão mercantilista da civilização ocidental. É apenas através da idéia do outro, a partir da descoberta de novos territórios pela civilização ocidental – incluindo, entre outras coisas, os relatos de viagem (não raro cheios de passagens fantásticas) dos comerciantes, exploradores, catequistas e colonizadores europeus –, durante a Era Mercantilista, que possibilita a concepção de todo um imaginário de viagens e de expansão do homem ocidental e, ao mesmo tempo, a amplificação de horizontes cuja implicação maior na cultura européia é justamente a

³⁷ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 544.

Renascença. Se fecharmos nossos olhos para tais nexos essenciais, estaremos colocando a literatura como campo limitado às suas próprias (e, por conseguinte, estéreis) relações internas abstratas.

No entanto, os aportes de Ďurišín não podem ser subestimados. À sua noção de recepção-criação, outra concepção essencial para o nosso escopo é a de *afinidades tipológicas*:

Besides the study of contacts, a striking part is also played by the typological approach, which, as has already been remarked, arises from laws of a general nature. Contactual study takes into consideration various forms of literary reception, while in the typological study we speak of literary analogies, affinities or it may be innafinities. While the forms of literary reception express a certain degree of direct contact, the typological analogies represent a considerably freer similarity, not determined by direct contact.³⁸

Serão estas conexões tipológicas que tentaremos estabelecer para que se possa ter uma visão mais ampla dos diversos contextos que envolvem a transtextualização de Dostoiévski por Roberto Arlt em *Os sete loucos – Os lança-chamas*.

1.4 POR UMA MITOPOÉTICA INTERCONTEXTUAL

A mitopoética, ao longo do século XX, deu maior relevo àqueles aspectos do mito pertencentes ao âmbito do *fantástico*. Essa abordagem se deve à moldura geral desse tipo de visão do mito, muitas vezes atrelado à análise de motivos de mitologias antigas, o que leva à simples busca, nos textos, de referências a esses modelos míticos.

Por causa dessas implicações do termo, *mitopoética* tende a ser uma circunscrição teórico-crítica a ser evitada. Com o simples abandono do termo, no entanto, corre-se o risco de deixar de lado um dos aspectos mais essenciais da literatura, que é justamente o jogo entre

³⁸ ĎURIŠÍN, op. cit., p. 193.

linguagem e mito. O que hoje se deve buscar é uma *mundanização* do que se entende por mito, uma despsicologização e uma desmitologização do termo, a fim de que se possa pensar o mito como esfera receptiva-criativa da ideologia. Uma mitopoética intercontextual é essencial no sentido do estudo das *transmitificações*, no âmbito da literatura, a partir do jogo de transcontextualizações de textos. Deslocamentos, reformulações, hipertrofias e apagamentos de complexos contextuais, através dos processos de ficcionalização, são, por si só, movimentos de mitificação. No âmbito do modo literário, estudar estes movimentos não implica o estudo tipológico das formas míticas, mas as transformações míticas onde elas se tornam texto em diálogo com diversos complexos contextuais.

Uma das funções do mito é de ser uma organização mental, não somente para a apreensão dos fenômenos que não conseguimos explicar, ou para colocar em linguagem a natureza inapreensível última da realidade, mas para transformar em linguagem complexos ideológico-contextuais, ou muito novos para serem assimilados em um discurso linear, ou muito antigos para que sejam plenamente desenraizados dos imaginários coletivos.

Por esse motivo, a função mítica da morte de Deus, por exemplo, é trazer ao campo de reflexão as implicações do secularismo através do questionamento da validade de todas as construções do pensamento humano. Nietzsche só poderia ter se referido a isso através de um mito – pois ele talvez seja o primeiro filósofo a realmente levar às últimas implicações o projeto de secularização da cultura iniciado pelo pensamento ilustrado. Muitas são as aproximações entre as três escrituras – a nietzscheana, a dostoiévskiana e a kierkegaardiana – circunscrevendo-as como as precursoras da escritura existencialista do século XX. Interessante notar que Dostoiévski é o único entre os três que não se inscreve no modelo do discurso filosófico como gênero, embora, muitas vezes, tenha-se dito, ao longo de sua recepção, ter sido ele um *romancista-filósofo*. Ironicamente, Nietzsche e Kierkegaard têm o seu estatuto de filósofo discutido em muitas cátedras, alegando-se que eles são escritores no

sentido estritamente literário da palavra. Talvez isso se deva ao fato de tanto um quanto outro, assim como Dostoiévski, tomarem suas preocupações com a linguagem como condicionadora da realidade, nunca como simples mediatizadora entre um sujeito e um objeto, mas criadora da realidade enquanto encontro de subjetividades dentro de contextos ideológicos determinados. Nietzsche talvez tenha sido o primeiro a ver, na linguagem, os mecanismos de poder, a palavra velando tais mecanismos ao invés de descobri-los. Kierkegaard via-se como um escritor, e a palavra era a forma com a qual ele driblaria a lógica do ateísmo – a palavra aqui sendo um elemento de manipulação através da recursividade da ironia. Dostoiévski concebeu a palavra como campo de diálogo, a palavra sendo este espaço de embates ideológicos o si-mesmo e o outro se encontram em constante processo de duplicação. Porque a palavra é indissociável da idéia, Dostoiévski, muitas vezes, foi lido como a um filósofo, assim como urge, dentro dos limites disciplinares da filosofia, que Nietzsche e Kierkegaard sejam lidos como literatura *tão-somente*.

Uma poética intercontextual do fenômeno literário concebe o mito como substrato da criação. Mecanismos míticos são sempre acionados através do texto ficcional, e tais mecanismos são os mesmos que põem em movimento o imaginário como dimensão intersubjetiva da ideologia. Através da articulação entre o fictício e o imaginário é que se ficcionaliza o real por meio das narrativas das ideologias.

O mito é parte fundamental do processo de apreensão do mundo em termos de internalização. Quando essa internalização ocorre de forma que o mito seja transcendido, depois dele ter cumprido sua função cognitiva, ela se faz suceder de uma sublimação desse mito. Se, por outro lado, o mito se internaliza de forma não-reflexiva, ou tampouco genuinamente intuitiva, quando o mito se automatiza e se cristaliza na cultura como estereótipo, a internalização toma o caráter de sedimentação e de cristalização. Enquanto no primeiro caso o mito está desempenhando papel emancipador, no segundo, se transmuta em

instrumento de manipulação ou de estagnação ideológica e se congela, reduzindo a apreensão do mundo a um sistema pré-concebido, privando um indivíduo ou uma comunidade da sua participação dialética no mundo. Qualquer tipo de fundamentalismo vem desta forma de cristalização do mito. Se pesarmos com maior cuidado, veremos que este não é verdadeiramente um mito morto. Ele é bastante vivo, mas a sua vida reside na constituição gregária de uma resistência à própria morte e renovação desse mito.

O mito reside na estrutura arquetípica coletiva em que o pensamento se diferencia e se exterioriza de forma simbólica. A couraça que se cristaliza em volta do mito só pode ser desfeita com a secularização do mito. Isto não significa que a transformação de uma figura histórica não-religiosa em um mito seja parte deste processo de secularização. Ao contrário: a secularização do mito está na sua dessacralização e não na sacralização de aspectos da realidade. É preciso ver o mito em sua *materialidade cultural*. Daí a importância de confrontar teorias que, à primeira vista, se apresentam díspares, mas as quais, sob uma análise paradigmática comparativa, acabam por se iluminar mutuamente justamente nos seus pontos lacunares.

O arquétipo literário é um fenômeno intertextual e, por sê-lo, só pode acontecer na convergência do contatual com o sócio-tipológico. Em outras palavras, o arquétipo é um fenômeno de recepção-criação, inscrito no âmbito dos fenômenos culturais. Se o arquétipo literário for visto apenas pelo viés da psicologia analítica, incorreremos no erro de concebê-lo como um fenômeno de natureza psicológica, a partir da supervalorização da psicogênese da arte. Falharemos, então, ao ver a arte como fenômeno sociocultural indissociável da cultura como produto dos jogos econômicos, políticos e históricos em sua manifestação no âmbito dos imaginários individuais. A premissa aqui é de que os imaginários individuais são instâncias do *ontos* social. Essa instância é a do indivíduo em sua dialética de subjetividade (ser-no-mundo) e coletividade (ser-através-do-mundo).

Certamente a proposição que se faz em relação à abordagem do arquétipo literário, um tanto diversa da usual, trará sérias ressalvas. Não se deve perder de vista, no entanto, que essas ressalvas, em sua maior parte, devem-se à despsicologização do termo ‘arquétipo’ em função de sua natureza sociocultural – por isso a insistência no qualitativo ‘literário’. A perspectiva antropológica de Mircea Eliade, por outro lado, de caráter teleológico-cristão, pode desviar o entendimento da natureza sociocultural do fenômeno arquetípico-literário para a dimensão do *arcaico*³⁹, e não a partir da sua condição de fenômeno intertextual. Todas estas concepções de arquétipo são fundamentais, mas nenhuma delas dará conta da especificidade do fenômeno literário. Para que haja uma reflexão também específica é preciso que se pense no possível significado particular que o termo terá dentro do contexto da literatura.

O arquétipo literário é, antes de tudo, um aspecto da narrativa ficcional enquanto complexo de modelos de produção (recepção-criação). Ele é intertextual, isto é, surge da dinâmica de relações literárias tanto de ordem contatual quanto tipológicas. Por ser intertextual, o arquétipo literário, terminologicamente, pode ser um importante auxiliar heurístico na investigação intercontextual, servindo de fio condutor entre os aspectos endógenos e exógenos do texto, assim como dos seus aspectos tipológicos e contatuais.

É através da dinâmica entre arquitextos e transtextos que se dá, aqui, a expressão dos desenvolvimentos de arquétipos literários. Podemos, por exemplo, traçar o desenvolvimento de um determinado arquétipo literário desde antes de Quixote – ainda que tendo neste a sua primeira expressão maior em literatura (na concepção moderna de “disciplina do saber”) – até sua implicação formal no homem do subsolo dostoiévskiano e sua transtextualização no homem do subsolo portenho, tal como o escreve Arlt. Não se pode dizer que o homem retratado por Cervantes seja simplesmente uma personagem de sua criação. Por isto podemos

³⁹ ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Editorial Labor, 1991. O arcaico pode acabar por ser visto pelos seus aspectos estritamente psicológicos, ao invés do foco no textual, aquilo que é materialmente expresso através da palavra escrita, colocado em movimento como produto, a um só tempo abstrato e concreto, individual e social.

falar da dimensão do arquétipo, classicamente entendido, isto é, como elemento arcaico e fora do âmbito estritamente racional ou consciente. Ele, no entanto, é *também* uma criação de Cervantes e, como tal, assimilado, ao longo de quatro séculos, como um produto cultural.

Ficções tais como as de Dostoiévski e Arlt são ricas em sua qualidade arquetípico-literária. A relação transtextual de Arlt com Dostoiévski reforça este aspecto. Arlt é, ele próprio, marco, na história literária, de uma tendência radical – representante feroz e verdadeiro da literatura sangüínea latino-americana: empírica, passional, ctônica. Sua visão do que estava por se tornar o pesadelo múltiplo da modernidade tardia (terrorismo, imperialismo financeiro, fanatismo, corrupção política, crescente empobrecimento material e ético) o traz ainda mais para perto da tradição profética de Dostoiévski. Em Arlt, no entanto, radicaliza-se o que em Dostoiévski está sempre presente: a dimensão jornalística da ficção. Por isso, devemos lembrar o aspecto mundano, por assim dizer, do arquétipo literário: sua propagação e constante transcrição enquanto produto da cultura moderna, burguesa, midiática. Porque ambos lidam com problemáticas que mobilizam a condição humana em suas dimensões profundamente políticas e ontológicas, a qualidade arquetípico-literária de Arlt e Dostoiévski torna-se ponto fundamental para uma leitura mais significativa e relevante de ambos os autores, assim como se torna mais premente a distinção entre o arquetípico-literário do arquetípico da psicologia analítica de Jung ou da antropologia do arcaico e do hierofânico de Eliade.

Pode-se pensar no arquitexto como o texto primeiro, mas isto poderia implicar não perceber a verdadeira natureza transtextual do arquitexto. Não há um possível texto primeiro, e todo texto é, a um só tempo, o duplo de si mesmo (arquitexto) e do outro (transtexto). *Memórias do subsolo* não seria o que ele é não fosse um romance de Tchernichévski, *Que fazer?*, pois toda a concepção do primeiro vem de uma resposta pontual tanto aos aspectos formais quanto às questões ontopolíticas levantadas pelo último. *Memórias do subsolo*, ao

mesmo tempo, traz consigo concepções que irão se desenvolver em todos os trabalhos posteriores de Dostoiévski, dando forma ao arquétipo literário do homem do subsolo – algo, que por sua vez, não seria possível sem *O capote*, de Gogol, sem o *Quixote* ou *Hamlet*, sem Herzen e outros pensadores libertários russos dos 1840-1850, sem a Bíblia e toda a cultura ortodoxa. A convergência de textos, em sua transfiguração e transcrição, convive com o potencial arquitextual da obra: o transtexto é ele mesmo material de convergência e transfiguração em outros transtextos.

O caso do intertexto em *Os sete loucos* é bastante semelhante em qualidade e dimensão, isto é, em suas características transtextuais e em seu alcance enquanto arquitexto, ao *Notas do subsolo*. Sem dúvida, é o intertexto direto com a ficção dostoiévskiana que primeiro chama a atenção do leitor, mas, como Dostoiévski quando reescrevia Gogol e/ou subvertia Tchernichévski, *Os sete loucos* e *Os lança-chamas* têm a sua marca própria, e sua rede de diálogos intertextuais surpreende pela profundidade e pela amplitude.

A personagem, instância liminar entre os níveis textual, intertextual e contextual, de um lado, e o âmbito do romance, da ficção e da sociedade, de outro, é um elemento actante, de função tanto sintática quanto semântica. O *significado* da personagem – o nível semântico – por si só não pode oferecer a dimensão mais ampla de sua *significância*. Agindo em torno de uma concepção maior, que é o horizonte diante do qual ela se movimenta, pode ser a um só tempo a construção representativa de um tipo humano e uma peça sintática dentro da estrutura narrativa. Uma dimensão, de fato, nunca está fora de outra, não apenas porque elas se interseccionam em uma representação simplesmente espacial do sistema, mas porque elas se inter-relacionam ou, usando o termo como em Bakhtin e Āurišin⁴⁰, se condicionam mutuamente em uma concepção espaço-temporal.

⁴⁰ Respectivamente: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003; e ĀURIŠIN, op. cit.

A personagem é uma construção narrativa e, como tal, se relaciona de formas diferentes em diversos níveis com elementos diversos – isso não aleatoriamente, mas em processos concorrentes de afirmação, implementação, sedimentação, estagnação, crise, abertura e reestruturação. Por essa razão, uma personagem que foi concebida como uma ficcionalização de um dado referente (não necessariamente uma pessoa) do mundo concreto, será, dentro da mesma narrativa, uma peça do próprio jogo retórico-narrativo de função desenvolvimentista, uma construção de estruturação narrativa de uma argumentação ideológica, uma refração textual de carga sociopsicológica de certo contexto histórico e geopolítico.

Um aspecto interessante da personagem é que ela se encontra em uma relação, pela sua própria natureza, transitiva com os três momentos do círculo reflexivo romance – ficção – sociedade. Este também é o caso, se nos voltarmos para os três âmbitos do texto – texto, intertexto e contexto. Essa é, de fato, a concepção de uma reflexão intercontextual sendo colocada em prática, pois a intercontextualização é exatamente essa forma de confrontar diferentes estratos e momentos da reflexão teórico-crítica em torno de uma relação-base que sirva de ponto de desvelamentos das outras instâncias de um problema maior.

Pois aqui temos este caso de interferência da literatura russa na literatura argentina. Seria esse contato um caso contingencial no sistema, sem uma significação estrutural-funcional maior? Ou seria um fenômeno histórico específico (em um certo grupo em uma certa época a partir de alguns traços da literatura provedora somente)?

Por outro lado, há uma boa chance de que haja, no fenômeno, uma série de fatores que o tenham feito surgir e se desenvolver. Há, por certo, o estrato individual do texto, devido à individualidade do escritor em sua percepção e transemiotização de seu mundo. Mas há o aspecto coletivo, o âmbito do cultural, do sociopolítico e do estético enquanto instâncias polissistêmicas e dialético-dialógicas, em que o escritor é ele também um espaço prescrito do

discurso, o texto sendo a manifestação concreta de um subtexto, de um hipertexto, de um arquitexto – de um contexto, enfim.

A personagem pode ser, então, um ponto em que esses diferentes aspectos do fenômeno interliterário podem ser observados e refletidos em suas interferências, suas relações mútuas, seus processos concorrentes, em suas aproximações tipológicas.

2 SUBSOLOS PORTENHOS

2.1 ARLT: TRADIÇÃO E EXTRADIÇÃO

Um dos pontos mais problemáticos para recepção crítica da ficção arltiana é a sua filiação no mínimo heterodoxa ao realismo. Não se pode dizer mais, como era comum até os anos sessenta, que a prosa arltiana é de um realismo cru e pouco imaginativo, pois ela se engendra, ao contrário, dentro de um núcleo de tensão retórico-ideológica com os modelos do realismo herdeiros da romanesca novecentista.

No entanto, antes de nos propormos a pensar sobre a trajetória da função semântica do realismo em Arlt, em um recorte sócio-histórico que vá dos russos do século XIX (e, em específico, o conjunto da narrativa de Dostoiévski) até a literatura argentina das décadas de 1920-1930, é preciso que pensemos sobre quais seriam as filiações de Roberto Arlt (e, igualmente importante, *de que espécie são elas*) dentro do seu próprio contexto sócio-histórico, em confronto com uma perspectiva histórica mais global.

A questão que se coloca, primeiramente, portanto, é: se nenhum fenômeno sócio-cultural surge do nada, é possível que pensemos na narrativa arltiana como parte de uma *tradição*? E se essa tradição não pode ser reduzida a uma tradição argentina dentro dos moldes culturais de uma elite crioula hispanófila, que tradição então é essa a que Arlt se filia?

Comecemos de um traço da ficção dostoievskiana que é levado a extremos em Arlt: se é plausível pensar no realismo de Dostoiévski como a subjetivação do realismo para o aumento da *sensação do real* (a fim de que possamos ver a personagem em sua posição dialógica com o seu mundo), pode-se também pensar na hipertrofia do realismo em Arlt como uma tentativa de chamamento ostensivo para o real – o efeito do “*cross en la mandíbula*”. Os longos mergulhos na consciência de Erdosain são uma tentativa de provocar no leitor o desconcerto com o seu próprio torpor burguês. A missão político-ontológica da ficção de Dostoiévski – o engajamento social da arte inseparável de sua forma – é também *a tomada de escritura* de Arlt. Ainda que possamos concordar que o romance de Arlt dificilmente seja o que Bakhtin chamou de *romance dialógico*, é certo que não podemos afastar a ficção arltiana de uma longa tradição de *subjetivação narrativa do social* a que Dostoiévski também, de forma igualmente idiossincrática e complexificadora, pertence.

Para tentar compreender o que esta tomada de escritura de Roberto Arlt significa na história não somente da literatura argentina (e não somente como um traço intertextual descontextualizado), mas como manifestação particular de um movimento das literaturas latino-americana e mundial (em uma perspectiva cultural mais abrangente), é preciso que confrontemos a sua postura como escritor com os aspectos formais de seu trabalho ficcional e as conjunturas sócio-históricas em interação com o texto em um processo amplo e complexo de recepção-criação.

Isso significa que devemos pensar o texto (*Os sete loucos – Os lança-chamas*) em relação aos contextos da trajetória pessoal de Arlt e do cenário intelectual da Argentina da década de vinte, tanto para que se tenha uma idéia, ainda que aproximada, de seu impacto na cultura argentina (no âmbito de sua contextualização sócio-histórica), quanto para que se possa avaliar esse impacto em uma perspectiva mais ampla, que engloba a nós, leitores de Arlt do século XXI.

É certo que as rédeas do cânone burguês nunca seguraram Arlt, e as diversas expressões artísticas, os mais diferentes registros textuais e orais, os mais variados discursos do saber e do fazer se entrecruzam no espaço ficcional arltiano. Esse entrecruzamento de diferentes modelos de discurso ocorre por meio de uma constante *refuncionalização semântica*, isto é, do deslocamento de sentido para diferentes contextos. Arlt é um autor privilegiado nesse sentido, porque sua *seletividade* era de natureza basicamente diferente da dos demais de seus contemporâneos. Devido à sua origem social e à sua precária educação formal, Roberto Arlt demonstrou muito pouco respeito por aquilo que, em sua época, era considerado como campo sagrado da cultura argentina. Ele leu desde o folhetim até o clássico da literatura européia, desde a reportagem policial (que também redigiu, especialmente no início de sua carreira de jornalista) até o panfleto anarquista, desde seus contemporâneos e contemporâneos até a literatura russa do século XIX e o romance picaresco do século XVIII. Sua escritura é um amálgama vivo desses registros textuais em tensão, uma pré-síntese aberta, irresoluta, convulsa e irrequieta de vozes díspares e confrontantes. Arlt traz para o âmbito da literatura canônica (isto é, para dentro do contexto da elite cultural argentina do entre-guerras) o complexo de discursos que constituíam o imaginário popular na sua base cultural-sistêmica, já em seu processo avançado de massificação midiática, confrontando-o com a norma culta e o pensamento burguês. Ele faz isso através do choque entre o sublime e o mais abjeto, entrelaçando língua e temática através de sua estética do grotesco.

