

Oralidade e cultura popular na produção rio-platense da década de 20

Recebido 22, ago. 2004/Aprovado 22, set. 2004

Viviana Gelado

Resumo

Este trabalho propõe o traçado das principais linhas de registro da oralidade na literatura rio-platense da década de vinte, no marco dos debates em torno da língua, da proposta da vanguarda internacional de questionamento das convenções acadêmicas e das práticas intertextuais que evidenciam uma sensibilidade específica perante a presença de formas heterogêneas no campo cultural contemporâneo.

Palavras-chave: heterogeneidade; oralidade; cultura popular; vanguarda argentina.

Um dos objetivos prioritários da vanguarda é a instauração de uma nova linguagem poética. Para alcançar esse objetivo, a vanguarda realiza, de acordo com Marino (1975, p. 92-107), dois movimentos amplos em que confluem valores de ordem social, ideológica e lingüística: um consiste no questionamento da linguagem dada, como fundamento de uma sociedade igualmente dada; o outro, na reivindicação, de maneira agressiva, da legitimidade da linguagem poética, liberada das normas antigas. Dentro das propostas agressivas de questionamento da linguagem "de arte" como própria da sociedade burguesa, vários grupos propõem o ataque às normas ortográficas e sintáticas: entre eles, os mais importantes serão os futuristas russos e os surrealistas. Estes últimos, ainda em 1930, lembrarão a este respeito, no seu *Segundo Manifesto*, os "poèmes-conversations" de Apollinaire, como exemplo do antiintelectualismo e do espontaneísmo próprios da vanguarda (BRETON, 1977, p. 129).

Nessa linha, a narrativa do uruguaio Felisberto Hernández está constituída deliberadamente por um registro conversacional e por seqüências de narrativas fragmentárias apresentadas como paratextos sem assinatura, que, como os muitos prólogos de Macedonio Fernández, ao mesmo tempo narram e protelam a narração, colocando questões relativas à poética e expondo, enfim, a consciência metanarrativa na obra. Assim, *Fulano de tal* (1925), de Felisberto Hernández, está composto de um "prólogo", de "cosas para leer en el tranvía", de fragmentos de um "diario" e de um "prólogo de un libro que nunca pude empezar". De maneira semelhante, ao seu *Libro sin tapas* (1929) se entra por um "prólogo", cujos parágrafos numerados constituem micronarrativas, seguidas de um "epílogo" do mesmo teor. Todo esse conjunto prologal precede fisicamente no livro a narrativas estruturadas de forma análoga à dos prólogos, embora apresentem títulos autônomos.

A linguagem - cheia de repetições, de elisões e da articulação sintática simples, próprias da oralidade - postula a instauração de um vínculo que aproxime narrador e leitor, escrita e fala, arte e vida. Nessa linguagem, o "prólogo" de *Fulano de tal* conta:

... Y me quedé loco de no importármeme el por qué de nada y de no poderme entretener; todos los demás se pueden entretener y no están locos. Los genios crean, se entretienen y desempeñan un gran papel estético. Los papeles estéticos son muy variados [...] Los que están por volverse locos y buscan el porqué del cosmos, están a punto de no entretenerse. Hay horas en que no sé por qué - ni se me importa saberlo, como ahora por ejemplo - imito a los que se entretienen y escribo. [...] (HERNÁNDEZ, 1996, vol. 1, p. 9-10)¹

A tensão criada então pelas vanguardas entre uma linguagem pensada apenas como comunicação e a linguagem poética, e o questionamento, particularmente nesta última, das noções herdadas de "estilo" e "linguagem artística", estarão também na base da produção arltiana da década de vinte. Entre os grupos da vanguarda

¹ Em texto não datado, correspondente às anotações elaboradas para uma apresentação que faria na associação "Amigos del Arte", de Montevideu, Felisberto afirma: "mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión." Cf. "He decidido leer un cuento mío..." (HERNÁNDEZ, 1988, t. III, p. 214).

² O que contemporaneamente Oswald de Andrade condenará em si próprio como o “escrever bonito”, pervivência do parnasianismo.

³ Diz A. Prieto: “El fantasma de la escritura artística, del estilo, fue, probablemente, el que lo acosó con mayor asiduidad y malicia; el que lo obligó a desarrollar el más enérgico espíritu de defensa; y el que lo distrajo, por último, de las reflexiones que mejor convenían a su proyecto de narrador.” (ARLT, 1986, p. XXIV).

⁴ Para dar uma idéia do amplo espectro do meio literário que esses valores alcançavam, lembremos que *El juguete rabioso* foi recusado por Castelnuovo, que não quis publicá-lo na coleção *Los Nuevos* de Claridad, argumentando erros de sintaxe, de ortografia e o desleixo geral no texto; e que Proa não pôde publicá-lo aparentemente por problemas financeiros. Assim, até se tornar um jornalista de sucesso, Arlt terá dificuldades com os editores aos que submeterá sua obra.

⁵ Para a crítica argentina especializada no período “vanguarda” é sinônimo de martinfierrismo. Como *outsider* tanto em relação ao martinfierrismo quanto ao grupo de Boedo, Arlt representa ainda um incômodo incatalogável. Apesar de que R. Larra, D. Viñas e o grupo da revista *Contorno*, A. Prieto, N. Jitrik e R. Piglia tenham, em seu momento, resgatado do esquecimento da crítica a obra de Arlt e, no caso de Prieto, também a de alguns boedistas, o primeiro em atribuir à narrativa arltiana especificamente o caráter de vanguardista foi H. Verani, ao incluir “El jorobadito” de Arlt (junto com textos narrativos de M. Fernández, Girondo, F. Hernández, para citar só os rio-platenses) em sua antologia *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (VERANI, 1996). Por sua vez, B. Sarlo, uma das mais perspicazes críticas do período desde os anos sessenta e cujo percurso crítico, na passagem dos oitenta aos noventa, estará paudado, entre outras, pela leitura de Arlt (de *Una modernidad periférica... a La imaginación técnica*), começará a re-

européia mencionados, mais radicais, predomina a proposta de uma anarquia contra o sistema, promovida pelo questionamento das normas ortográficas, sintáticas e dos preceitos estilísticos; o que entre os surrealistas, no limite, se transformará no rechaço violento da comunicação. Em Arlt, o questionamento aparece sob a forma da heterogeneidade e do espontaneísmo (no registro conversacional) lingüístico-discursivos, pelos quais a linguagem falada e cotidiana ganha uma nova função, e tematizado na ação narrativa. Contemporaneamente, esse registro coloquial é utilizado também por Nicolás Olivari, Enrique e Raúl González Tuñón e Roberto Mariani.

