

Beatriz Sarlo²

Tradução: Ana Claudia Veiga de Castro

Arquiteta, mestre pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, anacvcastro@gmail.com

Revisão técnica

Fernanda Arêas Peixoto

Socióloga, Professora doutora no Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, CEP 05508-900, São Paulo, SP, (11) 3091-3770, peixoto@uol.com.br

Laura Socolowicz

Professora de espanhol, Buenos Aires

Buenos Aires, 1920: se toda periodização é discutível, essa década, talvez como nenhuma outra, apresenta mudanças de maneira espetacular. Não se trata somente das vanguardas estéticas e da modernização econômica, senão da modernidade como estilo cultural, que penetra o tecido de uma sociedade que não resiste a ela, nem nos projetos de suas elites políticas, nem na sua densidade de vida

O impacto dos processos socioeconômicos, iniciados na última década do século 19, alterou não só o perfil e a ecologia urbana, mas o conjunto de experiências de seus habitantes. Desta forma, Buenos Aires interessa como espaço físico e como mito cultural: cidade e modernidade se pressupõem, pois a cidade é o cenário das mudanças, e as exibe de maneira ostensiva, às vezes brutal, difundindo-as e as generalizando.

Não se surpreende, então, que modernidade, modernização e cidade apareçam misturados com noções descritivas, como valores, espaços físicos e processos materiais e ideológicos. Na medida em que Buenos Aires se altera, diante dos olhos de seus habitantes, com uma aceleração que pertence ao ritmo das novas tecnologias de produção e transporte, a cidade é pensada como condensação simbólica e material da mudança. Assim ela é celebrada e também, desta perspectiva, julgada.

A idéia de cidade é inseparável das situações suscitadas pelos processos de modernização e também de outra idéia: chegou-se, enfim, a se colocar Buenos Aires na perspectiva que havia animado os projetos institucionais do século 19, a cidade venceu o mundo rural, a imigração proporciona uma base

demográfica nova, o progresso econômico superpõe o modelo à realidade. Tem-se a ilusão de que o caráter periférico desta nação sul-americana pode ser lido como um avatar de sua história e não como um dado de seu presente. Ao mesmo tempo, persiste de maneira contraditória, mas não inexplicável, a idéia de periferia e de espaço culturalmente tributário, de formação monstruosa ou inadequada em relação à referência européia³. Sentimentos contraditórios que se espalham nas diferentes tonalidades da cultura do período: da celebração à nostalgia ou à crítica. Além disso, nos anos vinte e trinta se constroem sobre Buenos Aires alguns mitos fortemente políticos: a metáfora da cidade-porto, por exemplo, esvaziando, como uma voraz máquina centrípeta, o resto do país que ainda não se pensava urbano quando já começava a sê-lo quase totalmente⁴. Seja como for, os anos vinte realizam o desejo e o temor da cidade na sociedade argentina, e a noção de cidade se converte em organizadora do pensamento sobre a cultura.

O *desejo de cidade* é mais forte que as utopias rurais na tradição argentina. Neste sentido, os intelectuais do século 20 se inscrevem melhor no paradigma de Sarmiento que no de José Hernandez. A cidade como espaço ideal tem sido não só um

¹ “Modernidad y mezcla cultural” in Horacio Vázquez-Rial (dir). *Buenos Aires 1880-1930. La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. Este texto foi publicado em espanhol no Brasil com o acréscimo da seção “Modernidade e ruptura” (traduzida aqui), sob o título “Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires”, em Ana Maria de Moraes Belluzzo (org). *Mo-der-nidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo: Memorial da América Latina/ Editora da UNESP, 1990.

² Crítica literária e da cultura na Argentina. Professora da Universidade de Buenos Aires, pesquisadora do Centro de Investigaciones sobre el Estado y la Administración – CISEA e editora da revista *Punto de Vista*. É autora, entre outros, de *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988 (não traduzido para o português) e *Escenas da vida pos-moderna*, Buenos Aires: Ariel (Edição brasileira: *Cenas da vida pós-moderna*, Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997, trad. Sergio Alcides).