Inserindo-o dentro do recorte histórico determinado em que sua obra surge, poderíamos pensar em Arlt como uma espécie de fenômeno anômalo. Tal concepção sustenta, ainda hoje, uma rede ampla de críticos e leituras. De fato, apesar de sua ficção estar profundamente radicada em uma autêntica identificação com a realidade platina, ela é bastante distinta do projeto político de uma identidade argentina nacional tal como acontece na tradição hispanófila (tipicamente pertencente à construção de uma tradição oligárquica crioula) que

canoniza a Sarmiento, Hernández e Lugones. A concepção de Arlt vem de encontro a essa tradição, sendo tal oposição, de fato, uma das marcas de sua obra. Por exemplo, Arlt afirma em uma entrevista a *La Literatura Argentina*, em 1929, ao falar de escritores que, em sua opinião, tinham mais fama do que mereciam, incluindo Enrique Larreta (*Zagoibi*) e Borges: “Hay otros escritores que merecían ser odiados por nuestra juventud y uno de estos es Lugones”⁴¹. Arlt associa Lugones a toda uma atitude conservadora burguesa que ele detesta e que vê como perniciosa (uma visão no mínimo subversiva, se pensarmos em Lugones como um patrimônio vivo da literatura canônica argentina do início do século XX)⁴². É através da denegação, no entanto, que Arlt e o ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas* dialogam justamente com esses textos e ideologias. O romance bipartido de Arlt surge precisamente do diálogo com essa tradição (na realidade, nesse diálogo com o que Piglia chama de *ex-tradición*⁴³) e por isso não é passível de uma análise dela apartada.

Em suma, na perspectiva de uma literatura da *ex-tradição*, o problema não é tanto a inserção ou a exclusão de Arlt em uma tradição nacional, *mas, sim, a própria concepção de tradição nacional* – pois é toda uma outra concepção de tradição que delineia a escritura de Arlt, que concebe a literatura como campo *internacional* e *intersemiótico* e que aflui à metanarrativa do século XX.

⁴¹ De uma entrevista reproduzida na edição crítica de *Los siete locos / Los lanzallamas* da coleção *Archivos*, p. 716-20, originalmente publicada em *La Literatura Argentina*. Buenos Aires, agosto de 1929, ano I, n. 12. Muitos dos textos críticos, assim como o texto de *Os sete loucos – Os lança-chamas*, foram retirados dessa edição. O texto do romance, quando citado, será indicado diretamente com a sigla “LSL-LL”. No caso de textos críticos, o autor e o título do artigo serão indicados, constando a sigla e posteriormente a(s) página(s) respectiva(s). (ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Edição crítica. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. (Colección Archivos)

⁴² Na mesma entrevista alega que aprecia alguns de alguns de seus poemas. Critica Borges, em certo momento, colocando-o em uma lista de escritores “desorientados”, mas alega ler os seus ensaios. Esta capacidade de distinguir entre as qualidades técnico-estéticas e o posicionamento ideológico talvez seja o que torna possível, na narrativa arltiana, a interação tão profunda entre estes dois fatores. A coerência formal de Arlt em relação a sua atitude libertária é precisamente o que, ao longo da história de sua recepção, muitos críticos apontaram como incoerências estilísticas e narrativas.

⁴³ PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: Congresso ABRALIC, 2, 1990. Belo Horizonte, 1990. *Anais*. Belo Horizonte: UFMG, 1991, p. 60-6.

O alcance da reflexão a respeito de Arlt, ao concebê-lo simplesmente como anomalia em uma série homogênea, é, portanto, muito limitado. A incapacidade de ver os elementos transfiguradores da narrativa arltiana como uma tendência da narrativa argentina do século XX impediu, por muito tempo, uma leitura intercontextual da heterogeneidade desses elementos em seu conjunto. Essa incapacidade provém da tendência renitente em ver as literaturas nacionais como sistemas fechados, em cujo cerne e margens inexistem as traduções e outros modelos culturais não-literários.

A narrativa arltiana, hoje, pode ser lida para além do diletantismo crítico que, por muito tempo, a considerou o mero produto, sem qualquer “valor artístico”, de uma mente inculta e inepta, uma colcha de retalhos costurados apressada e descuidadamente – tal visão em detrimento de toda a rede de nexos críticos a ser construída a partir da aparente disparidade de seus elementos (a prova textual, para aqueles críticos herdeiros de um crioulismo hispanófilo, da inépcia literária de Arlt).

Roberto Arlt, desde seu *Juguete rabioso*, porém mais radicalmente em *Los siete locos*, inscreve-se no cenário literário portenho de maneira controversa. Escreve (invertendo aqui, de certa forma, um lugar-comum da recepção arltiana) o lunfardo como um estrangeiro. Mais do que isso, no entanto, Arlt apresenta uma proposta ficcional ousada e distinta de qualquer outra anterior a ela; distinta também, em suas linhas gerais, do que vinha sendo feito dentro dos dois pólos da vanguarda argentina dos anos 20: o esteticismo de Florida e o engajamento social de Boedo. Tal fato e o efeito de sua autopublicidade, através de suas atividades periodísticas, contribuíram para uma mitificação de Arlt como a maçã da discórdia da literatura argentina:

Lo de Arlt es un caso. El caso de la literatura argentina. Casi como el loco de la familia. Genio o tarado. Como la manzana de la discordia, es lanzado sin dirección precisa. Todos nos sentimos llamados entonces a defenderlo, a decir por él lo que en verdad él quería haber dicho. Así, el Arlt héroe, el visionario, el profeta, el trasgresor, es prisionero de sí mismo; entrampado a unas prácticas de las que parece

querer escapar, según lo explica la misma crítica que cree con la misión de sobreeserlo.

En otra línea de posible de interpretaciones, el gusto, sistema de prohibiciones que impide hablar de los objetos, aparece desplazado en el uso de las palabras “autenticidad” y “sinceridad” para referirse a Arlt y revela uno de los obstáculos con los que su literatura ha enfrentado a los lectores. Sinceridad y autenticidad. El significado de los calificativos dibuja el gesto de la justificación y recubre pudorosamente aquello en que las obras de Arlt ha escapado a la interdicción. Arlt es auténtico o sincero porque no puede evitar callar lo que dice (pese a la rigidez normativa que pesa sobre ciertos temas y su representación), ni cómo lo dice.

Quien dice sincero piensa “sórdido”. De la negativa a aceptar Arlt por su obscenidad o incorrección, se pasa a glorificarla, pero manteniendo el juicio y la acusación.⁴⁴

O distanciamento histórico faz com que Arlt deixe de ser considerado como um caso isolado do sistema literário-cultural no qual ele se engendra como escritor (o monstro agramatical inculto), para que possa ser percebido como parte do desenvolvimento sócio-histórico desse sistema em sua interação com outros sistemas literários nacionais. Hoje se pode ver com mais clareza: são a exploração denegatória de modelos especificamente argentinos do discurso romanesco, sua confrontação com outras tradições literárias nacionais e as novas conjunturas sócio-culturais e históricas que se apresentam a partir do final do século XIX e vêm a se radicalizar nas primeiras décadas do século XX que possibilitarão o surgimento de romances tal como *Os sete loucos – Os lança-chamas*.

Claudia Gilman chama a atenção para toda uma tendência da recepção crítica arltiana que, independente desse afastamento histórico, insiste em delimitar Roberto Arlt dentro de um *espaço da anomalia*, hipertrofiando a valoração de suas idiosincrasias, as quais, então, vêm a circunscrevê-lo como uma espécie de *toló genial* da literatura argentina. Isto advém do fato de não se perceber, em Arlt, a inscrição da América Latina na narrativa urbana moderna – a narrativa ficcional na era em que, à medida em fronteiras nacionais (políticas e imaginárias) se reorganizam a partir de novas conformações globais, é cada vez mais difícil conceber um sistema cultural nacional sem a interferência de outros. A narrativa moderna é a narrativa autoconsciente dos sistemas sócio-econômico-culturais globalizados – e Roberto Arlt parece

⁴⁴ GILMAN, Claudia. “Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*. Madrid n. 11 (jul. 1993), p. 77-94.

ser o primeiro autor argentino, senão latino-americano, a fazer dessa tomada de consciência parte inseparável de sua criação literária.

Tentemos seguir o desafio lançado por Gilman, sem, por um lado, cair na armadilha da defesa de Arlt, subscrevendo-o a filiações ideológicas a fim de justificá-lo (como se aqui nos detivéssemos diante de uma espécie de réu, em uma espécie de julgamento histórico), nem, por outro, lançar a ele o olhar a um só tempo condescendente, envergonhado e/ou perverso de um juízo velado de *gosto*. É preciso que – num ato de subversão semiótica tipicamente arltiana – invertamos não os termos em si, usando suas antíteses, mas os seus valores. O que revelaria a exploração precisamente do que está velado pelos papéis delimitados à escritura arltiana a partir dos lugares-comuns de sua recepção crítica, preocupadas, de uma forma ou de outra, com um projeto político-literário nacional? O que estaria por trás da delimitação dessas escrituras do caos, da deformidade, do desespero, da dissimulação que Arlt epitoma?

Toda a escritura requer um *trabalho*. Podemos dizer, sem pecar por exagero, que o trabalho da escritura é um *trabalho físico*. Ele envolve músculos, tempo e espaço. Arlt – tal como Dostoiévski – via a si mesmo como um trabalhador da escritura. É emblemática, nesse sentido, sua introdução a *Os lança-chamas*. Estão neste prólogo as respostas de Arlt às críticas mais recorrentes à sua obra. A primeira era a de que ele não sabia escrever. Este é um ponto nodal de toda a aura que acaba por cercar a figura histórica de Arlt. Neste prólogo, também, Arlt afirma-se no trabalho da escritura como sua profissão de fé.

Roberto Arlt inscreve-se como um trabalhador da escritura: a escritura como trabalho braçal, manual, tornando inseparáveis o âmbito do político, do ontológico e do estético. Percebemos, neste ponto, o paradoxo de sua concepção da escritura como “cruzado na mandíbula”: a escritura como campo extremamente competitivo, mercantilizado, por um lado, mas também finalmente democrático, podendo dividir o mesmo espaço o discurso do extremismo do Estado e o discurso do extremismo anárquico. É certo que tal

compartilhamento do espaço nunca está livre da tensão e do conflito, podendo mesmo ser visto, precisamente, como o próprio espaço privilegiado da tensão e do conflito. Ao comparar a literatura com o boxe, Arlt concebe o campo textual como *território de confronto* – não somente entre os elementos textuais em si, mas também entre o texto e o leitor, texto e contexto.

A escritura de Arlt ocorre *expressamente* dentro da concepção da materialidade da arte independente de sua qualidade imaginária, pois toda a arte é *artefato*, isto é, resultado de uma cadeia de produção e recepção, resultado do jogo entre o objetivo e subjetivo: o ato artístico é um fato a um só tempo material e simbólico. Todo artefato, portanto, procede de um controle, de uma manipulação de meios e materiais. Este controle, por outro lado, deve conviver com o papel do artista em lidar com aquilo que na natureza humana nunca pode ser totalmente controlado, mas que não existe senão através da interferência do outro: a dimensão da subjetividade. Tal dimensão é o que inscreve toda arte (nunca inteiramente, mas sempre *decisivamente*) ao campo do ideológico, porque este é o campo da *construção cultural* do imaginário e do imaginário como elo entre o ser humano e o seu meio.

O trabalho artístico, em uma sociedade cada vez mais utilitária, em um contexto de desigualdade radical das condições sociais, só pode perder progressivamente sua valorização como ação concreta. Isso ocorre, nas elites, através da mitificação da arte como campo diferenciado, transcendental, do fazer humano (e por isso cada vez mais esotérico e hermético), e, nas classes populares, no esvaziamento da arte como campo essencial do ser-no-mundo, reduzindo-a ao campo do entretenimento alienado dentro do contexto da cultura massificada.

Arlt complexifica esta oposição dicotômica colocando-se, desde o início, como um *declassé*, ao mesmo tempo em que reforça sua origem proletária a partir da construção midiática de um mito pessoal. Ele representa, a um só tempo, o processo radical de

democratização da modernidade, assim como a problemática das novas estruturas de exclusão social e dominação cultural que acompanham esse processo de democratização. É assim que se delinea a *escritura do desespero* em Arlt. Ela envolve uma cadeia dialética: de um lado, a expressão da subjetividade em paroxismo diante da opressão do sistema capitalista; de outro, a produção da arte como fato concreto, ato material, que requer controle, técnica e os devidos instrumentos de circulação.

O simbólico só pode se fazer arte através da ação concreta dentro da realidade material. Por isso, o ato de escrever não pode ser dissociado do lugar social da escritura e da posição sócio-sistêmica (ideológica) do escritor. Para Arlt, apropriar-se da técnica e fazer uso dos instrumentos de circulação é uma forma de vitória pessoal. Roberto Arlt, ao mesmo tempo que critica a sociedade capitalista, apresenta-se como exemplo do *self-made man* – símbolo ideológico da democracia capitalista, o ideal da conquista do espaço social privilegiado através do esforço e do trabalho. Ele, no entanto, não se interessa em se apropriar também dos valores daqueles outros que, diante de privilégios aos quais ele mesmo nunca teve acesso, antes dele se apropriaram da técnica e fizeram uso dos meios de circulação (tal como Dickens na Inglaterra vitoriana). Arlt deixa isso bastante claro: ele não se inscreve no esquema da arte burguesa do ócio criativo, pois as condições sob as quais ele trabalha são as condições de imposição do capital sobre aquele que depende de seu trabalho para a própria subsistência. Arlt se opõe diametralmente à arte de uma *oligarquia crioula*, típica da modernidade latino-americana, a partir de sua atitude como escritor:

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y se yo escuchara los consejos de mi camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: Escribiría un libro cada 10 años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas.⁴⁵

⁴⁵ LSL-LL, p.285.

As críticas em relação à sua escritura, que Roberto Arlt rebate com firmeza no arquetípico prólogo a *Os lança-chamas*, vêm daqueles que defendem o ideal burguês de arte como algo para além da mundanidade do materialmente histórico – ideal este que Arlt associa a Flaubert. Mais adiante, Arlt ataca aqueles que idolatram Joyce, não por aquilo que este escreve, mas porque tais esotéricos da literatura encontram nele o sinal dos poucos escolhidos da elite cultural (independente do sistema tradutório da literatura argentina). “El día que James Joyce”, afirma ele, “esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados”⁴⁶.

Eis o corajoso golpe de Arlt na cultura argentina: sua assunção como trabalhador da literatura. Se pensarmos que toda a cultura argentina (nesse deslocamento da mentalidade hispânica que Martínez Estrada descreveu com tanto apuro e sensibilidade em sua *Radiografía de la pampa*), em um traço tão familiar a nós mesmos, brasileiros, vinha de uma desvalorização sistemática do trabalho e de quem dele dependia para viver; se pensarmos nessa tendência como traço subjacente da ideologia hispanófila crioula, veremos que a atitude de Arlt como escritor é um índice dessa crescente internacionalização da cultura argentina que vem a se radicalizar e se tornar realidade patente com a corrente imigratória da segunda metade do século XIX, cujas conseqüências, em 1930, são inegáveis⁴⁷. Arlt confronta a mentalidade hispânica crioula com o ideal do trabalho como valor ético da cultura germânica, ao mesmo tempo que redimensiona esse ideal como atitude de protesto diante de uma sociedade em que possuir é um valor em si⁴⁸. Ao desmistificar a escritura como instância

⁴⁶ Ver, por exemplo, GUZMÁN, Flora. “Introducción”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 9-80.

⁴⁷ “Desde 1870 aproximadamente, hasta 1914, la población del país se duplica cada veinte años y sólo disminuye a causa de la inquietud que provoca la Primera Guerra Mundial.” Idem, p. 27.

⁴⁸ “Existe, en la época, una contradicción insuperable: por un lado, el concepto señorial de la clase dirigente – heredero de lo modelo hispánico – que distingue entre los que poseen fortuna, los ricos y desprecia el tener que ganarlo con esfuerzos (‘los que hacen con sus manos / y los ricos’). Y frente a esta exigencia de despreocupado desdén, hay una realidad de hierro: no se puede prescindir del dinero. Ahí aparece la gran contradicción, dura y esforzada, para estos hijos de inmigrantes que imitan los modelos de la oligarquía. Porque ‘en una sociedad donde el hombre se define por lo que tiene, gran parte de ella queda condenada a ocultar lo que no tiene’, observa Masotta con lucidez”. Idem, p. 48.

transcendental, apartada da realidade material, a partir de um conceito de arte que ele considera alienado, Roberto Arlt desvela o escritor como um trabalhador como qualquer outro e, ao fazê-lo, coloca-se em oposição diametralmente oposta à oligarquia hispanófila. Um dos subtítulos de uma de suas *aguafuertes* mais célebres, “La inutilidad de los libros”, é justamente “El escritor como operario”:

Si usted conociera los entretelones de la literatura, se daría cuenta de que el escritor es un señor que tiene el oficio de escribir, como otro de fabricar casas. Nada más. Lo que lo diferencia del fabricante de casas, es que los libros no son tan útiles como las casas, y después... después que el fabricante de casas no es tan vanidoso cuanto el escritor.⁴⁹

Roberto Arlt vê-se obrigado, diante do “edifício social que desmorona”, a traduzir o paroxismo da subjetividade na sociedade moderna através da produção de seu artefato. Eis a sua *urgência de produzir*. Roberto Arlt *manufatura* essa narrativa que, devido ao seu expressionismo furioso e sua urgência apocalíptica, foi demarcada, em seu território aislado dentro de uma pretensa tradição homogênea (voz da alta cultura de um *espírito nacional*), como escritura do desespero. Uma escritura que traduz, independente da valoração estética de que seja objeto, o dito *mal-estar da modernidade* (o que em Arlt toma a forma de um *discurso da angústia*) nos termos de um modelo literário-cultural a um só tempo bastante particular e multiplamente facetado.

Esse modelo cultural-literário pode ser genericamente chamado de *romance*. O romance moderno europeu nasce com o desenvolvimento do capitalismo e só pode tomar a forma que toma no seu apogeu, no século dezenove, devido aos desenvolvimentos da indústria cultural. O romance libertário, por sua vez, é aquele que de alguma forma está em confronto direto, ideologicamente, com tudo que está por trás dessa cultura burguesa expansionista que se vê literariamente representada no romance moderno europeu do século XIX. Para que possa se

⁴⁹ ARLT, Roberto. “La inutilidad de los libros”. In: *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004, p. 182-4.

libertar das limitações da cultura burguesa que o engendra, o romance libertário deve confrontar as convenções formais que o delimitam dentro dessa cultura.

A escritura do desespero de Arlt é a escritura da tensão entre o caráter burguês do modelo cultural-literário dentro do qual ele se inscreve como produtor, de um lado, e a sua consciência, como escritor, da sua condição de voz do oprimido, de outro. Por isso, Arlt diz, parodiando Flaubert, que ele é Erdosain⁵⁰. Tal afirmação, ao longo da história da recepção de Arlt, vem sendo tomada erroneamente como prova da natureza autobiográfica de Erdosain. Ela, porém, não tem procedência, além de impedir uma verdadeira apreciação do aporte ficcional de Arlt.

Uma interpretação muito mais produtiva é dada por Ricardo Piglia. “A tradição nos é filtrada pelas formas da cultura popular”⁵¹, ele diz. Em *Os sete loucos*, há toda uma rede de *construção do ser* através do periódico e da cultura de massa. A memória não é mais o campo privilegiado da subjetividade, como em Proust, mas sim o construto da imbricação dos diversos discursos provenientes da indústria cultural. Assim, “em *Os sete loucos* se usa uma notícia policial para construir uma recordação que obceca Erdosain e o leva a repetir o crime”⁵². Para Ricardo Piglia,

Puig y Arlt comprendieron que el bovarismo es una clave del mundo moderno: la forma en que la cultura de masas educa los sentimientos. Existe una memoria impersonal que define el sentido de los actos y la cultura de masas ha sido vista ya por Walter Benjamín como una máquina social de producir recuerdos y experiencias.⁵³

Esse bovarismo lido por Piglia em Arlt – a construção da memória e a modelagem da subjetividade através da cultura de massa – é parte da identificação ontológica de Arlt com Erdosain. Não é simplesmente a angústia e o sofrimento de seu personagem que o fazem

⁵⁰ “Pensá que puedo ser Erdosain, pensá que ese dolor no se inventa ni tampoco es literatura”. BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000, p.206.

⁵¹ PIGLIA, op. cit., p. 62

⁵² Idem..

⁵³ Idem, p. 64.

alegar sua identificação, mas é a noção de que essa angústia e sofrimento são inseparáveis de toda uma cultura que os levam a ser, uma cultura que constrói, manipula e modela desejos e esperanças ao mesmo tempo que viabiliza, estruturalmente, a compleição de tais desejos apenas para uma minoria que, em *Os sete loucos*, nunca aparece de fato: ou ela está protegida pelas paredes das casas pelas quais Erdosain passa em suas perambulações, ou, então, se apresenta como imagem cinematográfica, o sonho midiaticizado.