Em relação às européias, a vanguarda martinfierrista, por sua vez, leva a cabo uma recepção marcada pelo moderatismo. No que diz respeito especificamente à linguagem poética, enquanto que os futuristas russos e os surrealistas propunham a refundação do próprio conceito, o martinfierrismo, ao contrário, persistiu na consideração pelo “escrever bem” e pela noção de “estilo” que essa consideração implicava, embora questionasse as formas prediletas da geração anterior (a musicalidade excessiva dos modernistas, ou o facilismo costumbrista). Assim, Borges definirá, com uma metáfora telúrica, o “escrever bem” como “eso de la bien plantada sentencia y del verbo no obligatorio” (BORGES, 1994, p. 144); modelo de acordo com o qual condenará as “tecniquerías” de Góngora e preferirá a *secura* de Quevedo. Por outro lado, na relação ambígua que a chamada vanguarda argentina manterá com Lugones, da geração modernista anterior, traduz-se a valorização de um tipo de “escrita artística”,² de manutenção de uma tradição literária e de não rompimento com as instituições que as representam e preservam; e a imposição desses valores no meio literário.

Funcionando como valores, essas noções relativas ao “escrever bem” operaram divisões e condenações no campo literário. No caso de Arlt, constantemente lembrado desta “falta” por amigos e detratores,³ constituirá na prática uma dificuldade para publicar sua obra narrativa⁴ e estorvará a elaboração de um julgamento crítico mais imparcial. Contudo, será ele quem, de fato, operará em sua prosa narrativa a confusão de gêneros e a substituição da “escrita artística” por uma escrita heterogênea – que aproxima arte e vida, linguagem poética e oralidade –, propostas pelas vanguardas européias.⁵

No plano lingüístico, pode-se rastrear através de vários textos de Borges, a relação tensa que um setor importante da intelectualidade argentina mantinha com os imigrantes, com as línguas de origem que estes falavam e com o modo como falavam o espanhol adquirido. A este respeito, diz B. Sarlo que, com a imigração

los intelectuales y los escritores descubren [...] que hay dos tipos de lenguas extranjeras o que la misma lengua extranjera tiene dos realizaciones socio-culturales bien diferentes: están, por una parte, las lenguas extranjeras “escritas y leídas” por letrados; por la otra, las lenguas extranjeras “escritas y leídas” por la masa inmigratoria (las lenguas de los carteles, de los

anuncios comerciales, de los periódicos de inmigrantes, de los volantes políticos). Y también están las lenguas extranjeras que hablan los letrados [...] quienes tienen un español 'bien' adquirido; y las lenguas extranjeras habladas por los inmigrantes, cuyo español es precario, bárbaro, deformado por acentos exóticos. (SARLO, 1996, p. 170)

Esta situação define um quadro não só de heterogeneidade lingüística como também cultural, marcada tanto pelo lugar de origem do nativo e do imigrante, quanto, conseqüentemente, pelo lugar de inserção de cada um. O incômodo dos intelectuais patrícios em relação à disputa por espaço no campo intelectual por parte dos descendentes de imigrantes tem esse fundo ideológico-social. Desse âmbito Arlt está duplamente excluído pela sua condição de origem: como filho de artesãos imigrantes, ele não teve uma formação que lhe permitisse usar uma língua estrangeira de prestígio, ou falar o espanhol sem acento estrangeiro; e consolidar uma cultura "alta" e cosmopolita à maneira dos intelectuais nativos, já que sua cultura se corresponde inicialmente com a dos setores populares portenhos. Isto condiciona sua inserção no campo intelectual, posto que, como receptor, em lugar de ler os textos canônicos (particularmente, franceses, ingleses e norte-americanos) na língua original, teve de conhecê-los através das más traduções que circulavam então em edições baratas; e como produtor, ao ter na oralidade ainda a marca da língua estrangeira⁶ (do alemão paterno deliberadamente não aprendido), não possui um espanhol digno do exercício literário dentro da pauta estilística definida pelos patrícios.

Sobre esse sistema de exclusões, a narrativa arltiana afirma "a potencialidade produtiva da transgressão" (SARLO, 1988, p. 62) do cânon, a partir de uma formação feita em diversas práticas discursivas, cujas produções funcionam como materiais em sua obra: do folhetim francês e o realismo russo e francês, nas edições baratas das traduções, ao jornalismo e à novela sentimental. Daí também sua relação diferenciada com o âmbito da recepção, no sentido de que tanto um sistema quanto o outro (o da novela por entregas e o jornalístico) se preocuparam por chegar a um público cada vez maior, ampliando o mercado de consumo literário.

Nesse meio, Arlt produz uma obra singular, entre outras razões, pela sua heterogeneidade. Enquanto aos aspectos que tangem à língua dos setores populares, eles se apresentam nas *aguafuertes*, além do uso constante por parte do colunista e dentro de sua língua heterogênea (que inclui também arcaísmos e casticismos), de duas maneiras diferentes. Há *aguafuertes* que, por representar uma notação de rua, usam essa língua por dever de fidelidade ao registro e à caracterização das personagens ("Conversaciones de ladrones" ou a série de monólogos e soliloquios,⁷ por exemplo). Mas há também várias *aguafuertes* que tomam essa questão como assunto, às vezes polêmico. Dentro do primeiro perfil, encontramos notas como "El 'furbo'", "Divertido origen de la palabra 'squenun' [sic]", "El origen de ciertas

Continuação nota 5:

conhecer traços vanguardistas na obra de Arlt só em 2000, a partir do artigo "Roberto Arlt: un extremista de la literatura". Antes deles, J. B. Rivera definiu a literatura de Arlt como "complejamente rupturista" (RIVERA, 1990, p. 30). Na minha opinião, a obra de Arlt se inscreve, polemicamente, na vanguarda.

⁶ González Lanuza e Nalé Roxlo referem a peculiaridade da fonética de Arlt. (GONZÁLEZ LANUZA, 1971, p. 27-28; NALÉ ROXLO, 1978, p. 144). Por outro lado, o próprio autor responde à suspeita dos leitores de que seu sobrenome impronunciável fosse um pseudônimo escolhido muito a propósito, na *aguafuerte* "Yo no tengo la culpa" (*El Mundo*, 6. mar. 1929).

⁷ Cf. "Monólogo de un cesante que nunca tuvo empleo" (*El Mundo*, 16.set.1930), em que aparece a expressão "minino escaldado", clara homenagem a Olivari; "Monólogo del almacenero contento" (*El Mundo*, 19. set. 1930); "Soliloquio de un malandrino" (*El Mundo*, 22. set. 1930); "Monólogo del tira desorientado" (*El Mundo*, 29. set. 1930); e "Soliloquio de un ex-diputado" (*El Mundo*, 3.out.1930), entre outras que retratam os efeitos do golpe de estado em diversos estratos sociais.

frases pintorescas”, “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”, “La vida contemplativa”⁸ etc., em que Arlt faz um pouco de sociolinguística bem-humorada e *avant la lettre*. Através das notas do segundo perfil, Arlt debate com os leitores sobre seu próprio registro lingüístico (“¿Cómo quieren que les escriba?”) e participa no debate contemporâneo sobre o “idioma dos argentinos” (“El idioma de los argentinos”).⁹ O tratamento destas questões se inicia na coluna jornalística de Arlt em 7.VII.1928.

