

A metrópole moderna de Roberto Arlt: falência das experiências, anestesia dos sentidos

Roberto Arlt's modern metropolis: failure of experiences,
anesthesia of the senses

Felipe da Silva Mendonça
UNESP

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99611>

Resumo

A partir de uma perspectiva benjaminiana, este artigo tem como objetivo investigar os efeitos da metrópole moderna nas personagens de *Os sete loucos* (1929) e *Os lança-chamas* (1931), de Roberto Arlt. Para tanto, utilizamos como base teórica as considerações do próprio Walter Benjamin (1994, 2012), bem como de outros estudiosos que pensaram o espaço urbano, a saber: Ángel Rama (2015), Beatriz Sarlo (2001, 2016), Susan Buck-Morss (1996) e Willi Bolle (1994). Nos referidos romances, a necessidade de conseguir dinheiro faz Augusto Remo Erdosain caminhar pela Buenos Aires ficcional de Arlt. Assim, é a partir da urbe que o escritor argentino desmistifica os heróis de suas aventuras, apresentando personagens que costumam representar a maioria esquecida e angustiada pela cidade. Ao final de nossa análise, verificamos como a metrópole moderna contribui para a falência das experiências e a anestesia dos sentidos das personagens, especialmente do protagonista.

Palavras-chave: cidade; experiência; fantasmagoria; Roberto Arlt.

Abstract

From a Benjaminian perspective, this paper aims to investigate the effects of the modern metropolis on the characters of *Los siete locos* (1929) and *Los lanzallamas* (1931), by Roberto Arlt. Therefore, we used as theoretical basis the considerations of Walter Benjamin (1994, 2012), as well as other scholars who thought about urban space, namely: Ángel Rama (2015), Beatriz Sarlo (2001, 2016), Susan Buck-Morss (1996) and Willi Bolle (1994). In the aforementioned novels, it is the need to get money that makes Augusto Remo Erdosain walk through Arlt's fictional Buenos Aires. Thus, it is from the city that the Argentine writer demystifies the heroes of his adventures, presenting characters that usually represent the forgotten and distressed majority of the city. At the end of our analysis, we verified how the modern metropolis contributes to the failure of experiences and the anesthesia of the characters' senses, especially the protagonist's.

Keywords: city; experience; phantasmagoria; Roberto Arlt.

Não há como falar da urbe na literatura hispano-americana da primeira metade do século XX sem fazer menção à produção do argentino Roberto Arlt (1900-1942). Escritores como Leopoldo Marechal, Juan Carlos Onetti e Julio Cortázar atestam, além de grande admiração, a importância de Arlt para sua própria composição artística. O argentino escreveu quatro romances – *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) e *El amor brujo* (1932) –, duas coleções de contos, oito peças de teatro e mais de dois mil textos para sua coluna jornalística *Aguafuertes porteñas* (Jozef, 1986). Bella Jozef (1986) indica que Roberto Arlt pode ser considerado o precursor da narrativa urbana moderna na América Hispânica, uma vez que introduziu em suas obras a paisagem portenha, os arrabaldes e o *lunfardo* (gíria utilizada por pessoas que estão à margem da sociedade argentina na região do Río de la Plata). Nesse sentido, Arlt revelou Buenos Aires por meio do idioma que a expressava, destacando “a fala sagrada e profana dos bairros em que bate o coração da cidade” (Jozef, 1986, p. 136). Portanto, é a partir do espaço urbano que Arlt desmistifica os heróis de suas aventuras, suas personagens costumam representar a maioria esquecida e angustiada pela cidade.

Com isso em mente, este artigo tem como objetivo investigar, por meio de uma perspectiva benjaminiana, os efeitos da metrópole moderna nas personagens de *Os setes loucos* e *Os lança-chamas*. Para tanto, tomamos como base teórica as considerações do próprio Walter Benjamin (1994, 2012), de Susan Buck-Morss (1996) e Willi Bolle (1994), estudiosos do sociólogo alemão, bem como de Beatriz Sarlo (2001, 2016) e Ángel Rama (2015), cujas reflexões são direcionadas para a cidade no âmbito latino-americano. A partir dos dois romances de Arlt, verificamos como a metrópole moderna

contribui para a falência das experiências e a anestesia dos sentidos das personagens, especialmente do protagonista Augusto Remo Erdosain.

