

Letra e imagem: Arlt e a crítica cinematográfica

Frenkel Barretto, Eleonora (UFSC)*

Resumo

Apresentam-se as críticas de Roberto Arlt sobre cinema, procurando traçar uma linha de continuidade entre a produção do crítico e do escritor, através da identificação de elementos presentes na crítica que revelam concepções de sua escritura. Pretende-se abordar a relação entre literatura e cinema da perspectiva das ‘leis de composição comuns’, tomando-os como meios diferentes de traduzir na arte modos de compreensão do mundo moderno.

MEIOS DE COMUNICAÇÃO NA METRÓPOLE: PALAVRAS E IMAGENS

Buenos Aires, despertar do século XX, metrópole, ou projeto de metrópole, em efervescência. Uma idéia de nação a ser construída, identidade e cultura potenciais, mas ainda indefinidas. Meios de difusão de idéias, meios de comunicação: imprensa, literatura, cinema. todos em crescente ebulição. O público, cada vez mais ávido por jornais, revistas, livros, filmes. Entretenimentos da modernidade.

Milhares de jornais em circulação¹, centenas de salas de cinema², um imenso arsenal técnico colocado a serviço da produção e difusão cultural, como a grande máquina *Hoe Superspeed* adquirida pelo jornal *Crítica* para lançar mais de cem mil exemplares por hora. O espetáculo da modernidade impõe-se pelo peso: “150 toneladas de hierro formarán el esqueleto del moderno edificio de *Crítica*”.³ O impacto tecnológico ganha tom poético: “El diario ha florecido grandes plantas de hierro./La Hoe es el corazón de Buenos Aires./La Hoe es el corazón del tiempo.”⁴

O ruído corre no sentido da democratização da distribuição e do consumo da cultura: o mercado editorial se diversifica, há revistas de temas variados e revistas que publicam semanal ou quinzenalmente romances e contos; além disso, amplia-se o hábito do

* Doutorando em Teoria Literária pela UFSC. Texto inicialmente realizado para conclusão da disciplina *Teoria da Narrativa II: Literatura e cinema*, ministrada pela Profa. Rosana Kamita no 1º. semestre de 2008. Com poucas modificações, apresentado no III Simpósio Roa Bastos de Literatura – Viagem intersemiótica -, realizado na UFSC entre os dias 6 e 8 de outubro de 2008.

¹ Conforme Saítta (1997: 33), o total de material impresso em Buenos Aires no ano de 1913 é de aproximadamente 520.000 exemplares diários, completados pelas edições de 10 jornais diferentes.

² Conforme Sarlo (1988: 21), por volta de 1930 existem mais de mil salas de cinema em todo o país.

³ Em *Crítica*, 17 de Abril de 1926 *Apud* Saítta (1997: 89).

⁴ Poema de Raúl González Tuñón em Saítta (1997: 80).

jornalismo portenho, inaugurado pelo jornal *La Nación*, de publicar literatura universal a preços módicos, facilitando a leitura a amplas camadas da população.⁵

Fareja-se no ar um projeto humanista e, claro, mercadológico. Por um lado, campanhas de educação facilitam o acesso ao universo letrado e ampliam o público leitor em potencial.⁶ As letras desbordam os limites das camadas altas e respingam nos setores populares. Por outro lado, consolida-se um mercado editorial que venderá milhares de volumes.

Na exaltação do momento, a grande arte do século não poderia ficar de fora: o cinema ocupa as páginas dos jornais diários, integra a vida cotidiana dos habitantes da cidade, aguça sua percepção da modernidade, incita sua imaginação e projetos futuros.

Buenos Aires se incorpora rapidamente ao circuito de produção e consumo cinematográfico: seis meses depois da primeira exibição dos irmãos Lumière em Paris, realizam-se as primeiras sessões no teatro *Odeón*.⁷ Cinco anos depois da criação do primeiro filme totalmente falado nos Estados Unidos (*Luzes de Nova York*, 1928), realiza-se o primeiro filme sonoro na Argentina, *Tangos*, que estréia no dia 27 de abril de 1933.⁸

As salas de cinema se multiplicam, a assistência do público é cada vez maior e o cinema está na ordem do dia. Crônicas de jornal, como as de Roberto Arlt, discutem o cinema, não somente sobre os atores, diretores, personagens e tramas, mas também sobre os novos hábitos e valores que a sétima arte traz consigo. O cinema, por um lado, oferece diversão, ou esquecimento, mas digamos entretenimento barato a todos. Como diria o narrador arltiano: “Tres secciones por veinte centavos. Tres horas de olvido y de ensueño por veinte guitas. ¿Dónde? ¿En qué punto del Universo puede comprar a precio más barato el olvido?”⁹

Por outro lado, o cinema representa um mundo de ilusão e fantasia para moças jovens... (e vazias?). Arlt, não sem ironia, imagina um diálogo em uma casa de família:

Ud. Llega a la casa de una de estas muchachas, y al cuarto de hora empieza la letanía:

LA MADRE. - ¿Por qué no declamás, Nena?...