Em “¿Cómo quieren que les escriba?”, respondendo cartas de leitores, que tanto mostram a concordância como a discordância com os usos lingüísticos do colunista, Arlt começa negando a “importância” das notas e dizendo “las escribo así nomás, es decir, converso así con ustedes”. A displicência aparente com que é encarada a escrita diz respeito, pois, ao seu caráter análogo à oralidade, isto é, à vontade de estilo de uma escrita que quer ser voz para ser “natural”. Em seguida, com falsa humildade Arlt declara ter “esta debilidad”: “la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero” e defende o tratamento “de cosas elevadas” nessa linguagem porque, enfim, “yo no soy ningún académico. Yo soy un hombre de la calle, de barrio”. Contudo, com a mesma ausência legítima de humildade do homem de bairro portenho, polemiza com Américo Castro e insiste nos argumentos bem do momento a respeito dos temores dos peninsulares sobre a crescente diversificação da variante rio-platense: “nuestro idioma” será “sonoro, flexible, flamante, comprensible para todos, vivo, nervioso, coloreado por matices extraños y [...] sustituirá a un rígido idioma que no corresponde a nuestra psicología”. Mas apesar da aparente concordância com contemporâneos como Borges no teor dos argumentos (som, tom, flexibilidade, psicologia) e das metáforas escolhidas para expressá-los (cor, novidade), o objetivo da argumentação é, contrariamente a Borges, legitimar o uso do idioma popular, do *caló* (“lo que hoy es caló, mañana se convierte en idioma oficializado”) como garantia de democratização dos usos lingüísticos, posto que se trata de um idioma “vivo”, “comprensible para todos”, “desde el carrero hasta el estudioso”, e que admite “matices extraños”. Por outra parte, nesta defesa – feita como todas as suas notas numa língua heterogênea em que também participam vocábulos e expressões populares e *lunfardas* –, as citações põem do seu lado a Villon, Cervantes, o Quevedo também admirado por Borges, Valle Inclán, as histórias em quadrinhos de “jornais norte-americanos sérios” que usam o *slang*, e até a referência por excelência para a classe média, uma “Enciclopédia Universal Ilustrada”.

Em “El idioma de los argentinos” o ataque está endereçado a um “acadêmico” local, o hispanófilo Monner Sans, que aproveitara uma viagem ao Chile para criticar duas ameaças pendentes sobre o idioma na Argentina: a já passada *gauchesco* e a presente do *lunfardo*. Com uma violência direta (“¿quiere usted dejarse de macanear?”), Arlt cita as declarações do adversário a um jornal chileno e o ataca

⁸ Cf. “El ‘furbo’” (*El Mundo*, 17. ago. 1928); “Divertido origen de la palabra ‘squenun’ [sic]” (*El Mundo*, 7. jul. 1928); “El origen de ciertas frases pintorescas” (26. jul. 1928); “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular” (*El Mundo*, 24. ago. 1928); “La vida contemplativa” (7. jan. 1930).

⁹ Cf. “¿Cómo quieren que les escriba?” (*El Mundo*, 3. set. 1929); “El idioma de los argentinos” (*El Mundo*, 17. jan. 1930).

comparando a gramática ao boxe. A metáfora e alguns argumentos são diferentes, o objetivo não (o *caló* de nome emprestado já se afiançou com o nome próprio de *lunfardo*). Assim, a novidade e a inteligência de um povo em "continua evolución" exigem palavras novas (tiradas "de todos os ângulos") e "giros estranhos". Esse povo impõe sua arte, indústria, comércio e idioma pela "prepotencia" que lhe autorizam seu *aggiornamento* técnico ("nosotros, hombres de la radio y la ametralladora") e seus "valores" produtivos. Com efeito, este último argumento introduz uma mudança de signo na noção de valor no âmbito da produção intelectual: usado pelo acadêmico para se referir aos que, no país, se encarregam de "depurar" a língua, Arlt lhe atribuirá o do mercado ("a esos 'valores' ni la familia los lee", por entediantes), antecipando um dos argumentos que norteará sua autodefesa no prólogo a *Los lanzallamas* e a defesa do romance de aventuras e do fantástico que sustentará no debate sobre a decadência do romance, que se desenvolveu no país no começo da década de quarenta.

Vejamos agora quais são os signos dessa escrita heterogênea. Para isto proponho o rastreamento dos mesmos num texto em que, além de Güiraldes e com o acompanhamento do próprio autor, nenhum outro "corretor" deve ter interferido: o relato "El Rengo", fragmento do romance então inédito *La vida puerca* (que seria lançado no ano seguinte com o título de *El juguete rabioso*), publicado em *Proa* em 1925.¹⁰ O fragmento relata o encontro entre o narrador-personagem, Silvio Astier, temporariamente empregado como vendedor ambulante de papel, e El Rengo, cuidador de carros na feira do bairro de Flores.

Além do cognome popular atribuído à personagem e estampado no título, os primeiros elementos visíveis nele são a reprodução fonética e o uso do *voseo* (então uma novidade na linguagem literária e que aqui convive com o uso do *tú*) por parte dos feirantes e do Rengo: "Rengo, beni", "Pibeee"; a citação do pregão "Pejerreeyes frescos"; "pasá", "sabés", "vení", "querés", "agarrá" (verbo usual só na variante rio-platense), "fijate", "andá", "contá", "manyá" (verbo do *lunfardo*). No texto publicado em *Proa*, nenhuma destas formas aparece aspeada; as aspas aparecerão depois nas edições em livro.

Sem dúvida, a maior riqueza lingüístico-discursiva de "El Rengo" se dá no registro popular. Neste âmbito encontramos no texto vozes e expressões populares ou coloquiais como "cogote", "de garrón", "había estudiado para jockey", "matungo", "una punta de veces", "le meto a/con..." (no sentido de empreender e prosseguir algo com entusiasmo), "che, Rengo", ir "al muere" (também usado por Borges no poema "El general Quiroga va en coche..."¹¹), "estoy arreglado", "[andar/estar] en la vida", "te retobabas", "te fajaban", "castañazo", "catura" (por "captura"), "requechar", "viola" (por "guitarra"), "plata que no se gasta se va al monte", "pela los cinco mangos" (combinação de vozes do registro popular e do *lunfardo*), "resulta que lo habían entrado [...]" (como forma de enlace narrativo). Nestes casos, como no uso do *voseo*, nenhuma palavra ou expressão

¹⁰ Incluído depois no capítulo "Judas Iscariote" do romance citado.

¹¹ Cf. "El general Quiroga va en coche al muere" de Luna de enfrente (BORGES, 1976, p. 61).

¹² Cf. "Sor Bacana" (DE LA PÚA, 1954, p. 61).