Roberto Arlt viveu sua escritura e fez com que sua escritura o reescrevesse. Vindo de uma posição social precária, perseguiu o seu sonho de escrever tanto com persistência quanto com perspicácia. Nunca tendo ido além do ensino primário, sua natureza sonhadora levou-o à leitura como espaço do escapismo. Acabou encontrando nela, no entanto, o reconhecimento de si próprio e de seu mundo. Escapismo e reconhecimento engendram a narrativa de simulação que é a marca maior do ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*. O bovarismo arltiano se delineia nessa escritura do embate entre escapismo e reencontro com o mundo, e tal embate ocorre através da textualização do simulacro. O teatro da angústia de Arlt surge da dor daquele que se sabe sonhador dentro de condições adversas, daquele que sonha o sonho de outro, o sonho massificado da rádio-novela, do folhetim e do cinema. A escritura do desespero de Arlt é a do sarcasmo diante dos sonhos vendidos e comprados no mercado público. O jogo de autopunição e autopiedade de Erdosain é a escritura do riso sarcástico para aquilo que se sonhou e se descobriu engodo. O discurso da angústia de Erdosain é a escritura do oprimido, daquele que perdeu o respeito por si mesmo e pelo outro frente a uma sociedade que nunca o respeitou e que, assim, acaba por agir como se dentro de uma notícia policial. Arlt transforma esse discurso em uma espécie de *lírica da dor*: não a dor romântica de um subjetivismo exacerbado pela sensibilidade artística, mas a dor do super-real, do ser humano

mecanizado, alienado, midiaticizado e massificado⁵⁴: vemo-nos enganados pela cultura de mercado que nos promete sonhos cinematográficos, ou, então, a medíocre felicidade bem comportada dos periódicos pequeno-burgueses.

A luta com o realismo enquanto expressão maior da cultura capitalista industrial estará presente em todo o romance libertário. O romance que se quer libertário, se não estiver em real tensão estética interna com a sua forma, será simplesmente panfletário. O romance de Roberto Arlt – e aqui temos em mente, em particular, o ciclo *Os sete loucos – Os lanças-chamas* – é, em seu caráter anárquico e individualista, um romance libertário. Ele se inscreve no sistema literário em que surge como uma ferramenta (artefato) cuja função é de choque e de tomada de consciência. Essa tomada de consciência não é de natureza panfletária, mas é, ostensivamente, uma crítica da ideologia vigente através de sua própria forma.

Beatriz Sarlo, na liminar para a edição crítica de *Los siete locos – Los lanzallamas* da coleção *Archivos*, escreve:

Los siete locos y Los lanzallamas son textos de crisis. Plantean conflictos que no pueden resolverse sino por la violencia o el aniquilamiento. Situaciones sin salida, condenadas desde el principio, todo que lo que se haga simplemente las vuelve más intrincadas o irreversibles. Como sonámbulos (el sonambulismo es un estado que las novelas de Arlt evocan muchas veces), los personajes siguen una pista equivocada que los aleja cada vez más de aquello que, en algún momento, creyeron desear. Las suertes están jugadas de antemano y las novelas muestran lo inevitable. La angustia de Erdosain, ese sentimiento moderno que hace la modernidad de la ficción arltiana, es una cualidad objetiva. La angustia está en la naturaleza social de las cosas, un sentimiento hegemónico por el cual la subjetividad se carga con el conflicto irresoluble que ya ha sido jugado en la dimensión objetiva.⁵⁵

Porque a angústia a que se refere Sarlo está “en la naturaleza social de las cosas”, ela está *formalmente* presente na escritura arltiana. A escritura de crise que Sarlo aponta não pode ser apenas a escritura de crise *em conteúdo*: ela estará embebida desta crise no mais profundo e no mais sutil de sua expressão formal. Tal expressão formal, no entanto, se difere da expressão de vanguarda da literatura burguesa, a literatura esotérica das elites socioculturais,

⁵⁴ Masotta fala do “homem-massa” de Arlt. Ver MASOTTA, Óscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de la América Latina, 1982, p. 10.

⁵⁵ SARLO, Beatriz. “Liminar”. In: LSL-LL, p. XV.

porque ela nasce do desespero da *urgência de produzir*, essa espécie de chamamento apocalíptico para a escritura daquele que está diante do “edifício social que se desmorona”. Assim, a escritura do desespero de Arlt é a escritura do desespero da subjetividade em agonia diante da opressão do capital, e não do desespero do *ontos* burguês. Boa parte da arte burguesa de século XX é a alegoria do desconforto espiritual experienciado por aqueles que vivem em condições privilegiadas de conforto material no contexto do “edifício social em ruínas”. A arte proletária de Arlt, no entanto, vem da experiência cruel da concretude material da opressão do sistema capitalista e de seu arsenal de armadilhas socioculturais. Por essa razão, ela só pode se resolver através “da violência e do aniquilamento”⁵⁶, e, por isso, as metáforas da angústia são sempre *metáforas industriais*, fantasmas do imaginário do mecanicismo.

Fica claro, na introdução à metade mais expressamente *política* do ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*, a qualidade de *concretude* de todo o simbolismo arltiano, qualidade que o coloca lado a lado, em sua estética do aço e do concreto, com Marinetti – mas do outro lado do prisma ideológico. Marinetti é o protótipo do intelectual fascista, e aí está a expressão última de seu ofício de escritor no seio da materialidade histórica. Arlt, no entanto, é o libertário que se rebela diante da opressão da hegemonia do capital e de sua invasão em todos os âmbitos da vida humana, sem que, no entanto, ache para esta hegemonia outra solução do que a do niilismo como visão escatológica da sociedade e o cinismo como alternativa de expressão diante da hipocrisia da cultura burguesa. Apropriando-nos dos termos de Umberto Eco, poderíamos dizer que Marinetti é um *super-integrado*, enquanto Arlt é um *super-apocalíptico*.

Há, em *Os sete loucos – Os lança-chamas*, uma constante tensão entre fato, ficção e veiculação em massa. Em um trecho particularmente significativo de *Os lança-chamas*, um

⁵⁶ Idem, p. XVI.

diálogo entre dois personagens, o Astrólogo e a ex-prostituta Hipólita, encontra-se o seguinte recorte de fragmentos jornalísticos:

En el Támesis se hundieron dos barcos. En Bello Horizonte se produjo un tiroteo entre dos facciones políticas. Se ejecutó en masa a los partidarios de Sacha Bakao. La ejecución se llevó a cabo atando a los reos a la boca de los cañones de una fortaleza en Kabul. Cerca de Mons, Bélgica, hubo una explosión de grisú en una mina. Frente a las costas de Lebú, Chile, se hundió un ballenero. En Franckfort, Kentucky, se entablarán demandas contra los perros que dañen al ganado. En Dakota se desplomó un puente. Hubo treinta víctimas. Al Capone y George Moran, bandidos de Chicago, han efectuado una alianza. ¿Qué me dice usted?... todos los días así. Nuestro corazón no se emociona ya ante nada. Cuando un periódico parece sin catástrofes sensacionales, nos encogemos de hombros, y lo tiramos a un rincón. ¿Qué me dice usted? Estamos en el año 1929.⁵⁷

Que Arlt use, nesse trecho, o discurso jornalístico para falar de seu tempo (pontualmente indicado no comentário final do Astrólogo) – discurso este ressemantizado ao ser transferido para a esfera do romanesco – não é de modo algum contingencial: o texto jornalístico não é simplesmente um dos matizes prosódicos que Arlt entrelaça em seu espaço narrativo; ele é uma das próprias bases sobre as quais a narrativa arltiana se apóia (especialmente no ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*). Podemos identificar outros formatos discursivos que se interpolam e lutam pelo espaço textual: a linguagem especializada vinda dos manuais técnico-científicos, o discurso melodramático do tango, da rádio-novela e do folhetim, o lunfardo grosseiro transcrito diretamente da rua (o laboratório empírico de Arlt), o discurso literário tradicional – fragmentos que se imbricam e transcriam uma época, uma cultura e uma ideologia. É o discurso jornalístico, porém, que serve de apoio geral, de moldura narratológica, no qual todos os outros discursos se mesclam. É assim que Arlt transgride as limitações do discurso literário novecentista e inscreve o romance argentino na era da cultura de massa, ao mesmo tempo em que, com isso, instaura uma crítica dessa mesma cultura de massa através do romance como modelo narrativo e instrumento de reflexão metalingüística. Roberto Arlt inclui-se, assim, na história literária, como um dos primeiros renovadores da longa tradição carnavalesca do romance no século XX.

⁵⁷ LSL-LL, p. 294.

No recorte jornalístico de Arlt, tão importante quanto o exemplo da dimensão e do alcance do periodismo em sua ficção, é a profundidade da leitura arltiana do processo de globalização em progressão geométrica, característica gritante do século XX.

Todos os lugares citados são distantes da Argentina, e todos são também distantes entre si. Nas notícias, revela-se certo teatro do absurdo e do cruel e, nelas, há um senso profundo de modernidade: é como se Arlt se visse livre da necessidade de *inventar* cenários para uma romanesca futurística, distópica e/ou absurda, pois tais cenários saltam das páginas dos jornais diariamente. Há uma distinta sensação de se estar vivendo em um planeta completamente tomado pela loucura – variações, na realidade, da mesma loucura, da mesma procura incessante e frenética pelo poder. Assim, barcos afundando, guerras civis, pactos entre *gangsters*, ações judiciais absurdas, tudo isso se apresenta ao mesmo tempo como algo muito longínquo e muito perto, ao mesmo tempo real e fictício. Lê-se o jornal e têm-se duas impressões distintas, mas interdependentes: o mundo, ainda que imenso, está interligado por uma rede global de informação; e, em qualquer parte, a todo momento, há alguma tragédia (causada ou catalisada pela insanidade, ganância e/ou a manipulação arbitrária da tecnologia) passível de ser consumida como notícia e, como tal, ser prontamente descartada e esquecida.

Cria-se o gosto por esta espécie de *pulp fiction* hiper-realista, ora relatando um ultraje qualquer na linguagem fria de quem escreve, *mas parece não estar realmente ali, por trás do texto*, na pretensa imparcialidade daquele que se *coloca no mercado* como transmissor da verdade, ora julgando um ou outro acontecimento a partir de uma estrutura de valores bastante clara e definida, de fácil ressonância através de seu apelo sensacionalista. Os jornais só podem ser vendidos se apresentarem a seus leitores o espetáculo diário de “catástrofes sensacionais”. As movimentações geopolíticas, se vistas fragmentariamente, acabam por se tornar ficções do exótico.

Assim toma forma esse sonambulismo arltiano que Sarlo aponta: personagens a quem cerca um mundo sonhado por uma cultura massificada sufocante em sua ubiqüidade urbana. O texto jornalístico torna-se obsessão e pesadelo, o cinema torna-se indústria do onírico produzido em série. O sonambulismo arltiano a que Sarlo se refere revela-se, portanto, como o bovarismo moderno que Piglia identifica como ponto-chave da modernidade.

Arlt, através da sua habilidade de leitor-ouvinte (aquilo que constitui sua *sensibilidadade jornalística*), é capaz de antever discursos que se tornarão cada vez mais familiares ao longo da década de 30, culminando na crise do eurocentrismo, evidenciada pelo surgimento de regimes autoritários e, mais tarde, pela eclosão da Segunda Grande Guerra e a conseqüente cristalização do imperialismo financeiro com os Estados Unidos como potência global. A respeito disto, Arlt disse, em certa ocasião, que nunca relatara nada além do que ele próprio já ouvira e presenciara – declaração que, como muitas outras suas, contribuiu para toda a controvérsia em torno de seu realismo enquanto escritura da deformação⁵⁸.

Sobre o nexos *escritor-jornalista/oralidade*, cabe dizer que o melhor jornalista, antes da convergência radical das mídias, não era necessariamente aquele que tinha uma boa redação, mas, sim, aquele que tomava notas na rua daquilo que ele mesmo testemunhava com seus olhos e seus ouvidos – de fato, com todo o seu corpo, pois o bom jornalista era então quem se encontrava no lugar certo, diante das pessoas certas, na situação certa (mesmo que essa conjunção – muito freqüentemente, na realidade – fosse um grande desastre natural, um atentado ou o *front* de batalha). Ele era aquele que melhor *transitava* social e geograficamente – ou estando no cenário da notícia, no momento correto, ou estando a par dela por fonte segura, antes de todos os outros.

⁵⁸ Temos o famoso exemplo da crítica de Lisardo Alonso, publicada na revista *Megáfono*, n. 9, Buenos Aires, dezembro de 1931: “Se habla todos los días de suprarrealismo; podría muy bien inventarse otro término: *infrarrealismo* y aplicarlo a ese ‘arte’, tan viejo para su edad, de que hoy son ejemplares entre nosotros *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. [...] Se ha dado confundir realismo con pintura de los detalles y como no es posible materialmente pintarlos todos, se buscan de preferencia los más pequeños, los más sucios. [...] ¿O por realismo debemos entender franqueza en el lenguaje, desprecio por las convenciones bien educadas?” (ALONSO, Lisardo. “*Los lanzallamas*, de Roberto Arlt”. In: LL-LSL, p. 740).

A capacidade de *escrever* Buenos Aires como nunca então alguém tinha logrado⁵⁹ surge, portanto, de sua percepção aguçada da urbanidade, de sua sensibilidade jornalística e da convergência (sempre tensa e instável) dos mais diversos registros textuais e orais, os quais acabam por se tornar, em sua dança interna, a transcrição idiossincrática de uma época e um lugar. Ao jogar com o compartilhamento espacial de registros em confronto, Arlt coloca ideologias antagônicas na mesma zona de convívio textual – a “zona novelística” da qual fala Gaspar Pío del Corro, na década de sessenta, em seu estudo sobre a narrativa arltiana⁶⁰. Essa confrontação de diferentes modelos, aliada à denegação arltiana daquilo que a cultura da oligarquia crioula havia determinado ser a “tradição argentina” (a construção de um passado épico, em oposição a todo um *olhar para o futuro* da população descendente dos imigrantes não-hispânicos), possibilita a Arlt a abertura para uma narrativa independente, comprometida não com os modelos de uma linha homogênea construída pela cultura do crioulismo hispanófilo, mas com as novas realidades com que se deparava a Argentina e o mundo na conturbada primeira metade do século XX, alinhadas somente, como poderiam ser, por novas cosmovisões e concepções estéticas.

Roberto Arlt, filho inculto de imigrantes pobres, tolo genial da literatura argentina, eis uma forma de circunscrevê-lo, a partir de um olhar condescendente, em um território ilhado da cultura platina. É ele, entretanto, que irá, a partir de sua condição duplamente marginal (como escritor latino-americano isolado do mundo, afastado da metrópole do velho novo globo capitalista, e como escritor estrangeiro dentro de seu próprio país), inserir a narrativa argentina na tendência moderna da arte rebelde. Podemos associar à narrativa arltiana a ferocidade da escritura de Céline, o teatro da crueldade de Artaud, o libertarismo sexual de Henry Miller, a ficção proletária de John Fante e William Saroyan. Osmar Borré vê em Arlt

⁵⁹ Ver, nesse sentido, o artigo de Beatriz Sarlo, “Arlt: ciudad real, ciudad, imaginaria, ciudad reformada”. In: *Punto de Vista*, 42, Buenos Aires, abril de 1992, p.15-21.

⁶⁰ DEL CORRO, Gaspar Pío. *La zona novelística de Roberto Arlt*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.

um predecessor da narrativa existencialista de Sartre e Camus⁶¹. A tradição de Arlt – a *extradição* de que nos fala Piglia – é a tradição de uma literatura cosmopolita que, paradoxalmente, se volta para o seu lugar no mundo, o seu espaço próprio, com um olhar autenticamente *regional* – da mesma forma como não podemos conceber o *Ulisses* de Joyce fora de sua inscrição em uma nova narrativa ocidental, ao mesmo tempo em que profundamente ligado à linguagem e à cultura irlandesas. Esse cosmopolitismo, implicado por um olhar profundo para o autenticamente regional, remete para o constante paralelismo traçado entre Arlt e Borges.

Dentro das imagens construídas através dos anos, Roberto Arlt, obviamente, é aquele que representa o escritor das mãos calejadas de quem já fez de tudo na vida, com fala de *malandrón* mas com certo sotaque germânico, o homem da rua e da barulhenta e caótica redação do jornal. Em contraste, temos a imagem de Borges como o intelectual recluso, de refinamento europeu e conhecimento enciclopédico, o homem que escreveu em vez de viver. Arlt é o boxeador literário, cínico e bruto; Borges é a personificação da biblioteca de Babel, irônico, sofisticado e enciclopédico. Ambos, antes de tudo, porém, são grandes mistificadores e ficcionalizaram de tal forma suas próprias vidas e imagens públicas que é difícil, por vezes, nos distanciarmos desses seus duplos ficcionalizados.

Devemos ter cuidado, entretanto, com o lugar-comum não onde ele se revela mais descaradamente não verdadeiro, mas, sim, onde ele mais se aproxima da realidade. Que essas imagens sejam estereotipadas parece ser um truísmo, mas se formos chamados a dizer onde realmente elas são mentirosas será difícil apontar em que elas não condizem a aspectos de certa forma reais. É a maneira, no entanto, com que os fatos são organizados em direção a imagens pré-concebidas que faz de uma descrição, na realidade, uma ficcionalização inaudita.

⁶¹ BORRÉ, op. cit., p. 191.

Por vezes, esse paralelismo entre Arlt e Borges, devido à tendência em privilegiar os traços estereotípicos de cada autor a partir de uma mescla de auto-referências enganadoras e de lugares-comuns da crítica, acaba por reforçar a importância de especificidades autorais questionáveis em detrimento de toda a visão de um *fluxo literário histórico* e vem a corroborar a pretensa oposição inconciliável entre os dois escritores. O fascínio pelo *duplo*, no entanto, leva-nos a retornar constantemente à confrontação entre esses dois *mitos* da literatura argentina.

Borges foi educado por uma família abastada. Sua mãe pertencia a uma tradicional família uruguaia. Seu pai, advogado e psicólogo, devido à mesma doença visual que afligiria Borges mais tarde, mudou-se com a família para Genebra, onde fez um tratamento com um importante médico suíço. Na Suíça, o jovem Borges (que havia se alfabetizado em inglês) aprende francês e alemão, e é na Europa, também, que começa a sua atividade literária. A formação de Borges, como se vê, é predominantemente europeia. Não surpreende, portanto, que tenha sido na França que a sua obra ficcional tenha chamado mais atenção, já que, de todos os escritores argentinos do século XX, nenhum foi tão europeu quanto Borges. Pode-se dizer até, sem incorrer em um erro infundado, em uma provocação aos moldes de Piglia, que Borges, de fato, é o mais argentino de todos os escritores europeus.

Arlt, por outro lado, nasceu e cresceu no subúrbio proletário de Flores, tendo, desde cedo, aprendido as dificuldades resultantes da delimitação social de sua condição de filho de imigrantes não-hispânicos. Arlt, que nunca passaria do ensino fundamental, mal aprendeu a regra culta do espanhol e, apesar de crescer em meio ao alemão e ao italiano falados, nunca se apropriou da construção dessas línguas, ainda que notas biográficas afirmem poder entendê-las sem aparentes problemas. Arlt, desde já, se coloca do lado oposto do espectro social em relação a Borges. Diante daquilo que David Viñas, em relação a Borges, chama de “burla

hasta quien no habla prolijo, no habla el lenguaje de los señores”⁶², Arlt constrói, ao longo de sua carreira de periodista, a imagem do homem bruto, inculto, vindo do povo. Não se cansa, porém, de listar a sua ampla rede de leituras. Sua leitura é um constante apropriar-se da matéria negada. Mais do que a palavra que se imbrica em com o seu duplo e volta sempre a si mesma (o jogo metafísico da textualidade em Borges, que é a metafísica mesma do pensamento) a intertextualidade em Arlt é um ato de rebeldia social, um ato libertário.

Borges e Arlt: duas figuras históricas, dois paradigmas. Enquanto a primeira proposição é um truísmo, a segunda pode – e deve – ser contestada. Ainda que não possamos delimitar a presença de um e de outro na literatura argentina e latino-americana, há, de fato, diferenças brutais entre os dois *estilos* – e estilo, aqui, independe daquilo que Arlt alegava não ter. Pois o estilo – ainda que seja a sua *pretensa ausência* (e nem isso pode ser sensata, ainda que ingenuamente, associado a Roberto Arlt) – é inevitável. O estilo, mais do que isso, é também instância narrativo-textual da ideologia. Não há estilo ingênuo o suficiente para que possa ser também inocente. Há sempre um projeto político – e esse projeto, por mais que se queira *puramente* estético, será sempre inseparável dos outros elementos da cultura (principalmente aqueles elementos que podemos chamar de *instrumentos de poder*). Não há *pureza* alguma possível na cultura.

O que nos faz voltar à primeira premissa do parágrafo anterior: por serem duas figuras históricas é que Arlt e Borges (*personas* do imaginário) acabam por se tornar instâncias de mitificação – assim como a própria confrontação binária Arlt/Borges. Dois signos, e simultaneamente um só. Na década de 50, David Viñas já havia escrito: “Más que dilema, la pareja formada por Arlt-Borges me parece una suerte de Jano bifronte. Quiero decir, el revés

⁶² VIÑAS, David. “Si me apuran, digo que Walsh es mejor que Borges.” Entrevista a Jorge Aulicino e Vicente Muleiro. *Clarín*, Buenos Aires, 26 de junho de 2004.

y el derecho de la misma problemática”⁶³. Cerca de cinquenta anos mais tarde, o próprio

Viñas viria a dizer:

Me parece saludable que la literatura argentina se haya polarizado en distintos momentos. La despolarización propone una homogeneidad que no ocurre. Han sido – perdone el ejemplo clásico – los sucesivos intentos de disolver la contraposición Boedo-Florida. Lo que habría que señalar, con atención, cosa que no se ha hecho, en mi criterio, son las porosidades, como se dice ahora, y las influencias, y los deslizamientos recíprocos, seducciones, etcétera.⁶⁴

É significativo que Viñas tenha dito isso a propósito de uma citação de Ricardo Piglia, segundo a qual este propõe que se veja “tudo que há de barbárie em Borges e tudo que há de literatura e cosmopolitismo [isto é, *civilização*] em Arlt”. O problema não é a confrontação binária, mas a falta da exploração de uma perspectiva incomum, subversiva, para o lugar-comum que ela encerra: o ater-se mais demoradamente nas “porosidades” e nos “deslizamentos recíprocos” que o abrem, dissolvendo as suas cristalizações e rompendo os nós ideológicos de suas manipulações.