⁵ Conforme Saítta (1997: 74): “a las revistas misceláneas como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *Plus Ultra*, *Atlántida* o *El Hogar*, se suman, por un lado, las revistas que semanal o quincenalmente publican novelas y cuentos (*La Novela Breve*, *El Suplemento*, *La Novela de Bolsillo*, *La novela del Día*, *La novela Semanal*). Por otro lado, a partir de 1922 crece la oferta cultural con la creación de la editorial Claridad, de Antonio Zamora, que publica libros económicos (cincuenta centavos el ejemplar)”. Além disso, o jornal *Crítica* anuncia em 1924 a criação de uma Biblioteca que editará um livro por mês a um *peso* o exemplar.

⁶ Segundo Sarlo (1988: 18), o crescimento da educação média no país é notável: o número de alunos enquadrados no sistema educacional duplica entre 1920 e 1932. Em Buenos Aires, o índice de analfabetismo em meados da década de 1930 é de 6,64%.

⁷ Cf. Rivera em Arlt, 1997: 7.

⁸ Cf. Saítta, 1997: 84.

⁹ Arlt, 1997: 92.

LA NENA (que no es nena). – Pero mamá...

EL VISITANTE. – Declame, señorita...A ver, si me acuerdo... (Todo visitante, aunque sea almacenero, se acuerda de un verso, aun del que empieza: “Yo te saludo, bandera de mi patria”.)

LA MADRE. – Va a ir a Jólibud (Hollywood)

EL VISITANTE (“Inter nos”, el visitante es más bruto que un adoquín noruego.). - ¿Así que va a ser artista?... (ARLT, 1997: 59)

Está claro que há um forte impacto no imaginário social, que há conflitos de valores e questionamento de novas perspectivas. Há novas relações em voga, sujeitas a juízos morais e abertas ao debate. Da perspectiva de uma senhora moralista, o diálogo criado por Arlt assume outro contorno:

SEÑORA. – Usted, Arlt, ¿va al cine?

YO. – Rarísima vez.

SEÑORA. – ¿Por qué no va?

YO. – Me aburren las cintas de amor.

SEÑORA. – Hace unos días leí una estadística en un diario de la mañana. ¿Sabe cuántos cines hay en este país? Dos mil doscientos cines.

YO. - ¡Diablos! ¿Y trabajan todos?

SEÑORA. – Y todos hacen pasar cintas de amor.

YO. – Efectivamente. Es La gran mercancía.

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

YO. – Es muy posible. Más que posible, seguro.

SEÑORA. – Mire, a mi me agradecería que usted escribiera algo sobre este asunto. Y más todavía, sobre las contradicciones que esto encierra en sí. Fíjese: mientras que un padre y una madre se preocupan por inculcarles ciertos principios a sus hijos (principios en que los que ellos posiblemente creen o no creen) permiten que estos principios sean anulados por la cátedra amorosa del cine. (ARLT, 1997: 79-80)

A longa citação apenas ilustra o que já fora destacado por Beatriz Sarlo (1998: 24-26): estamos diante de modelos de relações mais modernas, difundidas por revistas e filmes, frente às quais se articulam respostas produzidas por intelectuais e pelo público. Os meios de comunicação propagam um estilo de modernidade: novos comportamentos, hábitos e padrões estéticos. Greta Garbo e Rodolfo Valentino corporificam ideais: “¿Sabés que yo en

cierta parte del mentón, me parezco a Greta Garbo?” (ARLT, 1997: 88), diria a esposa do engenheiro que supostamente escreveu a Roberto Arlt e cuja carta este publicou em sua coluna.

Arlt publica suas notas sobre o cinema, intercaladas com outras de temas variados, desde o final da década de 1920,¹⁰ mas outras iniciativas já demonstravam o interesse pelo universo cinematográfico, como a sessão do jornal *Crítica*, inaugurada em 1919, com o título “El cine, sus obras y sus héroes”, onde encontram-se informações sobre as mais recentes estréias e percorrem-se os caminhos de famosos do cinema estadunidense. O jornal, determinado a garantir o interesse do público e decidido a contribuir para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, lança no mesmo ano um concurso que consistia em responder nove perguntas sobre cinema. Anos mais tarde (em 1921), o sucesso do concurso motiva a organização de um festival de cinema e de novos concursos. Indo além em seu arrojado projeto, o jornal passa a publicar notas sobre a indústria cinematográfica traduzidas de revistas ou jornais estadunidenses, nas quais o tema predominante é a escritura de roteiros; além disso, são reproduzidos debates entre escritores de ficção e escritores de roteiros cinematográficos. A idéia é realmente proporcionar um verdadeiro manual de cinematografia para os leitores. Segue-se, ainda, a inauguração da primeira Academia Cinematográfica Gratuita e sucessivos projetos ao longo da década.¹¹

