

Luís Gonçales Bueno de Camargo

**Disjunção e isolamento: ensaio de história literária**

Curitiba  
2021

Para a Patrícia,  
“meu amor, dona da minha cabeça”,  
como o Caetano Veloso adivinhou  
poucos anos antes de a gente se conhecer

## **Agradecimentos**

A ideia central deste trabalho foi desenvolvida na sala de aula. Agradeço aos alunos das disciplinas de graduação e pós graduação que ministrei na Universidade Federal do Paraná no segundo semestre de 2017 e de 2019, e da turma da pós-graduação da Unicamp no segundo semestre de 2017.

Além das aulas, tive a oportunidade de conversar sobre disjunção e discutir várias obras sob essa perspectiva com um grupo de estudos composto por alunos e ex-alunos a partir de 2018, em conversas mensais. Alguns participaram dessas conversas, fundamentais para mim, por algum tempo, outros o tempo todo. Agradeço a cada um: Adriano Lucas da Silva Carvalho, Andrius Felipe Roque, Gabriela Szabo, Giovanni Tridapali Kurz, Juliana Corrêa, Maria Isabel Bordini, Maria Luísa Fumaneri, Luana Zacharias Karam, Murilo da Silva Coelho, Nicole Cristina Oliveira, Rafael Iatzaki Rigoni e Tássia Valente Viana Arouche.

Agradeço ao Benito Martinez Rodriguez tanto pelas conversas cheias de dicas sobre *Capão pecado* e sobre a chamada “literatura marginal” quanto pelo acesso ao material vasto que reuniu cuidadosamente durante anos.

Ao Edvaldo Bergamo, que enviou uma cópia digitalizada do conto “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois” do Bernardo Élis e assim me socorreu num momento de ansiedade em que não parecia possível esperar dez dias pela chegada do livro encomendado, também agradeço.

## Índice

1. Um ensaio de história literária	
1.1. Uma morte há muito anunciada.....	5
1.2. Qual método?.....	10
1.3. Este ensaio de história literária.....	13
2. A disjunção	
2.1. Um romance disjuntivo.....	16
2.2. Disjunção e história literária.....	37
3. Disjunção e isolamento a partir de três peças de Plínio Marcos.....	44
4. Cortiço e subúrbio	
4.1. <i>O cortiço</i> .....	58
4.2. <i>Clara dos Anjos</i> .....	74
5. Morro e favela	
5.1. <i>Salgueiro</i> .....	96
5.2. <i>Quarto de despejo</i> .....	112
6. Ermos	
6.1. O louco e a índia (dois contos de Bernardo Élis).....	130
6.2. O menino e o velho ( <i>Manuelzão e Miguilim</i> ).....	144
7. Periferias	
7.1. <i>Capão pecado</i> .....	165
7.2. <i>O último trem da Cantareira</i> .....	177
8. Conclusão.....	190
9. Bibliografia citada.....	194

## 1. Um ensaio de história literária

### 1.1. Uma morte há muito anunciada

As histórias literárias tendem a ser livros grossos, o que nem de longe é o caso desta tese que, no entanto, insiste em se colocar como um ensaio de história literária. Vale a pena, então, tentar explicar por que se faz tanta questão dessa classificação. Logo de saída, é preciso admitir que, para muita gente, a história literária está morta. Talvez seu primeiro atestado de óbito tenha sido lavrado há mais de cinquenta anos, em 1967, por Hans Robert Jauss, em seu célebre *História da literatura como provocação à teoria literária*. Dando um salto grande no tempo, vejamos o que diz Luiz Augusto Fischer em livro sobre história literária saído há poucos meses:

Não vou escrever aqui uma nova História da Literatura Brasileira. Não por ela ser desnecessária. Nosso momento histórico parece ter enterrado, na universidade (mas não no mercado escolar), a leitura do processo histórico da literatura brasileira em seu conjunto. Comprimindo aqui com ironia as variáveis do cenário, parece que nenhum dos dois grandes polos do pensamento crítico no campo acadêmico brasileiro tem interesse numa empreitada como essa. [...] Isso quer dizer que este trabalho talvez esteja fadado a encontrar poucos leitores e escassa simpatia [...]<sup>1</sup>.

Com duas ressalvas, a de que não julga desnecessária a escrita de novas histórias literárias e o caráter de abordagem histórica que está na base de nossa tradição de ensino de literatura, Fischer não chega a suspender o atestado de óbito, mas não se conforma com ele – e o livro em seu todo assinala a necessidade de uma nova encarnação, ou seja, de voltarmos a produzir histórias literárias<sup>2</sup>.

Para pegar um atalho nessa discussão, que é vastíssima, podemos tomar como ponto de partida um artigo de Paulo Franchetti, publicado há quase vinte anos, que tem uma resposta muito direta para dar diante do problema de discutir-se a viabilidade de se fazer história literária em nossos dias, especificamente no Brasil. Adiantando sua conclusão em duas palavras, essa resposta é a de que a história literária é uma disciplina que está mesmo morta, e ninguém sentirá saudade dela.

---

<sup>1</sup> FISCHER, Luís Augusto. *Dois formações, uma história: Das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021, p. 24.

<sup>2</sup> Em 2015 tive a oportunidade de participar de uma mesa sobre história literária no *V Seminário dos Programas de Pós-Graduação em Letras e Linguística: Políticas e Agendas no Campo de Estudos da Linguagem*, organizado pela Capes e sediado na Unicamp. Dividiu comigo essa mesa a professora da Universidade Federal do Pará Germana Sales, que apresentou um vasto levantamento sobre a presença da história literária nos programas de pós-graduação em Letras do país, concluindo que se tratava de disciplina bastante marginal na área. O dado empírico, portanto, também confirma o óbito.