³ O discurso ensaístico da década terá como um de seus eixos esta “monstruosidade” que emerge da modernização e que, para seus autores, não havia sido, na experiência européia, acompanhante obrigatório da modernidade. Ezequiel Martínez Estrada expõe em *Radiografía de la Pampa* (1933) suas críticas a uma nação que não havia respondido às promessas e aos sonhos dos *founding fathers*: a imigração depositou na Argentina apenas uma imagem degradada da Europa (que já havia sido antecipada pela conquista espanhola concebida como violação); Buenos Aires é uma máscara que só consegue mostrar de maneira muito evidente o fracasso da civilização na América. Com uma visão menos pessimista, Eduardo Mallea (*Historia de una pasión argentina*, 1937) experimenta o deslumbramento ante a grande cidade, mas ao mesmo tempo, imagina que a cidade visível e material oculta outra realidade invisível sobre cujos valores deveria se fundar a cultura argentina.

⁴ Raúl Scalabrini Ortiz, na década de 1930, inicia sua tarefa de denúncia da espoliação econômica da Argentina por parte do imperialismo britânico que, definindo o traçado da rede ferroviária, havia deformado o território nacional e convertido Buenos Aires num espaço para onde confluam, injustamente, todas as riquezas produzidas pelas províncias esquecidas. Os trabalhos de Scalabrini Ortiz têm um poderoso impacto na constituição de ideologias e mitos nacionalistas que, décadas depois, se fundiram no peronismo.

⁵ Para José Luis Romero, esta produtividade do urbano (e das elites urbanas) é um dos traços constitutivos da tradição cultural e institucional latinoamericana. Ver: *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI, 1976 [Edição brasileira: *América Latina: as cidades e as idéias*, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004, trad. Bella Josef].

tema político, como se pode ler em vários capítulos de *Facundo* ou em *Argirópolis*, não apenas um cenário onde os intelectuais descobriram a mescla que define a cultura argentina, mas também um imaginário que a literatura inventa e ocupa: Arlt, Marechal, Borges. A cidade organiza debates históricos, utopias sociais, sonhos (como não poderia deixar de ser) irrealizáveis, paisagens da arte. Falar da cidade significa alcançar um território que tem sustentado muitas de nossas invenções. Mas, quase que em primeiro lugar, a cidade é o cenário por excelência do intelectual, e os escritores, assim como seu público, são atores urbanos⁵.

Como mostrou Schorske em “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Splenger⁶”, a cidade é um problema, uma paisagem inevitável, uma utopia e um inferno para os modernos. A cidade é também uma forma de abordar essa outra gama de noções e polêmicas que está hoje na ordem do dia teórico: no debate modernidade-pós-modernidade, a cidade é um tema, como o foi para as vanguardas argentinas dos anos vinte.

Modernidade e ruptura⁷

Em sua *Teoria Estética*, Adorno descreve a autoridade do novo como algo “historicamente inelutável”⁸, que impõe o movimento e a forma da sensibilidade pelo menos desde o romantismo. Jaus tem rastreado os percursos deste conceito desde as primeiras disputas entre antigos e modernos, considerando o não só o motor da mudança estética e cultural, mas também uma das maneiras pela qual o presente dialoga e se diferencia em sentido projetual em relação ao passado⁹.

Na Europa, o processo da modernidade se caracteriza por uma posição de relativa independência em relação ao passado, que Carl Schorske¹⁰ descreve como uma indiferença crescente: o passado já não é visto numa relação de continuidade ou funcionalidade em relação às opções atuais. Schorske se refere a uma “morte da história”, condição para que a modernidade se implante como discurso global e como prática hegemônica nas esferas literárias e culturais: a vitória de Nietzsche.