Pensemos em Arlt e Borges – nesse contexto da literatura como campo da luta de classes – sob a perspectiva de uma *extradição argentina* comum, que os aproxima e, ao mesmo tempo, possibilita ver mais claramente as suas diferenças. Ricardo Piglia explica a extradição como um rememorar com a memória de outrem: “uma relação forçada com um país estrangeiro”⁶⁵, um constante retornar à fronteira, “uma memória feita de citações”⁶⁶. “Escrever é um intento inútil de esquecer o que está escrito”⁶⁷ – segue Piglia, remetendo a Pierre Menard, mas também a Erdosain, perseguido e assombrado por uma notícia das páginas policiais. Por outro lado, o mesmo Piglia abre sua homenagem a Roberto Arlt – o livro *Nome falso* – com a seguinte citação do autor: “Sólo se pierde lo que realmente no se ha

⁶³ Ver GUZMÁN, op. cit, p. 16.

⁶⁴ PIGLIA, op. cit., p. 60

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem, p. 61

⁶⁷ Idem.

tenido”⁶⁸. Arlt escreve com o destemor de quem se vê independente de uma tradição imposta e, como possuir, em literatura, é ser possuído, ele segue menos um projeto de construção mítica de uma tradição do que a filiação literária através do tremor e do sangue. Temos aqui um paralelo na forma como Sarlo lê o olhar de Arlt sobre Buenos Aires:

La ciudad no es vista en relación con el pasado sino con la naturaleza o con la sociedad: son las promesas del paisaje o su olvido, las marcas de la sociedad o sus obstáculos, los puntos organizadores de la visión que encuadra a Buenos Aires. Y fundamentalmente, la imaginación del futuro para la que el presente es un borrador o un fondo escenográfico. Este vacío de historia coincide con una hipótesis europea sobre América: aquí están los pueblos jóvenes frente al viejo mundo fatigado; remite también a la situación indecisa de los argentinos nuevos, como lo es Arlt, para quienes la valorización del presente excluye la preocupación de traicionar una historia de la que no se forma parte.⁶⁹

Americanos novos – leiam-se *extraditados*, mandados de volta para um país que nunca lhes pertenceu, isto é, o país dos estrangeiros, os extraditados sendo os estrangeiros dentro de seus próprios países. A dimensão da intertextualidade é justamente a dimensão da *ex-tradição* pigliana. Ela amplia a noção de tradição para além de um projeto político nacional, sem que se esqueça a especificidade da nação. Há, de fato, toda uma política da repertorização que, por razões sócio-econômicas, delimita uma literatura nacional. Esses elementos sócio-econômicos determinam uma perspectiva particular do repertório cultural de um país ao mesmo tempo em que são por ela determinadas, em um constante jogo ideológico entre o imaginário social e o coletivo. Por outro lado, há, também, certa corrente subterrânea de recepção – intuitiva, prática, uma tradição, enfim, de leitores que independe das decisões institucionais e das movimentações do mercado. *A prensa enterrada*: formas culturais de subversão. Formas de subterrâneas de recepção que condicionarão, conseqüentemente, a criação. O roubo dos livros em *El juguete rabioso*: o leitor de Arlt, de certa forma, é algo como a qualidade fundamental do próprio Arlt-leitor – uma clandestinidade que tem em sua condição de margem o último trunfo contra a manipulação política. Inverte-se o jogo: a tradição de leitores de Arlt se quer

⁶⁸ PIGLIA, Ricardo. *Nombre falso*. Buenos Aires, Editorial Seix-Barral, 1994.

⁶⁹ SARLO, Beatriz. “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada”. In: *Punto de Vista*, 42, Buenos Aires, abril de 1992, p. 15-21.

extraditada, se quer mandada de volta para um lugar, afinal de contas, ao qual nunca pertenceu. A leitura de Arlt, de qualquer forma, resiste e burla toda a espécie de canonização de sua obra: sua legitimidade não lhe é dada, mas é a própria “prepotência do trabalho” que a conquista – a legitimidade de uma perspectiva que busca sua historicidade olhando para o futuro.

2.2 A RECEPÇÃO DO INTERTEXTO ARLT-DOSTOIÉVSKI

Proponho traçar, neste ponto do trabalho, uma breve trajetória da recepção do intertexto Arlt-Dostoiévski desde as primeiras menções ao escritor russo na recepção arltiana (freqüentemente fomentadas pelo próprio autor) até as leituras mais amplas das inter-relações contextuais envolvidas no processo de recepção-criação da ficção dostoiévskiana. O metatexto, através de um método de confrontação de concepções histórico-críticas, pode ser um campo fértil para o estabelecimento de nexos, através de uma perspectiva intercontextual, em torno da realocação de elementos narrativos originários de um contexto a (Rússia pré-revolucionária, século XIX, Leste Europeu) em um outro complexo de funções literário-semióticas no contexto b (Argentina pré-Década Infame, século XX, América do Sul) para o qual tais elementos (literários e extraliterários) foram transtextualizados.

A história da recepção do intertexto Arlt-Dostoiévski é também a história do desenvolvimento da articulação entre política e crítica literária em torno do todo da obra de Roberto Arlt. Há, nessas duas instâncias, a evidência de uma leitura cada vez mais complexa da inter-relação entre ideologia, estética, teorias textuais e especificidades dos estudos literários. À medida que se começa a ver com mais amplitude a rede de nexos que envolve a

construção do discurso narrativo arltiano em sua interação com as condições socioculturais em que ele foi originariamente engendrado e a partir das quais sua recepção se configura, complexifica-se, também, a leitura da transtextualização arltiana de Dostoiévski.

Podemos notar certo movimento espiral na recepção do intertexto Arlt-Dostoiévski no qual as aproximações temáticas vão dando lugar a elementos da estrutura textual para uma posterior retomada da crítica temática centralizada agora em aspectos políticos conjunturais. Percebe-se, ao longo dessa trajetória, uma maior interação entre os elementos temáticos e os estruturais através de nexos contextuais. A partir da década de 1980, principalmente com o importante trabalho de Ana Maria Zubieta, *El discurso narrativo arltiano*, chega-se a uma sofisticação antes nunca lograda na leitura estrutural do intertexto ao mesmo tempo que se estabelecem as bases para uma leitura articulada entre os elementos temáticos e estruturais da transtextualização arltiana de Dostoiévski através de uma rede mais ampla de nexos sócio-históricos e culturais.

Rita Gnutzmann escreve em sua introdução a *El juguete rabioso*, a respeito das menções do próprio Arlt a Dostoiévski:

El nombre de Dostoiévski surge continuamente en sus notas. En “La madre en la vida y en la novela” se alude a las novelas *El idiota*, *Crimen y castigo* y *Las etapas de la locura*; ‘La amarga alegría del mentiroso’ elogia al protagonista de *Stepanchicovo y sus habitantes*; en ‘La mujer que juega a la quiniela’ se cita de memoria una frase de *El jugador*; ‘Un cuidador de locos se ahorcó...’ es comparado con *Los demonios*, y se menciona *Crimen y castigo* en una de las aguafuertes españolas. Las últimas dos novelas dostoiévskianas son las que han influido cabalmente en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Por fin vuelve a alabar la profundidad psicológica de Dostoiévski en *Los hermanos Karamazoff* (sic) en la nota ‘Unas partículas de aserrín...’. Algún crítico que otro ha llamado al propio Arlt el ‘Dostoiévski porteño’ (el autor anónimo de la reseña de *Los siete locos* en *La literatura argentina* es el primero en comparar Erdosain con Raskolnikov, 1929, pág. 73).⁷⁰

⁷⁰ GNUTZMANN, Rita. “Introducción”, in: *El juguete rabioso*. “Introducción”. In: ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 9-83. Corroborando a afirmação de Gnutzmann, encontramos a afirmação de Juan Pinto, em um de seus manuais de literatura argentina, ainda em 1958, em um tom bastante próximo: “Un novelista exaltado, rechazado, discutido y considerado genial[...]. Es algo así como el Dostowieski [sic] de la generación de 22.” (PINTO, Juan. *Breviario de literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Editorial La Mandragora, 1958, p.111).

O constante paralelismo entre Arlt e Dostoiévski não é, portanto, um traço da recepção crítica arltiana que tenha sido construído à revelia do que o autor pensava e escrevia *sobre* a literatura. O próprio Arlt é um dos principais fomentadores de tal paralelismo. Em uma entrevista a *La Literatura Argentina*, em agosto de 1929, Arlt identifica-se, diretamente, com os escritores de Boedo, os quais ele classifica como *russófilos*, em oposição àqueles que tomavam os ingleses e os franceses como modelos principais⁷¹. A transtextualização de Dostoiévski por Arlt não é de modo algum, portanto, uma decisão fortuita ou pobremente refletida: ela significa uma forma de inscrição dentro de uma proposta artística engajada, a qual se posicionava como antagônica à visão burguesa da “arte pela arte”. O engajamento de Roberto Arlt com o seu mundo e sua época sempre foi – e mesmo hoje, com um maior afastamento histórico, ainda é – um ponto bastante problemático. Durante muito tempo, a questão ideológica foi uma mancha nebulosa na recepção de Arlt justamente por esta sua inscrição voluntária a um grupo com o qual ele certamente possuía muitos elementos em comum, mas em relação ao qual ele também tinha diferenças fundamentais. Como escreve Rose Corral:

Es probable también que este encasillamiento temprano de Arlt en un grupo bien definido fijara las lecturas y los juicios de valor de sobre su narrativa. Como el propio Arlt se encarga de recordarlo en las ‘Palabras del autor’, primero se leyó como un realista de ‘pésimo gusto’; más tarde, en nombre de ese realismo pocas veces discutido o cuestionado, se exige a sus novelas todo lo que supuestamente deben ofrecer los textos realistas: verosimilitud, transparencia del sentido, coherencia ideológica, homogeneidad de medios expresivos y de la enunciación.⁷²

Em seu longo artigo “El mensaje de Roberto Arlt”, de 1952, Roberto Salama, em resposta ao Arlt torturado de Raúl Larra, oferece-nos um exemplo claro dessa tentativa de colocar o escritor dentro de escaninhos ideológicos definidos:

¿Que diferencia hay entre el mensaje del propio Mallea y Roberto Arlt? Secundarias, muchas. La esencia antipopular e antidemocrática los hermana. Están colocados en la misma línea, de espaldas a Mayo, ciegos ante la realidad del país, bien despiertos ante el mezquino mundillo interior que no es profundo análisis psicológico, sino

⁷¹ LSL-LL, p. 716.

⁷² CORRAL, Rose. “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. In: LSL-LL, p. 614.

enfermizo desmenuziamento de anormalidades subjetivas. Y por ello, por renegar del pueblo y de la estética realista, la obra de Roberto Arlt es y será progresivamente extraña al verdadero juez que él despreció: el pueblo.⁷³

Salama, a partir de uma visão marxista dogmática, expressamente stalinista e esteticamente homológica, lê, na relação de Arlt com a narrativa dostoiévskiana, a prova da natureza politicamente alienada da cosmovisão do autor. Para Salama, o único paradigma aceitável para uma narrativa popular (leia-se marxista) é Górkí, e Arlt está longe de se submeter ao realismo socialista que este preconizava:

En 1918, protestando contra la representación de las obras de Dostoiévski, escribía Gorki: ‘Sobre la Rusia se ciernen de nuevo nubes que presagian tormentas. Se avecinan otra vez días difíciles que reclaman la cooperación estrecha de las voluntades y los pensamientos, la máxima tensión de todas las fuerzas sanas de nuestro país. ¡No es el momento de dedicarse a contemplar sus manifestaciones monstruosas!, pues éstas no hacen más que emponzoñarlo todo, provocando un sentimiento de repulsión por la vida y por el hombre...’ Arlt, en vísperas del 6 de septiembre de 1930 y después de él siguió ocupándose de cuanta basura puede caber en la mente humana; no ayudó al pueblo a ver con claridad la situación del país y contribuyó en cambio a desalentarlo sobre la posibilidad de modificar la dura realidad.

Cuando Dostoiévsky describe al hombre ‘a imagen e semejanza de un animal feroz y salvaje’, Gorki escribe: ‘Pero yo sé que el hombre no es así... Esas ideas son nocivas desde el punto de vista social...’ Arlt – sin tener ni remotamente el talento de Dostoiévsky – afirma que el hombre es un animal salvaje y feroz.⁷⁴

Na verdade, a crítica de Salama está muito mais próxima, em princípio, à de Larra, do que ambos ou quaisquer outros na época poderiam ver. Ambas lêem o texto como base para a acusação e a defesa, respectivamente, da figura histórica. Larra também propunha inserir a leitura de Arlt em uma moldura ideológica marxista homológica, frequentemente à revelia do próprio texto, e recorria, muitas vezes, a recursos anedóticos e a testemunhos de crenças políticas. Larra, assim como Salama, lê em Arlt um discípulo do escritor russo, isto é, parte do princípio da relação hierárquica entre figuras histórico-literárias demarcadas em termos de fonte e influência. A sua aproximação temática não vai além da percepção de uma influência estético-literária e inscreve o intertexto ao lugar-comum do *topos* da personagem humilhada e ofendida, o que significa uma limitação na avaliação das implicações sociopolíticas do

⁷³ LARRA, Raúl. “Roberto Arlt es nuestro”. In: LSL-LL, p. 769.

⁷⁴ SALAMA, Roberto. “El mensaje de Roberto Arlt”. In: LSL-LL, p. 742-68.

discurso da angústia que permeia a narrativa do ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*, ao mesmo tempo em que o supervaloriza, capitalizando-o como cerne mesmo da ficção arltiana. Salama despreza o *monstruoso*, porque ele não se encaixa dentro da estética realista que o Partido Comunista tomava, então, como paradigma. Larra, por outro lado, tende a supervalorizar esse mesmo elemento, tornando-o ponto central da narrativa arltiana e reduzindo o diálogo com Dostoiévski ao apelo patético a partir do princípio hierárquico da influência estética: o autor a, sendo superior, influencia o autor b.

O marco de uma maior sofisticação da crítica política da narrativa arltiana é a publicação de uma série de importantes artigos a respeito de Roberto Arlt na revista *Contorno*, na década de 1950, por ensaístas como os irmãos David e Ismael Viñas, o jovem Noé Jitrik e Oscar Masotta. É certo que tal desenvolvimento foi catalisado pela biografia de Larra, mas a leitura da obra de Arlt por esses ensaístas mais jovens representa um salto qualitativo na crítica de Arlt em seu entendimento da complexidade ideológica da ficção que se propunham analisar e criticar. Masotta será o responsável pelos ensaios que serão publicados na década de 1960 sob o nome de *Sexo y traición en Roberto Arlt* e que dão uma dimensão muito mais ampla à problemática ideológica do ciclo *Os sete loucos*. Nesse momento, a dita influência de Dostoiévski sobre Arlt já havia há muito se tornado lugar-comum e, como tal, significava um conjunto de clichês que pouco ajudavam a redimensionar a ficção arltiana dentro de seus próprios parâmetros contextuais – basicamente, o quadro sócio-histórico da literatura na América do Sul logo após a Primeira Guerra. O próprio Larra, cerca de dez anos antes da publicação de *Sexo y traición*, escreve:

Las rarezas de de sus personajes, su carácter de fronterizos, ese poderoso mundo anímico en que encuadra sus vidas, levanta los cargos más apasionados a esta novela [*Los siete locos*] y a *Los lanzallamas*, que la continúa. Se insiste, sobre todo, en su carácter exótico, en la excesiva influencia dostoiévskiana.⁷⁵

⁷⁵ LARRA, Raúl. “El novelista torturado”. In: LSL-LL, p.790.

Oscar Masotta, não diferente de Larra, decide desviar a atenção do intertexto, a fim de reavaliar e revalorizar as particularidades de Arlt:

Algunos críticos, parece, han sentido la necesidad de huir de la puerilidad del autor, para pensar en el momento en que los personajes se confiesan a la rusa, se humillan psicológicamente a lo Dostoievski, y han sugerido, siempre en el nivel de los grandes planteos, los puntos de contacto entre “el hombre ruso” y el “hombre argentino”... Yo prefiero atenerme a los momentos más pueriles de la obra, y al lector que se haga estas preguntas, que yo mismo me he hecho, sólo cabe contestarle esto: que esa prosa sobrecargada de imágenes negras aliadas de una puerilidad que desarma, opera por fogonazos, que sus adjetivos y las situaciones, aparentemente de tono menor de sus novelas, no quieren ser más que estallidos, y que ellos iluminan el origen de esas estúpidas repugnancias que yacen en el fondo de nuestras historias personales y que no dejan de determinarnos.⁷⁶

Masotta faz uma relação direta entre a escritura dostoiievskiana e certa tendência da recepção crítica de então que, através do paralelismo com o escritor russo, valorizaria o épico e o grandioso em detrimento do caráter de puerilidade da prosa ficção arltiana, o qual ele considera uma qualidade essencial para o seu entendimento. Assim, ao se falar da dita influência de Dostoiévski (aqui não mais como acusação, como aponta Larra, mas como um traço a ser valorizado, justificativa para a prosa arltiana, redentora de todas suas pretensas faltas e incorreções estruturais), a crítica burguesa estaria, na realidade, afastando-se dos pontos nevrálgicos da ficção de Roberto Arlt. Para Masotta, um desses pontos nevrálgicos – a ingenuidade que leva suas personagens aos extremos das possibilidades negativas humanas e lhes confere sua qualidade absurda – é a repressão sexual, não como traço psicológico pessoal, mas como índice narrativo da demarcação social através da opressão ideológica. O homem arltiano, impregnado pela moral pequeno-burguesa, é incapaz de estabelecer qualquer relação sadia com o sexo.

Paradoxalmente, Masotta, em outra passagem de seu livro, escreve – agora a partir de uma perspectiva significativamente diferente em relação ao intertexto dostoiievskiano:

Si hay un tema rector en esta obra, hacia donde confluye lo más específicamente arltiano, entiendo que el de la imposibilidad de contacto entre humillado y

⁷⁶ MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de la América Latina, 1982. p. 64-5.

humillado. Arlt – que conocía Dostoiewski [sic] – sabía muy bien que nada hay más estrecho que la relación que une el verdugo a la víctima, el humillado al que humilla. Pero sabía también que esa relación en cambio es improbable entre humillados. El que humilla se conecta inmediatamente al que es humillado, y viceversa, pero todo humillado repele a quienes se humillan. La relación, en Arlt, de los humillados entre ellos se inicia extrayendo su existencia de un aliento precario.⁷⁷

Masotta remete, neste trecho, a uma das citações preferidas de Arlt a Dostoiévski: “cada hombre lleva en su interior un verdugo de si mismo”⁷⁸. Ao fazê-lo, o ensaísta argentino acaba por retornar ao intertexto dostoiévskiano pelo viés da humilhação como eixo temático. É discutível que Dostoiévski tenha centrado sua narrativa na relação humilhado/opressor, enquanto Arlt, por sua vez, tenha escolhido ficcionalizar as relações dos humilhados entre si. Se é verdade que, nas páginas do ciclo de *Os sete loucos*, as personagens em sua totalidade são todas, de uma forma ou de outra, oprimidas pelas condições sociais que as cercam, há, por certo, em Dostoiévski também a mesma problemática. De qualquer forma, em *Sexo y traición* a perspectiva em relação ao intertexto dostoiévskiano, seja pendendo para o lado positivo ou o negativo, está sempre conectada ao eixo temático da humilhação como tônica psicológica e social. De fato, a ênfase no psicológico parece sempre dominar o âmbito social da ficção de Dostoiévski na recepção arltiana.

O foco no *topos* do humilhado também é o ponto de partida para a aproximação textual proposta por Juan Carlos Onetti em seu prólogo a uma edição italiana das obras de Arlt no início da década de setenta: “Supe que leyó a Dostoievski en miserables ediciones argentinas de su época. *Humillados y ofendidos*, sin duda alguna”⁷⁹. Mais adiante, porém, Onetti chama a atenção sobre a relação entre o ciclo *Os sete loucos* e *Os demônios*:

Roberto Arlt tradujo a Dostoievsky [sic] al lunfardo. La novela que integran *Los siete locos* y *Los lanzallamas* nació de *Los demonios*. No sólo el tema, sino también situaciones y personajes. María Timofóievna Lebiadkina, ‘la coja’, es fácil de reconocer: se llama aquí Hipólita; Stavroguin es reconstituido con el Astrólogo; y

⁷⁷ Idem, p. 23.

⁷⁸ Esta citação aparece em sua *aguafuerte* de 27 de novembro de 1929 a respeito de *Os sete loucos*. (LSL-LL, p. 725.)

⁷⁹ ONETTI, Juan Carlos. “Semblanza de un genio rioplatense”. In: *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, 1972, p. 365-77.

otros; el diablo, puntualmente se le aparece tantas veces a Erdosain como a Ivan Karamázov.⁸⁰

Como Larra antes dele, a transtextualização de Dostoiévski é apontada por Onetti como uma das falhas freqüentemente demonstradas em relação à escritura arltiana. O paralelismo entre as personagens é simplista, e, certamente, Onetti (um mistificador à moda de Arlt, cuja displicência era notória e cuja atitude em relação à crítica literária nunca foi das mais favoráveis⁸¹) estava mais preocupado com o efeito retórico do que com a correção de suas observações. Veremos, adiante, que o *Astrólogo* é antes uma transtextualização de Piotr Vierkhoviénski do que de Stavróguin, assim como o é de Ivan Karamázov, e que tal transtextualização acontece no nível arquetípico e não como simples paralelismo intertextual. As mulheres coxas das duas obras, também, têm pouco mais em comum do que a particularidade física – particularidade esta que, no ciclo *Os sete loucos*, é textualmente incerta.