¹³ Verbo usado também por Borges, Bernárdez, Guillermo Juan, Marechal, Pereda Valdés e Vallejo, em "Lo cacharon en Cacheuta (Capítulo de una novela próxima a desaparecer)", paródia de Enrique Larreta, publicada em *Martín Fierro* (n.33, 3. set. 1926).

¹⁴ "Atorrar" (*lunfardo*): "Dormir. [...] De origen incierto. Sobre este término, Eduardo Gutiérrez creó el término *atorrante* para designar a la persona que, apartada de la convivencia, se entregaba a la mendicidad y pernoctaba preferentemente en los caños de las obras de salubridad, antes de que ellos fueran emplazados definitivamente. Este vocablo pasó a significar luego: Vago que anda de una parte a otra sin oficio y limosneando [...]. Ruin, vil, de sentimientos innobles [...]. Humilde, de poco valor o entidad ("...una fiaca sumada a la economía de una rentita atorranta.", Arlt, *Aguafuertes* [...])." (GOBELLO, 1982, p. 22).

¹⁵ Aragon se pronuncia contra a sintaxe em seu *Traité du style*: "La syntaxe elle est piétinée. Voilà la différence entre la syntaxe et moi. Je ne piétine pas la syntaxe pour le simple plaisir de la piétiner ou même de piétiner. [...] Je piétine la syntaxe parce qu'elle doit être piétinée. [...] Vous saisissez. Les phrases fautives ou vicieuses, les inadaptations de leurs parties entre elles, l'oubli de ce qui a été dit, le manque de prévoyance à l'égard de ce qu'on va dire, le désaccord, l'inattention à la règle, les cascades, les incorrections, le volant faussé, les périodes à dormir debout boiteuses [inexistentes em Arlt], les confusions de temps, l'image qui consiste à remplacer une préposition par une conjonction sans rien changer de son régime, tous les procédés similaires, analogues à la vieille plaisanterie d'allumer sans qu'il s'en rende compte le journal que lit votre voisin, prendre l'intransitif pour le transitif et réciproquement, conjuguer avec être ce dont avoir est l'auxiliaire, mettre les coudes sur la table, faire à tout bout de champ se réfléchir les verbes, puis casser le

está entre aspas na revista; as aspas aparecerão mais tarde na edição em livro.

Também não estão aspeadas em *Proa* e sim nas edições em livro as palavras e expressões da outra série numerosa: a do ainda então chamado *caló* ou, mais propriamente, *lunfardo* e seu sucedâneo, o *vesre*. Entre elas, encontramos "bagayito", "mango", "rajando", "junado", "bulín", "shofica" (também usado por Carlos de la Púa, no poema "Sor Bacana"¹²), "pibe", "gil", "cachando",¹³ "grelunes", "el cana", "lungo", "atorrantería",¹⁴ a expressão "[ser...] y de ahí para la biaba" (combinação de uma expressão muito usual na gauchesca sob a forma oral "y deay" com o *lunfardo* "biaba"), o verbo já citado "manyá", "macró", "[le dieron con] la goma", "otario", "lo amuré".

Entre as formas populares também há outras procedentes da gauchesca: "Su Majestá" (como nome de cavalo de corrida; lembremos que El Rengo é aficionado ao turfe e às apostas), e a elisão da consoante "d-" na expressão "la pata e'chancho". E algumas características da linguagem geral argentina e hispano-americana, como o já citado "agarro", "matungo" e "papas" (que convive com "patatas").

Além das semelhanças apontadas entre a linguagem de Arlt e a de poetas e narradores contemporâneos, todas as formas citadas são usuais nas glosas dos *Tangos* de Enrique González Tuñón.

Na sintaxe¹⁵ também aparecem usos característicos do registro popular, como o do presente com valor de pretérito perfeito simples, e subordinadas temporais em que o sujeito é posposto (verbo + objeto + sujeito) como em "al abrir la cartera una mujer". Já quanto ao que constituía uma recorrência entre amigos e detratores, que apontavam respectivamente o suposto "descaso" ou o "desleixo" estilístico do autor, aparecem também alguns exemplos no texto.¹⁶

Além das citadas em "El Rengo", encontramos outras linguagens populares na obra de Arlt. Entre elas, as metáforas dos âmbitos do boxe: o "cruzado na mandíbula", como efeito objetivado de sua obra no leitor, manifesto no prólogo a *Los lanzallamas*; ou o "fazer jogo de cordas" do conto "Escritor fracasado" (ARLT, 1991, t. 2, p. 199-219); e do turfe. E ainda, o uso do *cocoliche* por personagens como Don Gaetano e sua esposa María em *El juguete rabioso*.

Assim, na heterogeneidade discursiva que informa a narrativa arltiana é perceptível, sobretudo, a relação de tensão entre os modelos discursivos usados na oralidade ou conhecidos pela própria experiência de leitura, e o questionamento deliberado de modelos, que o situa na vanguarda. Nessa heterogeneidade discursiva, os elementos, fragmentários e contraditórios, longe de se dissolverem em nome dos preceitos do "escrever bem", por um lado, ou do "realismo" que sempre se lhe atribui à falta de uma caracterização mais apropriada, por outro, se articulam parataticamente numa colagem que expõe o fragmentarismo e heterogeneidade da cultura dos setores sociais nela figurados, na sua imensa maioria populares. Ela traduz também as práticas de leitura heterogêneas e fragmentárias dos setores populares portenhos: entre outras, a leitura dos anarquistas, presente no perfil de algumas

Continuação nota 15:

miroir, ne pas essayer ses pieds, voilà mon caractère." E continua, "Si l'on reprend toutes ces propositions une à une, en commençant par la dernière et dans l'ordre inverse de celui que j'ai suivi pour les énoncer, mais très lentement, on remarquera bientôt que la matière n'est pas épuisée. Mais dans le même temps on saisira que la phrase qui se termine par caractère, d'une façon excessivement rapide, met à la portée de celui qui l'entend comme il faut une méthode à laquelle il ne manque au plus qu'une toute petite roue pour servir à l'assèchement de ce puits qu'on croyait inépuisable, sinon par un vaste traité. J'en ai donc fini avec la syntaxe." Cf. Aragon. *Traité du style*. Paris, Gallimard, 1991, pp. 28-31.

Curiosamente, quando da aparição do *Traité du style* de Aragon em 1928 e embora nele mantivesse fundamentalmente as posições questionadoras e polêmicas próprias da vanguarda (Gide e Valéry se opuseram à sua publicação), ele foi recebido por alguns como uma claudicação, como um trânsito do surrealismo ao realismo.