Mas se poderia também pensar nos processos de refuncionalização do passado, especialmente no

caso das vanguardas argentinas. De fato, a profundidade e a radicalidade da ruptura têm a ver com a força que a tradição exerce. Uma maior radicalidade corresponde a uma sociedade onde as formas modernas das relações intelectuais já se impuseram, constituindo-se facções e partidos estético-ideológicos, modalidades autônomas de legitimação, infrações ou disputas de símbolos e autoridades. Frente a fortes perfis consolidados, o enfrentamento aparece como uma estratégia necessária do ponto de vista dos novos artistas e das novas poéticas. Na cultura argentina, este modelo geral de relação com o passado encontra inflexões particulares no movimento de leitura e recuperação imaginária de uma cultura que teria sido afetada pela imigração e pela urbanização.

Além disso, na Argentina como em outros cenários latino-americanos, pode se indicar uma diferença entre as formas da modernidade artística, caracterizadas pela reivindicação de autonomia, e as formas da ruptura vanguardista, que se definem na legitimação pública do conflito. Por outro lado, o processo de modernização cultural, desenrolado no século 20, inclui em seu centro os programas humanistas e de esquerda. Se para a vanguarda “o novo” é fundamento de valor, para a fração da esquerda intelectual, a reforma, a revolução ou qualquer outra figura da utopia transformadora se propõe como princípio. O que justamente acentua a modernidade são os processos de mudança do fundamento das práticas culturais.

Benjamim, Adorno e Bürger, em contraposição ou em diálogo com as grandes vanguardas do século 20, trabalharam as relações entre vanguarda e modernidade, debatendo especialmente o conceito de autonomia que dessacraliza a arte e que produz as condições as quais os surrealistas responderam com sua utopia unificadora de arte e vida¹¹. A destruição da “aura”, a estética do fragmento, a modificação do conceito de “obra”, assinalam inflexões da problemática sobre o moderno e seu caso particular, as vanguardas. Nesse marco se abrem novos sistemas de relações (e de conflitos) entre arte e público, arte e política, arte e sociedade industrial, arte e tecnologia.

O moderno é também uma forma de afetividade e uma modalidade de experimentar a mudança social,

⁶ Ver: *Punto de Vista*, Buenos Aires, n. 30, julho de 1997. [Publicado em português como: "A cidade segundo o pensamento europeu: de Voltaire a Spengler", *Espaço e Debates*, n. 27, São Paulo, 1989].

⁷ Esta seção não faz parte do ensaio original, apenas do texto publicado no Brasil (Cf. Belluzzo, 1990). Decidimos, porém, acrescentá-la, por conter idéias que auxiliam a compreensão do argumento desenvolvido [NT].

⁸ Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*. Madrid: Taurus, 1971, p. 36. [Edição brasileira: *Teoria Estética*, São Paulo: Martins Fontes, 1988, trad. Artur Morão]

⁹ Hans-Robert Jauss. *Esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978; especialmente "La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui".

¹⁰ Carl Schorske. *Fin-de-siècle Vienna*. Nova York: Random House, 1981. [Edição brasileira: *Viena fim-de-século*. São Paulo/ Campinas: Cia das Letras/ Editora da Unicamp, 1990, trad. de Denise Bottmann].

¹¹ Walter Benjamin, *Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus, 1980; Peter Bürger, *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

¹² Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air*, Nova York: Simon and Schuster, 1982. [Edição brasileira: *Tudo que é sólido desmancha no ar*, São Paulo: Cia das Letras, 1990, trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti].

¹³ Ver: *Xul Solar; 1887-1953*, Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1977; prefácio de Aldo Pellegrini.

tecnológica e espacial do capitalismo. Os artistas representam e combatem, quase ao mesmo tempo, um conjunto de novas experiências, muitas vezes traumáticas: o arrojado homem de letras no *tourbillon* social da cidade transformada, o *dandy* e sua contraparte indivisível, o desesperado que busca refúgio na transgressão ou na fuga, o otimismo frente a um mundo em transformação e a melancolia frente a um passado irre recuperável. Diferentes estruturas da afetividade, para usar a expressão de Raymond Williams, estão na base de um recondição profundo das subjetividades e do surgimento de novas políticas e novas morais; poéticas da instabilidade e da transitoriedade se vinculam com a instabilidade e a transitoriedade da obra de arte mesma, produzindo gestos, projetos, acontecimentos, cuja particularidade é vincular o discurso estético com as práticas públicas: do cabaré dadaísta ou expressionista às festas da vanguarda martinfierrista portenha.