Configura-se, assim, um frutífero terreno para o intercâmbio de idéias e para a livre circulação dos escritores e diretores de cinema em seus respectivos meios de expressão. Palavra e imagem se mesclam e se combinam em produções que dão conta de uma nova época, marcada por novos ritmos e novas configurações espaciais. A adaptação da literatura para o cinema é uma relação já consagrada entre os dois suportes. Menos alardeada, mas nem por isso menos adotada, é a relação inversa: o cinema e diversos de seus aspectos como temas literários, o envolvimento de escritores com a criação e filmagem de roteiros, os procedimentos narrativos do cinema adotados e reelaborados pela literatura.¹²

¹⁰ A referência aqui são as notas reunidas por Gastón S. M. Gallo em *Notas sobre el cinematógrafo* (Buenos Aires: Simurg, 1997).

¹¹ Cf. Saítta, 1997:100-102.

¹² Pellegrini (2003) desenvolve o tema da aproximação entre as narrativas verbal e visual.

DA PALAVRA À IMAGEM, DO CINEMA À PALAVRA

Quiroga escreve contos que utilizam o cinema como suporte e pretexto narrativo, Borges e Bioy Casares incursionam por horizontes cinematográficos, ensaiando roteiros, Arlt retoma arquétipos da época e da indústria cinematográfica em seus romances, para mencionar apenas casos circunscritos à época e ao local em que nos situamos.¹³

O estímulo mútuo entre ambas as artes, seu entrelaçamento e híbridos frutos são assim definidos por José Carlos Avellar:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida. (AVELLAR, 2007: 8)

Emaranhado de vozes e influências, mútuo reconhecimento que impede qualquer hierarquização, produtiva parceria que cria e recria infinitamente. Renovação e estímulo recíprocos que motivam o surgimento de novas técnicas e temáticas. Parafraseando Avellar (2007: 9): a idéia do cinema iluminou a literatura, renovou a escrita, estimulou novas histórias e novos modos de narrar que, por sua vez, iluminaram a escrita cinematográfica e estimularam sua formação como constante reinvenção.

Já na década de 1920, Jean Epstein (*Apud* XAVIER, 1983: 269) diria: “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura”. Ao assistir ao filme de Fritz Lang ou ler o conto de Roberto Arlt, podemos encontrar imagens de uma época, não instantâneas das ruas e seus habitantes, mas representativas de um imaginário social da modernidade: o paradoxo entre a fascinação pelas grandes máquinas e edificações e a percepção de seus efeitos perversos e degradantes sobre o homem.

¹³ Cf. Rivera em Arlt, 1997: 8-15. Para discutir mais a fundo a eventual influência do cinema na obra de Arlt, especificamente, poder-se-ia verificar o estudo de Kathleen Newman, citado por Sarlo (1988: 59): *The Argentine Novel: Determination in Discourse* (University Microfilms International, Ann Arbor, 1983), onde a autora desenvolveria a tese de que Arlt incorpora o cinema à sua forma moderna de percepção. No mesmo sentido, Jitrik (2001: 115) cita o livro de José Amícola (*Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Weimar, 1981), onde o autor estabelecerá uma relação entre a obra de Arlt e o cinema expressionista.

No conto *La luna roja* (1932), a cidade imaginada confunde-se com as imagens projetadas em *Metrópolis* (1926): grandes alturas, formas geométricas, luzes resplandecentes:¹⁴

Hacia arriba, en oblicuas direcciones, la estructura de los rascacielos despegaba sobre cielos verdosos o amarillentos, relieves de cubos, sobrepuestos de mayor a menor. Estas pirámides de cemento desaparecían al apagarse el resplandor de invisibles letreros luminosos. (ARLT, 1996: 181)

A monstruosidade tecnológica e seu efeito devastador protagonizam as cenas, seja na sala de máquinas nas profundezas ou numa noite de lua vermelha que invade a cidade:¹⁵

En una distancia empalizada de fuego y tinieblas, más movediza que un océano de petróleo encendido, giró lentamente sobre su eje la metálica estructura de una grúa.