¹⁶ Há usos contrários às normas ortográficas e sintáticas (alguns dos quais provavelmente de ordem tipográfica) em: "acostumbraba a pasar" (possivelmente, por ultracorreção ou analogia); "a momentos" (em lugar de "por momentos"), "sino" (por "si no"), "insistía que" (por "insistía en que"), "sí" (por "si"), "donde" (por "dónde"), "¿vamos y no vamos?" (por "¿vamos o no vamos?"), "en cambio de" (por "a cambio de"). A este respeito, nos parece pertinente lembrar a nota inicial de Aragon ao seu *Traité du style* (e que o editor faz questão de explicar que foi incluída a pedido do autor). Nela, Aragon esclarece: "L'auteur rénonce à joindre à ce livre la liste des erreurs typographiques qu'il contient [...] Il regrette seulement que cela rende inappréciable au lecteur les fautes d'orthographe et les fautes de français, faites délibérément dans l'espoir d'obtenir de ce lecteur les plaisants hurlements qui légitiment son existence." Sem dúvida, não é possível dizer que o caráter da transgressão pelo erro seja com-

personagens (Haffner, o Rufião Melancólico) e de peripécias e motivações narrativas (os planos da Sociedade Secreta); a leitura dos realistas russos, na caracterização de certos personagens e ambientes e na relevância da introspecção e do devaneio dentro da economia narrativa (Erdosain); a de Ponson du Terrail e a picaresca espanhola, na perspectiva com que alguns personagens enfrentam o cotidiano e, de modo geral, na figuração da vida como aventura permanente (Astier); e em menor medida, a leitura dos folhetins de E. Gutiérrez¹⁷, presente na mescla do registro gauchesco com o *arrabalero*, da pampa com o subúrbio, própria dos setores populares dos bairros portenhos como acabamos de ver em "El Rengo", por exemplo. Em resumo, não apenas o uso da técnica da colagem na produção narrativa¹⁸, mas também a colagem de técnicas, na medida em que os materiais utilizados nesse procedimento são já linguagens estéticas codificadas.

Entre as várias formas da fragmentação e da heterogeneidade em tensão na narrativa arltiana encontramos a mescla de registros, sobretudo na linguagem das personagens, mas também na do próprio narrador — uma colagem de hispanismos, *lunfardo*, usos coloquiais urbanos e suburbanos. Em *El juguete rabioso*, além das já notadas, a inclusão da linguagem popular urbana se dá também pelo registro auditivo, através da citação de uma cantiga de roda (nos capítulos "Los trabajos y los días"¹⁹ e "El juguete rabioso"²⁰), ou da copla *lunfarda* de El Rengo²¹; ou pelo registro visual, através da leitura de cartazes ("Se necesitan aprendices para mecánicos de aviación. Dirigirse a la Escuela Militar de Aviación. Palomar de Caseros" e "Piezas amuebladas por un peso" (ARLT, 1991, p. 64 e 75), no capítulo "El juguete rabioso"), ou da inscrição numa placa ("ARSENIO VITRI - Ingeniero" (ARLT, 1991, p. 109),²² no capítulo "Judas Iscariote"). Todas estas inclusões atuam como cortes no decurso da ação, interrompendo a forma contínua de um devaneio ou de um perambular sem destino.

Também entre as formas da heterogeneidade em tensão com formas de um aparente realismo encontramos evidentes marcas discursivas e meios procedentes de diversos modelos literários. Assim, frente ao uso de uma escrita telegráfica, persistem práticas escriturárias do folhetim. Não apenas tematizadas na narrativa (como o gesto de iniciar *El juguete rabioso* com a explicitação da referência ao mesmo²³), mas, sobretudo, no modo de ensamblar macroestruturas, como no par *Los siete locos / Los lanzallamas*, em que a primeira conclui com uma nota que anuncia "La acción de los personajes de esta novela continúa en *Los lanzallamas*", e a segunda começa retomando efetivamente a ação no ponto em que ficou no romance anterior.

Diversamente de Arlt, mas questionando também a literatura enquanto instituição — representada contemporaneamente pela musa modernista decadente, do *tú* e dos latins —, a musa de Olivari arrastará sua "pata" num gesto debochado, dessacralizador:

Verbo al asalto,
claro de asfalto,
loco en mi salto

Continuação nota 16

pletamente deliberado em Arlt, mas sendo consciente como era desta qualidade da sua escrita e, sobretudo, sendo deliberada e calculada sua agressividade discursiva, também não há como não considerar como deliberado seu uso, pelo menos parcialmente, junto com as outras formas de violência, e das figurações da humilhação e do fracasso presentes em sua narrativa.

¹⁷ De acordo com Gobello (1982, p. 22), E. Gutiérrez criou o termo "atorrante", que Arlt utilizará significativamente para qualificar as personagens retratadas por Facio Hebequer ("Los atorrantes de Facio Hebequer", *El Mundo*, 1. jul. 1931) e, entre divertido e irônico, quando refere publicamente que este é o tratamento que lhe dispensa o diretor "indulgente" do jornal em que trabalha ("Una excusa: el hombre del trombón", *El Mundo*, 29.jan.1929). Por outro lado, E. Gutiérrez, como catalisador de registros populares rurais e urbanos, goza de enorme aceitação entre o público do subúrbio, no espaço da cidade em que esses âmbitos se encontram e mesclam. Continuador de elementos românticos e naturalistas, Bor-ges o considera um "escritor realista" por *Hormiga Negra*. De acordo com Borges, nesta obra o autor abandona o estilo "lacrimoso e ensangüentado", próprio das "exigências românticas dos *compadritos portenhos*", e desmistifica o gaúcho em uma narrativa que "se parece a la vida" (BORGES, 1996, t. IV, p. 276-278).

¹⁸ Com efeito, na *aguafuerte* "Cómo se escribe una novela" (*El Mundo*, 14.out.1931), Arlt se diverte referindo o processo de composição de um romance e a tarefa fundamental da tesoura e da cola que os "novelistas instintivos" como ele usam.

¹⁹ "La torre en guardia. / La torre en guardia. / La quiero conquistar", em *El juguete rabioso* (ARLT, 1991, p. 40).

²⁰ "Arroz con leche, / me quiero casar." (ARLT, 1991, p. 79).

²¹ "Tengo un bulín más, / "shofica" / que da las once antes de hora / y que yo se lo alquilé: / y que yo se lo alquilé / para que afile ella sola." (ARLT, 1991,

por ti me vi.

[...]

Musa borrosa,
cuerda herrumbrosa,
lira gangosa:
exaudi nos.