Por muito tempo, insistiu-se na tática de refutar os lugares-comuns levantados pelo paralelismo entre Arlt e Dostoiévski lançando-se mão precisamente das mesmas estratégias desse paralelismo. É o que vemos no artigo de 1971, de Robert M. Scari, “La novela moderna em Arlt”⁸². A fim de refutar o lugar-comum da “imitação servil” de Dostoiévski por Arlt, Scari propõe um breve cotejo analítico das personagens de ambos os escritores. A conclusão final é importante, porque vai frontalmente de encontro com a opinião simplista de que a personagem arltiana carece de uma identidade própria: “Los personajes de Arlt, apesar de su universalidad, son inospechablemente argentinos, de ningún modo rusos y aún menos

⁸⁰ Idem, p. 375.

⁸¹ Onetti adverte já na abertura de seu ensaio: “Yo no podría prologar esta novela de Arlt haciendo juicios literariosicosociologicos; tampoco podría caer en sentimentalismos fáciles sobre, por ejemplo, el gran escritor prematuramente desaparecido. No podría hacerlo por gustos o incapacidades personales; pero, sobre todo, imagino y sé la gran carcajada que le provocaría a Roberto Arlt cualquier cosa de ese tipo. Oigo su risa desfachatada, repetida em los últimos años por culpa de exegetas y neodescubridores.” Idem, p. 365.

⁸² SCARI, Robert M. “La novela moderna en Roberto Arlt”. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, n.255, mar. 1971, p. 581-588.

dostoyevskianos”⁸³. Outras considerações de Scari, no entanto, são menos acuradas. Ao passo em que as personagens arltianas “son presa de indefinición de la vida, la falta de intensidad pasional, la ausencia de objetivo, y el manto de tristeza que cubre de desventuras su existir”, o universo de Dostoiévski é governado por “la intensidad pasional, la violencia de los deseos y la orientación perfectamente definida de sus vidas, hacia Dios, hacia a una mujer o hacia un ideal relativamente preciso”. Segundo Scari, “la psicología de estos personajes es casi siempre afirmativa. Son regidos por la fatalidad y tienen plena conciencia de aquello que desean con tanta incontrastable violencia”⁸⁴.

Tal visão não pode ser sustentada por uma leitura mais atenta de Dostoiévski. O próprio *Memórias do subsolo* é uma invectiva intelectual contra o niilismo (e aqui em particular não me refiro ao niilismo russo histórico, então em seus passos iniciais, mas ao niilismo filosófico mesmo) implicado nas teorias revolucionárias de então, baseadas em um cientificismo que o autor relacionava a uma negação profunda dos valores humanos positivos. *Os demônios*, por sua vez, traz a figura de Stávroguin, a qual pode ser identificada, com bastante proximidade, com a descrição existencial das personagens arltianas tecida por Scari:

Si bien aspira a la felicidad, su aspiración se diluye en sueños descabellados. Como consecuencia de que ninguna potencia espiritual se sobrepone a otra surge el equilibrio que lleva a la inestabilidad e irregularidad, que lo conduce por una línea tortuosa sin rumbo fijo. Si tuviese la felicidad a su alcance la hubiera rechazado, con seguridad.

No todos estos personajes se abandonan inconscientemente a la disolución de su destino sin objeto, por lo contrario, suelen advertirse su orfandad espiritual e el terrible vacío de sus almas.⁸⁵

Ora, é justamente esse “vazio da alma” que Dostoiévski via crescer de forma alarmante nas gerações de revolucionários russos das décadas de 1860 e 70. *Memórias do subsolo*, *Crime e castigo* e, em especial, *Os demônios* nascem justamente dessa preocupação.

⁸³ Idem, p. 582.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Idem, p. 582-3.

As teorias bakhtinianas trazem um instrumental importante para a nova recepção de Arlt, e isso se deve em grande parte ao intertexto Arlt-Dostoiévski. Além do próprio intertexto, outro ponto de convergência é a teoria da carnavalização, a qual se revela presente em alguns estudos mais recentes sobre o grotesco na ficção arltiana. Por outro lado, o enfoque de Bakhtin para o romance como discurso polifônico acaba por se tornar capital na construção de novos nexos envolvendo a figura do Astrólogo e sua importância na narrativa do ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*. Ainda que Masotta e David Viñas já tivessem apontado, no final dos anos 50, a complexidade ideológica da ficção arltiana e sua resistência intrínseca a qualquer redução a leituras políticas predeterminadas, há muito tempo a heterogeneidade discursiva do Astrólogo – com o total despudor de Arlt ao colocar no mesmo espaço textual fascismo e comunismo, total ceticismo e uma religiosidade delirante – vinha deixando críticos e estudiosos presos em complicadas armadilhas hermenêuticas. Não podemos esquecer, no entanto, que as releituras do ciclo *Os sete loucos*, a partir da figura do Astrólogo, além da abertura para a diversidade discursiva possibilitada pelas teorias bakhtinianas, têm sua base também nas novas possibilidades de redimensionamento político a partir do afastamento histórico e a sua decorrente reperspectivação dos processos de poder no século XX. Piglia, por exemplo, pode reler o Astrólogo a partir da metanarrativa anglo-saxônica pós-modernista. José Amícola, com seu perspicaz estudo *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, de 1984, a partir do paralelo com *Mario e o mago*, de Thomas Mann, pode reavaliar *Os sete loucos* em relação ao contexto do entre-guerras⁸⁶.

Ana Maria Zubieta é quem, em seu livro de 1987, *El discurso narrativo arltiano*, tentará uma maior articulação entre as teorias do discurso e do romance de Bakhtin, o intertexto dostoiévskiano e o papel do Astrólogo na crítica ideológica de Roberto Arlt. Segundo ela – partindo dos aportes de Bakhtin à teorização acerca da ficção dostoiévskiana –, o discurso

⁸⁶ AMÍCOLA, José. “Los magos del mal”. In: LSL-LL, p. 820-3.

narrativo no ciclo *Os sete loucos* é estruturado em relatos-confissões, e este é o traço fundamental da transtextualização arltiana de Dostoiévski. A importância de tal visão é o deslocamento do foco intertextual do plano temático para o estrutural:

La crítica argentina existente sobre la producción novelesca de Roberto Arlt marcó en muchos casos, el parentesco que liga su literatura con la narrativa de Dostoyevski, pero esa relación fue consignada, principalmente, en sus semejanzas temáticas. Así, en el empeño caprichoso de abrir analogías, se establecieron comparaciones entre los personajes, actitud congelante que se agota en sí misma y arroja escasa luz acerca de los cruces intertextuales, los procedimientos constructivos, la producción de una escritura y el modo como Dostoyevski fue leído por Arlt.⁸⁷

Através de sua análise estrutural do intertexto dostoiévskiano em Arlt, Zubieta conclui que ele “aparece como un elemento que mediatiza la relación con la escritura y con la lectura; es un referente discursivo prestigioso que comparte su espacio con otras redes de textuales (la literatura nacional, el boedismo, etc.)”⁸⁸. Um importante ponto de cruzamento intertextual entre a ficção arltiana e a dostoiévskiana é o elemento folhetinesco. Ao mesmo tempo em que usa esse discurso como técnica narrativa, Arlt se utiliza do intertexto dostoiévskiano como mediador entre este e a literatura canônica. Enquanto Dostoiévski, porém, o teria usado como forma de alcançar um público mais amplo, Arlt lança mão do discurso folhetinesco a fim de efetuar sua crítica ao mesmo⁸⁹ – o que é consonante ao que Masotta já apontava como sendo a crítica arltiana à massificação⁹⁰.

A análise de Zubieta representa, de fato, um grande passo no estudo do intertexto Arlt-Dostoiévski. No entanto, porque intenta afastá-lo das cristalizações que as analogias temáticas haviam criado até então, algumas das implicações contextuais possibilitadas por tais analogias são totalmente ignoradas por Zubieta no capítulo que se atém especificamente ao intertexto. Porém, é principalmente no capítulo final de seu livro que novas possibilidades para uma

⁸⁷ ZUBIETA, op. cit., p. 19-20.

⁸⁸ Idem, p. 19.

⁸⁹ Idem, p. 59.

⁹⁰ “Un crítico de izquierda tendría razón de definirlo así: el hombre de Arlt, que viene de la masa, no apunta a la clase social. Esto a pesar de que su búsqueda es una empresa de *desmasificación*, en tanto quiere dejar de ser el oscuro individuo anónimo, para convertirse, en un relámpago, en sí mismo.” MASOTTA, op. cit., p. 9.

visão conjuntural mais ampla da transtextualização arltiana de Dostoiévski são lançadas. Nesse capítulo, Zubieta faz uma análise do discurso do Astrólogo e de sua relação com o pensamento anarquista em sua crítica ao totalitarismo, no momento em que identifica o totalitarismo com sua distopia social: “Por su misma arbitrariedad, el discurso del Astrólogo hace inevitable un movimiento de apertura; combina la acción de acercar el referente histórico al texto cuando habla del poder y orilla el anarquismo y lo aleja cuando incorpora la ficción y la utopía”⁹¹.

Zubieta propõe analisar o intertexto Arlt-Dostoiévski a partir da teoria bakhtiniana, e é desse modo que ela consegue identificar a estrutura diádica com que Arlt constrói a alternância entre as zonas de angústia e os relatos-confissões. Acredito, no entanto, que se pode entrever na aplicação das teorias do discurso romanesco de Bakhtin por Zubieta uma abordagem predominantemente estruturalista. Essa limitação talvez tenha sido uma necessidade: era preciso, naquele dado momento histórico da recepção crítica de Arlt, estabelecer o nível estritamente textual em que acontece o fenômeno interliterário – um “sistema” de apropriação de um discurso ficcional em particular visto pela perspectiva das estratégias textuais que condicionam a relação receptivo-criativa. No entanto, o intertexto Arlt-Dostoiévski surge não só de escolhas literário-estruturais, mas principalmente de conjunturas sócio-históricas que remetem umas às outras, assim como de uma profunda ressonância de cosmovisões que condicionam os posicionamentos políticos e existenciais de ambos os autores. As implicações das teorias do dialogismo e do romance são mais amplas e podem nos levar mais adiante ao possibilitar o estudo do diálogo de contextos onde antes só se destringia a rede de textos. Podemos pensar no que diz Bakhtin sobre a importância da polêmica velada como instância em que a presença da palavra do outro se faz presente na

⁹¹ ZUBIETA, op. cit., p. 17.

estrutura discursiva embora não seja propriamente uma representação, mas uma resposta prévia:

Há propriamente em cada estilo um elemento de polêmica interna, residindo a diferença apenas no seu grau e no seu caráter. Todo discurso literário sente com maior ou menor agudeza o seu ouvinte, leitor, crítico cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete. Além disso, o discurso literário sente ao seu lado outro discurso literário, outro estilo. O elemento da chamada reação ao estilo novo, reação ao estilo literário antecedente, presente em cada estilo novo, é essa mesma polêmica interna, por assim dizer, dissimulada pela antiestilização do estilo do outro, que se combina freqüentemente com uma paródia patente deste.⁹²

No momento em que incorpora a palavra do outro, o discurso romanescos se complexifica e transforma-se em espaço do diálogo – ainda que a última palavra seja a do autor. Para Bakhtin, porém, o romance de Dostoiévski não se fecha na palavra do autor, um dos motivos pelos quais o teórico russo dizia que não interessa ao romance dostoiévskiano o final: a delimitação do narrado em início, meio e fim é, em última análise, o fechamento monológico do narrado através da organização da palavra do outro em direção à palavra final do autor.

A teoria de Bakhtin é importante porque tenta dar conta da complexidade ideológica de Dostoiévski tal como ele a **representa textualmente** em sua produção ficcional. A esse reconhecimento do poder ideológico da palavra era necessário o pulo teórico que afastaria a análise do discurso, em termos de perspectiva, da abordagem estritamente lingüística em direção àquilo a que ele chamava de *metalingüística* – o estudo

[d]a palavra não no sistema da língua e nem num ‘texto’ tirado da comunicação dialógica, mas precisamente no campo propriamente dito da comunicação dialógica, ou seja, no campo da vida autêntica da palavra. A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou.⁹³

Zubieta expande gradualmente o escopo de sua análise. Ao iniciar com o intertexto Arlt-Dostoiévski, este se torna uma espécie de problematizador a partir do qual Zubieta investiga

⁹² BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 197.

⁹³ Idem, p. 203.

uma série de elementos contextuais que interagem no texto ficcional arltiano: as aproximações e os distanciamentos em relação ao grupo de Boedo; o diálogo de Arlt com toda uma tradição do grotesco na literatura e no drama argentinos; a convivência, no discurso do Astrólogo, das mais diversas representações ideológicas, as quais não podem ser homogeneizadas ou delimitadas a uma ou outra tendência. Isto é: de modo geral, Zubieta guarda a dimensão intercontextual – âmbito do que Bakhtin chama de metalingüística e que hoje compreendemos como o campo da pragmática – para *fora* do estudo do intertexto Arlt-Dostoiévski.

Proponho, no entanto, que o próprio intertexto seja visto com uma instância primariamente intercontextual, na medida em que a transtextualização do material dostoiievskiano por Arlt se constitui de uma leitura não só de estratégias textuais mas dos próprios contextos representados e ajustados nessas estratégias, as quais servem basicamente como articuladoras lingüístico-narrativas da intercontextualidade. O intertexto não serve apenas, como implica Zubieta, para mediar o folhetim através de um modelo prestigioso. O material dostoiievskiano é, na obra de Arlt, instância de um profundo diálogo de contextos históricos. Ele fornece arquétipos literários que serão livre e ativamente transtextualizados, recontextualizando-os e criando, assim, suas próprias construções arquetípico-literárias.

2.3 ARLT-DOSTOIÉVSKI: A TRANSTEXTUALIZAÇÃO DO SUBSOLO

O termo “arquétipo” nos estudos literários está tradicionalmente atrelado à teorização de Northrop Frye, a qual, por sua vez, está relacionada mediatamente ao princípio inconsciente – universal e não condicionado culturalmente – o que caracteriza o enfoque da psicologia

analítica. A crítica mitopoética tem sua concepção de arquétipo profundamente ligada à noção junguiana de uma realidade anímica apriorística, na linha dos estudos mitológicos de Joseph Campbell – ainda que Frye sublinhasse a especificidade do conceito no âmbito dos estudos literários. Por essa razão, a mitopoética, de um lado, sempre deu primazia ao elemento assim dito “fantástico” da ficção e enfatizou os motivos que mais se aproximam ao material do inconsciente coletivo, ou mesmo da mitologia clássica. De outro, essa abordagem tende a estudar as estruturas narrativas como universais anteriores às particularidades deste ou daquele sistema sociocultural. Esta não é a idéia geral por trás da noção de arquétipo literária que sustenta este trabalho.

O arquétipo literário diz respeito a uma estrutura dinâmica de construção e configuração do discurso literário nos processos de recepção-criação. Isto faz dele um fenômeno basicamente cultural, isto é, socialmente condicionado. O arquétipo literário não é uma dimensão do inconsciente psicológico, mas é antes uma construção sociocultural que traz em si e em sua relação com o polissistema literário em que se insere o potencial para a ressonância intuitiva que está na base do processo de recepção-criação no nível individual. O que não significa que o arquétipo literário não seja também instância daquilo que Fredric Jameson chamou de *inconsciente político*. Algumas considerações de Glen S. Close em *La imprenta enterrada*⁹⁴, comentadas mais adiante, aproximam as duas noções. Close, vindo do contexto dos *cultural studies* em língua inglesa, articula os aportes da tradição marxista de Raymond Williams com os estudos arltianos argentinos, desde Larra, Óscar Masotta e David Viñas até Ricardo Piglia, José Amícola e Ana Maria Zubieta e Silvia Saítta. É importante salientar que estes últimos (e Saítta especialmente, porque de forma mais direta) entram em diálogo com a crítica cultural marxista no rastro de Raymond Williams através dos estudos de Beatriz Sarlo.

⁹⁴ CLOSE, Glen Steven. *La imprenta enterrada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.

Partindo da articulação teórica de Close a fim de se chegar às conexões entre anarquismo, modernidade e literatura, poderíamos pensar no intertexto Arlt-Dostoiévski como uma instância, não de um *inconsciente*, mas sim de um *subconsciente* político-literário. A troca do prefixo não é de modo algum gratuita: ele é próprio do viés mesmo deste estudo, cujo lastro, por sua vez, é dado pelo eixo arquetípico fundamental do intertexto Arlt-Dostoiévski: o subsolo.

É desta perspectiva que surge a hipótese de complexos arquetípico-literários e investigar a interação histórico-literária desses complexos entre si, ao mesmo tempo em que poderemos traçar conexões entre estes e outros complexos arquetípicos distintos tal como Quixote e Madame Bovary. A partir desses novos nexos pode-se considerar Quixote como o princípio arquetípico geral que conecta Bovary e o homem do subsolo dostoiévskiano ao Erdosain de Roberto Arlt. Isto porque se toma aqui o princípio de *arkhé* não como origem, mas como um “estar à frente” (o passado não sendo visto unidimensionalmente como algo *que já passou*, mas também como algo *que veio antes* e cuja presença remete à idéia de rastro – consonante com a noção borgeana de precursor literário). O motivo do arquétipo literário quixotesco, ao longo da história literária articulada com a história cultural, é constantemente recontextualizado e transcriado, gerando novos complexos arquetípico-literários. Logo, o arquétipo literário desde já se posiciona como concepção retrospectiva, isto é, como conceito histórico-literário no âmbito dos processos de recepção-criação. A delimitação desse conceito é condicionada pelo recorte proposto mais do que por uma qualidade arquetípica do texto, intrínseca e apriorística.

O recorte último, aqui, é a operação, no texto, de tradições subterrâneas. O foco último, portanto, é menos o motivo do homem do subsolo do que o subsolo em si: a sua profunda significância ideológica e a sua extensão intercontextual enquanto eixo arquetípico em torno do qual gira a transcrição arltiana do romance dostoiévskiano de conspiração política.

Porque o problema do arquétipo literário é multifacetado, na medida em que ele abre novos caminhos para a investigação do intertexto, ele também pode perder seu interesse terminológico, estando passível de se afastar da objetividade e da especificidade que lhes são fundamentais para sua sobrevivência enquanto conceito. O quadro pode ser melhor dividido se pensarmos nos arquétipos não como unidades monísticas, mas sim como complexos de idéias e contextos. Logo, fica claro que há um complexo arquétípico-literário arltiano assim como um dostoiévskiano. Eles, no entanto, em vez de serem vistos como amálgamas de elementos estrita e estavelmente ligados um ao outro, são interpretados como conjuntos de elementos que se sobrepõem, se interpenetram e se inter-relacionam. A recontextualização do arquétipo é sempre produtora de outros complexos em outros momentos e sistemas culturais.

2.3.1 Os Homens do Subsolo

Se em geral o projeto do ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*, como romance de conspiração política, é inegavelmente uma transtextualização dos temas e motivos centrais de *Os demônios*, há outros estratos de relações literário-arquetípicas com Dostoiévski que só poderemos estabelecer a partir do motivo do homem do subsolo.

É importante que se faça uma distinção entre o subsolo e o homem do subsolo como dois complexos arquétípico-literários separados (ainda que interpolados), provenientes de diferentes recortes. Embora o subsolo seja o elemento intertextual mais importante – ao menos sob a perspectiva da intercontextualidade –, é impossível que, antes da abordagem do *topos* narrativo, não se pense na concepção da personagem. Nela opera a construção

arquetípica do *homem* do subsolo, cuja posição, na presente análise, é secundária enquanto foco, mas essencial para o desenvolvimento de nexos mais gerais.

Há dois modelos romanescos cuja importância na transtextualização do material dostoiévskiano por Arlt é primordial: refiro-me a *Crime e castigo* e *Os demônios*. O primeiro oferece a estrutura para o que podemos chamar de *romance existencial*, o que inclui pelo menos boa parte dos romances existencialistas (*O estrangeiro* de Camus e *A náusea* de Sartre podem ser citados como os dois dos mais célebres exemplos), mas que não pode ser reduzido e delimitado ao existencialismo como movimento e vertente filosófico-literária. O romance existencial do século XX se constrói em torno da tensão entre indivíduo e alteridade e na busca de uma existência autêntica a partir dessa tensão. Podemos pensar em *El astillero* de Juan Carlos Onetti e o *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector como dois entre os numerosos exemplos do romance existencial na América Latina.

Temos em *Os demônios*, por outro lado, menos um romance existencial propriamente dito do que um romance de conspiração política. Ele é fundamental para o estudo do intertexto dostoiévskiano no ciclo de *Os sete loucos* devido ao nexo entre a figura do Astrólogo e sua “ensalada rusa”, de um lado, e, de outro, o chigaliovismo (ideologia construída por Chigáliov, o ideólogo da conspiração em *Os demônios*) e a figura de Piotr Stiepánovitch, o arquétipo literário dostoiévskiano do mistificador político. À medida que o Astrólogo e o seu plano de uma anti-revolução vão tomando vulto no desenvolvimento da narrativa, fica cada vez mais clara a feição de conspiração política do romance de Arlt. O “ser através do crime”, eixo temático da transtextualização de *Crime e castigo* por Arlt, revela-se como pano de fundo existencial para o jogo de manipulação posto em movimento pela personagem do Astrólogo. Erdosain se revela, em todo o seu peso existencial, pouco mais do

que massa de manobra para a anti-revolução – “a rebelião alienada” a que se refere Beatriz Pastor⁹⁵.