Oblicuamente un inmenso cañón negro colocó su cónico perfil entre cielo y tierra, escupió fuego retrocediendo sobre su cureña, y un silbido largo, cruzó la atmósfera con un cilindro de acero. (ARLT, 1996: 186)

Em *Metrópolis*, homens cabisbaixos, com seus corpos deteriorados e rostos marcados pelo sofrimento se arrastam em bloco, de costas, para a cidade subterrânea.¹⁶ Em *La luna roja*, pareceria ser a mesma multidão que avança para seu fim ineludível:

La multitud en realidad no caminaba, sino que avanzaba por reflujos, arrastrando los pies, soportándose los unos en los otros, muchos adormecidos e hipnotizados por la luz roja que, cabrilleando de hombro en hombro, hacía más profundos y sorprendentes los tenebrosos cuévanos de los ojos y roídos perfiles. (ARLT, 1996: 185)

Enquanto os de baixo percorrem caminhos turvos e sombrios, há jardins florescidos para os de cima, envoltos em uma atmosfera idílica, de um mundo perfeito e louvável. Com seus corpos saudáveis, festejam a vida¹⁷:

Desde las terrazas elevadas, al punto que desde allí parecía que se podían tocar las estrellas con la mano, el viento desprendía franjas de músicas, “blues” oblicuamente recortados por la dirección de la racha de aire. Focos de porcelana iluminaban jardines aéreos. Confundidos entre el follaje de costosas

¹⁴ Ver Imagens 1 e 2.

¹⁵ Ver Imagens 3 e 4.

¹⁶ Ver Imagens 5 e 6.

¹⁷ Ver Imagens 7 e 8.

vegetaciones, controladas por la respetuosa y vigilante mirada de los camareros, danzaban los desocupados elegantes de la ciudad, hombres y mujeres jóvenes, elásticos por la práctica de los deportes e indiferentes por el conocimiento de los placeres. (ARLT, 1996: 181)

A temática do avanço técnico e científico, da desigualdade de classes, da degradação do homem, combinada com uma narrativa acelerada e tensa, uma ambientação caótica, nebulosa, que conduz ao universo dos sonhos e pesadelos, são elementos que unem duas produções artísticas, situadas em contextos de origem diversos e criadas com diferentes linguagens. Entretanto, imagens e elementos de sua construção (formas geométricas, luzes e sombras, materiais – ferro, cimento, tijolos, p.e.), bem como a forma de sua disposição (intercaladas com cortes abruptos, aceleradas, com passagens confusas) nos fazem pensar em um modo semelhante de percepção dos processos de transformação vividos no limiar do século.

Seria a isso que Avellar (2007: 113) se refere quando fala em “leis de composição comuns”, leis que, “pelo menos num certo momento e espaço, são comuns ao cinema e à literatura, à música e à pintura, à dança e à escultura”? Elementos que são comuns “à invenção artística num certo período, independente da especificidade de cada suporte”?

ROBERTO ARLT: DO CINEMA À LITERATURA E VICE-VERSA

Homem de seu tempo, cronista, escritor, espectador, Roberto Arlt viveu esse entrelaçamento da produção artística, especialmente da literatura e do cinema. Incluiu páginas de crítica cinematográfica em suas crônicas diárias (*Aguafuertes*), comentou filmes, discutiu valores e costumes, instigou opiniões, incorporou a experiência do cinema à sua escritura. Algo disso foi apontado acima e algo mais será dito abaixo.

Ao ler suas notas sobre o cinema ecoam características encontradas em sua própria obra. Primeiramente, a defesa de um estilo: grotesco, violento, contrário a sentimentalismos e romantismo vulgar. Em seguida, o destaque dos traços relevantes na construção das personagens: a identidade com o leitor/espectador, a preponderância dos aspectos psicológicos.

Os comentários sobre as atuações de Emil Jannings, em *Alta traição*,¹⁸ revelam: o que importa não é a trama, mas sim o trabalho “psiquiatricamente maravilhoso” do

¹⁸ *The Patriot*, EUA, 1928, direção de Ernst Lubitsch. Ver Imagem 9.

ator, que exalta em sua atuação a loucura e a ferocidade. Representação que o equipara aos personagens de Dostoievski ou Andreiev, demônios que encarnam as forças malévolas do homem.

El argumento de la obra no interesa. No interesa porque Emil Jannings, con su rostro, revela los siguientes estados de ánimo:

Inconsciencia. Locura. Lujuria. Gula. Terror. Libidinosidad. Ferocidad. Espanto. Coraje. Astucia. ¿Qué es, en síntesis, la película? Todos los estados de un desequilibrado revelados por el trabajo muscular de su semblante. (ARLT, 1997: 51)

O filme seria a negação da vulgaridade cinematográfica, dos amores baratos vividos por Rodolfo Valentino e Ramón Novarro, galãs ao estilo amantes latinos que beijam moças pálidas como porcelana e propagam um tipo de cinema vazio e efêmero. Ao contrário, a obra de arte seria aquela que explora a psicologia humana, especialmente seu lado vil, como o outro filme com Emil Jannings comentado: “Los aficionados a la técnica de la expresión humana, al gesto preciso, al tirabuzón que arranca del fondo de la bajeza humana grandes trozos de corcho de estupidez y maldad fofa, encontrarán en “SOY CULPABLE” una obra de arte” (ARLT, 1997: 21-22).