Em seu vocabulário de cultura e sociedade intitulado *Palavras-chave* (1977), Raymond Williams explica que a palavra “cidade”, em inglês *city*, existe desde o século XIII, contudo, os significados modernos que fazem referência a uma cidade grande ou muito grande, bem como a distinção entre a área urbana da área rural, remontam ao século XVI, afinal é nesse período que a vida urbana começa a se intensificar. Todavia, o autor também observa que o vocábulo ficou reservado a Londres, cidade capital, até o século XIX. Nesse sentido, Williams (2007, p. 76) acentua que “O uso mais geral corresponde ao rápido desenvolvimento da vida urbana durante a Revolução Industrial, o que, por volta de meados do S^o XIX [século XIX], fez com que a Inglaterra se tornasse a primeira sociedade da história mundial na qual a maioria da população vivia em cidades”. Assim, apesar da ideia de cidade ter um longo trajeto, desde o pensamento renascentista e o clássico, é apenas no início do século XIX que a promessa de um “modo totalmente diferente de vida” (Williams, 2007, p. 77) é concretizada pelos espaços urbanos.

Com olhos direcionados justamente para o século XIX, Walter Benjamin buscou definir a fisionomia da modernidade (Bolle, 1994). Foi mirando para o passado e para a produção de Charles Baudelaire que o alemão conseguiu compreender a sua contemporaneidade, ou seja, foi o estudo da Paris do Segundo Império que, conforme Bolle (1994), orientou a sua perspectiva em relação à representação e ao conhecimento da modernidade dos anos 1920 e 1930.

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin (1994) observa a relação intrínseca entre o contato com as massas urbanas e a imagem do choque na produção do poeta francês. Essa massa, para Benjamin (1994), não deve ser compreendida como uma classe específica ou um coletivo

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

estruturado, pelo contrário, trata-se de uma multidão amorfa de passantes nas ruas. Charles Baudelaire nunca se esquece da presença dessa multidão, pois, mesmo que jamais tenha sido o modelo de sua narrativa, apresenta-se como parte importante de seu processo de criação como uma imagem oculta (Benjamin, 1994).

Nessa perspectiva, a ideia de multidão é um dos principais temas sobre os quais os literatos escreviam no século XIX. Benjamin (1994) pontua que enquanto para Victor Hugo a multidão era um sinônimo de vasta quantidade de clientes, leitores, público, de maneira que suas obras já traziam títulos destinados a essa multidão, por exemplo, *Os miseráveis* (1862) e *Os trabalhadores do mar* (1866); Friedrich Engels achava o tumulto característico das ruas algo repugnante e que revoltava a natureza humana, para ele, a multidão não só era capaz de causar espanto, mas também fazia com que se sentisse afetado de maneira desagradável pela velocidade com a qual os passantes se locomoviam. É nesse sentido que Benjamin (1994, p. 112) conclui que “A multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez”.

Dialogando com algumas considerações de Paul Valéry, o filósofo alemão depreende que o habitante dos grandes centros urbanos retorna a um estado de isolamento, ou seja, a sensação constante de dependência de outras pessoas, que antes existia por conta da necessidade de sobrevivência, é enfraquecida aos poucos pelo novo aparato social das metrópoles. Assim, o aperfeiçoamento desse mecanismo é capaz de extinguir algumas formas de comportamento e de emoções. A título de exemplo, Benjamin (1994) menciona a invenção do fósforo, a qual traz consigo diversas inovações com um elemento em comum: o desencadeamento de vários processos complexos com um simples gesto. Com isso em mente, observa que esse movimento simples é capaz de trazer o conforto que contribui para o isolamento e a sensação de independência, ao mesmo tempo em que aproxima as pessoas

da mecanização. Para Benjamin (1994, p. 112-113):

A evolução se produz em muitos setores; fica evidente entre outras coisas, no telefone, onde o movimento habitual da manivela do antigo aparelho cede lugar à retirada do fone do gancho. Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo.

Diante desse quadro, Baudelaire compreende que o mergulho do homem na multidão é semelhante ao mergulho em um tanque de energia elétrica, ou seja, trata-se de uma vivência do choque (Benjamin, 1994). Assim, se antes os pedestres podiam lançar olhares despropositados para todas as direções, agora devem mirar ao seu redor em busca dos sinais que orientam o trânsito. A técnica, portanto, “submeteu [...] o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa” (Benjamin, 1994, p. 113).

A compreensão de Walter Benjamin da experiência moderna é, nesse sentido, neurológica e está centrada no choque (Buck-Morss, 1996). Recorrendo a uma ideia freudiana, o crítico alemão também compreende, conforme Susan Buck-Morss (1996), a consciência enquanto um escudo capaz de proteger o organismo contra estímulos exteriores, atrapalhando a sua retenção e, por consequência, impedindo o desenvolvimento de determinadas memórias. Para Benjamin (1994, p. 98), “A ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”. Buck-Morss (1996), então, explica que a consciência,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

ao bloquear a abertura do sistema sinestético¹, faz com que a experiência do presente seja isolada da memória do passado, acarretando, portanto, o empobrecimento da experiência, uma vez que essa perde a dimensão da memória. A autora ainda assegura que, por conta dos choques cotidianos do mundo moderno, responder aos estímulos exteriores sem refletir sobre eles se tornou indispensável para a sobrevivência.