Musa del hambre,
Rosa de alambre,
sin un estambre
tu carne fiambre:
siempre tu tos. ²⁴

Invadindo um espaço que lhes estava vedado pela origem e pela classe, Arlt e Olivari tomarão efetivamente o verbo de assalto e exporão a corrosão do modernismo hispano-americano instituído em tradição "artística" local pela política lugoniana. A nova musa, faminta, doente e fanhosa, introduz uma estética da fealdade (Olivari) e da crueldade (Arlt) que se adequa melhor às expectativas e fracassos desses "adventícios" no campo literário e social. Os tempos, de fato, estão para outras musas e para outras rosas: a "enfangada" ou a "de alambre" (Olivari), a "de cobre" (Arlt) ou a "blindada" (Raúl González Tuñón); afinal, "a rose is a rose is a rose".²⁵

Uma outra forma de questionamento da "beleza" como objeto da arte burguesa (e, portanto, da literatura como instituição), e de desprezo pelo sentimentalismo noveleiro é a incorporação de figuras femininas e masculinas feias ou desagradáveis: El Rengo, La Bizca, La Coja (que não é manca mas é prostituta), Dío Fetente etc., cuja nomeação (com função degradante mais do que tipificadora) remete à picaresca. Em outros casos, a atribuição do nome pode remeter ao modo baudelairiano de nomeação das alegorias da modernidade, como em "el Rufián Melancólico" ou "el Hombre que vio a la Partera", em que as maiúsculas não representam um nome em si (que as personagens já detêm: Haffner e Bromberg, respectivamente), nem o denominador comum de um tipo social (como na picaresca), mas seu estatuto de ícones degra(d)ados da modernidade urbana.

Em outro tom, esta mesma estética da fealdade combinada com a repulsa aos bons modos burgueses aparecem na prosa poética de Nicolás Olivari:

Quando tenía veinticinco siglos de hastío y la fealdad repulsi-
va del ciudadano: cara de frente de fábrica, con dos ventanas
por ojos y un cerrojo en la puerta para las buenas palabras,
llegaste vos, bruta y sencilla como una vaca, con apenas cinco
años de escuela primaria que, felizmente, no te hicieron mella.

[...]

Me animalizaste a tu nivel y te bendigo porque la coraza
orinada de mi cultura aflautaba mis pulmones en el grito
ocarinesco del pedagogo.

[...]

Continuação nota 21:

p. 99). Cotejando esta versão com a publicada em *Proa*, é interessante perceber até que ponto o editor interfere no texto. Nesta versão, por exemplo, aparece uma vírgula sem sentido entre o modalizador “más” e o adjetivo; este, por sua vez, continua na forma *vésrica* inicial, mas aqui demarcado por aspas. A outra mudança perceptível, das “doce” para as “once”, é simplesmente atribuível à variação comum dado o suporte oral da expressão.

²² Destaca-se a metáfora química do nome do destinatário da confissão traidora.

²³ Em alusão explícita ao folhetim rocambolésco, o romance começa com esta frase: “Cuando tenía catorce años me inicié en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz [...]”. (ARLT, 1991, p. 11).

²⁴ “Plegaria única” (OLIVARI, 1982, p. 70-71). Quando do lançamento desta coletânea de poemas, Güiraldes lhe dedicou uma resenha muito favorável e que demonstrava uma profunda compreensão da proposta estética de Olivari. Em “Carta a Nicolás Olivari” (*Martín Fierro*, n.33, 3.set.1926) afirma que se trata dos “versos desgarrados” de uma musa com “intenção de rea maligna”. “Su poesía tiene una dignidad atorrante [...] y un orgullo de paria suburbano. [...] La misma dedicatoria tiene un empaque que se manifiesta en par de patadas de rebelde.” No mesmo periódico (n.37, 20.jan.1927), Luis Franco também dedicará uma resenha elogiosa a *La musa...* em “Un poeta de Buenos Aires”.

²⁵ Gertrude Stein, *apud* Poggioli (1964, p. 207). O crítico italiano cita esta frase como exemplo do valor atribuído à palavra pela vanguarda: a palavra não é som-sentido, mas idéia-coisa; o Verbo não é espírito que se faz carne, mas carne que se faz espírito.

²⁶ “Mi mujer” (OLIVARI, 1982, p. 48-49). De acordo com o próprio Olivari, este texto vale como poética. Com efeito, no prólogo a *El gato escaldado* de 1929, ele diz: “Nos toca iniciar en el Plata la

Tu voz es una guitarra herida y cantas tus tres palabras esenciales: comer, gozar, vestir...

[...]

Darás tu alma, sabiamente necia, a mis hijos, y yo les daré mi cochino nombre prostituido en el periodismo pobre.²⁶

Ou, por outro modo, a presença de todas as amadas, “costureritas”, datilógrafas e prostitutas, cujos estatutos podem se suceder numa mesma personagem:

Cara ex-dactilógrafa, actualmente prostituta, tu caso es un simple caso de permuta en la bolsa social.²⁷

A mesma função de questionamento do cânon burguês têm as figuras que atravessam tossindo os poemas de Olivari

Tu condición, amada mía, era la de trotacalles, [...]

Eras, en tu infortunio, peligrosa, porque tu condición lata de económica traviata, te hizo ser la musa tuberculosa de mi mala pata.

Tu tos era un detalle — tu tos, tu bárbara tos — y tu bárbara afición a la calle. ... bueno, la calle nos seducía, infiel amada mía, por igual a los dos.²⁸

E também as mães piedosas e tuberculosas que deixam filhas que optam por uma vida menos miserável e que, mais tarde, acabam abandonando, sem pena nem glória, os *Tangos* de Enrique González Tuñón²⁹, com dez gramas de cocaína encima, em um cabaré do centro.³⁰ Deste gosto pela tosse e as drogas nos tangos, Borges incriminará Evaristo Carriego: “él tiene la inocente culpa de que, en los tangos, las chirucitas vayan unánimes al hospital y los compadres sean desvincijados por la morfina.” (BORGES, 1993, p. 30)

De fato, a narrativa das histórias destas “Milonguitas”³¹, “ovelhas descarriladas”, acaba constituindo-se em protótipo (no sentido técnico da palavra) na poesia popular: nascidas Esthercitas na pobreza do arrabalde e trabalhando muito desde a infância “para ganar un peso veinte diario...” (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1967, p. 92), um “mal paso” dado na primeira juventude as levará, como prostitutas, ao centro, em busca de uma vida melhor. A matriz se acha num famoso poema de Carriego³², imitado por muitos e parodiado mais tarde por Olivari no soneto homônimo, “La costurerita que dio aquel mal paso”.³³

Continuação nota 26

nueva era del poema. Hasta ahora este género no requiere más condición esencial que una fascista sinceridad, ha sido desvirtuado entre nosotros. Reivindico el derecho de haber escrito el primer poema sin metro, sin escala y sin medida, digno de su título porque sería canalla que nosotros, vanguardias efectivas de la nueva generación, saliéramos escribiendo con arroz con leche como Rabin - dranath Tagore - robes y manteaux orientales. Y como la mentira nos es odiosa como un forniculo en la grupa de una bella prostituta, debo declarar que en el poema "Mi mujer" de mi libro *La musa de la mala pata*, está en germen, acaso, la posibilidad poemática argentina que he querido aguzar renglones antes". Apud Isaacson, J. "Prólogo" (OLIVARI, 1982, p. IX-X). Na resenha de Güiraldes citada, ele demonstrava ter percebido neste poema em prosa uma chave de leitura da estética de Olivari, quando dizia: "Prefiero en Ud. la evasión del verso [...] en "Mi mujer" [...] logra una perfección que tal vez nunca alcanzaría su insolencia en las limitaciones." Cf. "Carta a Nicolás Olivari".