É fácil encontrar nas personagens de Arlt, por sua vez, a exploração da psicologia humana e do mal. Como, por exemplo, o profundo envolvimento com os estados de consciência de Erdosain, em *Los siete locos*, homem ou não-homem cujo sofrimento acompanhamos através do relato de um narrador que adentra em seus pensamentos: “Él, ya no era un organismo envasando sufrimientos, sino algo más inhumano...quizá eso...un monstruo enroscado en sí mismo en el negro vientre de la pieza” (ARLT, 2003: 93). O protagonista de *El juguete rabioso*,¹⁹ Silvio Astier, por sua vez, representa a busca pelo mal puro, como diz Masotta ao se perguntar o que, afinal, procura Astier: “busca el mal puro, quiere convertirse en una voluntad absolutamente mala” (MASOTTA, 1998: 51).

A paixão de Arlt pelas personagens dostoiévskianas do cinema não deixa de transparecer em suas próprias criaturas. Mais de um crítico já destacou essa dívida, como Jitrik (2001: 36) que diz que Arlt aciona uma profunda filosofia da angústia que pode dever bastante a Dostoiévski ou como Onetti (2005: 15) que afirma que o escritor traduziu Dostoiévski para o lunfardo e, inclusive, indica os parentescos entre as personagens de um e outro, em *Os demônios* e nos romances acima mencionados.

¹⁹ Romance de Roberto Arlt, publicado por primeira vez em 1926.

A violência do estilo arltiano pode ser encontrada em inúmeros exemplos, mas o conto *Las fieras* possui requintes de maldade, como o regozijo com o mal experimentado pelos homens perdidos, ladrões e assassinos com os quais se mescla o narrador:

Pero a pesar de haberme mezclado con los de abajo, jamás hombre alguno ha vivido más aislado entre estas fieras que yo. Aún no he podido fundirme con ellos, lo cual no me impide sonreír cuando alguna de estas bestias la estropea a golpes a una de las desdichadas que lo mantiene o comete una salvajada inútil, por el solo gusto de jactarse de haberla realizado. (ARLT, 1996: 55-56)

Voltando ao cinema, se Jennings veio para demonstrar a beleza que existe no mal, na dor, no ódio e na ferocidade, Charles Chaplin veio para resgatar a alegria na tristeza, através do grotesco. Ao falar de *Luzes da cidade*,²⁰ Arlt completa o elogio de um estilo: “Una obra genialmente grotesca, que al final se transforma en la más dolorosa de las bellezas poemáticas que puedan ofrecerse en el cine actualmente” (ARLT, 1997: 75). O perfil singelo e miserável de Carlitos e o sorriso que arranca com as situações tristes e patéticas em que se envolve seriam seu encanto. Sua condição de “ex-homem”, esfarrapado, rebelde e resignado criariam a comoção e a identidade com o público: “Las hilachas de los pantalones se sacuden en sus escuálidas piernas. Carlitos avanza triste. Es la estampa del perfecto ex hombre” (ARLT, 1997: 75).²¹

Como os personagens arltianos, humilhados e culpados, unidos por seu silêncio, por seu enclausuramento, reunidos em uma mesa de bar no conto *Las fieras*: “en el fondo de los ojos de estos ex hombres se diluye una niebla gris” (ARLT, 1996: 58). A figura do “ex-homem” traz à tona a miséria do outro que seria capaz de revelar, por sua vez, a miséria de si mesmo. Essa identidade proporcionada pelo encontro do *eu* no *outro* é algo bastante presente na obra de Roberto Arlt e, ao que parece, algo que o comove no cinema. Carlitos representaria esse encontro: “Lo miramos y de pronto Chaplin deja de ser él para convertirse en nosotros” (ARLT, 1997: 46).

Segundo o crítico, as pessoas vão ao cinema justamente para buscar essa identificação com os personagens, com seus sentimentos, suas paixões e experiências. Mais do que isso, os espectadores iriam ao cinema, para além do entretenimento, para procurar explicações para seus problemas existenciais:

Desde la butaca, cada espectador vive en su sensibilidad un trozo de existencia de los personajes de sombra que gozan o sufren ante él. Por eso las multitudes afluyen hoy al cine.

²⁰ City Lights, EUA, 1931.

²¹ Ver Imagens 10 e 11.

[...]