Em seu famoso ensaio “O narrador”, Benjamin (2012) observa que as experiências estão deixando de ser comunicáveis e apresenta a Primeira Guerra Mundial como um dos elementos que contribuem para essa incomunicabilidade, afinal, ao voltar da guerra, o homem está mudo, pobre em experiências que podem ser comunicáveis devido aos traumas do conflito. Aqui, já percebemos o interesse de Benjamin em investigar uma hipótese de Freud: de que a consciência é capaz de evitar o choque ao impedi-lo de deixar uma marca permanente na memória (Buck-Morss, 1996). Buck-Morss (1996) observa que enquanto Freud estava interessado na neurose de guerra e nos traumas dos choques que os soldados da Primeira Guerra Mundial vivenciaram, Walter Benjamin defendia que, na vida moderna, a experiência do campo de guerra tornou-se a norma. A autora ainda completa o seguinte:

Percepções que antes suscitavam reflexos conscientes são agora fonte de impulsos de choque dos quais a consciência se deve esquivar. Na produção industrial bem como na guerra moderna, em meio à multidão das ruas e em encontros eróticos, em parques de diversão e cassinos de jogo, o choque é a essência mesma da experiência moderna. O ambiente tecnologicamente alterado expõe o aparato sensorial humano a choques físicos que têm o seu correspondente em choques psíquicos, como o testemunha a poesia de Baudelaire (Buck-Morss, 1996, p. 22).

1 Buck-Morss explica o sistema sinestético da seguinte forma: “Para diferenciar a nossa descrição da concepção tradicional do sistema nervoso humano – mais limitada e que isola artificialmente a biologia humana do seu ambiente – chamaremos a este sistema estético de consciência sensorial, descentrado do sujeito clássico, no qual as percepções sensoriais exteriores se enfeixam nas imagens internas de memória e de antecipação, ‘sistema sinestético’” (Buck-Morss, 1996, p. 19).

Assim, a experiência única representada por Marcel Proust nos livros de *Em busca do tempo perdido* (1913-1927), na qual a personagem regressa a tempos passados após consumir uma *madeleine*, transformou-se, na modernidade, em algo que está entregue ao acaso, dado que não há como garantir ao sujeito a posse de suas próprias experiências, afinal houve uma redução da interação com os fatos exteriores que a constituem (Benjamin, 1994). O jornal é visto por Benjamin (1994) como um dos principais exemplos de referida redução, uma vez que a imprensa não tem como objetivo fazer com que o leitor incorpore às suas experiências as informações que veicula. No ensaio sobre o narrador, Benjamin (2012) esclarece que a informação contribui para a incomunicabilidade de experiências, pois seu valor, para os leitores modernos, está em entrar em contato com acontecimentos próximos e que só tem serventia enquanto são novos. Assim, os princípios da informação – a novidade, a concisão, a inteligibilidade e a falta de conexão entre uma notícia e outra – colaboram para que os acontecimentos retratados não afetem a experiência do leitor (Benjamin, 1994). Nas palavras de Benjamin (1994, p. 96): “Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência”.

A modernidade traz, então, outra forma de percepção, a qual pode ser identificada nas artes por meio do cinema. Em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o autor alemão não está apenas fazendo uma defesa do potencial da cultura de massas e das novas tecnologias para a democratização de acesso ao saber, Benjamin (2012) revela como a obra de arte, a partir da reprodutibilidade técnica e da perda de sua aura, apresenta uma nova forma da percepção humana.

Para exemplificar essa questão, Benjamin (2012) compara a pintura com o cinema. Enquanto no quadro não há movimentação da imagem, no filme há, o que resulta em uma percepção distinta das imagens. De acordo com Benjamin (2012), a pintura convida o espectador à contemplação, permitindo a ele realizar as suas associações, o que não ocorre com o cinema, pois deixa de ser possível, afinal, o espectador tem pouco tempo para perceber uma imagem, tendo em vista que, no filme, ela muda constantemente. Com isso, Benjamin (2012) pontua que a associação de ideias do espectador é interrompida em cada momento que há uma mudança de imagem. Aqui, o autor volta, mais uma vez, para a ideia do choque, agora mostrando como esse efeito ocorre no cinema, arte que expressa a nova percepção humana. Inclusive, Benjamin compara o cinema com o ato de andar pela metrópole:

Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o trânsito, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Benjamin, 2012, p. 207, grifo do original).