A cidade como cenário de mescla

O espaço da grande cidade moderna (modelo do qual Buenos Aires se aproxima nas primeiras décadas deste século) propõe um cenário para as trocas culturais, onde, hipoteticamente, todos os encontros e empréstimos são possíveis. Trata-se então de uma cultura marcada pelo princípio da heterogeneidade. Palco onde se perseguem os fantasmas da modernidade, a cidade é a mais poderosa máquina simbólica do mundo moderno. A heterogeneidade do espaço urbano torna o diferente extremamente visível; ali se constroem e se reconstróem de modo incessante os limites entre o privado e o público; ali o cruzamento social determina as condições da mescla e produz a ilusão ou a possibilidade real de ascensões e dissensões vertiginosas. E, se o caminho veloz em direção à fortuna faz da cidade o *locus* de uma utopia de ascensão, a possibilidade do anonimato a converte, como assinalou Benjamin, no lugar preferido, no único possível, do *flâneur*, do conspirador (que vive sua solidão entre os homens), do *voyeur* [buscón erótico] que se eletriza pelo olhar da desconhecida que passa; o vício e a ruptura dos limites morais estabelecidos são celebrados como a glória ou o estigma da cidade. O espaço público perde sacralidade: todos o invadem, todos consideram a rua como o lugar comum onde a oferta se

multiplica e ao mesmo tempo se diferencia, mas sempre se mostra ante o desejo que já não reconhece os limites das hierarquias.

A tecnologia é a maquinaria novidadeira do cenário urbano; ela produz novas experiências de espacialidade e de temporalidade: utopias futuristas vinculadas à velocidade dos transportes, à iluminação que produz um corte vigoroso dos ritmos da natureza, aos grandes recintos fechados que são outras formas de rua, de mercado e de ágora.

A "iluminação" benjaminiana que descobre novas perspectivas de análise na cidade moderna (seus textos sobre Baudelaire se entrelaçam inseparavelmente ao projeto sobre as passagens de Paris) coloca o cenário urbano como eixo em torno do qual se organiza a cultura do século 19 europeu. A trama urbana, fortemente marcada pelo que Marshall Berman considera as feridas, mas também os ganhos da modernidade¹², proporciona lugares para a transação de valores diferentes e para o conflito de interesses (pensado em sentido mais amplo de disputa estética, enfrentamento político, mescla cultural provocada pela imigração ou pelos deslocamentos populacionais): o grande teatro de uma cultura complexa.

Este novo tipo de formação estético-ideológica se manifesta em primeiro lugar no cruzamento de discursos e práticas, na medida em que a cidade moderna é sempre heterogênea porque se define como espaço público: a rua é o lugar, entre outros, onde diferentes grupos sociais realizam suas batalhas de ocupação simbólica. A arquitetura, o urbanismo e a pintura olham, recusam, corrigem e imaginam uma cidade nova.

Em Buenos Aires, o pintor Xul Solar¹³, companheiro dos vanguardistas da década de vinte, desconstrói o espaço plástico, tornando-o ao mesmo tempo abstrato e tecnológico, geométrico e habitado pelos símbolos de uma peculiar ficção mágico-científica. Os aviadores desenhados por Xul flutuam em planos onde se misturam bandeiras e insígnias: referência extremamente elaborada que pode ser lida como a soma da modernização técnica e da diversidade nacional, na qual Buenos Aires se converte em cenário e suporte.

As utopias da arquitetura se apresentam também como uma resposta complexa ante a transformação de Buenos Aires. Wladimiro Acosta imagina entre 1927 e 1935 uma ficção arquitetônica, o *City-block*, como alternativa ao crescimento certamente caótico da cidade. De outro lado, Victoria Ocampo (uma intelectual aristocrata) se converte em patrona e mecenas do modernismo arquitetônico e o promove como instrumento de purificação do gosto em sua revista *Sur*, criada em 1931, por pensá-lo indispensável numa cidade onde a imigração deixou marcas materiais que produzem o efeito de uma anarquia estilística com diversas origens nacionais. O modernismo proporia um programa de homogeneização frente ao *volapuk* estilístico de origem migratória: seus volumes e fachadas disciplinam a rua.