Hombres y mujeres van a buscar al cine, aparte de la distracción, una explicación de los problemas que complican sus existencias. (ARLT, 1997: 19-20)

O interessante é que essa identificação espectador-personagem, evocada por Arlt em sua crítica de cinema, aparece também em sua obra ficcional. Como disse Juan Carlos Onetti (*Apud Jitrik*, 2001: 11), na obra de Arlt o homem comum podia encontrar seus próprios pensamentos e sentimentos em uma linguagem coloquial cotidiana e acessível:

El hombre común, el pequeño y pequeñísimo burgués de las calles de Buenos Aires, el oficinista, el dueño de un negocio raído, el enorme porcentaje de amargos y descreídos podían leer sus propios pensamientos, tristezas, sus ilusiones pálidas, adivinadas y dichas en un lenguaje de todos los días.

A mesma característica é destacada por Oscar Masotta, ao comentar a identificação do leitor com o protagonista de *El juguete rabioso*, Silvio Astier:

En el acto de la lectura y por la conformación propia de este acto, el lector posee una tasa de buena voluntad que va haciendo pasar al personaje: la historia personal del personaje, sus caídas y sus pequeños triunfos, el desarrollo de una vida que a tumbos intenta insertarse en la sociedad, en una sociedad que sin embargo repudia; su tensión hacia un futuro que permanece vacío y en el que se juega esa inserción, a todo esto hace pasar el lector esa cercanía casi absoluta con que se viven los acontecimientos de la propia vida. (MASOTTA, 1998: 47)

As notas críticas de Arlt sobre o cinema, portanto, fornecem algumas dicas sobre suas concepções de estilo e algumas pistas sobre seu processo de criação literária. Não necessariamente se afirma uma vinculação direta entre a crítica cinematográfica e a escrita literária, mas se configura um claro intercâmbio de idéias e se percebem pontos em comum da produção artística de um dado momento.

Poder-se-ia supor que, se os espectadores vão ao cinema buscando uma identificação com as experiências das personagens e uma “explicação” para seus próprios problemas existenciais, os leitores também o fazem quando recorrem a um livro? Mais do que isso, se o cinema possui uma “função de escola prática da vida”,²² a literatura também o teria? Certamente, ambos teriam a função de inquietar, de provocar, de incitar. Se não fosse assim,

²² Segundo Arlt (1997: 20), “el cine ha suplantado al teatro en su función de Escuela Práctica de Vida”.

não se compreenderia a famosa frase de Arlt de que é preciso escrever literatura com a violência de um soco na mandíbula.²³ Entretanto, o escritor percebe o enfraquecimento do livro diante do filme: “hoy por hoy, los libros escritos para inquietar a la gente, producen menos resultado que una película” (ARLT, 1997: 82). Mas nem por isso deixa de escrevê-los. Sua produção continua e talvez não seja casual que tenha dedicado seus últimos escritos exclusivamente ao teatro e às *Aguafuertes*, ratificando o interesse de estreitar os vínculos com o público.