Se a percepção só é convertida em experiência quando estabelece conexões com memórias sensoriais do passado, como Buck-Morss (1996) acentua, estamos, novamente, constatando a falência das experiências do homem moderno, afinal, o próprio olhar se encontra em posição defensiva, resistindo às impressões e não se entregando aos devaneios. Se Walter Benjamin compreende que a experiência do campo de guerra se tornou a norma, Susan Buck-Morss (1996, p. 23-24) acrescenta que “Ser defraudado da experiência tornou-se o estado geral”. O sistema sinestético, então, passa a ter como função desviar dos estímulos tecnológicos com o intuito de proteger o corpo do trauma de acidentes e a psique do trauma dos choques

da percepção (Buck-Morss, 1996). Desse modo, Buck-Morss (1996) explica que o referido sistema tem o seu papel invertido: seu objetivo, agora, é entorpecer o organismo, anestesiar os sentidos e reprimir a memória. É nesse sentido que Benjamin também observa o seguinte:

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência (Benjamin, 1994, p. 100).

Ao identificar essa anestesia dos sentidos, Buck-Morss (1996) explica que os olhos, por exemplo, não deixam de enxergar, mas são bombardeados com tantas impressões, muitas vezes fragmentárias, que já não conseguem registrar nada. A sobrecarga de estímulos causa um entorpecimento que se torna constante na modernidade, daí a ideia da autora de que a organização sinestética converte-se em anestética. Inclusive, Buck-Morss (1996) pontua que o próprio uso de drogas é algo característico da modernidade sendo, ao mesmo tempo, semelhante e contrário ao choque.

Levando em conta a obra benjaminiana, Buck-Morss (1996) indica que, a partir do século XIX, a realidade passa a produzir o seu próprio narcótico. Aqui, estamos diante de um importante conceito: a fantasmagoria. O termo não deve ser entendido como algo relativo a fantasmas, mas como uma ilusão, um falseamento. A fantasmagoria, segundo Buck-Morss (1996), caracteriza a aparência de uma realidade que é capaz de enganar os sentidos por meio do uso da técnica. E, sendo o século XIX um momento de proliferação das novas tecnologias, o mesmo aconteceu com os efeitos fantasmagóricos.

Para Buck-Morss (1996, p. 27), a fantasmagoria tem como objetivo “a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais”, isto é, busca anestesiar o organismo pela inundação dos

sentidos. Assemelhando-se a uma droga, a anestesia dos sentidos altera a consciência por meio de uma distração sensorial, em vez de uma alteração química como seria no caso de um narcótico comum. Ademais, Buck-Morss (1996) acentua que o mais significativo é que no caso da fantasmagoria esses efeitos são experimentados coletivamente e não individualmente. Com isso, todos veem o mesmo mundo alterado e a fantasmagoria converte-se em um fato objetivo. Assim, enquanto os viciados em drogas são questionados pela sociedade em relação a sua percepção alterada, a intoxicação pela fantasmagoria se torna a norma social (Buck-Morss, 1996). Sobre a relação entre anestesia dos sentidos e tecnologia, Buck-Morss escreve:

No “grande espelho” da tecnologia, a imagem que retorna está deslocada, refletida num plano diferente, no qual a pessoa se vê como um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial – um corpo estatístico, cujo comportamento pode ser calculado; um corpo de desempenho, cujas ações podem ser medidas relativamente à “norma”; um corpo virtual, capaz de suportar os choques da modernidade sem sentir dor (Buck-Morss, 1996, p. 36).

Em relação à presença das formas fantasmagóricas em espaços urbanos do século XIX, Buck-Morss (1996) indica que Benjamin as documentou em seu projeto das *Passagens* (1927-1940), elencando, por exemplo, “as arcadas parisienses de centros comerciais, onde as carreiras de vitrines criavam uma fantasmagoria de artigos em exibição; panoramas e dioramas que engolfavam o observador numa simulação de um ambiente total em miniatura” (Buck-Morss, 1996, p. 27), bem como as “Feiras Mundiais, que expandiram este princípio fantasmagórico para áreas do tamanho de pequenas cidades.” (Buck-Morss, 1996, p. 27). Essas formas seriam, segundo Buck-Morss (1996), a gênese dos centros comerciais, dos parques temáticos e das arcadas de vídeos modernos.

Por todas essas razões, Benjamin (1994) define o homem moderno como

aquele que é espoliado de sua experiência e indica que Charles Baudelaire conseguiu identificar “o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque” (Benjamin, 1994, p. 131). Nesse sentido, Willi Bolle (1994) atesta que Baudelaire e Benjamin buscaram flagrar esse instante em que o sujeito “se inteira da fisionomia da cidade e ao mesmo tempo de si mesmo, em que rosto e corpo se assemelham mimeticamente à cidade que ele habita, como se ela fosse a constelação que define sua identidade” (Bolle, 1994, p. 43).