Entretanto, existe uma outra rua. Um espaço simbólico que aparece hipersemiotizado em quase todos os escritores argentinos dos anos vinte e trinta, de Oliverio Girondo a Raúl González Tuñón, passando por Arlt e Borges¹⁴. Na rua se percebe o tempo como história e como presente: se, por um lado, a rua é a prova da mudança, por outro, pode converter-se nos sustento material pelo qual a transformação se converte em mito literário. E mais ainda, a rua atravessada pela eletricidade e pelo bonde pode ser negada para se buscar por detrás dela o resto de uma rua que quase não teria sido tocada pela modernização, esse lugar imaginário do subúrbio inventado por Borges segundo a figura das *orillas*, espaço indefinido entre a cidade e o campo. À fascinação da rua central onde se encontram os aristocratas com as prostitutas, onde o vendedor de jornal desliza o papelote de cocaína para seus clientes, onde os poetas freqüentam os mesmos bares que os delinqüentes e os boêmios; se opõe a nostalgia da rua de bairro, onde a cidade resiste aos estigmas da modernidade, ainda que o bairro mesmo tenha sido um produto da modernização urbana.

Por outro lado, a heterogeneidade desse espaço público (que se acentua no caso argentino pelos novos cruzamentos culturais e sociais provocados pela mudança demográfica) põe em contato diferentes níveis de produção literária, estabelecendo-se um sistema extremamente fluído de circulação e troca estética. Há uma presença forte e definida

de um público médio e popular estratificado tanto social como ideológica e politicamente para o qual se produz uma série de coleções e revistas que se estendem da literatura de “placer y consolación” até uma explícita intenção propagandística, pedagógica e social.

Uma esquerda reformista e eclética funda as instituições de difusão cultural (bibliotecas populares, centros de conferências, editoras, revistas) para aqueles setores que estão à margem da “alta” cultura. Coloca-se a problemática do internacionalismo e da reforma social pensada como um processo de educação das massas trabalhadoras no sentido de incorporá-las a uma cultura democrática e laica que, no plano literário, se combina com um sistema de traduções (do realismo russo, do realismo francês) e com uma poética humanista.

As revistas e os magazines do tipo *Caras y Caretas* (surgida no final do século 19) se modernizam, articulando discursos e informações de diferentes tipos que tendem a apresentar um mundo simbólico relativamente integrado, no qual vão encontrando seus lugares o cinema, a literatura, a canção popular, as notas da vida cotidiana, a moda e os quadrinhos. Os folhetins sentimentais e os magazines definem um horizonte desejável, proporcionam modelos de felicidade, e trabalham para e sobre um público que começa a consumir literatura (um público surgido do bem sucedido processo de alfabetização) e, em parte através dela, a sonhar os sonhos modernos do cinema, da moda, do conforto cosmopolita, do universo de exibição mercantil das grandes lojas, dos grandes restaurantes e teatros. O prazer é o motor desta literatura de quiosques, que legitima tanto o gozo erótico como o sentimentalismo e a fantasia. Os produtos culturais também se misturam e contribuem tanto para a ampliação como para a instabilidade do sistema: empréstimos, influências, passagens de um nível a outro, diferentes interpelações a um público também identificado culturalmente de modo diverso.