Sintetizando muito brevemente o artigo: depois de traçar um rápido balanço do apogeu e do declínio da história literária no ocidente, Franchetti faz uma análise breve e aguda das mais prestigiosas histórias literárias brasileiras do século XX, as de Afrânio Coutinho, Nelson Werneck Sodré, Alfredo Bosi (abordado por meio da experiência da *História da literatura ocidental* de Otto Maria Carpeaux) e Antonio Candido. Ao fim desse trajeto, sintetiza assim o estado da arte da história literária no Brasil:

Acima das diferenças de método, princípio e orientação política, o que une as histórias de Sodré, Coutinho, Candido e Bosi é uma aposta na possibilidade de narrar uma série de ações que conduzam à constituição de um ser “nacional”. Isto é, uma aposta em que é possível compor uma narrativa em que uma personagem suprapessoal, relevante para a definição dos contornos da nação, apareça como herói. Essa personagem-conceito, em cada uma das sínteses aqui mencionadas, caminha em direção à plena realização, numa série de peripécias em que vai triunfando sobre adversidades várias. A forma profunda desse discurso é, sem dúvida, épica. Sua realização particular, uma modalidade do romance de formação<sup>3</sup>.

Depois dessa síntese, num segmento intitulado “O final da história”, a discussão é conduzida para as duas questões que interessam mais de perto ao crítico: “a do valor histórico versus o gosto ou o uso contemporâneo; e a utilidade e lugar da história literária no conjunto dos conhecimentos necessários à cidadania”.

Quanto à primeira questão, o diagnóstico de Franchetti é o de que, ainda que em enquadramentos diferentes, todas as histórias literárias levadas em conta lidam com alguma forma de insuficiência da literatura brasileira face aos modelos europeus, ou seja, todas apontariam para um personagem épico sem heroísmo nenhum, por assim dizer, o que o leva a afirmar: “Ora, nesse quadro, pode fazer sentido a suposição de que mais vale, como educação do gosto e de absorção de modelos históricos, ir logo à fonte”.

Quanto à segunda, a restrição é de que a utilidade da história literária no Brasil depende de um conceito uno de nação, de um “nós” que identifique o brasileiro para além de distinções de “classe, gênero, etnias e extração cultural”, algo simplesmente inaceitável naqueles e mais ainda em nossos dias. Para o crítico, a construção e a identificação do nacional estão em melhores mãos noutras disciplinas, que são desobrigadas de lidar com a problemática estética.

Diante da contundência da visão de Franchetti, a questão a se colocar é menos se ele tem ou

---

<sup>3</sup> FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. In: *Semear*: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 7, 2002. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar\\_7.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7.html). A publicação não traz numeração de páginas. Todas as citações do texto de Franchetti serão transcritas dessa edição eletrônica.

não razão do que se a história literária que ele leva em conta é inescapável. Em outras palavras, a pergunta que interessa aqui é a seguinte: fazer história literária nacional no Brasil é, *necessariamente*, escrever uma narrativa épica evolutiva que depende de avaliarmos nossa experiência como rebaixada, mas resgatável em termos de valor histórico porque, afinal, esta é a forma de constituir uma literatura *nossa*?

Se a resposta para essa pergunta for *sim*, de fato parece difícil salvar a disciplina, e isso nem chega a ser trágico porque, de fato, posta sobre uma base já insustentável, é natural que seu destino seja o mesmo de outras coisas que eram interessantes e deixaram de ser, terminando por desaparecer ou manter uma sobrevida marginal no campo da cultura.

Mas é possível pensar também que a resposta pode ser *não*. Só que, nesse caso, uma outra pergunta, bem mais complexa precisa ser enunciada: a que corresponderia, então, fazer história literária nacional no Brasil hoje? É possível respondê-la por meio de uma discussão em torno desses três elementos críticos levantados por Franchetti: o personagem que seria objeto, hoje, da narrativa da história literária no Brasil, o caráter épico (ou não) dessa narrativa e o problema do valor dos textos e seu rebaixamento em relação às fontes europeias.

Há poucas ideias menos defensáveis em nosso tempo do que a de uma nacionalidade, ou uma identidade nacional, concebida sem fraturas. Afinal, as fraturas se apresentam de todo lado, seja pela percepção da variedade daquilo que se pode descrever como “experiência brasileira”, para ficar no caso que cabe aqui, seja pela duvidosa existência de uma experiência nacional em tempos de mobilidade populacional e instantaneidade de comunicação como o presente. Por outro lado, no entanto, as nações ainda existem, como idealização, no imaginário – para não dizer nos passaportes, que ainda se expedem diariamente e são necessários para que aquela mobilidade se consubstancie, pelo menos de forma legal.

Ainda assim, essa existência é mesmo fraturada, o que inviabiliza a constituição de uma personagem como aquela descrita por Franchetti. No entanto, como toda narrativa necessita de uma personagem, se essa não esgotou-se, qual poderia ser, hoje, a personagem central da história literária brasileira?

A resposta, simples e complicada ao mesmo tempo, pode ser bem curta: a *tradição literária* que se consolidou no Brasil.

Para explicar o que se quer dizer com isto, é útil recorrer a um texto muito famoso de Erich Auerbach, “Filologia da literatura mundial”, publicado há setenta anos. Uma das preocupações que atravessam esse texto tem relação direta com a desvalorização da ideia de nacional. Nas palavras do próprio Auerbach, “o processo de nivelamento, originário da Europa, estende-se cada vez mais e soterra todas as tradições locais [...]. É já claro para o observador imparcial que os fundamentos

intrínsecos da existência nacional estão se dissolvendo”<sup>4</sup>. O futuro entrevisto por ele, nesse sentido, é bastante desolador – e pelo menos por enquanto ainda não se cumpriu: “sobreviverá uma só cultura literária, e [...] dentro em breve permanecerão vivas apenas umas poucas línguas literárias (e talvez logo apenas uma)”<sup>5</sup>.

Se invertermos o ponto de vista em relação ao de Auerbach – afinal de contas um intelectual postado no centro, que vê a periferia como uma espécie de redução do centro –, assumindo a condição periférica brasileira, a ideia de que o mundo todo estaria reduzido a apenas uma língua literária num curto espaço de tempo parece um bocado improvável. Independentemente da pequena visão internacional que os autores brasileiros tinham e têm, em cerca de cem anos (tomemos grosseiramente como referências temporais a publicação da *Confederação dos Tamoios* em 1856 e a de *Grande sertão: veredas*, em 1956), consolidamos uma tradição literária que, salvo erro crasso de avaliação, jamais sentiu qualquer tentação majoritária de abandonar as referências locais para buscar um pertencimento de outro tipo. Ao contrário, nossos autores continuaram escrevendo em português e a aposta é a de que o pertencimento mais amplo, independentemente do impacto exercido fora do país, estaria garantido pela participação no debate do seu tempo no ocidente.