Dostoiévski relaciona, em suas linhas gerais, o homem do subsolo a Goliádkin, o personagem principal de *O sósia* (também conhecido como *O duplo*), o seu segundo trabalho a ser publicado. Frank comenta a esse respeito:

Reconhecido atualmente como uma das primeiras obras-primas de Dostoiévski, *O Duplo* retrata de forma brilhante o processo de submersão de uma mente esquizofrênica na loucura. Anos mais tarde, Dostoiévski observou que, nesse trabalho, tivera pela primeira vez o vislumbre inicial ‘do homem do subterrâneo, o meu tipo extremamente importante’. Deve-se interpretar com alguma cautela o significado que Dostoiévski deu a essa frase; quando escreveu *O Duplo*, dificilmente teria conhecimento das questões ideológicas incorporadas na personagem do ‘homem do subterrâneo’, questões que só aparecem claramente na fase posterior da cultura russa [...] Talvez tenha querido dizer que a personagem que criou em *O Duplo*, o Sr. Goliádkin, lhe ofereceu um paradigma psicológico que, mais tarde, voltaria a usar com frequência.⁹⁶

Implicam-se, tanto da afirmação de Dostoiévski a respeito de Goliádkin quanto do comentário de Frank acerca dos limites dessa afirmação, conjeturas importantes sobre o alcance paradigmático do homem do subsolo dostoiévskiano na ficção arltiana. Parece-me razoável dizer que, assim como uma gama de personagens dostoiévskianas surgem do arquétipo do homem do subsolo (Raskólnikov é certamente o mais notório, por seu isolamento, seu posicionamento político, sua neurastenia), há todo um diálogo do universo arltiano com esse complexo arquétipico-literário – o qual parece ser um nó de cruzamento na rede dos diversos arquétipos dostoiévskianos: o duplo, o demônio (e o endemoninhado), o subsolo, o santo-idiota. O homem do subsolo como paradigma de personagem, na sua instância literário-arquetípica, está na própria base transtextual de Remo Erdosain.

Trechos de *Memórias do subsolo*, como o que segue, levaram a recepção a uma série de comentários a respeito do masoquismo do homem do subsolo, o que muitas vezes acabou sendo visto pelo prisma da psicologia:

⁹⁵ Ver PASTOR, Beatriz. *La rebelión alienada*. Gaithersburg, MD: Hispanamérica, 1980.

⁹⁶ FRANK, Joseph. *Dostoiévski. Os efeitos da libertação, 1860–1865*.

[...] chegava a ponto de sentir certo prazerzinho secreto, anormal, ignobilzinho quando, às vezes, em alguma horrível noite de Petersburgo, regressava ao meu cantinho e me punha a lembrar com esforço que, naquele dia, tornara a cometer uma ignomínia e que era impossível voltar atrás. Remordia-me então em segredo, dilacerava-me, rasgava-me e sugava-me, até que o amargor se transformava, finalmente, em certa doçura vil, maldita e, depois, num prazer sério, decisivo!⁹⁷

O masoquismo aqui, porém, é menos um traço psicológico do que a expressão narrativa da resistência sócio-ontológica em frente às diversas manifestações de totalitarismo. Em Dostoiévski, o impasse de um homem russo culto, criado na tensão entre o Iluminismo e a tradição russa, insatisfeito tanto com a ordem social vigente quanto com as alternativas intelectuais que se lhe oferecem. O homem do subsolo dostoiévskiano vê-se preso entre o determinismo cientificista redutor da geração revolucionária de 1860 e o romantismo quase livresco dos socialistas utópicos da década de 1840. Sua identidade se vê ameaçada pelo ocidentalismo que alheia ainda mais o homem russo de seu solo. Em Arlt, por outro lado, o indivíduo se defronta com os fundamentalismos próprios de seu momento histórico. O fanatismo agora lhe parece ubíquo, embora suas máscaras mudem constantemente: comunismo, fascismo, cientificismo. Todos lhe parecem indiferentes entre si, tão imerso está na fatalidade de sua classe. Sua “argentinidade” é desde já uma falácia: o homem do subsolo portenho foi duplamente extraditado: europeu nascido na América, ele é um estrangeiro dentro de seu próprio solo natal, expulso de volta a uma terra da qual ele já nasceu distante e que nunca o acolherá verdadeiramente.

O fatalismo é uma das facetas principais do masoquismo do homem do subsolo de Roberto Arlt, epitomado em *Erdosain*. *Erdosain* vê na rede dramática da precariedade social o seu destino e danação. Seu fatalismo vem da percepção de que não há saída para além das possibilidades que ele divisa em seu horizonte. A mediocridade, que lhe é apresentada como modo de vida honesto, e a atribuição de valores, como honra e correção moral ao trabalho sub-remunerado e tacanho, que delimita o espaço social da pequena-burguesia, lhe são

⁹⁷ *Memórias do Subsolo*, p. 19 – 20.

irremediavelmente aversivas. Por outro lado, toda e qualquer ideologia lhe parece indiferente, pois todas as alternativas que lhe são apresentadas parecem lhe conduzir a totalitarismos e fundamentalismos. Por seu lado, o seu fundamentalismo interno, sua reação à vida cinza que lhe é economicamente determinada, é um egoísmo sem limites, o seu apartamento progressivo de todo e qualquer contato verdadeiro com o outro, egoísmo esse traduzido em um discurso de autopiedade renitente e circular – o outro lado do individualismo como valor da modernidade, a base ideológica do alheamento humano radicalizado na fase tardia do capitalismo.

Diante desse fatalismo, Erdosain se entrega ao niilismo absoluto, o que acaba por torná-lo títere e vítima do Astrólogo. À medida que Erdosain imerge nas possibilidades da revolução distópica do Astrólogo, com seus planos delirantes de genocídio químico, a idéia do assassinato lhe parece cada vez mais irremediável e inevitável. Nem o desejo mais lhe serve de escape, pois o desejo se torna para Erdosain o espaço do sonho midiaticizado, embalado e comercializado, o que significa que nem o lugar privilegiado da subjetividade está fora do âmbito da dominação econômica. Com isso, Arlt imprime nessa personagem a problemática da América Latina dentro do contexto da economia global em expansão e radicalização, ao mesmo tempo em que amplia o foco e lê, nas implicações dessa nova cultura, a dominação capitalista do indivíduo através de seu alheamento e da manipulação midiática.

O estado de opressão ontológica decorrente da dominação sócio-econômica se espacializa e a esse espaço Arlt dá o nome de *zona de la angustia*. Errando pelas ruas, Erdosain introjeta a paisagem urbana como quadro pessoal de sua fatalidade:

Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos tan espesos como las ovas de un arenque.

Esta zona de angustia, era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia

de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en estas un regusto de sollozo.⁹⁸

O masoquismo de Erdosain – o sofrimento de todos os homens, espacializado e compartilhado através das zonas de angústia – recontextualiza a luta arquetípica do homem do subsolo dostoiévskiano pela legitimidade de sua existência. O elemento contextual diferenciador do masoquismo no homem do subsolo portenho está na marca da condição periférica do sul-americano. O seu masoquismo é a introjeção da palavra do outro, palavra de desprezo e exclusão, manifestação refratária das bases de dominação cultural que sustentam a dominação econômica global, a origem mesma da América Latina como extremo ocidente: “Sí, yo soy un lacayo. Tengo el alma de un verdadero lacayo –y apretaba los dientes de satisfacción al insultarse y rebajarse de ese modo ante si mismo”⁹⁹.

O jogo entre amor-próprio exacerbado, culpa, desprezo a si próprio, auto-indulgência, marginalidade e a reprodução dos sonhos e preconceitos da classe-média é a tônica principal do discurso da angústia de Remo Erdosain. A “vida cinza” que Arlt ficcionaliza a partir do arquétipo do homem do subsolo é a expressão da tensão entre o proletariado que se almeja classe média e o lúmpen que se repugna diante dos valores (pequeno-)burgueses, o que remete ao cenário das classes oprimidas na Inglaterra vitoriana tal como descrito por D. H. Lawrence:

Now, although perhaps nobody knew it, it was ugliness which really betrayed the spirit of man in the nineteenth century. The great crime which the moneyed classes and promoters of industry committed in the palmy Victorian days was the condemning of the workers to ugliness, ugliness, ugliness: meanness and formless and ugly surroundings, ugly ideals, ugly religion, ugly hope, ugly love, ugly clothes, ugly furniture, ugly houses, ugly relationship between workers and employers. The human soul needs actual beauty even more than bread.¹⁰⁰

Diante da feiúra ubíqua da “vida cinza”¹⁰¹, o homem do subsolo (dostoiévskiano, russo, oitocentista, ou arltiano, portenho, novecentista) busca uma beleza intangível – no caso do

⁹⁸ LSL-LL, p. 10-1.

⁹⁹ Idem, p. 12.

¹⁰⁰ Citação retirada de KLINGOPULOS, G. D. “Notes on the Victorian Scene”. In: FORD, Boris (ed). *The Pelican Guide to English Literature* – vol.6 – from Dickens to Hardy. Middlesex: Penguin, 1973.

¹⁰¹ “La vida gris” é o nome de um dos capítulos de *El amor brujo*. Ver ARLT, Roberto. *El amor brujo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

anti-herói arltiano, essa beleza é o desejo estrangulado pela cultura de massa e os sonhos mediados pelo folhetim, pelo cinema, pelas páginas do jornal. Mas quanto mais se deixam levar por seus delírios cinematográficos ou livrescos, menos esses homens do subsolo se vêem capazes de qualquer vivência do real que não tenha origem na hipersensibilidade de seu amor-próprio dilacerado pelos valores da sociedade de consumo. Daí a importância do dinheiro como motor narrativo. Como diz Óscar Masotta: “Es que en una sociedad donde el hombre se define por lo que tiene, gran parte de ella queda condenada a ocultar lo que no tiene, esto es, que debe resignarse a incursionar por el penoso e interminable camino de la hipocresía.”¹⁰² O dinheiro, transformado em valor moral, se torna o móvel da falsidade nas relações interpessoais no contexto do capitalismo. Para Masotta, o apelo do dinheiro para a classe média reside na sua auto-idealização como dominador e no desconhecimento de sua situação real de dominado, desconhecimento este originário da recusa de se ver como tal:

La clase media carece de *conciencia de sí*, y sólo tiene un turbado *sentimiento de sí*: el individuo de la clase media se autodesconoce a sí mismo y no sabe confesarse que su clase es ya el fruto podrido que se separa del árbol social. Es que la propia situación en el circuito de la producción se vela que está más cerca del proletariado que de las clases poseedoras. Pero si se esconde a sí mismo lo que efectivamente es, no deja en cambio de tener un *sentimiento de sí*, una certeza vivida en el ocultamiento donde el hueco interior de lo que no se tiene *aparece* como escondido, una conciencia turbada donde lo que se esconde amenaza a cada instante con aparecer a la luz.¹⁰³

Há, então, no âmago do masoquismo do homem do subsolo portenho, o paralelo para a autoconsciência exacerbada do homem do subsolo dostoievskiano: esse *sentimiento de si* – uma inconsciência social, a hipertrofia da experiência de seu deslocamento existencial proporcional à hipotrofia da consciência da verdadeira natureza de sua condição social. Sendo destituído, como implicam as considerações de Masotta, de uma consciência de classe, reduzido como está apenas a um *sentimiento* de classe, Erdosain se apega aferradamente a esse

¹⁰² MASOTTA, op. cit., p. 56.

¹⁰³ Idem, p. 56-7.

sentimento. O apego do homem do subsolo portenho ao seu próprio sofrimento tem sua contrapartida na intangibilidade do sonho capitalista introjetado:

Si continuó trabajando en la Compañía Azucarera no fue para robar más cantidades de dinero, sino porque esperaba un acontecimiento extraordinario –inmensamente extraordinario– que diera un giro inesperado a su vida y lo salvara de la catástrofe que veía acercarse a su puerta.

[...]

– ¿Qué es lo que hago con mi vida? –decíase entonces, queriendo quizás aclarar con esta pregunta los orígenes de ansiedad que le hacía apetecer una existencia en la cual el mañana no fuera la continuación del hoy con su medida de tiempo, sino algo distinto y siempre inesperado, como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta hoy, y la dactilógrafa aventurera, una multimillonaria de incógnito.¹⁰⁴

Erdosain – nos seus delírios escapistas perante a opressão social introjetada e cartografada como zonas de angústia – encena o tragicomédia da modernidade tal como traçada por Dostoiévski: “Chegamos a tal ponto que a vida viva autêntica é considerada por nós quase um trabalho, um emprego, e todos concordamos que seguir os livros é melhor”¹⁰⁵. Daí a sua espera sempiterna por um evento extraordinário, algo que o eleve da mediocridade mundana de seu espaço e tempo socialmente delimitados. Erdosain imprime à problemática da vida esvaziada a marca da midiaticização no estágio avançado do capitalismo: a ubiqüidade dos meios de comunicação de massa, os quais tocam o ser humano no mais íntimo da sua vida privada – o seu universo onírico, o âmbito de sua vida regido pelo imaginário, modelando os seus desejos ao mesmo tempo em que impossibilita o seu alcance. Não são mais simplesmente os livros que moldam a vida a ser vivida, mas o jornal, o rádio e o cinema. Talvez ninguém antes de Arlt tivesse visto isso com tanta profundidade.

Erdosain encarna o homem do subsolo portenho em seu desespero diante de um mundo que, sendo completamente irracional, ainda assim toma a razão como valor supremo. O irracionalismo do homem do subsolo é o projeto de razão da modernidade tomado em suas últimas conseqüências. Ele leva essa razão aos seus limites lógicos e a desnuda completa e

¹⁰⁴ LSL-LL, p. 10-1.

¹⁰⁵ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. de Boris Schneidermann. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 146.

cruelmente. Arlt constrói seu universo tomando as linhas finais de *Memórias do subsolo* como um princípio que precede e subjaz à construção ficcional:

[...] no que se refere a mim, apenas levei até o extremo, em minha vida, aquilo que não ousastes levar até a metade sequer, e ainda tomastes a vossa covardia por sensatez, e assim vos consolastes, enganando-vos a vós mesmos. De modo que eu ainda esteja mais vivo que vós. Olhai melhor! Nem mesmo sabemos o que é vivo, o que ele é, como se chama. Deixai-nos sozinhos, sem um livro, e imediatamente ficaremos confusos, vamos perder-nos; não saberemos a quem aderir, a quem nos ater, o que amar e o que odiar, o que respeitar e o que desprezar. Para nós é pesado até ser gente, gente com corpo e sangue autênticos, *próprios*; temos vergonha disso, consideramos tal fato um opróbrio e procuramos ser uns homens gerais que nunca existiram.¹⁰⁶

É justamente esse o teor de *Los siete locos*: não apenas Erdosain, mas todas as outras personagens vêm-se na mesma armadilha sócio-existencial cujo disfarce é o progresso e o racionalismo, mas cujo reverso por eles velado é o absurdo e a barbárie. Daí a importância da simulação como conceito-chave da ficção arltiana. O projeto social antiutópico do Astrólogo é apenas a sociedade tal com já existente levada às suas últimas implicações – assim como o discurso do homem do subsolo dostoiévskiano é a refração das implicações derradeiras, exploradas *ad absurdum*, de um racionalismo social determinista então bastante em voga na *intelligentsia* revolucionária da Rússia, basicamente ocidentalista.

2.3.2 A Palavra Subterrânea

O subsolo, como arquétipo literário do subconsciente político, está no elo central da transtextualização arltiana de Dostoiévski. A idéia de forças subterrâneas que procuram expressão como forma de asserção político-ontológica, na obra do autor russo, alcança sua maior força de expressividade em *Os demônios*, o qual me parece ser o modelo e motor

¹⁰⁶ Idem.

receptivo-criativo fundamental do ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas*. Este é, tal como *Os demônios*, uma fabulação do imaginário conspiratório-político. Ele surge como o prenúncio dos problemas radicais daquilo que Eric Hobsbawm chamou de “era dos extremos”.

Como se opera a leitura arltiana de Dostoiévski, e em qual momento a transtextualização de *Crime e castigo* se desvia para o foco mais amplo de *Os demônios* enquanto romance de conspiração política; em que momento o homem do subsolo se revela como títere de uma farsa que está além do alcance de sua visão (cercado como ele está pelo obscurecimento de sua própria alienação); enfim, como o subsolo suplanta o homem que nele se movimenta e acaba por se tornar o cenário da parodização das ficções de dominação e sustentação do *establishment*: essas questões estão no cerne da transtextualização a partir do complexo arquetípico do subsolo.

Se para o romance existencial é de relevância geral o arquétipo do homem do subsolo, o romance de conspiração política expande o seu foco para o subsolo em si como eixo arquetípico-literário. Isso significa que o arquétipo do homem do subsolo remete diretamente à problemática do indivíduo como cruzamento do público com o privado, do político com o existencial, do social com o individual, do eu com os outros. Já o arquétipo do subsolo representa o meio pelo qual tais indivíduos se relacionam – é ele a base em que os diversos homens e mulheres do subsolo se movimentam, o território social em que as ideologias do subsolo entram em cena e preparam seu confronto com a superfície.

De um lado temos, no ciclo de *Os sete loucos*, a peregrinação de Erdosain pelas zonas de angústia; de outro, há a figura do Astrólogo e a crescente tomada de cena de sua conspiração farsesca. Piglia chega a propor que se leia, no ciclo, o cruzamento de dois romances:

[...] há o romance de Erdosain e há o romance do Astrólogo. Se poderia dizer que o de Erdosain é o relato da queixa, o relato do intento de passar ao outro lado, safar-se da opacidade turva da vida cotidiana. O romance do Astrólogo, que é a obra-prima

de Arlt, para mim, trabalha sobre os mundos possíveis: sobre a possibilidade que a ficção tem de transmutar a realidade. *Os sete loucos* conta o projeto do Astrólogo de construir uma ficção que atue e produza efeitos na realidade.¹⁰⁷

Na afirmação de Piglia, há implicado o nexos fundamental entre ficção, dominação e subversão. Toda uma reflexão pigliana a respeito da obra de Roberto Arlt gira em torno desse eixo – e é nele que podemos encontrar a trajetória transtextual de Arlt até Dostoiévski. Se Erdosain é aquele que, por sua inconsciência de classe, se vê mais suscetível à falácia e à manipulação (quando é ele quem as opera, é sempre como se fosse uma vingança redirecionada a algum inocente), é apenas o Astrólogo, a partir de seu distanciamento do outro, que, não pertencendo à classe dominante, ainda assim consegue operá-las.

A distopia do Astrólogo de Arlt é um complexo de deslocamentos retórico-narrativos: os planos conspiratórios da sociedade secreta são, em última análise, uma transfiguração de idéias e formações sociais já existentes, hiperbolizadas e contrastadas abruptamente através de uma estratégia textual na qual a contigüidade de pretensos opostos leva ao desvelamento do absurdo que permeia a configuração, através dos diversos âmbitos da ideologia, do cotidianamente aceito. Isto fica claro na seguinte passagem de *Os sete loucos*, em que Erdosain conversa com o Rufião Melancólico, o personagem que instalará os prostíbulos que serão as principais fontes de captação de recurso das colônias revolucionárias:

– [...] Entiéndame bien. A mí no me perjudica ayudar al Astrólogo. Lo demás, sus teorías, las tomo a cuenta de conversación. El es para mí un amigo que piensa instalar un negocio, previsto y tolerado por nuestras leyes. Eso es todo. Ahora, que el dinero que él gane con ese negocio lo invierta en una sociedad secreta o en un convenio de monjas, personalmente no me interesa. Ya ve usted entonces que mi actuación en la famosa sociedad no puede ser más inocente.

– ¿Y a usted le resulta lógico pensar que una sociedad revolucionaria se base en la explotación del vicio de la mujer?

El Rufián frunció los labios. Luego, mirando de reojo a Erdosain, se explicó:

– Lo que usted dice no tiene sentido. La sociedad actual se basa en la explotación del hombre, de la mujer y del niño. Vaya, si quiere tener conciencia de lo que es la explotación capitalista, a las fundiciones de hierro de Avellaneda, a los frigoríficos y a las fábricas de vidrio, manufacturas de fósforos y de trabajo. – Reía desagradablemente al decir estas cosas. – Nosotros, los hombres del ambiente, tenemos a una, a dos mujeres; ellos, los industriales, a una multitud de seres

¹⁰⁷ PIGLIA, Ricardo. “Sobre Roberto Arlt”. Entrevista a Ricardo Kunis. *Cult*, São Paulo, p. 49-51, abril de 2000, p. 49-51.

humanos. ¿Cómo hay que llamarles a esos hombres? ¿Y quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo o la sociedad de accionistas de una empresa? Y sin ir más lejos, ¿no le exigían a usted que fuera honrado con un sueldo de cien pesos y llevando diez mil en la cartera?¹⁰⁸

A opressão mecanizada operada pelo capitalismo serve, no discurso do Rufião Melancólico, como justificativa do subjugo ainda mais antigo e profundamente atávico da mulher pelo homem. O rufião não é uma figura heroicizada: Arlt, menos do que fazer uma apologia do estilo de vida do lumpen, conecta a estrutura moral deste à estrutura moral do capitalismo e mostra o crime da exploração por trás da idéia de progresso: o crime não se apresenta como oposição ao *establishment*, mas como o seu duplo. A marginalidade, afinal de contas, está na própria lógica de dominação e exclusão do sistema capitalista.