Mas essa mesma heterogeneidade é perturbadora. Os grandes jornais modernos, como *Crítica* e *El Mundo* (fundados em 1913 e 1927 respectivamente), o cinema, as variedades e o teatro falam de públicos diferentes, o que significa transferir à esfera cultural a trama que articula velhos *criollos*,

¹⁴ Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*, em *Obras Completas*, Buenos Aires: Losada, 1990, segunda edição [Primeira edição: Paris: Edição do autor, 1922]; Raúl González Tuñón, *El violín del diablo*, Buenos Aires: Glizer, 1926, y *Miercoles de Ceniza*, Buenos Aires: Glizer, 192; Jorge Luis Borges, *Poemas (1922-193)*, Buenos Aires: Losada, 1943; Roberto Arlt, *El juguete rabioso, Los siete locos, Los lanzallamas y El amor brujo*, em *Obras Completas*, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.

imigrantes e filhos de imigrantes. Estas superposições e coexistências despertam nacionalismos e xenofobias, e sustentam o sentimento de nostalgia por uma cidade que já não é mais a mesma em 1920, quando comparada às imagens de um passado recente.

Buenos Aires pode ser lida com um olhar retrospectivo que focaliza um passado mais imaginário que real (e este é o caso do primeiro Borges) ou descoberta na emergência de uma cultura operária e popular: o bairro pobre, os portos e as viagens, a prostituição, a boemia e o internacionalismo; o capitalismo transformou profundamente o espaço urbano e complexificou o sistema cultural, isso começa a ser vivido não só como um problema, mas como um tema estético, perpassado pelo conflito de programas e poéticas que alimentam as batalhas da modernidade, algumas delas desenvolvidas segundo sua forma vanguardista: o realismo humanista se contrapõe ao ultraísmo, mas também se contrapõem discursos com funções distintas (o jornalístico e o ficcional, o político e o ensaístico).

Os debates sobre legitimação cultural atravessam as revistas literárias dos anos vinte: os “criollos viejos” não estão dispostos a admitir facilmente que uma língua literária possa ser produzida também por escritores cujos pais não haviam nascido na Argentina, cujo sotaque era dos bairros, marginal, e incorporava marcas de origem migratória. A densidade cultural e ideológica do período é produto destas diferentes redes e da intersecção de discursos com origem e matriz diferentes (da pintura cubista ou da poesia de vanguarda ao tango, ao cinema, à música moderna ou ao *jazz-band*).

Para reconstruir esta trama em termos de uma cultura vivida, é preciso redefinir o lugar da literatura no campo da cultura e reconhecer os novos nexos que se estabelecem entre a dimensão cultural e a sócio-política. Não se trata de dizer que todas as perspectivas tenham se fundido numa unidade improvável, mas sim de considerar os textos da cultura no novo sistema de oportunidades aberto por uma esfera pública modernizada e no marco de uma cidade afetada pelas novas tecnologias. E, além disso, a heterogeneidade dos discursos (da publicidade ao jornalismo, da poesia à

Trivialliteratur) faz com que a literatura mesma já não apareça como uma entidade singular, mas como um sistema que inclui, em suas políticas e estratégias textuais, os diferentes atores. Trata-se, sem dúvida, de *literaturas*, cujo plural indica diferenças de problematização estética e diversos universos de público leitor.

Veja-se o caso de Roberto Arlt. A crítica tem se debruçado sobre o vínculo entre suas novelas e o folhetim, representado de maneira direta ou figurada em *El juguete rabioso* (1926). Mas ao mesmo tempo, e não apenas neste livro, Arlt exibe sua relação com a “alta” literatura e com os novos textos e práticas da técnica e da ciência, da química, da física, e desses simulacros de ciência popular que circulavam então por Buenos Aires, sob os rótulos de hipnotismo, mesmerismo, transmissão telepática, etc. Não se pode pensar a escrita de Arlt, nem os desejos de seus personagens, se não se faz referência a estes “saberes del pobre”, aprendidos em manuais baratos, em bibliotecas populares que funcionavam em todos os bairros, em oficinas de inventores descabelados que haviam sofrido o deslumbramento da eletricidade, da fusão dos metais, da galvanização, do magnetismo¹⁵.