O que se quer enfatizar aqui é o seguinte: o autor brasileiro – assim como seu público potencial – pode ler de tudo, inclusive os livros saídos nesta semana nos países centrais. Mas ele próprio não pode ser lido em toda parte e continua aguardando o interesse de editores em outras línguas que o publiquem, sem pensar em escrever em inglês, por exemplo. Escrita em português, lida basicamente por brasileiros, nossa literatura tem-se visto na curiosa situação de, não importa o quanto esteja interessada no mundo, e efetivamente tem estado, manter uma relação muito estreita com a tradição que a precede.

Para dar um exemplo curto desse paradoxo, vale evocar alguns textos de Marcos Siscar sobre a poesia brasileira contemporânea, ou seja, exatamente desse tempo em que o nacional perdeu seu peso. Ao procurar mudar o foco da maior parte da crítica, que, no primeiro decênio do século, apontava a baixa qualidade dessa poesia, o crítico recorre à forma como a tradição da poesia brasileira é percebida pelos novos poetas, ou seja, já fora dos dilemas que ainda norteariam os críticos, calcados em oposições como experiência x experimentação, por exemplo, tão forte para os contemporâneos da poesia concreta, para reivindicar que a poesia de nosso tempo não é propriamente pior, apenas diferente, ou seja, reage à sua maneira a essa tradição<sup>6</sup> (SISCAR, 2005, s.p.).

---

<sup>4</sup> AUERBACH, Erich. Filologia da literatura Mundial. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: 34, 2007, p. 357.

<sup>5</sup> Idem, p. 358.

<sup>6</sup> SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: *Sibila – Revista de Poesia e Cultura*. São Paulo: Ateliê, ano V, n. 8-9, 2005. Disponível em: [www.geminaliteratura.com.br/sibila2005\\_acismadapoesia.htm](http://www.geminaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm). Sem numeração de página.

É assim – ou derivando disso – que é possível assinalar que um bocado de poetas novos no Brasil naquela altura, e desde a década de 90, reagiram a João Cabral (muitas vezes até mesmo emulando-o), enquanto quase ninguém mais, nesse espaço multicultural e de circulação intensa e rápida em que se constitui o mundo globalizado de hoje, reage a ele, dada sua virtual inexistência nesse espaço onde tudo, aparentemente, existe.

Do ponto de vista da história literária, para além desse relativo isolamento, interessa notar que uma tradição literária específica se criou no Brasil também pela necessidade de dar conta de problemas específicos de representação, por exemplo. Ainda que estejamos quase no nível do truísmo, vale a pena lembrar que isso fica bem visível no romance, que acabou assumindo forma específica por aqui, já que as personagens circulam em lugares do Brasil, onde as relações tanto pessoais como sociais têm meandros próprios.

Se a personagem da história da literatura brasileira passa a ser a tradição literária – e não a nacionalidade – a discussão estética tem garantido de partida o seu protagonismo. Mas para que faça sentido, superando o velho binômio valor estético x valor histórico, essa história literária tem que ler os textos sem fascinação excessiva pelas literaturas ditas centrais. Medir o naturalismo brasileiro pelo naturalismo francês, por exemplo, é algo que se faz há mais de um século sem outro resultado que não o de se reafirmar que o naturalismo no Brasil, com as fatais e relativas exceções de sempre, é uma droga, que seu valor é apenas histórico. É assim, para continuar nesse exemplo, que um romance de importância central para este trabalho como *A carne*, de Júlio Ribeiro, tem sido lido sempre na mesma chave, o que terminou por aproximar perigosamente historiadores tão diferentes entre si como José Veríssimo, Nelson Werneck Sodré e Lúcia Miguel Pereira.

Uma forma de se esquivar disso é, mais uma vez, assumir o caráter periférico da literatura brasileira, não para compreender o quanto ficamos devendo, mas sim para perceber, com as questões que nos interessam no presente, o que aconteceu com os modelos centrais por aqui. Com esse espírito, é possível reler o romance de Júlio Ribeiro sem a ideia, que hoje soa ridícula – mas que foi manipulada amplamente pela crítica de primeira hora –, de que, para as mulheres, o desejo sexual é pura sem-vergonhice e de que é inverossímil que uma moça conheça línguas estrangeiras e os fundamentos das ciências naturais de seu tempo. Assim, livre da obsessão pelo tema da histeria, o caminho fica aberto para que se veja o quanto há de significativo no fato de um casal de jovens modernos, atualizados, montarem um laboratório numa fazenda de cana e café no interior de São Paulo, sob o teto de telha vã e ao lado da senzala onde um velho negro revoltado fecha corpos e mata envenenados outros escravos apenas para prejudicar o senhor.

E, finalmente, se *A carne* é lido dessa forma, podemos pensar o romance brasileiro do século XIX em conjunto – e ler em conjunto é uma tarefa da história literária – de modo a perceber em

nossa tradição uma tensão constante entre duas dimensões inconciliáveis da sociedade e da cultura brasileira, ou seja, o mundo moderno das elites letradas e o mundo arcaico das classes pobres iletradas. E essa outra leitura tem potencial para recolocar o problema do valor, agora não mais com base num confronto com as “fontes” europeias, mas sim como um problema de representação que, passando pela relação com essas fontes, engendra um outro horizonte de impasses e soluções estéticas.

Livre do peso de mostrar a constituição de uma experiência nacional única e coesa e livre da necessidade de reconhecer o rebaixamento das experiências brasileiras em relação a uma sempre idealizada fonte europeia, aquele que se propõe a escrever história literária nacional no Brasil pode se debruçar sobre questões específicas que a tradição literária constituída no Brasil levanta, prescindindo, conseqüentemente, da grande narrativa (inviável até do ponto de vista metodológico mais básico, como discutiremos adiante). O caráter épico, nesse enquadramento, deixa de ser uma necessidade, e problemas críticos mais comezinhos – e quem sabe mais decisivos – podem passar a ocupá-lo.