O nexa entre Estado, perversão e sexualidade é uma tônica do século XX: não é à toa que o *Saló* de Pasolini, a transposição de Sade ao cinema, trate diretamente do fascismo, epítome da sombra do totalitarismo com que Arlt via cobrir-se o horizonte do imaginário político de seu tempo. Ser portenho, para Arlt, era ser um cosmopolita mesmo nunca tendo saído do Plata, e seu radar global faz dele o primeiro escritor que cruza do nacional ao global. Ao percorrer as ruas de Buenos Aires, Arlt percorria de fato o mundo, e, ao percorrer o mundo, encontrava na condição social do lumpen o paralelo para a condição da América Latina em relação ao Primeiro Mundo e suas formas de imperialismo. Com estratégias de inversão de perspectiva – em que o leitor se coloca em choque com a sua própria moralidade, trazendo à luz a relação velada entre moral e dominação –, Arlt opera o anti-panfleto: o projeto literário da desorientação através de golpes retóricos. No anti-panfleto de Arlt, civilização e barbárie são os dois lados da mesma moeda: a dominação e sua manifestação nos diferentes níveis de experiência humana. O efeito esperado é o choque e o desconcerto.

A inversão moral que ocorre no discurso do Rufião Melancólico radicaliza-se no discurso do Astrólogo. Nele, o uso hipertrofiado de ironia e choque na construção de imagens é uma

¹⁰⁸ Idem, p. 50-1.

das estratégias fundamentais. O desconcerto se constitui, assim, como estratégia de dominação ideológica. Não há posicionamento ético aceitável dentro dos limites do universo narrativo na medida em que é minada a expectativa de identificação cômoda e segura com qualquer representação ideológica apresentada. Essa retórica pugilística que Arlt constrói ao longo de sua narrativa e que alcança a sua feição ideológica máxima na manifestação discursiva do Astrólogo, opera em diferentes níveis: ético ou estético, político ou existencial, textual ou contextual.

Borré, em sua biografia de Arlt, ao relatar o processo genético de *Os sete loucos*, afirma: “[Arlt h]abía leído con apasionamento *Crimen y castigo*, y lo releía de a pedazos, abría la novela a cualquier parte y seguía una descripción o a veces repetía en alta voz un diálogo.”¹⁰⁹ Esteja ou não ficcionalizando, o crítico argentino entrevê o processo de recepção-criação executado por Arlt. Borré não menciona, no entanto, o papel genético-contatual de *Os demônios* na criação de Arlt. Isto acontece, provavelmente, porque o próprio Arlt, em seus comentários sobre literatura, preferia citar *Crime e castigo* a *Os demônios* dentre suas obras preferidas de Dostoiévski. Há no ciclo de *Os sete loucos*, porém, a referência quase direta a uma das criações mais desconcertantes de Dostoiévski: o *chigaliovismo*.

É uma personagem figurante (um professor coxo que em muito lembra a galeria de deficientes físicos arltianos) quem expõe as bases gerais do chigaliovismo:

O senhor Chigalióv é dedicado demais ao seu objetivo, além de excessivamente modesto. Conheço o seu livro. Ele propõe, como solução final do problema, dividir os homens em duas partes desiguais. Um décimo ganha liberdade de indivíduo e o direito ilimitado sobre os outros nove décimos. Estes devem perder a personalidade e transformar-se numa espécie de manada e, numa submissão ilimitada, atingir uma série de transformações da inocência primitiva, uma espécie de paraíso primitivo, embora, não obstante, continuem trabalhando. As medidas que o autor propõe para privar de vontade os nove décimos dos homens e transformá-los em manada através da reeducação de gerações inteiras são excelentes, baseiam-se em dados naturais e

¹⁰⁹ BORRÉ, op. cit., p. 196.

são muito lógicas. Podemos discordar de algumas conclusões, mas é difícil duvidar da inteligência e dos conhecimentos do autor.¹¹⁰

Não há como negar o chigaliovismo como predecessor direto do astrologismo de Arlt. O projeto de dominação das massas, no discurso do Astrólogo, é um desenvolvimento peculiar do sistema político paródico de Dostoiévski:

Esa sociedad se compondrá de dos castas en las que habrá un intervalo... mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder. De esa forma queda garantizada la felicidad de la mayoría, pues el hombre de esta casta tendrá relación con el mundo divino en el cual hoy no cree. La minoría administrará los placeres y los milagros para el rebaño y la edad de oro, edad en la que los ángeles merodeaban por los caminos del crepúsculo y los dioses se dejaron ver en los claros de la luna, será un hecho.¹¹¹

Se é possível ler no chigaliovismo uma manifestação profética do fascismo, parece claro que em Arlt essa profecia tem um impacto profundo através de sua leitura intercontextual da paródia política de Dostoiévski. A figura de Piotr Stiepánovitch Vierkhoviénski – o *trickster* político de *Os demônios* – não é menos impactante. Enquanto o chigaliovismo aparece como protomodelo narrativo para a ideologia paródica arltiana, é Piotr Stiepánovitch quem personificará o nexos entre ficção e poder. A leitura intertextual de *Os demônios* e o ciclo de *Os sete loucos* demonstra que o eixo narrativo formado pelas personagens de Stavróguin (o homem impossibilitado de amar) e Piotr Stiepánovitch (o manipulador político) opera de modo semelhante ao eixo Erdosain – Astrólogo. Forma-se em ambos os casos o motor da comédia política: o homem de alma vazia, em busca da “vida autêntica”, acaba se tornando peça da farsa montada pelo mistificador político:

La fascinación que Erdosain siente por el Astrólogo se parece mucho a del *uomo qualunque* por el *condottiero* fascista. Humillado por el poder ajeno, impotente en lo social y tal vez en lo sexual, siente su vida anecdótica como extraña e y su vida auténtica, como lejana, perdida o arraigada en el *ailleurs* de los surrealistas. Estas

¹¹⁰ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 392-4. Podemos até ler na descrição da personagem Dostoiévski o rasgo de cinismo das mais célebres criações arltianas: “Em geral, ele falava com um riso meio debochado, de sorte que talvez fosse difícil entender se estava sendo sincero ou brincando” (p. 392).

¹¹¹ LSL-LL, p. 144.

dos vidas se suturan en el crimen, ya que éste atrae sobre Erdosain la mirada de los otros, la atención de los poderes que se inquietan cuando alguien ejerce el poder máximo que un hombre puede dirigir a otro: el absoluto poder de matar.¹¹²

Joseph Frank, no quarto volume de sua biografia socioliterária de Dostoiévski¹¹³, dedica três extensos capítulos a *Os demônios*, o qual ele chama de “livro dos impostores”, profundamente consonante com a leitura transtextual de Arlt. Frank caracteriza da seguinte forma Piotr Stiepánovitch:

Desde seu primeiro aparecimento no romance, Piotr Verkhoviénski é descrito como o gênio da duplicidade; até mesmo os detalhes de sua aparência física mudam constantemente, embora a primeira descrição que o autor faz dele tenha a inegável intenção de evocar algo reptiliano. Sob a capa de uma franqueza sincera e de uma franca retidão, Verkhoviénski executa seu trabalho de sementeira da desmoralização e da destruição. Ele é o demonismo de Stavróguin encarnado numa vontade política de poder. “Eu inventei você no estrangeiro.”¹¹⁴

O Astrólogo aparece então como a paródia da paródia. Se não há algo de reptiliano nele, é certo que a sua figura histriônica, as suas feições animais, monstruosas ou geométricas, o seu sexo extirpado e as suas vestes monásticas remetem a algo de irreal e absurdo. A farsa de Piotr Stiepánovitch é transtextualizada, em *Os sete loucos – Os lança-chamas*, através do que Maryse Renaud identifica como sendo o expressionismo arltiano.¹¹⁵ Renaud comenta com pontualidade a leitura intercontextual que Arlt faz da figura de Piotr Stiepánovitch através do Astrólogo:

Conviene reconocer que el retrato del personaje –inicialmente inspirado en *Los endemoniados* – debe mucho al político italiano de quien toma prestados, efectivamente, varios rasgos fácilmente identificables: aspavientos demagógicos, baladronadas, paternalismo, ambiciones desaforadas... Hasta figura en texto el nombre de Mussolini.¹¹⁶

Arlt não vê, portanto, no chigaliovismo e em Piotr Stiepánovitch simplesmente instâncias de criação estética; ele identifica o caráter visionário da ficção dostoiévskiana, ao ler neles o

¹¹² MATAMORO, Blas. “El Astrólogo y la muerte”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*. Madrid n. 11 (jul. 1993), p. 95-102.

¹¹³ FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865–1871*. São Paulo: EDUSP, 2003.

¹¹⁴ Idem, p. 634-5.

¹¹⁵ RENAUD, Maryse. “*Los siete locos y los lanzallamas*: audacia y candor del expressionismo”. In: LSL-LL, p. 687-709.

¹¹⁶ Idem, p. 706.

prelúdio dos totalitarismos de sua própria época. Por outro lado, essa visão a um só tempo profética e paródica de Dostoiévski dá a Arlt o instrumental para sua própria leitura profético-paródica de seu contexto. Por isto, a transcrição intercontextualizada de Piotr Stiepánovitch não se dá dentro dos moldes do realismo e do naturalismo em vigor na literatura argentina de então. Arlt vê com clareza e lê com profundidade a concepção peculiar de realismo de Dostoiévski – essa transcrição de modelo a que Frank chama de “realismo fantástico” dostoiévskiano. A caracterização expressionista do Astrólogo, na proposta de leitura de Renaud, traz o nexo fundamental entre a transtextualização paródica dos arquétipos literários por Roberto Arlt e a concepção dostoiévskiana de “realismo fantástico”:

Como lo hace observar el mismo Erdosain, la “terrible civilización” ha agotado el alma del ciudadano y reseca su corazón con su mecanización desaforada. Pero los muertos vivos que pueblan la ciudad, los “simios tristes” que corretean sin rumbo por sus calles, resultan también unos impenitentes soñadores. El mérito del Astrólogo es haber captado justamente las contradictorias, heteróclitas, disparatadas, crueles o tiernas aspiraciones del ser humano. Haber comprendido la relevancia de todos los deseos informados y formulado, a su manera, eminentemente subjetiva, irracional, descabellada, una respuesta plural, proteiforme, catártica.¹¹⁷

Renaud alerta contra qualquer tentativa de delimitação ideológica do Astrólogo, pois ele não trabalha a ideologia como *logos* e razão, mas como caos e catarse. Assim como Zubieta chama a atenção para o corte executado na narrativa de *Os sete loucos – Os lança-chamas* pelo discurso do Astrólogo, podemos implicar das suas considerações de um corte operado pelo Astrólogo não apenas no discurso narrativo, mas também no cosmos interno da narrativa. Erdosain, preso entre a realidade esmagadora, seus sonhos inalcançáveis e a angústia decorrente dessa dialética da impotência, vê na sua relação com o Astrólogo e o seu projeto revolucionário a possibilidade do extraordinário que ele tanto almeja. O Astrólogo de fato cria ao seu redor um universo do extraordinário, longe da zona de angústia que engolfa o cotidiano de Erdosain (ainda que alimentada por ela para que possa operar no imaginário como um “outro lugar”). Não só o discurso sai do âmbito do individual e do subjetivo em direção ao

¹¹⁷ Idem, p. 707-8.

social e ao objetivo, como ele também se torna ação – ainda que farsesca. Com essa ação, o individual e o subjetivo se projetam e se tornam comunicação, conspiração e subversão, enquanto o social e o objetivo se tornam imaginário e desejo.

Ao tomarmos a historiografia de obras como *Os demônios* e *Memórias do subsolo*, pode-se constatar a semelhança entre as condições intertextuais e contextuais em que essas obras são concebidas e as condições que propiciam as escolhas literário-estéticas que levam Arlt à sua própria concepção de anti-panfleto no ciclo de *Os sete loucos*. Isto é no mínimo irônico se lembrarmos que *Os demônios* é largamente considerado o mais panfletário dos romances de Dostoiévski. Se, entretanto, no caso do escritor russo já é no mínimo problemático que se fale em panfleto (ainda que se possa ler em *Os demônios* os traços do que Horacio González chama de “teodicéia política” dostoiévskiana¹¹⁸), no caso de Arlt a simples idéia do panfleto é desde já frontalmente negada, pois não há nenhuma resposta ideológica definida para os questionamentos levantados, nenhum posicionamento ético e politicamente seguro dentro dos termos do universo ficcional posto em cena. A relação está fundamentalmente no fato de ambas as obras serem verdadeiras metralhadoras ideológicas. Não é à toa que o escritor Carlos Alberto Leumann tivesse sugerido que Arlt trocasse o nome da segunda parte do ciclo de *Los monstruos* para *Los lanzallamas*¹¹⁹. O nome destaca o espírito bélico-industrial que permeia o ciclo de *Os sete loucos* e que é particularmente importante em *Os lança-chamas*. Nele, Erdosain desenvolve os planos para a fábrica de gases venenosos, e é nessa segunda parte do ciclo que Erdosain recebe a visita do soldado/fantasma/demônio¹²⁰ – episódio a que Onetti faz um paralelo com a visita do demônio a Ivan Karamázov¹²¹. Por outro lado, o título remete a essa qualidade da ficção de Arlt de dizimar, com fogo e violência, os valores do sistema capitalista incrustados desde o imaginário e da esfera privada até as relações

¹¹⁸ GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt, política y locura*. Buenos Aires: Colihue, 1996, p. 98.

¹¹⁹ BORRÉ, op. cit., p. 212.

¹²⁰ Ver o capítulo de *Los lanzallamas* “El enigmático visitante”, in: LSL-LL, p. 473-88.

¹²¹ ONETTI, op. cit., p. 375.

profissionais e institucionais, assim como deslegitima toda e qualquer tentativa de resposta e alternativa a esse sistema capitalista que esteja embasada na sistematização, rotulação e redução do humano.

Se o *Astrólogo* – assim como todo o ciclo de *Os sete loucos* – não pode ser ideologicamente delimitado, pode-se afirmar, ainda assim, que toda a idéia de subterrâneo e conspiração nele contida está relacionada ao imaginário político-literário do anarquismo e o seu alcance na escritura modernista. Glen S. Close expõe isso com clareza em *La imprenta enterrada*, no qual o crítico norte-americano retoma o romance de conspiração política desde Dostoiévski em sua gênese como resposta ao niilismo, sua relação com as ficcionalizações burguesas do anarquismo em Henry James e Joseph Conrad, sua trajetória até Pío Baroja na Espanha do início do século XX e a paródia político-existencial de Roberto Arlt na Argentina de 1930. Close vê em *Os demônios* não somente o arquitrato do ciclo de *Os sete loucos*, mas de toda uma ficção conspiratória que ele inaugura:

De modo prototípico, la trama gira alrededor de cuestiones de imprenta (el entierro secreto de una imprenta ilegal, que pasa a ser literalmente “subterránea”) y documentos impresos (la circulación clandestina de panfletos revolucionarios). La producción de las prensas revolucionarias clandestinas a lo largo del siglo fue al menos tan impresionante e influyente como los atentados con bombas, con innumerables panfletos y nuevos periódicos que constituyeron para Enzensberger “los primeros ejemplos históricos del efecto imposible de medir de la propaganda política ilegal”. La narración de Dostoievsky no es benévola ni con el decrepito régimen político ni con el culto de la destrucción al que recurren sus oponentes más extremos, pero muestra una sombría fascinación con las afinidades literarias de un proveedor de ficciones, y a la revolución como un mecanismo de circulación textual.¹²²

Close, ao propor *Os demônios* como arquitrato do romance de conspiração política, implica o poder narrativo do subsolo como complexo arquetípico-literário. O *Astrólogo*, então, não fica reduzido à simples profecia da onda de totalitarismos que caracterizará o final da segunda metade do século XX. Ele pode ser visto na sua dimensão de articulador de ficções políticas subterrâneas. Nesse sentido, a imagem da prensa gráfica enterrada pelo

¹²² CLOSE, Glen Steven. *La imprenta enterrada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000. p. 17.

quinteto revolucionário de *Os demônios* é em si um arquétipo da ficção conspiratória, se pensarmos não na sua função semântico-narrativa denotativa, como representação de um ato concreto, mas no seu alcance simbólico.

O subsolo se torna então o próprio espaço (textual ou contextual) em que circulam as idéias clandestinas de conspiração política, o cruzamento de trajetórias em que essas idéias encontram ressonância nas subjetividades negadas e subterrâneas. Será a partir desse complexo arquetípico-literário que Arlt transtextualizará ostensivamente os diversos aspectos da ficção dostoiévskiana. Como o Piotr Stiepanovitch de *Os demônios*, o Astrólogo arltiano será o produtor de ficções conspiratórias que mobilizarão os excluídos do sistema – os assim ditos “humilhados e ofendidos”:

[...]Y lo que me alienta es saber que la civilización y la miseria del siglo han desequilibrado a muchos hombres. Estos locoides que no encuentran rumbos en la sociedad son fuerzas perdidas. En el más ignominioso café de barrio, entre dos simples y un cínico va a encontrar usted tres genios. Estos genios no trabajan, no hacen nada... Convengo con usted en que son genios de hojalata... Pero esa hojalata es una energía que bien utilizada puede ser la base de un movimiento nuevo y poderoso. Y éste es el elemento que yo quiero emplear.

– ¿Manager de locos?...

– Esa es la frase. Quiero ser manager de locos, de los innumerables genios apócrifos, de los desequilibrados que no tienen entrada en los centros espiritistas y bolcheviques... Estos imbéciles... y yo se lo digo porque tengo experiencia... bien engañados..., lo suficiente recalentados, son capaces de ejecutar actos que le pondrían a usted la piel de gallina. Literatos de mostrador. Inventores de barrio, profetas de parroquia, políticos de café y filósofos de centros recreativos serán la carne de cañón de nuestra sociedad.¹²³

Monstros ou loucos: de qualquer forma, seres humanos transformados em armamentos vivos. O subsolo articula o apocalíptico, e o apocalíptico – representado narrativamente através do paródico e do grotesco – é o elo entre Arlt, Dostoiévski e toda uma tradição literária que desemboca na literatura do século XX. (Veremos, por exemplo, a convergência da narrativa profética apocalíptica com a ficção científica; daí o paródico ser a tônica de toda uma ficção científica pós-moderna – Kurt Vonnegut e Philip K. Dick, para nos limitarmos a apenas dois exemplos). O subsolo aparece aqui, então, como verbalização do que subjaz o

¹²³ LSL-LL, p. 151-2.

imaginário político de uma época, o que silencia mas tensiona, o que espera pela sua emersão com a falsa paciência do oprimido, sua resignação sendo o embate interno que precede a implosão do sistema.

A visão de Arlt não pode ser vista como única ou divergente. Ao contrário: ela é inseparável do contexto de uma era neo-apocalíptica, na qual espera de um líder-profeta que ilumine o caminho da humanidade. A primeira metade do século XX vê a ascendência do totalitarismo de Estado junto ao fortalecimento dos fundamentalismos políticos. Hitler, Mussolini, Stálin, Franco, Vargas, Mao Tsé – todos os líderes dessa época jogavam com sua imagem pública no campo da construção arquetípica de um Grande Pai ou Grande Líder, e toda uma ficção moderna lidará com essa figura – epitomada, entre outros, no Grande Irmão de George Orwell: uma figura transformada em idéia de presença mesmo na ausência (em termos mais concretos: dominação mesmo no território do desejo e do medo, do subconsciente e do subjetivo, do intangível e que é, ao mesmo tempo, o mais frágil e suscetível). O que acontece em Dostoiévski – e talvez ninguém tenha lido isso, dentro de seu contexto, com tanta clareza quanto Arlt – é que essa figura é trabalhada do reverso. Temos aqui a paródia no seu mais alto grau. Dostoiévski opera essa paródia dentro das convenções do realismo, mas sempre trabalhando nos seus limites. Entre seus compatriotas contemporâneos, ele era talvez aquele com a escrita mais “desordenada” e estruturação romanesca mais “caótica” – características muito freqüentemente atribuídas a Arlt em sua recepção crítica. Para Tolstói, a melhor obra de Dostoiévski era *Recordações da Casa dos Mortos*. Para Bakhtin, no entanto, esta é a sua obra mais monológica. Isto porque a carnavalização romanesca operada por Dostoiévski representa a democratização do discurso narrativo. Em Tolstói, a perspectiva narrativa é por demais ideologizada pela perspectiva do autor a partir de seu posicionamento social privilegiado. A narrativa dostoiévskiana, por outro lado, se dá como um cruzamento de posicionamentos que põem em cena os mais variados

contextos dentro de uma situação dialogizada. A perspectiva não pode ser fechada satisfatoriamente dentro de uma perspectiva monológica e fundamentalmente una.