O universo de referências se complexifica ainda mais quando se lê *El amor brujo* (1932), novela escrita como crítica da mitologia sentimental e da moral das camadas médias. Arlt usa precisamente os recursos e artifícios da literatura de folhetim sentimental (que circulava em milhares nas coleções semanais) para criticá-la. Na verdade, poderia afirmar-se que Arlt toma e destrói seu *gender system*, seu modelo de felicidade, sua ideologia romântica e suas posições sexistas, seu saber acerca da sociedade, do casamento, do dinheiro e da psicologia do amor.

A atitude de Arlt diante da literatura sentimental, que combina a sua utilização e a recusa, pode ser encontrada também como forma em *Aguafuertes porteñas*, que ele publica no jornal *El Mundo* durante mais de dez anos. Nestes textos breves se articula o aprendizado da prática do jornalismo às estruturas narrativas da ficção. Na verdade, Arlt inventa microestruturas que contêm intrigas miniaturizadas e esboços de personagens, com os tópicos da baixa classe média urbana citados e ao mesmo tempo criticados a partir de uma estratégia que exibe seu

¹⁵ Uma pesquisa excelente dos usos sociais dos saberes paracientíficos pode ser encontrada em: Robert Darnton, *Mesmerism and the End of the Enlightenment in France*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1968. Sobre os usos sociais das versões científicas, ver também: Lynn Merrill, *The Romance of Victorian Natural History*, Nova York-Oxford: Oxford University Press, 1989.

cinismo. Mas há muito mais: Arlt visita a cidade como ninguém havia feito até esse momento. Vai as prisões e aos hospitais, critica os costumes sexuais das mulheres da classe média baixa e a instituição matrimonial, denuncia a mesquinhez da pequena burguesia e a ambição que corrói os setores médios em ascensão, estigmatiza a estupidez que descobre na família burguesa.

As operações de recorte, mistura e transformação levadas a cabo por Arlt falam também dos processos de constituição de um escritor e seu discurso. Para colocar numa perspectiva mais geral: a formação do escritor através de modalidades não tradicionais que incluem, em seu centro, o jornalismo e as diferentes versões da literatura popular. Ambas escrituras, originadas na nova indústria cultural, pressupõem a emergência de públicos não tradicionais, e em conseqüência, de pactos de leitura e de novos pactos de gênero. Com estas marcas, a subjetividade do escritor passa por processos contraditórios: Arlt detesta e ao mesmo tempo defende e necessita o jornalismo; despreza e corteja seus leitores; inveja e refuta os valores legitimados pela “alta” cultura.

O debate e a pergunta

Ideologias políticas, estéticas e culturais se enfrentam neste debate que tem Buenos Aires como cenário e, com freqüência, como protagonista. A cidade moderna é um espaço privilegiado onde as formas concretas e simbólicas de uma cultura em processo de mudança se organizam na malha densa

de uma sociedade estratificada. As clivagens sociais se representaram ou se distorceram no campo intelectual e estiveram presentes nos conflitos institucionais e estéticos. Os intelectuais se moveram no espaço da cultura como se os enfrentamentos que ali se produziam fossem capítulos importantes de um processo no qual, de algum modo, estivesse em jogo. Frente à heterogeneidade, houve reações diferentes: a defesa de uma elite do espírito que poderia converter-se em instrumento de purificação ou, ao menos, de denúncia do caráter artificial e viciado da sociedade argentina; o recurso a mitos e figuras do passado que poderiam reestruturar as relações presentes, o que muitas vezes implicou a invenção de um passado; o reconhecimento do presente como diverso e a aposta de que seria possível, a partir dessa diversidade, construir uma cultura.

Afetados pela mudança, imersos numa cidade que já não era a da sua infância, obrigados a reconhecer a presença de homens e mulheres que, ao serem diferentes, fraturavam uma unidade originária imaginada, sentindo-se distintos, noutros casos, das elites letradas de origem hispano-criollas, os intelectuais de Buenos Aires tentaram responder, de maneira figurada ou diretamente, a uma pergunta que organizava a ordem do dia: como aceitar (ou como aniquilar) a diferença de saberes, de valores e de práticas? Como construir uma hegemonia para o processo no qual todos participavam, com os conflitos e as incertezas de uma sociedade em transformação?