²⁷ "Canto a la dactilógrafa" (OLIVARI, 1982, p. 22). O poema se inicia com este conselho prático: "Muchacha... / Abullónate los rizos delante del espejo, / - quizás ganes sesenta pesos al mes - / la miseria te obligará a mostrar la hilacha, / escucha este consejo: / entrégate a un burgués." O tom sarcástico com que são tratadas personagem e situação é uma novidade em relação ao sentimentalismo caçona com que as tratava a novela semanal.

²⁸ "Extracto ecléctico de las partes más notables de la larguísima carta a la amada que devolvió el correo" (OLIVARI, 1982, p. 13).

²⁹ *Tangos* foi recebido com uma resenha crítica elogiosa por parte de Olivari, publicada em *Martin Fierro* (n.36, 12.dez.1926), na qual lhe atribui o mérito de ser "el primer intento de literatura popular, urbana y netamente argentina" (subl. meu). Sensível às notas amargas do subúrbio, Olivari também afirma que as glosas de

Nesta (má) passagem é notável o poder que exerce não apenas a expectativa de ter uma vida melhor ou de, simplesmente, mudar de vida, como também o da palavra do aliciador. Este é um poder que devem saber exercer não só os empresários do ramo³⁴ como também os clientes. Questionando o sentimentalismo da novela semanal, as cenas de sedução para conquistar prazeres, pagos ou não, em salas de cinema,³⁵ cafés, bares, cabarés ou mesmo na rua, se articulam não tanto no eixo visual como no verbal. Como vemos, vários motivos unem as produções de Arlt, Olivari e González Tuñón: o poder da palavra aliado ao do dinheiro, o trabalho como prostituição e vice-versa, a fome, as formas populares urbanas de sociabilidade, o retrato das personagens e a linguagem heterogênea dos setores sociais mais baixos, de sua localização no espaço urbano moderno e de seus anseios e tentativas de sair da "vida puerca".

Nos *Tangos*³⁶ de E. González Tuñón, assim como no tango-canção, a prostituição se apresenta como uma saída ou falsa ou de curto prazo. Na poesia de Olivari, completamente destituída dos imperativos morais, a prostituição feminina não difere da exploração a que todos os trabalhadores são submetidos (incluído o poeta que deve por sua "musa tuerta a sueldo en un diario serio"³⁷); assim, sua prática é recomendada, enquanto a idade e o poder de sedução ainda o permitem, como forma de exploração do burguês.

Numa linguagem menos *lunfarda* mas não menos popular que a que contemporaneamente utilizava Mariani, em sua visão do cotidiano laboral, nos seus *Cuentos de la oficina*, Raúl González Tuñón (com quem Arlt compartilha o amor por Baudelaire) tematizará o cotidiano urbano da época em poemas como "Eche veinte centavos en la ranura", "Tango", "Marionettes" ou "La calle del agujero en la media", em que aparecem tematizadas, além da pobreza, as artes e a música popular.³⁸

Relacionada com estas temáticas e com a inserção do escritor no campo intelectual (situação comum aos citados Olivari, Mariani e os González Tuñón), há em Arlt uma constante referência ao âmbito dos meios modernos de produção³⁹. Em sintonia com ela, o modo de produção jornalística irromperá na própria materialidade narrativa, através do relato da elaboração da notícia do suicídio de Erdosain. Destituída de todo sentimentalismo burguês, a morte é narrada numa redação, no horário de fechamento da edição, em meio ao ruído das máquinas, às campainhas dos telefones, às ordens do diretor de refazer as manchetes de primeira página, numa aceleração anticlimática do tempo.

Em resumo, todas estas formas de valorização do popular e de heterogeneidade discursiva e cultural, que corroem o estilo e o sentimentalismo, têm em conjunto, em última instância, a mesma função: a crítica vanguardista da estética e da moral burguesas e de seu interesse na ocultação dos meios artísticos pelo solapamento do valor associado à produção de bens simbólicos.

Continuação nota 29

Enrique González Tuñón "son verdaderos poemas negros y trágicos, de violenta exteriorización verbal y de violenta energía arrabalera expresada en todos sus tonos." Sintonizado com o glosador, reconhece nele "una tan rica sensibilidad producida por un constante y fecundo mal humor, por su debilidad física, [...] por su bondad amarga, cáustica y agria, por sus raptos de humorismo, de tristeza, de desesperación y de alegría. Enrique tiene por alma una calle de Buenos Aires, [...] la misma [...] donde nos encontramos [...] Borges, Raúl, Ganduglia, Last Reason, Pedro Herreros, Tallón, Mariani, Muñoz, y nuestra dulce y económica yiranta 'La Musa de la mala pata'". E, como a maioria dos que

tinham que ganhar a vida fora do âmbito das artes, explicita as condições de produção: "Enrique escribió *Tangos* en la esquina de una mesa de redacción." De fato, o fecundo mal humor, a violência expressiva e a desesperação serão qualidades que unem Olivari, Enrique González Tuñón e Arlt. Este último escreverá uma resenha entusiasta quando do lançamento de outro livro de E. González Tuñón, *La rueda del molino mal pintado*, ressaltando a diversidade de "atorrantes" existente entre as personagens. Cf. "El libro de los pelafustanes" (*El Mundo*, 8.nov.1928).

³⁰ Cf. "Callecita de mi barrio" (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1967, p. 95-98).

³¹ De "Milonga" (ling. geral): "Payada pueblera [...]. Baile ejecutado al son de la música empleada en la payada pueblera. Lugar donde se baila. Fiesta en que se reúnen varias personas y se baila. Embrollo, enredo. Palabrerio vano. Extensivamente, tango. Del afronegrismo *milonga*: palabras. *Milonguero*: payador pueblera; individuo afecto a concurrir a bailes. *Milonguera*: bailarina contratada en lugares de diversión nocturna (este término dio, por regresión, *milonga* y su afectivo *milonguita*: mujer de la vida airada). *Milonguear*: bailar." (GOBELLO, 1982, p. 136). A transformação de Esthercita em Milonguita, ou de Margarita em Margot, está retra-

Abstract

The objective of this work is to propose the trace of the main register lines of the oral features of the rio-platense literature in the twenties, at the landmarks of the language debates, of the international vanguard proposal of the academic conventions questioning, and of the intertextual practices that highlight a specific sensitivity concerning the presence of heterogeneous forms in the contemporary cultural field.

Keywords: heterogeneity, orality, popular culture, argentine vanguard.