Afinal de contas, se a personagem central da narrativa é algo que sempre se recompõe a partir da experiência do presente – e isso é exatamente o que ocorre com a tradição, que sempre está sendo refeita –, esse personagem não poderá, jamais, ser coeso. Dizendo de outra forma, se se narra a história da tradição literária, não há um ponto fixo de chegada e cada historiador pode se debruçar, a partir das necessidades críticas de seu tempo, sobre um conjunto de textos, sem a ilusão de que há um produto final – como seria o caso da tal identidade nacional – a ser atingido. Dessa forma, uma obra contemporânea pode ser vista como algo que compõe um movimento da tradição sem que isso nem explique por si essa obra, num historicismo automático e evolutivo, nem reexplique *a posteriori* toda a literatura que a precedeu.

Uma história literária assim pensada não veria, por exemplo, autores como Machado de Assis e Guimarães Rosa nem como exceções nem como pontos de chegada ou de síntese.

## **1.2. Qual método?**

Mesmo depois de passarmos os olhos pelas três grandes questões propostas por Paulo Franchetti, fica faltando, por assim dizer, o principal, que vem a ser como fazer isso tudo. A história literária, como se disse, pressupõe a consideração de um conjunto de textos. Na história literária tal como descrita por Franchetti, esse conjunto é, idealmente, a totalidade dos textos literários brasileiros, o que é muita coisa.

Também esse aspecto preocupou Erich Auerbach que, naquele mesmo “Filologia da

literatura mundial”, ocupou-se das condições do trabalho intelectual para uma nova geração formada em bases diferentes de sua própria. De um lado, ela teria recebido “uma formação cultural a-histórica, que não apenas já existe como procura a cada dia afirmar seu domínio”<sup>7</sup>; de outro, viveria sob o domínio da especialização, num momento em que já havia um acúmulo considerável de material à disposição do estudioso da “literatura mundial” – que é seu foco neste texto – e isso teria comprometido a tarefa de síntese. Afinal, diz ele, “ainda existem pessoas que, ao menos no tocante à Europa, dominam o conjunto do material; mas elas pertencem, tanto quanto sei, à geração que cresceu antes da guerra. Será difícil substituí-la [...]”<sup>8</sup>.

A escrita da história literária hoje só é inviável, do ponto de vista do método, se ela se mantiver presa aos elementos que lhe deram origem: por um lado, aquela intenção de detectar o espírito da nação (ou, quem sabe, de dotar a nação desse espírito por meio da análise das obras que produziu) e, por outro, seu caráter enciclopédico, totalizador. Sobre o nacional não é necessário acrescentar nada ao que já se disse. Sobre o caráter enciclopédico, é o caso de perguntar se haveria condições materiais – e talvez humanas – de trabalho. Afinal, quem seria capaz, e com que metodologia, de ler toda a literatura brasileira, digamos, do século XVII aos nossos dias? Para José Veríssimo ou para Sílvio Romero, antes do século XX, essa era uma tarefa ciclópica, mas ainda possível. Mas hoje?

Nesse passo, não estamos em situação mais confortável do que aqueles que discutem a viabilidade do estudo da literatura mundial. O problema quantitativo assombrava Auerbach em 1952, e o levava a uma pergunta: “Mas como resolver o problema da síntese? Uma única vida parece curta demais para sequer alcançar as condições preliminares”<sup>9</sup>. Quase cinquenta anos depois, Franco Moretti também perguntava: “A questão não é bem *o que* devemos fazer — a questão é *como*. O que significa estudar literatura mundial? Como fazer? Eu trabalho com narrativa européia ocidental entre 1790 e 1930, e já me sinto um charlatão fora da Grã-Bretanha ou da França. Literatura mundial?”<sup>10</sup> (MORETTI, 2000, p. 174).

A diferença aqui entre a escrita da história da literatura mundial e a de uma literatura nacional como a brasileira é de escala. Mas que diferença faz entre a escala do inexequível e a do mais inexequível? Nesse campo, as respostas dadas pelos dois críticos ao problema do volume de material também interessam. Auerbach e Moretti concordam num ponto: para o primeiro, “seja como for, não [se pode chegar à síntese] por meio da acumulação enciclopédica”<sup>11</sup>. Para o segundo,

---

<sup>7</sup> AUERBACH, Erich. Op. Cit., p. 361.

<sup>8</sup> Idem, p. 364.

<sup>9</sup> Idem, p. 367.

<sup>10</sup> MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nov. 2000, n. 58, p. 174. Tradução de José Marcos Macedo.

<sup>11</sup> AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 367.

“há trinta mil romances britânicos oitocentistas por aí afora, quarenta, cinquenta, sessenta mil — ninguém sabe ao certo, ninguém os leu, ninguém jamais o fará. E isso sem contar os romances franceses, chineses, argentinos, americanos... Ler 'mais' é sempre bom, mas não a solução”<sup>12</sup> (MORETTI, 2000, p. 174).

Eles discordam é sobre a forma de superar o impasse. Franco Moretti propõe a leitura a distância, ou seja, a leitura de material secundário que torne possível alguma síntese da literatura mundial, de maneira que um crítico, munido desse enorme trabalho coletivo feito localmente, adicionalmente apoiado em formas de tabulação de dados (gráficos, mapas e árvores, como está no título em inglês de seu livro) seja capaz de dar conta de espectro tão amplo e variado de textos<sup>13</sup>. Auerbach, por sua vez, nos dirá:

para atingir um grande objetivo sintético é necessário inicialmente encontrar um ponto de partida, um ponto de apoio que permita atacar o problema. Deve-se isolar um grupo bem delimitado e controlável de fenômenos, e a interpretação desses fenômenos deve ter força de irradiação suficiente para ordenar e interpretar um conjunto muito mais amplo do que o original<sup>14</sup>.

Para Moretti, a solução é encontrar um meio de considerar o todo: se não é possível ler tudo, vamos ler quem leu cada parte e, inspirados nos procedimentos de Fernand Braudel e Immanuel Wallerstein, produzir a síntese. Para Auerbach o caminho é procurar o dado significativo (irradiador) a partir do qual se possa ver um fenômeno amplo sob novo aspecto.