Na América Latina, a transformação das metrópoles ocorreu mais tardiamente. Ángel Rama (2015) pontua que o que aconteceu em Paris entre 1850 e 1870, a partir dos esforços do barão de Haussmann, e que “fez Baudelaire dizer que a forma de uma cidade mudava mais rapidamente que o coração de um mortal” (Rama, 2015, p. 87), só ocorreu nas cidades latino-americanas no final do século XIX. Assim como na capital francesa, Rama (2015) explica que a imigração das áreas rurais para a urbe “criou todo tipo de entorpecimento às comunicações” (Rama, 2015, p. 87). O crítico uruguaio salienta que, no âmbito latino-americano, a mobilidade nas cidades, o tráfego da multidão desconhecida, as construções e demolições, o ritmo acelerado, também fizeram com que a cidade começasse a viver para um futuro imprevisível, em vez de viver o ontem nostálgico e identificador, de maneira que a experiência do cidadão latino-americano era a do estranhamento (Rama, 2015).

Buenos Aires, especificamente, vivenciou um grande crescimento na primeira metade do século XX (Sarlo, 2016). Beatriz Sarlo (2016) acentua que a velocidade sem precedentes na qual a capital argentina vivia não foi completamente funcional, para a autora, a experiência da velocidade e a das luzes articularam novas imagens e percepções, estabelecendo mesclas entre angústia e velocidade, tradicionalismo e espírito renovador, por exemplo. Ademais, Bella Jozef (1986) explica que, para a melhor compreensão da produção arltiana, é preciso recordar a crise econômica do final do século XIX

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

que afetou a classe média argentina, deixando-a frustrada e sem esperanças, bem como os efeitos da Primeira Guerra Mundial, “que deixou um vazio profundo na consciência dos homens, segundo constatação do mesmo Arlt” (Jozef, 1986, p. 136).

Roberto Arlt dividiu a história de Augusto Remo Erdosain em dois romances: *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*. As transformações que acompanhamos na vida da personagem começam a acontecer após seus chefes descobrirem que roubou seiscentos pesos e sete centavos. Na tentativa de devolver o valor roubado, Erdosain sai em busca de amigos e conhecidos que possam ajudá-lo. É nesse momento que conhecemos figuras como Barsut e Ergueta e outras com apelidos excêntricos como o Rufião Melancólico, a Coxa, o Homem que viu a Parteira, o Buscador de Ouro e, por fim, o Astrólogo, personagem central para a reunião de todas as outras. É no contato com o Astrólogo que Erdosain e os demais começam a pensar em uma sociedade secreta que gerará uma revolução para modificar toda a nação. A ideia da referida sociedade seria, nas palavras do próprio Astrólogo, “preparar uma salada russa que nem Deus entenda” (Arlt, 2020a, p. 48), uma vez que ele busca referências e parâmetros no comunismo, no fascismo, na Ku Klux Klan, na Bíblia, etc. Assim, é a necessidade de conseguir dinheiro, primeiro para devolver o que roubou e, depois, para construir a sociedade secreta, que faz Erdosain caminhar pela Buenos Aires ficcional de Roberto Arlt.

Ainda nas primeiras páginas da história, Arlt começa a criar uma relação intrínseca entre a personagem e a cidade: “Pela rua Chile desceu até Paseo Cólón. Sentia-se invisivelmente encurralado. O sol descobria os asquerosos interiores da rua em declive” (Arlt, 2020a, p. 26). Assim, logo após ser confrontado por seus chefes e ter sua atitude descoberta, Erdosain caminha pela rua em declive e percebe que o sol também desmascara o íntimo asqueroso da rua, em um movimento similar ao que acabara de viver em seu serviço.

A cidade na produção arltiana é, conforme Sarlo (2001), espaço da angústia. Nos romances em foco, Erdosain chega a criar o termo “zona da angústia” para definir a atmosfera de inquietude que o faz caminhar pela cidade como um sonâmbulo, para ele, “tal zona existia sobre o nível das cidades, a dois metros de altura” (Arlt, 2020a, p. 27). O narrador também compara a angústia que paira sobre o protagonista às fumaças expelidas pelas chaminés e que poluem a visão do céu das cidades: “A angústia paira sobre ele semelhante às densas nuvens das grandes chaminés nos céus dos povoados industriais” (Arlt, 2020b, p. 190).