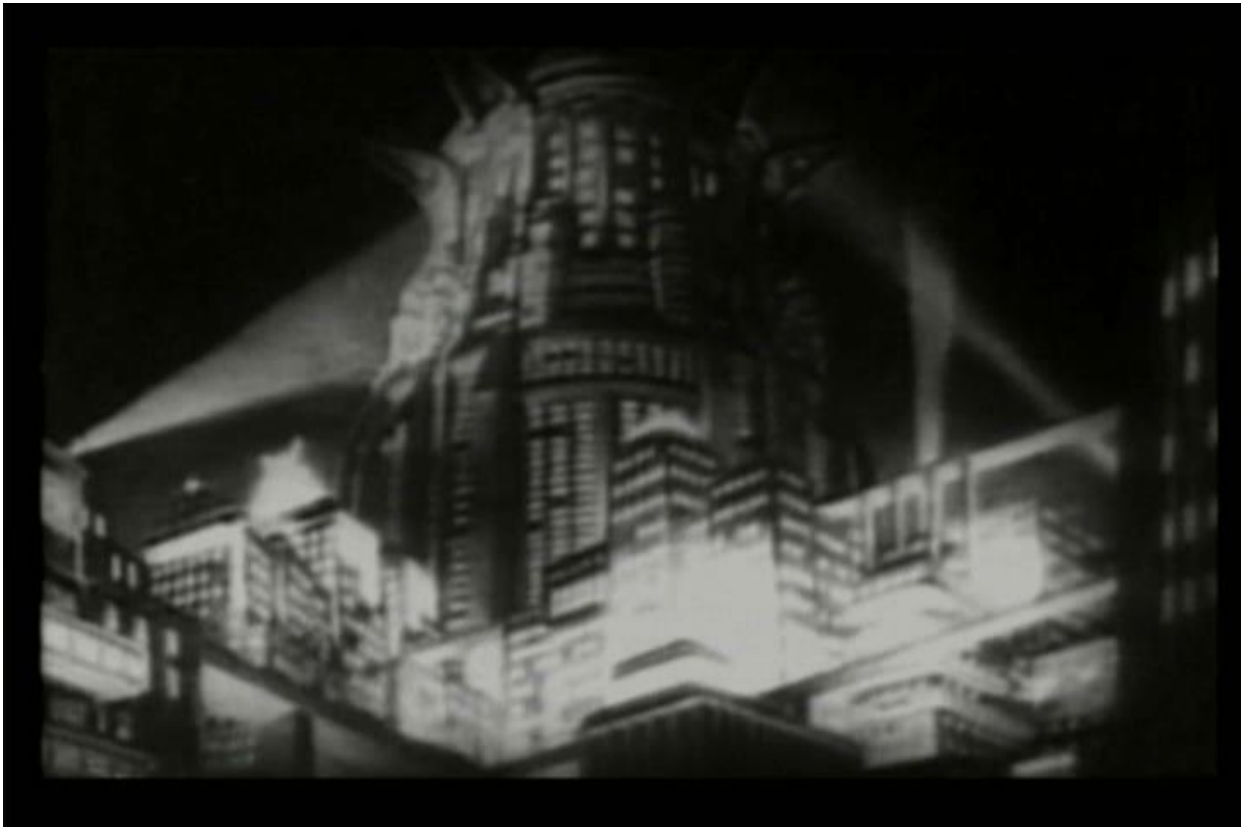
Referências

- Arlt, Roberto. *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada, 2003.
- _____. *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Simurg, 1997. Prólogo de Jorge B. Rivera. Edição de Gastón Sebastián M. Gallo.
- _____. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.
- Avellar, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- Epstein, Jean. “O cinema e as letras modernas (1921)”. Em: Xavier, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 269-275.
- Jitrik, Noé. *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*. Bogotá: Panamericana, 2001.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Corregidor, 1998. Onetti, Juan Carlos. “Introducción”. Em: Arlt, Roberto. *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Santiago Rueda Editor, 2005, pp. 7-16.
- Pellegrini, Tânia. “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”. Em: Tânia Pellegrini *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC e Instituto Itaú Cultural, 2003, pp. 15-35.
- Sáitta, Sylvia. *Regueros de tinta. El diario Crítica em la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

Anexos

²³ “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula” (Arlt, prólogo a *Los Lanzallamas*, Buenos Aires: Centro Editor de Cultura, 2005).

Imagem 1



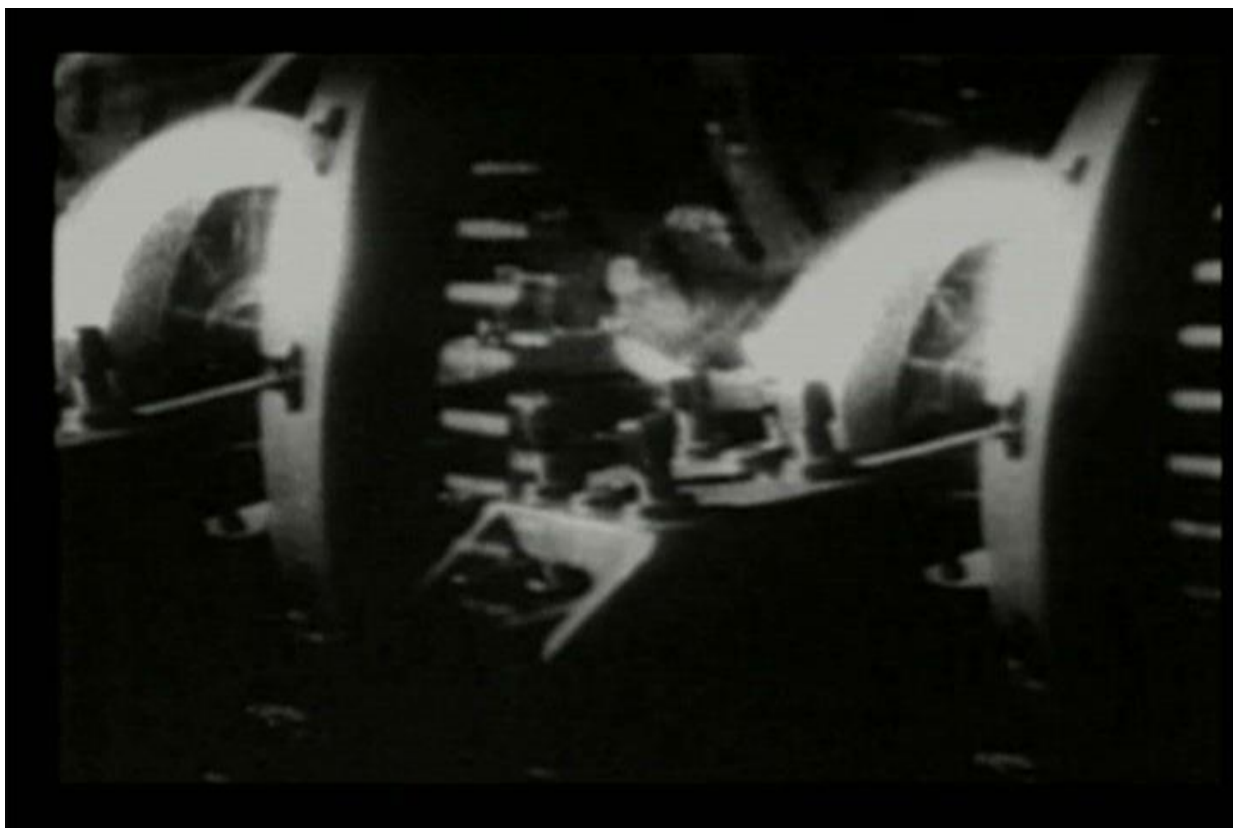
Cidades futuras
Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 2