No caso da escrita da literatura brasileira, a solução de Moretti, independentemente da discussão que possa suscitar, não se aplica. Nossa crítica tem sido bastante concentradora, de forma que não é difícil arrolarmos, numa tarde de consultas a bases de dados de bibliotecas e programas de pós-graduação, cem trabalhos sobre Guimarães Rosa ou Machado de Assis, mas encontraríamos uns poucos trabalhos sobre Franklin Távora ou Cláudio Manoel da Costa e virtualmente nada sobre Pardal Mallet ou Telmo Vergara – e os nomes aí podem ser trocados à vontade. Ou seja, uma leitura indireta sobre um grande conjunto de textos simplesmente não está disponível.

A proposta de Auerbach, ao contrário, talvez indique um caminho. Ao invés do caráter enciclopédico, uma prática de história literária escrita segundo essa concepção procuraria concentrar-se num período circunscrito que seja possível conhecer bem, tendo sempre uma questão

---

<sup>12</sup> MORETTI, Franco. Op. cit., p. 174.

<sup>13</sup> Idem, ibidem. Esta proposta se coloca no artigo aqui citado e depois se desenvolveu numa série de outros artigos que resultaram no livro *Graphs, Maps, Trees*, que foi traduzido no Brasil a partir da edição italiana, trazendo desta seu título: *A literatura vista de longe*.

<sup>14</sup> AUERBACH, Erich. Op. cit., p. 369.

específica em mente ou, invertendo as prioridades, escolher um problema transversal que organize um olhar específico sobre um período mais longo, localizando nele os textos relevantes para o debate que norteia aquele trabalho. Esses procedimentos permitiriam tratar de um conjunto manejável de textos e, ao mesmo tempo, incluir nas cogitações do historiador obras pouco visitadas pela crítica, mas relevantes no debate do tempo, ou obras (como é o caso mencionado de *A carne*) marcadas por um julgamento que, de tão repetido, acabou por ser naturalizado, a ponto de nos indicar que estamos dispensados do exame do texto em si.

No encerramento de seu texto, Paulo Franchetti faz uma pergunta decisiva, à qual responde de imediato:

“há algum conhecimento específico, a que se pode chegar de maneira exclusiva ou mais efetiva por meio do estudo e do ensino da história literária?” Quanto a mim, a resposta oferecida pela consideração das grandes sínteses narrativas elaboradas em meados do século XX é não. Desde que a construção da identidade nacional deixou de ser o objeto e o objetivo principal do discurso histórico, a história literária passou a ter pouco a oferecer, além do uso que ironicamente lhe atribuía Jauss no texto de 1967: repositório de informações. Ou, eu diria, vendo por um ângulo mais favorável: documentos vivos das sobrevivências da ideologia nacionalista romântica, que propunha o literário como domínio privilegiado para a manifestação, reconhecimento e defesa do “nacional”<sup>15</sup>.

Ora, se eliminarmos a pretensão de se elaborarem as tais “grandes sínteses”, o próprio crítico abre uma brecha para que o óbito seja revertido, e a resposta, quem sabe, pode ser a de que sim, ainda há algum conhecimento a que só a história literária pode conduzir: aquele que, motivado por uma questão levantada pelo tempo presente, ou seja, o do historiador da literatura, dependa da consideração de um conjunto de experiências pertencentes a uma tradição literária. Afinal, abandonar a pretensão de uma visão totalizadora, como se vê, não implica necessariamente abandonar uma visão de conjunto, mas sim assumi-la, com uma tarefa adicional: definir esse conjunto a partir de critérios e problemas específicos. É buscar sintetizar *um* movimento e não *o* movimento geral.

### **1.3. Este ensaio de história literária**

Diferentemente do estudo de Luís Augusto Fischer citado acima, este trabalho não tem a intenção de discutir teoricamente o grande problema da escrita da história literária hoje e no Brasil.

---

<sup>15</sup> FRANCHETTI, Paulo. Op. cit.

Seu objetivo é mais prático: queremos ensaiar a escrita de uma história literária a partir do método sugerido por Erich Auerbach. A ideia, portanto, é a de localizar um ponto de apoio que permita chegar àquela síntese, ou seja, que permita uma visão de conjunto – não totalizadora, é bom lembrar – da literatura brasileira a partir da análise de um *corpus* manejável. Antes disso, porém, é preciso especificar alguns valores que, na sugestão de Auerbach, ficam subentendidas ou vagas.

A julgar pela arquitetura do mais conhecido livro do autor, sua visão de história literária tinha ainda um aspecto em certa medida tradicional, que este trabalho não quer ter: uma concepção cumulativa, evolutiva da literatura. Em outras palavras, a concepção de história que anima o fabuloso *Mimesis* é de base teleológica. Como se sabe, seu ponto de apoio, a partir do qual fica possível considerar toda a literatura europeia desde a *Bíblia* e de Homero até o século XX é o conceito-chave de representação, como o próprio título indica. E, lido o livro, o que se desenha é a história de como os processos de representação foram se transformando e se sofisticando até que fosse possível chegar a um romance como *To the lighthouse*.

Neste ensaio de história literária não perseguiremos qualquer processo cumulativo. Nossa tarefa será a de definir um problema com que se depara constantemente a literatura produzida no Brasil, examinando como esse problema foi esteticamente enfrentado numa série de obras e sugerindo que muitas outras obras também poderiam ser analisadas tendo em mente esse mesmo problema. Em suma, não se propõe de maneira alguma que as obras discutidas neste trabalho sejam *as melhores*. O importante é que sejam significativas na construção de uma visão geral que poderia ser ampliada ou reelaborada por outras abordagens. Em linhas gerais, se manterá uma abordagem cronológica, mas o esperado é que, ao final de nosso roteiro, tenhamos um panorama da produção literária brasileira – não o ponto de chegada de um processo cumulativo. Trabalharemos a noção de que uma dada tradição literária se constitui continuamente a partir de um diálogo consciente entre autores de diferentes gerações, tal como, por exemplo, Antonio Candido descreve a relação de Machado de Assis com a obra de José de Alencar, mas não só. Ela também é alimentada por diálogos mais difusos, de que são exemplos obras muito difundidas num dado tempo que, mesmo esquecidas posteriormente, continuam ativas justamente porque impactaram outras obras de seu tempo que, no final das contas, permaneceram mais diretamente à vista dos leitores futuros. Vista assim, a tradição literária é uma espécie de fluxo contínuo no qual é muito difícil discernir causalidades muito definidas.