A angústia que marca a vivência da personagem ao longo de toda a história ocorre por conta da falência das experiências e dos choques causados pelo ambiente urbano. A tecnologia evade tão profundamente a existência de Erdosain que o narrador revela o seguinte: “Pensava telegraficamente, suprimindo proposições, o que é enervante. [...] Mas ele já estava vazio, era uma casca de homem movida pelo automatismo do costume” (Arlt, 2020a, p. 27). O telégrafo foi um importante aparelho de comunicação no século XIX e que utilizava a eletricidade para enviar suas mensagens. A menção a um pensamento telegráfico mostra como a vivência do choque tomou conta da vida dessa personagem, de maneira que se converteu na simples casca de um homem movida pelo automatismo comum às máquinas.

As experiências espoliadas da personagem pela metrópole e sua técnica podem ser explicadas pelos obstáculos que se colocam no horizonte de Erdosain: “Sua vida dessangrava. Toda sua pena descomprimida se estendia para o horizonte entrevisto através dos cabos e dos *trolleys* dos bondes e, subitamente, teve a sensação de que caminhava sobre sua angústia convertida num tapete” (Arlt, 2020a, p. 37, grifo do original). Aqui, devemos compreender o horizonte como aquele que se abre ao invisível, uma vez que não conseguimos enxergar o que ele oculta, mas somos capazes de imaginar, por meio de uma elaboração particular, o que está após esse

limite. O horizonte, portanto, traz a ideia daquilo que a personagem poderia ser, todavia esse horizonte não está livre, pelo contrário, os cabos e *trolleys* dos bondes interceptam a visão e logo trazem a sensação de angústia, ou seja, os aparelhos que compõem essa paisagem urbana limitam as possíveis experiências de Erdosain.

Nesse sentido, a metrópole moderna de Roberto Arlt atua sobre as personagens em dois níveis: primeiro, contribui para a falência das experiências por meio da vivência do choque; segundo, a partir da intoxicação pela fantasmagoria, é capaz de anestesiar os sentidos das personagens. Nos trechos supracitados, já verificamos alguns exemplos de como a urbe pode colaborar para o pesar da personagem, porém, agora, apresentamos mais um: “e à medida que caminhava, seu coração se apequenava mais, oprimido pela angústia que lhe produzia o espetáculo da felicidade que adivinhava atrás das paredes daquelas casas refrescadas pelas sombras” (Arlt, 2020a, p. 89-90), isto é, ao caminhar pela cidade e contemplar algumas construções,

Erdosain sente que sua angústia aumenta.

Em relação ao narcótico produzido pela cidade, Erdosain aproveita de seus efeitos quando tem necessidade de ignorar aquilo que lhe aflige: “Vagabundeou a tarde toda. Tinha necessidade de ficar sozinho, de esquecer das vozes humanas e de se sentir tão desligado do que o rodeava como um forasteiro numa cidade em cuja estação perdeu o trem” (Arlt, 2020a, p. 42). Andar pela cidade faz com que Remo se sinta desligado do mundo, sente-se indiferente ao seu ambiente tanto quanto um estrangeiro, o qual não tem laços fixos com esse lugar. O entorpecimento dos sentidos também é experimentado por Erdosain no contato com a tecnologia urbana:

As luzes verdes e vermelhas do metrô lhe ofuscaram os olhos por um instante, depois voltou a fechá-los. Na noite, o trem comunicava sua trepidação aos trilhos, e a massa multiplicada pela velocidade imprimia em seus pensamentos a vertigem de

uma marcha igualmente implacável e vertiginosa.

Cracc... cracc... cracc... arrancavam as rodas em cada junta do trilho, e essa monorritmia surda e formidável o aliviava de seu rancor, tornava seu espírito mais leve, enquanto a carne deixava-se estar na sonolência que a velocidade comunica aos sentidos (Arlt, 2020a, p. 171).

O metrô, primeiro inundando a visão da personagem e, depois, sua audição, é capaz de anestesiar o corpo de Augusto Remo. Pouco a pouco vemos como as luzes, o barulho e o ritmo do automóvel capturam a percepção do protagonista. Seus pensamentos seguem o movimento do metrô e seu corpo fica sonolento, permitindo que esqueça o rancor. Nessa perspectiva, o narrador faz uma importante declaração sobre Erdosain: “Já não desejava nada. Sua vida corria silenciosamente ladeira abaixo, como um lago depois do rompimento de seu dique, e sem dormir, mas com as pálpebras fechadas, o desvanecimento lúcido era mais anestésico para sua dor do que um sonho de clorofórmio” (Arlt, 2020a, p. 76). Nesse trecho, fica claro como a intoxicação pela fantasmagoria, enquanto narcótico produzido pela própria realidade, é mais anestésica aos sentidos e ao entorpecimento do organismo do que o uso de uma droga. Ademais, não podemos deixar de pontuar que todo esse quadro é o que leva a consciência de Erdosain a proteger sua psique do choque.