Ninguém, entre os argentinos russófilos, leu isto com tanta profundidade do que Roberto Arlt. O escritor argentino que escrevia no rastro do desespero de uma época em que o edifício social se desmorona encontra na ficção do subsolo o modelo de leitura e criação que mais condizia como este desespero. A escritura do caos social converge com aquelas narrativas subterrâneas que ficcionalizam a clandestinidade social. Ao transformar o inaudito, a verve subversiva enterrada por baixo do cimento e aço do progresso ocidental, em ficção conspiratória, o Astrólogo recontextualiza a máxima da paródia conspirativa de Dostoiévski: “Partindo da liberdade ilimitada, chego ao despotismo ilimitado”.¹²⁴ A crítica que subjaz o astrologismo vai muito além das formas específicas de totalitarismo que o mundo começava a testemunhar em 1929, quando *Os sete loucos* foi publicado pela primeira vez. Não é o Estado, mas a indústria que espreita os territórios ainda não colonizados – territórios tanto concretos quanto subjetivos (o ser visto como instância potencial do mercado). O texto fala por si mesmo (o contexto sendo, não somente a América do Sul à entrada da era do sistema sócio-econômico global, mas também o momento presente – a pleno alcance da ficção visionária de Arlt –, quando esse sistema chega ao seu ponto crítico: massacre ambiental e a sombra ubíqua do imperialismo corporativo):

Así como hubo el misticismo religioso y el caballeresco, hay que crear misticismo industrial. Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes descubrir un continente. Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenderá conquistar la felicidad mediante la industria. Este revolucionario sabrá hablar tan bien de un sistema de estampado de tejidos como de la desmagnetización de un acero. Por eso lo estimé a Erdosain en cuanto lo conocí. Tenía mi misma preocupación. Usted recuerda cuántas veces hablamos de la coincidencia de nuestras miras. Crear un hombre soberbio, hermoso, inexorable, que domina las multitudes y les muestra un porvenir basado en la ciencia. ¿Cómo es posible de otro modo una revolución social? El jefe de hoy ha de ser un hombre que lo sepa todo. Nosotros crearemos ese príncipe de sapiencia. La sociedad se encargará de confeccionar su leyenda y extenderla. Un Ford o un Edison tienen mil probabilidades más de provocar una revolución que un político. ¿Usted cree que las futuras dictaduras serán militares? No, señor. El militar no vale nada

¹²⁴ DOSTOIÉVSKI, *Os demônios*, p. 391.

junto al industrial. Puede ser instrumento de él, nada más. Eso es todo. Los futuros dictadores serán reyes del petróleo, del acero, del trigo. Nosotros, con nuestra sociedad, prepararemos ese ambiente. Familiarizaremos a la gente con nuestras teorías. Por eso hace falta un estudio detenido de propaganda. Aprovechar los estudiantes y las estudiantas. Embellecer la ciencia, acercarla de tal modo a los hombres que de pronto...¹²⁵

Não se trata, portanto, de discutir se o romance arltiano é ou não dialógico. Pode-se afirmar, porém, que o discurso narrativo de Arlt, sendo o discurso do caos, não cabe dentro de qualquer esquema narrativo monológico tradicional. A interação entre as personagens de Arlt acontece dentro de uma lógica interna, auto-sustentada e espontânea, do universo narrativo: “En vez de autor, debía ser denominado secretario de personajes invisibles. Hace lo que ellos le mandan.”¹²⁶ Se Arlt afirma que a personagem ganha vida própria no jogo de invenção, é verdade também que ele expõe a cada instante os mecanismos internos desse jogo. A metalinguagem arltiana problematiza qualquer cumplicidade entre o leitor e a narrativa dentro do nível puramente fruitivo, afirmando que não apenas toda ficção é simulação, mas que a simulação está na base mesma do subjugo social enquanto sustentação capitalista. O desconforto dessa constatação permeia a narrativa de Roberto Arlt e faz do seu texto mais do ringue de sua prática literária pugilística: ler Arlt, dentro de uma perspectiva intercontextual, é uma jornada inquietantemente perscrutadora pelos subterrâneos da civilização.

¹²⁵ LSL-LL, p. 43-4.

¹²⁶ ARLT, Roberto. “Como se escribe una novela”. In: LSL-LL, p. 726-8.

3 REFLEXÕES FINAIS

A leitura de Roberto Arlt parece-me, mais do que uma necessidade cultural ou uma premência nos estudos de literatura e cultura latino-americanas (âmbito no qual Arlt, no Brasil, ainda não goza de devida atenção), uma necessidade histórica. Há de se ler Roberto Arlt nestes tempos de terrorismo (por parte de quem?) e de imperialismo corporativo, nestes tempos de destruição sistemática de todos os recursos naturais. Há de se ler Arlt na era da propaganda e da *mass media*. Há de se ler Roberto Arlt e pensar nas palavras do Astrólogo: “Los futuros dictadores serán reyes del petróleo, del acero, del trigo”¹²⁷. Há de se ler o homem que uma vez escreveu:

¿Cree usted acaso, por un minuto, que los libros le enseñarán a formarse “un concepto claro y amplio de la existencia”? Está equivocado, amigo; equivocado hasta decir basta. Lo que hacen los libros es desgraciarlo al hombre, créalo. No conozco un solo hombre feliz que lea. Y tengo amigos de todas las edades. Todos los individuos de existencia más o menos complicada que he conocido habían leído. Leído, desgraciadamente, mucho.¹²⁸

[...]

Si usted quiere formarse “un concepto claro” de la existencia, viva. Piense. Obre. Sea sincero. No se engañe a sí mismo. Analice. Estúdiese. El día que conozca usted mismo perfectamente, acuérdesse de lo que le digo: en ningún libro va a encontrar nada que le sorprenda. Todo será viejo para usted. Usted le leerá por curiosidad libros y libros y siempre llegará a esta fatal palabra terminal: “Pero si esto lo había pensado yo, ya”. Y ningún libro podrá enseñarle nada.¹²⁹

Durante o tempo que empreguei na pesquisa e na leitura de textos, durante o tempo em que, diante “de un edificio social que se desmorona inevitablemente”, eu próprio procurei ter apenas um décimo da energia de Arlt a fim de levar a cabo este trabalho, minha relação com o

¹²⁷ LSL-LL, p. 44.

¹²⁸ ARLT, *Aguafuertes porteñas*, p. 182.

¹²⁹ Idem, p.184.

ciclo *Os sete loucos – Os lança-chamas* foi transformando-se em algo como uma segunda natureza, uma presença a penetrar o meu espírito e o meu sangue e a transfigurar o meu olhar para o mundo e para mim mesmo. O impacto que *Memórias do subsolo* teve sobre mim quando eu ainda era um adolescente – essa experiência eu nunca imaginei que a teria novamente. No entanto, à medida que me aproximava dos meus trinta anos (a mesma idade com que Arlt escreveu *Os sete loucos*, a mesma idade de Remo Erdosain), de uma forma lenta, muitas vezes dolorosa, vi a ficção de Roberto Arlt tomar uma significância existencial e política em minha vida da qual apenas neste momento, ao escrever os parágrafos finais deste trabalho, talvez eu tome consciência. Em uma tarde modorrenta e quente de maio de 2004, em Porto Alegre, dentro de um ônibus em direção à Universidade, quando, a edição de bolso espanhola aberta diante de mim, me dei conta de que estava diante do *Crime e castigo* portenho, eu estava longe de perceber a sua real importância e alcance. Não pensava em trabalhar com literatura hispano-americana – a qual, de fato, eu pouco conhecia. Havia comprado *Los siete locos* meses antes, sem realmente saber quem era Arlt, levado pela intuição, o título, a curiosidade e a lembrança de uma edição de seus contos policiais traduzidos por Sergio Faraco e publicados pela L&PM¹³⁰. Hoje, as personagens arltianas se apresentam a mim como elementos da própria vida: o Astrólogo, o Rufião Melancólico, Elsa, Hipólita, Erdosain. Este é o poder dos arquétipos literários: eles operam discretamente, mas – parafraseando Bakhtin – não podemos nos libertar deles até o momento em que os próprios contextos concretos que eles integram e representam percam o seu poder¹³¹. Esses contextos, no entanto, estão bastante vivos. Mais do que nunca, talvez. Diante da presente guerra ao terrorismo pelos Estados Unidos, não consigo deixar de pensar em uma das exposições do Astrólogo:

¹³⁰ ARLT, Roberto. *Armadilha mortal*. Porto Alegre, L&PM Pocket, 1997.

¹³¹ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 197

—Piense usted querido amigo, que en los tiempos de inquietud las autoridades de los gobiernos capitalistas, para justificar las iniquidades que cometen en nombre del Capital, persiguen a todos los elementos de oposición, tachándolos de comunistas y perturbadores. De tal manera, que puede establecerse como ley de sintomatología social que en los períodos de inquietud económico-política los gobiernos desvían la atención del pueblo del examen de sus actos, inventando con auxilio de la policía y demás fuerzas armadas, complots comunistas. Los periódicos, presionados por los gobiernos de anormalidad, deben responder a tal campaña de mentiras engañando a la población de los grandes centros, y presentando los sucesos de tal manera desfigurados que el elemento ingenuo de población se sienta agradecido al gobierno de haberlo librado de los que las fuerzas capitalistas denominan “peligro comunista”.¹³²

Podemos pensar que isso é por demais panfletário. Eu chamaria de profético – e aqui eu me refiro à profecia como um exercício duplo de leitura e retórica, porque o profeta é aquele que, a partir de uma dada hermenêutica e cosmovisão, produz o seu discurso premonitório. Quando esse discurso se apresenta como paródia, temos então literatura visionária. Trinta anos depois da publicação de *Los lanzallamas* (do qual, pela própria história do texto, infiro que ele nunca deve ter ao menos ouvido falar), Dwight Eisenhower leu em seu discurso de despedida do cargo de presidente dos Estados Unidos:

Our military organization today bears little relation to that known by any of my predecessors in peacetime, or indeed by the fighting men of World War II or Korea. Until the latest of our world conflicts, the United States had no armaments industry. American makers of plowshares could, with time and as required, make swords as well. But now we can no longer risk emergency improvisation of national defense; we have been compelled to create a permanent armaments industry of vast proportions. Added to this, three and a half million men and women are directly engaged in the defense establishment. We annually spend on military security more than the net income of all United States corporations.

This conjunction of an immense military establishment and a large arms industry is new in the American experience. The total influence – economic, political, even spiritual – is felt in every city, every State house, every office of the Federal government. We recognize the imperative need for this development. Yet we must not fail to comprehend its grave implications. Our toil, resources and livelihood are all involved; so is the very structure of our society.

In the councils of government, we must guard against the acquisition of unwarranted influence, whether sought or unsought, by the military-industrial complex. The potential for the disastrous rise of misplaced power exists and will persist.

[...]

Akin to, and largely responsible for the sweeping changes in our industrial-military posture, has been the technological revolution during recent decades.

In this revolution, research has become central; it also becomes more formalized, complex, and costly. A steadily increasing share is conducted for, by, or at the direction of, the Federal government.

Today, the solitary inventor, tinkering in his shop, has been overshadowed by task forces of scientists in laboratories and testing fields. In the same fashion, the free university, historically the fountainhead of free ideas and scientific discovery, has

¹³² LSL-LL, p. 374.

experienced a revolution in the conduct of research. Partly because of the huge costs involved, a government contract becomes virtually a substitute for intellectual curiosity. For every old blackboard there are now hundreds of new electronic computers.

The prospect of domination of the nation's scholars by Federal employment, project allocations, and the power of money is ever present and is gravely to be regarded.

Yet, in holding scientific research and discovery in respect, as we should, we must also be alert to the equal and opposite danger that public policy could itself become the captive of a scientific-technological elite.¹³³

Esta talvez tenha sido a asserção antiimperialista e antitecnocrática mais ostensiva jamais feita por um presidente norte-americano. Se as palavras de Eisenhower são de uma presciência extraordinária, é inegável que todas essas predições já se encontram em estado paródico na ficção de Roberto Arlt: a fusão nuclear entre monetarismo, militarismo, tecnocracia e mídia é a própria matéria-prima do projeto político do Astrólogo. Por vezes, o discurso de Eisenhower parece-me um comentário direto ao texto de Arlt. Quando ele fala da influência “até mesmo espiritual” da indústria militarista em todos os âmbitos da vida dos norte-americanos, é inevitável que se pense no misticismo bélico-industrial do Astrólogo. A própria forma como Eisenhower descreve o apagamento da figura romântica do inventor solitário diante do poder dos grandes laboratórios sumariza, de certa forma, o drama representado por Remo Erdosain. Ao perseguir a invenção da rosa de cobre, Erdosain é o símbolo da irreversibilidade do evento histórico da tecnocracia. Sua busca inútil por uma solução alquímica para a angústia da modernidade é o seu projeto quixotesco contra a ciência e o industrialismo como âmbitos privilegiados da tecnocracia. A rosa de cobre é o poema trágico-científico de Arlt. Contudo, diferentemente do Quixote, Erdosain acaba por sonhar os sonhos do próprio sistema que o oprime, exclui e ridiculariza – o sonho “de las películas norteamericanas”. Penso em nós, cidadãos médios do século XXI: ao mesmo tempo em que nos aterrorizamos diante do aquecimento global, notícia de primeira página nos maiores semanários burgueses, não podemos pensar em nossas vidas sem os nossos carros; enquanto

¹³³ EISENHOWER, Dwight. “Military-Industrial Complex Speech”. In: Public Papers of the Presidents, Dwight D. Eisenhower, 1960, p. 1035-1040.

ensinamos nossas crianças sobre ecologia, damos a elas a batata e o milho transgênicos vendidos entre um e outro segmento de nossos telejornais preferidos.

Pode-se pensar que a proximidade que se tem com uma obra facilita o trabalho de quem se propõe a estudá-la. Quando essa obra, no entanto, lida com questões as quais preferiríamos ignorar, ou das quais preferiríamos nos manter seguramente distantes, seria melhor que pudéssemos evitar o máximo possível a proximidade com ela. Para estudar o intertexto Arlt-Dostoiévski, é preciso que se mantenha a perspectiva. A abordagem intercontextual faz com que o afastamento seja um pré-requisito. No entanto, tendo-se afastado do objeto e percebido a amplitude de seu alcance, é preciso que se volte a ela com toda a profundidade que requer a reflexão para o que, a partir das teorias bakhtinianas do discurso, poderíamos chamar de “vida viva” da palavra¹³⁴. Vejo agora que demorei muito para me aproximar da ficção arltiana e mergulhar na sua vida autêntica, integrada ao contexto que a mantém viva, por temer o que ela poderia revelar a respeito de mim mesmo e do mundo que nos cerca. Em uma frase, penso que a revelação avassaladora da ficção arltiana é de que a doença do mundo é a doença do indivíduo e de que a doença do indivíduo é a doença do mundo.

A leitura de *Os sete loucos – Os lança-chamas* não me é reconfortante, e eu teria escolhido outro autor e outro livro sobre os quais escrever. No momento em que o abri, no entanto, Erdosain e o Astrólogo me perseguiram e se infiltraram no meu pensamento, silenciosa e insidiosamente. O drama de Erdosain, extremamente personalístico, cruza-se com a comédia sociopolítica do Astrólogo e integra-se a ela de forma tão reentrante e arraigada justamente porque Arlt via nesses dois âmbitos – o subjetivo e o social – a sua indissociabilidade constitutiva, e a doença de um contribui, reforça e se alimenta da doença do outro. Por isso, Arlt me perturba tanto. O seu universo agora me assombra e me persegue. Vejo-o na ubiqüidade da frustração e do auto-engano humanos, e vejo-o na ganância e na

¹³⁴ BAKHTIN, *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 197

destrutividade do sistema que organiza nossas vidas em sociedade. Vejo-o, acima de tudo, na forma como a frustração e o auto-engano alimentam a destrutividade e a ganância dos sistemas sócio-econômicos.

A importância da abordagem intercontextual do intertexto surgiu de algo que primeiramente se manifestou como uma impressão e mais tarde se tornou a constatação de um processo complexo de ressonância e empatia o qual não poderia estar simplesmente ligado a uma escolha estética de caráter subjetivo. A leitura e a transtextualização de Dostoiévski por Arlt não é o caso da imitação de um modelo, mas é, sim, a leitura da sua própria palavra na palavra do outro, o reconhecimento da ressonância do contexto outro no âmago do seu próprio contexto. Talvez tudo que eu tenha tentado dizer ao longo de mais de cem páginas possa ser invejavelmente resumido nestas poucas linhas de José Amícola, as quais escolho para fechar este trabalho:

Si en muchos sentidos *Los siete locos* y su continuación recuerdan la temática de las células clandestinas que Dostoiévski pintó en su novela *Los endemoniados* (o *Los demonios*), lo más importante no es la similitud de contenido, sino en qué medida Arlt supo captar de su modelo ruso la necesidad de reproducir la confluencia de los discursos sociales que se enfrentaban en ese momento. La Rusia de 1870 tiene, por ello, un aire de familia con la época de crisis económica de 1930 en la Argentina, en tanto las conspiraciones políticas se huelen en el aire; en las dos formaciones sociales iban a ser recibidas con júbilo ideas venidas de diferentes ángulos ideológicos, a causa de una crisis de consenso de las ideas dominantes. En esto radica el descubrimiento bajtiniano de la polifonía en Dostoiévski. Los procedimientos literarios para expresar una nueva situación social eran para Dostoiévski insuficientes y, por lo tanto, el monologismo de la novela nacido de una episteme kantiana no podía servir para expresar el nuevo.¹³⁵

¹³⁵ AMÍCOLA, José. “Elogio de la razón y la locura”. In: LSL-LL, p. 679-80.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, Lisardo. “*Los lanzallamas*, de Roberto Arlt”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p. 739-42. (Colección Archivos)

AMÍCOLA, José. “Elogio de la razón y la locura”. In: ARLT, Roberto. Edição crítica. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p. 676-86. (Colección Archivos)

_____. “Los magos del mal”. In: ARLT, Roberto. Edição crítica. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p. 820-3. (Colección Archivos).

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004.

_____. *Armadilha mortal*. Trad. de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1997.

_____. “Como se escribe una novela”. In: ARLT, Roberto. Edição crítica. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p.726-8. (Colección Archivos).

_____. *El amor brujo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

_____. *El crimen casi perfecto*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar U.T.E., 1994.

_____. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Edição crítica. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. (Colección Archivos)

- _____. *Os sete loucos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. Tradução de Janer Cristaldo.
- BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CLOSE, Glen Steven. *La imprenta enterrada*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- CORRAL, Rose. “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p.613-32. (Colección Archivos)
- DEL CORRO, Gaspar Pío. *La zona novelística de Roberto Arlt*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. de Boris Schneidermann. São Paulo: Editora 34, 2000. Tradução do russo: *Zapíski Iz Podpólia*.
- _____. *Os demônios*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 392-4. Tradução do russo: *Biêsi*.
- ĎURIŠÍN, Dionýz. *Theory of literary comparatistics*. Bratislava: Veda, 1984.
- EISENHOWER, Dwight. “Military-Industrial Complex Speech”. In: Public Papers of the Presidents, Dwight D. Eisenhower, 1960. p. 1035- 1040.
- ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Barcelona: Editorial Labor, 1991.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Papers in culture research*. Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 2004.
- _____. *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1978.
- _____. *Polisystem studies*. [Poetics today vol. 11, n.1]. Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 1990.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: os efeitos da libertação, 1860–1865*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. *Dostoiévski: os anos milagrosos, 1865–1871*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

GILMAN, Claudia. “Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*. Madrid n. 11 (jul. 1993), p. 77-94.

GNUTZMANN, Rita. “Introducción”. In: ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra, 2001. p. 9-83

GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt, política y locura*. Buenos Aires: Colihue, 1996

GUZMÁN, Flora. “Introducción”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos*. Madrid: Cátedra, 1997. p. 9-80.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

KLINGOPULOS, G. D. “Notes on the Victorian Scene”. In: FORD, Boris (ed.). *The Pelican Guide to English Literature – vol.6 – from Dickens to Hardy*. Middlesex: Penguin, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LARRA, Raúl. “El novelista torturado”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p. 787-96. (Colección Archivos)

_____. “Roberto Arlt es nuestro”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p.769-86. (Colección Archivos)

MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de la América Latina, 1982.

MATAMORO, Blas. “El Astrólogo y la muerte”. In: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios*. Madrid n. 11 (jul. 1993), p. 95-102.

ONETTI, Juan Carlos. “Semblanza de un genio rioplatense”. In: *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, 1972. p. 365-77.

PASTOR, Beatriz. *La rebelión alienada*. Gaithersburg, MD: Hispanamérica, 1980.

PIGLIA, Ricardo. “Memoria e tradición”. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990. Belo Horizonte, 1990. Anais. Belo Horizonte: UFMG, 1991. p. 60-6.

_____. *Nombre falso*. Buenos Aires: Editorial Seix-Barral, 1994.

PINTO, Juan. *Breviario de literatura argentina contemporanea*. Buenos Aires: Editorial La Mandragora, 1958.

_____. “Sobre Roberto Arlt”. Entrevista a Ricardo Kunis. *Cult*, São Paulo, p. 49-51, abril de 2000. p. 49-51.

RENAUD, Maryse. “*Los siete locos y los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p. 687-709. (Colección Archivos)

SALAMA, Roberto. “El mensaje de Roberto Arlt”. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p. 42-69. (Colección Archivos)

SARLO, Beatriz. “Liminar”. In: *Los siete locos. Los lanzallamas*. In: ARLT, Roberto. *Los siete locos – Los lanzallamas*. Coordenação de GOLOBOFF, Mario. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. p. XV-XIX. (Colección Archivos)

_____. “Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada”. In: *Punto de Vista*, 42, Buenos Aires, abril de 1992. p. 15-21.

SCARI, Robert M. “La novela moderna en Roberto Arlt”. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid, n. 255, março de 1971. p. 581-588.

SCHÄFFAUER, Markus Klaus. *La “farmacia” del dialogo criollo*. São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogical principle*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1995.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIÑAS, David. “Si me apuran, digo que Walsh es mejor que Borges”. Entrevista a Jorge Aulicino e Vicente Muleiro. *Clarín*, Buenos Aires, 26 de junho de 2004.

ZUBIETA, Ana Maria. *El discurso narrativo arltiano*. Buenos Aires: Hachette, 1987.