Dessa maneira, o elemento estético é central nesta abordagem, mas não para chegar a um juízo de valor que gere uma lista de obras boas ou más, ou para dizer que as obras que fazem parte do *corpus* de análise são mais bem acabadas do que as que não estão nele. O músico e linguista Luiz Tatit há muitos anos vem utilizando o termo “eficácia” para substituir juízos críticos rígidos

como “bom” ou “mau” ao tratar da canção popular.<sup>16</sup> Sua estratégia é a de procurar localizar qual o projeto estético de uma dada canção e a partir dele – e não de um pressuposto pretensamente universal do que seria uma boa canção – avaliar se ela foi eficaz em sua concretização. Nossa atitude aqui será análoga a essa. Não compararemos o resultado de um dado livro brasileiro com algum livro do cânone ocidental produzido nos países centrais, por exemplo, porque, a despeito do intenso diálogo que a literatura brasileira estabelece com as literaturas ditas centrais, há problemas que os autores precisam enfrentar por aqui que não afetam autores de outros quadrantes, problemas que podem ser estudados em si. Em suma, procuraremos examinar como cada uma das obras, enquanto projeto estético, formaliza a questão que definiremos como central.

E essa questão é o que chamamos de *disjunção*.

---

<sup>16</sup> O conceito encontra-se espalhado em toda a obra de Luiz Tatit a partir do livro *A canção*, de 1986.

## 2. A disjunção

### 2.1. Um romance disjuntivo

O capítulo VI de *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, fecha-se com a cena da aplicação de um violento castigo a um escravo. Em *Padre Belchior de Pontes*, primeiro romance do autor, publicado onze anos antes, já havia uma cena de mesmo teor. Manuel Bandeira, no seu discurso de posse na Academia, em cadeira cujo patrono é justamente Júlio Ribeiro, chama atenção para as grandes semelhanças entre essas duas cenas, que ele define como de caráter naturalista, para defender Júlio Ribeiro da acusação, feita por José Veríssimo, de que o autor teria aderido ao naturalismo na escrita do segundo romance por simples modismo<sup>17</sup>.

Essas semelhanças, de toda forma, se limitam ao aspecto descritivo. Em *Padre Belchior de Pontes*, cuja ação se passa durante a Guerra dos Emboabas, dá-se notícia da construção de uma estrutura de madeira em X à qual o escravo é atado, sendo suas calças baixadas: “desnudou-se-lhe a parte menos nobre do corpo”<sup>18</sup>. Em seguida, explica-se o que é o bacalhau, o chicote artesanal utilizado nessas ocasiões. Por fim, o suplício, com a contagem dos golpes um a um, a menção aos estragos feitos na carne do supliciado e a suas reações de dor, que terminam com a aplicação de escarificações à navalha e um banho de salmoura sobre as feridas.

Em *A carne* segue-se roteiro semelhante, com a descrição dos instrumentos de tortura antes de se tratar da tortura propriamente dita. Aqui estamos em uma fazenda e, portanto, não é preciso construir nada, pois lá já existe o tronco, o primeiro elemento que se apresenta ao leitor. Depois, uma pequena inversão na ordem, já que primeiro se descreve o bacalhau e só depois o escravo é despido. A punição em si é mais branda – cinquenta golpes ao invés dos duzentos do romance anterior – mas aplicada da mesma forma, com a contagem em voz alta e o banho de salmoura, agora sem as incisões com navalha.

Aqui e ali até mesmo certos termos são repetidos. O bacalhau, por exemplo, é uma “invenção sinistra e vil” em *Padre Belchior de Pontes* (p. 179), e em *A carne* é “um instrumento sinistro, vil, repugnante, mas simples” (p. 51). Acrescentam-se dois adjetivos e uma abordagem, digamos, mais prática, já que se centra na simplicidade de sua construção. As descrições dos gritos e solavancos do supliciado, e mesmo dos ferimentos, também se aproximam muito. Em *Padre Belchior de Pontes*, a primeira vergastada deixa marcas na pele: “cinco betas furfuráceas

<sup>17</sup> V. BANDEIRA, Manuel. “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, p. 970-971.

<sup>18</sup> RIBEIRO, Júlio. *Padre Belchior de Pontes*. São Paulo: Companhia Gráfico-Editora Monteiro Lobato, 3 ed., 1925, p. 179. Nas citações de textos literários daqui para a frente apenas indicaremos entre parênteses a página de onde foi extraída, sempre a partir da edição indicada na Bibliografia.

desenharam-se longas na epiderme arroxada das nádegas do condenado” (p. 180), e o sangue começa a brotar já na segunda: “a derme fendeu-se e brotaram, como rubis vivos, algumas gotas de sangue” (p. 180). No romance de 1888 o mesmo se passa. Depois do primeiro golpe “duas riscas branquicentas, esfareladas, desenharam-se na pele roxa da nádega direita” (p. 51) e depois o “sangue ressumou a princípio em gotas, como rubins líquidos” (p. 52). Como se vê, à parte a linguagem um pouco mais contida que se lê em *A carne*, os termos são muito próximos, incluindo o símile que aproxima o sangue e os rubis.

Ocorre que a situação narrativa em que essas cenas se encadeiam nas duas narrativas é muito diversa. Em *Padre Belchior de Pontes* o que temos é uma cena coletiva e ao ar livre. O leitor acompanha o grande grupo de paulistas que vai para Minas combater os emboabas e topa com um pequeno grupo de quatro desses emboabas. Amador Bueno, o líder dos paulistas, reúne todo o grupo e pergunta se esses quatro inimigos devem ser mortos. A turba grita que não. Isso alegra o chefe, que propusera a pergunta apenas para dar ocasião a mais uma demonstração da honradez dos paulistas, que não assassinariam quatro homens indefesos. Acresce que esses quatro homens tiveram pertences preciosos roubados por alguém ligado aos paulistas. Acerca desse crime também um julgamento público sumário se faz e uma sentença é proferida, sem que a identidade do réu, já preso, seja apresentada: “Restitua-se a seu legítimo dono as espécies roubadas, e o ladrão, se for homem escravo, seja açoitado; se livre, arcabuzado” (p. 175). Como se tratava de um escravo, o que se descreve é a pena imposta ao ladrão. Tudo aqui tem a função de frisar o caráter desses fortes paulistas que, podendo matar quatro inimigos, procedem com a honra devida para não cometer o que seria uma covardia e, mais ainda, punindo severamente um dos seus.