A angústia, a incapacidade de formar novas experiências e a fantasmagoria não estão presentes apenas na trajetória do protagonista. Barsut, o primo da esposa de Erdosain e o responsável pela denúncia do roubo dos seiscentos pesos e sete centavos, também sente um vazio semelhante ao de Remo: “Como é que pode uma pessoa fazer uma canalhice com outra e em seguida se aproximar dela e contar seus segredos mais íntimos, e não sentir remorso? Eu mesmo me disse muitas vezes: por que não sinto remorsos? Você compreende isso?” (Arlt, 2020a, p. 80), ou seja, a personagem, assim como Augusto, está privada de seus sentimentos e seus atos parecem maquinais.

Hipólita também apresenta uma perspectiva interessante sobre a anestesia do corpo. A personagem, ao relatar a sua trajetória até a profissão de prostituta, expõe o desejo que possuía de ter uma vida fácil, que lhe foi explicada da seguinte maneira: “Finalmente, disse: ‘Na mulher se chama vida fácil os atos sexuais executados sem amor e para lucrar’. Quer dizer, retuquei eu, que mediante a vida fácil, a gente se livra do corpo... e fica livre” (Arlt, 2020a, p. 196). Ela ainda completa: “A vida fácil, Erdosain, era isso, livrar-se do corpo, ter a vontade livre para realizar todas as coisas que te der na telha” (Arlt, 2020a, p. 197). A menção ao livramento do corpo tem íntima relação com a ideia do sistema anestético de Buck-Morss (1996), isto é, de que ele protege o corpo do trauma de acidentes e a psique do trauma dos choques da percepção, permitindo, com isso, a sobrevivência na modernidade, daí a declaração de liberdade apresentada por Hipólita. Outro exemplo de anestesia, este mais direcionado à intoxicação pela fantasmagoria, é o do Rufião Melancólico:

O Rufião Melancólico entrou agora numa zona tão intensamente iluminada que, visto a cinquenta metros de distância, parece um fantoche preto parado na beira de um crisol. Os letreiros de gases de ar líquido reptam as colunatas dos edifícios. Tubulações de gases amarelos fixadas entre armações de aço vermelho. Anúncios de azul de metileno, faixas verdes de sulfato de cobre. Gruas em alturas prodigiosas, correntes pretas de guindastes que giram sobre polias, lubrificadas com pedaços de graxa amarela. Mais acima, a noite revestida do vapor humano. Haffner gira lentamente a cabeça, como um fantoche hipnotizado pela reverberação de um crisol (Arlt, 2020b, p. 59).

A metrópole apresenta tantas informações aos sentidos do Rufião Melancólico que o sistema anestético não tem outra opção senão entorpecer seu organismo, de maneira que ele se sente um simples fantoche hipnotizado diante de tantos aparatos tecnológicos. A atenção da personagem está tão direcionada para os referidos elementos que não percebe os homens que lhe

seguem para assassiná-lo. Após a morte do Rufião Melancólico, temos mais um exemplo do papel da cidade no processo de bloqueio do choque pela consciência:

Erdosain não comenta o fato. O que lhe importa que o Rufião tenha morrido! Ele também tem seus problemas terríveis. Além disso, caminha com estranheza, como através de uma cidade desconhecida. Alguns telhados, pintados de alcatrão, parecem tampas de imensos ataúdes. Em outras paragens, cintilantes lâmpadas elétricas iluminam retangulares janelinhas pintadas de ocre, de verde ou de lilás. Numa passagem de nível, reluz o cúbico farolzinho vermelho que perfura, com broca avermelhada, a noite que vai até os campos (Arlt, 2020b, p. 130).

Desse modo, Erdosain não só ignora a morte do colega, mas mostra como a intoxicação pela fantasmagoria colabora para isso, afinal o seu olhar é capturado por todas as luzes e cores que a urbe apresenta. A cidade arltiana, portanto, é, conforme Sarlo (2001, p. 230), “um caos onde a angústia parece o sentimento que inevitavelmente acompanha a visão urbana”. Essa incapacidade de formar novas experiências que angustia tão severamente Augusto Remo desemboca no desejo de fazer algo para afirmar sua individualidade: “Eu mesmo estou deslocado, não sou o que sou e, no entanto preciso fazer alguma coisa para ter consciência de minha existência, para afirmá-la. Isso mesmo, para afirmá-la” (Arlt, 2020a, p. 88). Erdosain não tarda em encontrar uma solução: decide matar Barsut por curiosidade e conveniência, afinal, conseguiria se vingar da denúncia e também roubar seu dinheiro para a fundação da sociedade secreta idealizada pelo Astrólogo.