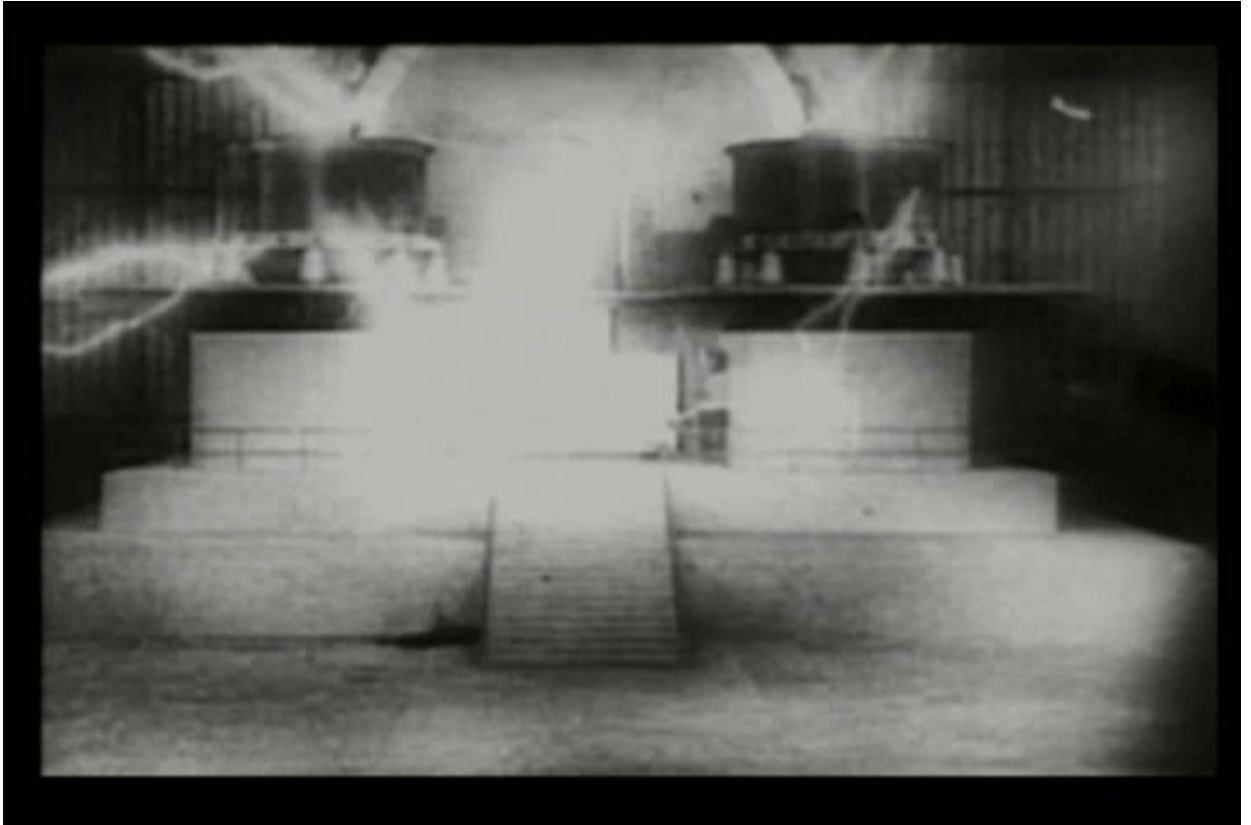
Cidades Futuras
Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 3



Sala de Máquinas
Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 4



Explosão
Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 5



Multidão de trabalhares
Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 6



Trabalhador

Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 7



Jardim florido
Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 8



Celebração

Metrópolis (Fritz Lang, 1926)

Imagem 9



(*The Patriot*, EUA, 1928, direção de Ernst Lubitsch)
Emil Jannings,
em *Alta traição*

Imagem 10



Charles Chaplin,
em *The gold rush* (1925)



Charles Chaplin e Jackie Coogan,
em *The Kid* (1921)