Mas esse não é o único sentido buscado pela cena. Note-se que na abertura da segunda parte do romance, “O sertão”, na qual se insere a cena do suplício, o narrador se manifesta diretamente, identificando-se com o autor, já que saúda a região de Pouso Alto, em Minas Gerais, onde se fez um importante pacto na campanha dos paulistas contra os emboabas, como aquela “em que correu veloz minha infância” (p. 131), um século e meio depois da guerra<sup>19</sup>. Com isso, deixa claro que as intenções de seu “romance histórico original”, tal como se lê na página de rosto, não são propriamente as de reconstruir o passado histórico ficcionalmente, mas sim de falar diretamente sobre o presente. José Veríssimo percebeu claramente esse aspecto do romance, avaliando-o como defeito: “Nada no livro nos dá a ilusão da época e do meio romanceados, antes pelo contrário”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Em conferência no centenário de Júlio Ribeiro, Manuel Bandeira traça uma rápida biografia do escritor na qual fala da casa em Pouso Alto e nos estudos de um colégio então afamado de uma outra cidade da região, Baependi. V. BANDEIRA, Manuel. “Centenário de Júlio Ribeiro”. In: *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, p. 986-988.

<sup>20</sup> VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira – De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916, p. 357.

A cena do suplício é encerrada com uma nota de rodapé em que a identificação entre Júlio Ribeiro e o narrador do romance se explicita de vez:

Esta cena torpe é copiada *d'après nature*. Ainda em 1864, na cidade de \*\*\* teve o autor a pouco invejável oportunidade de testemunhar, como parte componente de um público de mais de quatrocentas pessoas, um ato de tal natureza: substituídas as estacas por uma escada de mão, e ajuntados uns poucos de gracejos obscenos por parte de alguns circundantes, a coisa teria sido idêntica.

As escarificações e a loção de água salgada têm por fim, dizem, prevenir a gangrena e promover a supuração. (p. 181)

Dessa maneira, se na economia do enredo a cena tem a função de sublinhar o honroso proceder dos paulistas<sup>21</sup>, na arquitetura geral do romance ela ganha uma outra função, a de estabelecer o engajamento da voz narrativa no presente. Ora, uma das fontes citadas pelo autor é o volume *A vida do venerável Padre Belchior de Pontes*, publicado pelo Padre Manuel da Fonseca em 1752. Quem for compulsar esse livro verá o seguinte registro:

encontrando [o exército paulista] no caminho com alguns dos contrários, não só os deixaram ir livres, mas ainda houve tal, que sabendo que um seu escravo tinha roubado a um destes viandantes o castigou asperamente, obrigando-o a restituir tudo o que lhes tinha roubado.<sup>22</sup>

A voz narrativa, no entanto, não remete o leitor à fonte. Prefere dar grande destaque àquilo que era apenas um incidente e narrá-la como parte da experiência de um homem do presente, assinalando que o horror não era coisa do passado e não havia absolutamente sido superado. O romance se junta aos artigos de Júlio Ribeiro na renhida e constante militância abolicionista de que participa desde muito jovem<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Note-se que o romance, no seu todo, não é um simples elogio aos paulistas. Os portugueses também são honrados e dividem o protagonismo com os bandeirantes.

<sup>22</sup> FONSECA, Padre Manuel. *A vida do venerável Padre Belchior de Pontes*. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1752, p. 214.

<sup>23</sup> O engajamento de Júlio Ribeiro na causa abolicionista aparece em outros momentos do romance, mas não é a única que esse autor-narrador polemista vai defender. Na altura em que escreveu o livro, havia abandonado o catolicismo e se tornado presbiteriano, fê que manteria por cerca de dez anos depois dos quais se declararia ateu (v. RIBEIRO, Júlio. *Cartas sertanejas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 2 ed. 1908, p. 29). O venerável Padre Belchior, no romance, declara-se contra o celibato dos sacerdotes e, depois de abjurar o jesuitismo (sendo ele um jesuíta), defende a leitura direta do Evangelho, de que traz consigo um proibido exemplar em português, como caminho único de contato com o Criador; desautoriza a missa e ainda mais a comunhão; abjura o Papa; no miúdo, chama José de Anchieta de carrasco de João Boles, ou Jacques Balleur, um sapateiro calvinista franco-suíço que veio para o Brasil em 1557, sendo executado dez anos depois. Enfim, o personagem histórico se converte num defensor direto da doutrina abraçada por esse narrador-autor, sem qualquer preocupação com o fato de as fontes por ele próprio citadas não fazerem qualquer menção a essas crenças do velho padre.

Em *A carne* a cena do suplício tem um caráter privado e acontece num espaço já reservado para isso na propriedade, “a casa do tronco” (p. 49). O castigo não tem qualquer intenção que transponha os limites do funcionamento ordinário do sistema escravocrata. Porque fugira, um escravo é obrigado a executar suas tarefas em ferros o que, evidentemente, causa-lhe feridas horríveis na perna. Lenita, a protagonista do romance, no fecho do capítulo anterior, vê esse escravo e se compadece de sua situação, pedindo ao coronel Barbosa, dono da fazenda para liberá-lo dos ferros. O velho proprietário, contra a vontade, atende ao pedido, advertindo: “preto precisa de couro e ferro como precisa de angu e baeta. [...] Enfim, você pede, eu vou mandar tirar o ferro. Mas são favas contadas – ferro tirado, preto no mato” (*A carne*, p. 45-46).