O protagonista declara que a curiosidade do assassinato é algo que preenche, por um instante, seu vazio interior, uma vez que tem a vontade de “Ver como sou através de um crime. Isso, isso mesmo. Ver como se comporta a minha consciência e a minha sensibilidade na ação de um crime” (Arlt, 2020a, p. 88). O crime é uma ação desesperada para verificar se conseguirá, enfim, encontrar a sua *madeleine*, isto é, essa experiência que, na modernidade,

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

está entregue ao acaso, daí a necessidade de averiguar como sua consciência e sensibilidade se comportarão diante do referido crime. O sociólogo francês Edgar Morin (1970) explica que o homicídio não se caracteriza apenas como uma satisfação do desejo de matar, nem como o contentamento de matar, mas vai além: é a satisfação de matar um ser humano e, com isso, afirmar-se por meio do extermínio de outro. Nesse sentido, compreendemos o motivo de Erdosain escolher o assassinato para afirmar a sua existência.

Todavia, a imaginação do assassinato não demora a ser envolvida pelo bloqueio da consciência contra esse possível choque, de maneira que Erdosain declara: “É como se eu não fosse aquele que pensa o assassinato mas, sim, outro. Outro que seria, como eu, um homem plano, uma sombra de homem, à maneira do cinematógrafo. Tem relevo, move-se, parece que existe, que sofre, e, no entanto, não é nada mais que uma sombra” (Arlt, 2020a, p. 88). A menção a um homem plano à maneira do cinematógrafo é interessante não só porque fala sobre um corpo físico divorciado da vulnerabilidade sensorial, convertendo-se em um corpo estatístico de comportamentos que podem ser calculados e que é capaz de suportar os choques da modernidade sem dor, como Buck-Morss (1996) observa, mas também por ser o cinema a arte que expressa, como vimos, uma nova forma da percepção humana, a qual está muito presente na vivência de Erdosain. Ademais, no final da década de 1920 e início da de 1930, momento em que a história transcorre, Sarlo (2016) indica que o cinema se difundiu por Buenos Aires em um ritmo similar ao de países do centro do capital, de maneira que em 1930 já existiam mais de mil salas em toda a Argentina, daí a forte presença do cinema na percepção das personagens arltianas.

Toda a história de Augusto Remo Erdosain e das figuras ao seu redor é contada por um narrador que ouviu o testemunho dessas personagens e organizou os acontecimentos da maneira que lemos nos romances. Em uma de suas intromissões, o narrador explica o modo como Erdosain contou sua

história:

Falava surdamente, sem interrupções, como se recitasse uma lição gravada a frio por infinitas atmosferas de pressão, no plano de sua consciência obscura. O tom de sua voz, fossem quais fossem os acontecimentos, era idêntico, isócrono, metódico, como o da engrenagem de um relógio (Arlt, 2020a, p. 107)

Desse modo, o tom de Augusto, ao relatar os acontecimentos que viveu, é maquinal, quase como se essas memórias não pertencessem a sua experiência. Erdosain fala de suas vivências como um homem plano do cinema: falta-lhe vida. E, como uma possível explicação para sua desolação, o narrador declara: “Porque aquela angústia chegou a ser tão persistente, de repente descobriu que sua alma estava triste por causa do destino que, na cidade, aguardava seu corpo, um corpo que pesava setenta quilos e que ele só via quando o encaminhava diante de um espelho” (Arlt, 2020a, p. 109), ou seja, as experiências de Erdosain estão em declínio por causa dos choques que a metrópole causa em seu corpo, o qual ele só consegue enxergar à distância, em um espelho.

Portanto, com o objetivo de investigar, a partir de uma perspectiva benjaminiana, os efeitos da metrópole moderna nas personagens de *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*, verificamos como os choques causados pela urbe fazem com que a consciência se comporte enquanto um escudo, ocasionando a falência das experiências, bem como a anestesia dos sentidos, daí o fato de as personagens de Roberto Arlt viverem uma angústia constante e procurarem, na própria cidade, um narcótico que possa entorpecer seu organismo para que, com isso, consigam sobreviver na modernidade.

Referências

ARLT, Roberto. *Os sete loucos*. (Trad.) Maria Paula Gurgel Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2020a.

ARLT, Roberto. *Os lança-chamas*. (Trad.) Maria Paula Gurgel Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 2020b.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BOLLE, Willi. Introdução: Walter Benjamin – Fisiognomia da metrópole moderna. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representações da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 23-45.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: revista de literatura*, Ilha de Santa Catarina, v. 1, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

JOZEF, Bella. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Biblioteca universitária, 1970.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SARLO, Beatriz. “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). *Literatura e história na América Latina: seminário internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 223-242.

SARLO, Beatriz. Buenos Aires, Cidade Moderna. In: SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 199-217.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave*: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Submissão: 13/04/2024

Aceite: 19/05/2025

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2025.e99611>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*