Referências

- ARAGON, Louis. *Traité du style*. [1928] Paris: Gallimard, 1991.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- ARLT, Roberto. *Obra completa*. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1991.
- ARLT, Roberto. El Rengo. *Proa*, Buenos Aires, a. II, n.8, p. 28-35, 1925.
- ARLT, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. [1929 e 1931] Buenos Aires: Hyspamérica-Ayacucho, 1986.
- BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. [1928] Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. [1926] Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos cautivos*. Barcelona: Emecé, 1996.
- BRETON, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1977.
- CAMPRA, Rosalba. Relaciones intertextuales en el sistema culto/popular. Poesía y tango. *Hispanamérica*, Gaithersburg, a. XVII, n.51, p. 19-32, 1988.
- GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Univ. del País Vasco, 1984.
- GOBELLO, José. *Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1982.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Roberto Arlt*. Buenos Aires: CEAL, 1971.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. *Tangos*. [1926] Buenos Aires: CEAL, 1967.
- GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. *La calle del agujero en la media*. [1930] Buenos Aires: CEAL, 1981.

Continuação nota 31:

tada em vários tangos, entre eles *Flor de fango*, de Contursi e Gentile, *Milonguita* (estreia em 1920), de Linning e Delfino, e *Margot* (gravado por Gardel em 1919), letra do poeta, jornalista e boxeador Celedonio Flores e música de Gardel e Razzano. Neste último, se enfatiza a "vida airada" como opção deliberada da mulher. A respeito, cf. Ulla, N. "Luces de Buenos Aires: Milonguita llega al centro" (ULLA, 1982, p. 35-46).

³² Rosalba Campra (1988, p. 19-32) se ocupa, entre outras, das relações entre os poetas modernistas (Darío, Carriego) e os primeiros poetas do tango.

³³ "La costurerita que dio aquel mal paso", poema de *La amada infiel* (1924), incluído na antologia *La musa de la mala pata* (OLIVARI, 1956, p. 20). Ao contrário do que pensa Isaacson, Olivari mostra aqui não apenas que arasa com os "conteúdos poéticos", mas também que demole, pela ironia, as formas. (OLIVARI, 1982, p. VII)

³⁴ Na década de vinte eram sobretudo os marselheses os que exploravam a prostituição em Buenos Aires, o que explica que a maioria das palavras do *lunfardo* relativas a esse âmbito provêm do francês. Antes dos marselheses, em 1906, tinha surgido uma "sociedade de socorros mútuos", a "Varsóvia", sustentada por poloneses, russos e romenos, que, sob essa fachada, se dedicava ao tráfico de brancas. Frente às reclamações do embaixador polonês, a associação mudou de nome e adotou o de "Zwi Migdal" (em iídiche, "grande força"). Em 1927, Arlt era cronista policial do diário *Critica*, o que o levou a conhecer os espaços pelos quais circulavam as personagens de suas notas. E assim conheceu Noé Trauman, anarquista polonês e um dos líderes da "Zwi Migdal", quem lhe expôs seu plano de financiar a revolução social com uma rede de prostíbulos. A idéia foi desenvolvida ficcionalmente por Arlt em *Los siete locos*, romance em que aparece Haffner, el Rufián Melancólico, criado a partir da figura e dos relatos de Trauman. A respeito,

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. *Poesía de Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas*. Montevideu: Arca-Calicanto, 1988.

HERNÁNDEZ, Felisberto. *Obras completas*. México: Siglo XXI, 1996.

MARINO, Adrian. L'avant-garde et la 'révolution' du langage poétique. *Cahiers roumains d'études littéraires*, Budapeste, v. 2, p. 92-107, 1975.

Martín Fierro, Buenos Aires, n.33 e 36, 1926.

NALÉ ROXLO, Conrado. *Borrador de memorias*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1978.

OLIVARI, Nicolás. *La musa de la mala pata*. [1926] Buenos Aires: Deucalión, 1956.

OLIVARI, Nicolás. *La musa de la mala pata. El gato escaldado*. [1929] Buenos Aires: CEAL, 1982.

POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. Madri: Rev. de Occidente, 1964.

PRIETO, Adolfo. Roberto Arlt. ARLT, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires: Hyspamérica-Ayacucho, p. IX-XXXIII, 1986.

de la PÚA, Carlos. *La crencha engrasada*. [1928] Buenos Aires: Ed. Porteña, 1954.

RIVERA, Jorge B. Borradores extemporáneos sobre el universo de Roberto Arlt. *El juguete rabioso*. Buenos Aires, a.1, n.1, p. 14-34, nov. de 1990.

SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SARLO, Beatriz. Oralidad y lenguas extranjeras: el conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX. *Orbis Tertius*, La Plata, a. 1, n.1, p. 167-178, 1996.

SARLO, Beatriz. Roberto Arlt: un extremista de la literatura. *Clarín*, Buenos Aires, 2.abr.2000.

ULLA, Noemí. *Tango, rebelión y nostalgia*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

VERANI, Hugo (ed.). *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México: UNAM-Ediciones del Equilibrista, 1996.

Continuação nota 34:

cf. Grutzmann (1984, p. 194-195) e Saïtta (2000, p. 52-53).

³⁵ Vários poemas de Olivari tematizam estes encontros. Dentre eles, "La aventura de la pantalla", "Nuestra vida en folletín" e "Mística" (OLIVARI, 1982, p. 17-18, 41-42 e 93-94, respectivamente). Também Raúl González Tuñón reunirá amor e cinema em "Quisiera hacer contigo una película hablada" (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1981, p. 46).

³⁶ As glosas de Enrique González Tuñón falam uma língua tão heterogênea quanto a do próprio tango. Com efeito, nelas acham-se registros da gauchesca do subúrbio, do *cocoliche* dos imigrantes italianos, do "spanglish" e do "portunhol", *avant la lettre*, dos marinheiros e dos que perderam o navio; do francês de praxe no âmbito prostibulário; do *lunfardo* dos marginais e dos que não; do *voseo*. Trata-se, em suma, do predomínio da oralidade. Já em matéria de técnicas de figuração das personagens, E. González Tuñón se utilizará, como Arlt, das técnicas do desenho, em "Un apunte al carbón", dedicado a uma Milonguita (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1967, p. 130).

³⁷ "Canción con olor a tabaco a nuestra buena señora de la inspiración" (OLIVARI, 1982, p. 9).

³⁸ Cf. "Eche veinte centavos en la ranura" (de *El violín del diablo*, 1926) e "Tango" (de *Miércoles de ceniza*, 1928), (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1965, p. 15-17 e 18-19); "Marionettes" e "La calle del agujero en la media", de *La calle...* (GONZÁLEZ TUÑÓN, 1981, p. 43-45 e 27-28).

³⁹ E também em Olivari, no poema citado "Canción con olor a tabaco a nuestra buena señora de la inspiración", disposto à maneira de dedicatória em *La musa...* Uma de suas estrofes diz: "Entre la musa estéril y la camaradería, / entre las Revistas y la corrección formal, / me he quedado, hermanos, sin mercadería, / y casi creo ser intelectual." (OLIVARI, 1982, p. 10).