E são mesmo contadas essas favas. Depois de nova fuga e de nova captura, “não havia remédio”, diz o fazendeiro, “desta feita o negro tinha que tomar uma tunda mestra por ter abusado do apadrinhamento de Lenita” (p. 48-49). O caráter rotineiro e privado da cena fica evidente porque o castigo será aplicado pela manhã, muito cedo, antes do começo dos trabalhos, sem testemunhas. O velho fazendeiro nem sequer se levanta da cama para supervisionar ou assistir, tudo deveria se passar apenas entre o feitor e o escravo. Mas não é bem o que acontece. Uma terceira pessoa se fará presente: a própria Lenita.

Ela, aliás, será o verdadeiro objeto de atenção do narrador nessa cena, ao mesmo tempo em que é seu o olhar que o conduz. A moça chegará ainda antes do feitor à casa do tronco, mas não entrará:

A essa chegou-se Lenita, encostou-se e, tirando do seio uma tesourinha que trouxera, começou a abrir um buraco na parede, à altura dos olhos, entre dois barrotes e duas ripas, em lugar favorável, donde já se protraía um torrão muito pedrento, muito fendido, meio solto.

A tesourinha era curta, mas reforçada, sólida, de aço excelente, de Rodgers. A obra avançava, Lenita trabalhava com ardor, mas também com muita paciência, com muito jeito. O aço mordia, esmoía o barro friável quase sem ruído. Um rasilho de pó amarelado maculava o vestido preto da moça.

Deslocou-se o torrão, e caiu para dentro, dando um som surdo ao tombar no chão fofo, de terra mal batida. Estava feito o buraco (p. 49).

Ela fura a velha parede de taipa, e não faz isso de qualquer maneira, mas sim com uma tesourinha de Rodgers, ou seja, inglesa, forjada em Sheffield, cidade famosa até hoje por sua indústria de cutelaria. Com isso, pode participar – ainda que sem participar – da cena que vai ter lugar ali. Esse buraco, mais o olhar que o atravessa, faz do suplício um espetáculo, sem deixar de continuar sendo um suplício. A visualidade desse passo de *A carne* salta ao primeiro plano da

experiência de leitura, com a construção de um quadro dividido ao meio pela parede ao mesmo tempo sólida e frágil da velha propriedade senhorial. De um lado fica a tradição que se mantém ativa sem sequer necessitar da intervenção direta do poderoso, que dorme sossegado. Do outro, em contradição com ela, a mulher que não pertence ao mundo rural, que vem de a cidade de São Paulo que, depois de três séculos de estagnação, começa a crescer em função de um acelerado processo de modernização.<sup>24</sup>

Embora para a economia da cena baste a tesourinha importada como marca da modernidade de Lenita, vale a pena lembrar como a jovem vai chegar à casa do coronel Barbosa. Ela é uma moça da capital da Província cuja mãe morreu no parto e que fora criada de maneira bastante original pelo pai, Lopes Matoso. Original porque, sendo ele um homem de formação intelectual invulgar, educa a filha ele próprio, num primeiro momento numa chácara isolada e mais tarde na cidade, onde ela estudou línguas, “fez cursos muito completos de matemáticas, de ciências físicas, e não se conservou estranha às mais complexas ciências sociológicas” (p. 24). Chegando aos 22 anos sem ter aceitado se casar, morreu-lhe o pai de forma repentina e seu abalo não é pequeno. Tendo meios mais do que suficientes para se manter – “a fortuna de Lopes Matoso estava quase toda em apólices e ações de estrada de ferro” (p. 26) – decide ir passar uns tempos na casa do coronel Barbosa, velho amigo de seu avô e de seu pai. Note-se portanto como ela, da educação à fortuna empatada em investimentos em estradas de ferro, é uma mulher “além de seu tempo”, a ponto de ser considerada por vários críticos uma personagem inverossímil<sup>25</sup>.

A cena do suplício de *A carne*, portanto, estabelece uma espécie de síntese visual do romance ao desenhar claramente, diante do leitor, um quadro bipartido. De um lado o castigo rotineiro do escravo. De outro, a moça, moderna a ponto de parecer inverossímil aos leitores do tempo, em êxtase verdadeiramente sexual diante do sofrimento alheio, que termina a experiência no seguinte estado: “tremia, agitada por estranha sensação, por dolorosa volúpia. Tinha na boca um saibo de sangue” (p. 52).

No meio, a parede de taipa da velha propriedade rural sublinha serem aquelas duas

<sup>24</sup> Num artigo clássico, (“A cidade de São Paulo no século XIX”. *Revista de História*. São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 10, n 21-22, 1955, p. 89-125), Odilon Nogueira de Matos assinala como “Nem condições geográficas, nem as circunstâncias históricas concorreram para o crescimento da cidade de São Paulo, nas três centúrias iniciais de sua existência” (p. 89) e que “[d]entre os fatores de importância que podem explicar o crescimento da cidade na segunda metade do século XIX, três aparecem intimamente entrelaçados: a expansão cafeeira, a multiplicação das estradas de ferro e o surto da imigração européia” (p. 104).

<sup>25</sup> A esse respeito, José Verissimo disse que ela “recebe uma educação de fantasia, como nunca mulher alguma recebeu no Brasil e como raríssimas terão recebido fora daqui” (O romance naturalista no Brasil. In: *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp/ Rio de Janeiro: LTC, 1977, p. 190). Para Alfredo Pujol, “Lenita, como exemplar de moça brasileira, é um tipo falso” (*A carne* de Júlio Ribeiro. In: RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Ateliê, p. 327). Senna Freitas prefere interrogar-se: “quisera eu saber em que ponto desta província teve Lenita o fortunão de aprender tanta, tanta, tanta coisa” (A carniça. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1972, p. 188). Até mesmo décadas mais tarde Lúcia Miguel Pereira, em outra perspectiva, percebe-a como artificial: “o autor não a tirou da vida, e sim dos livros” (*Prosa de ficção de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2 ed., 1957, p. 131).

realidades distintas, inconciliáveis, que não deveriam compor a obra, de forma que a cena seria uma espécie de síntese do fracasso do romance, visto assim como formalmente disjuntivo, sem liga.

Essa foi, pelo menos, a opinião da crítica. No artigo já citado, escrito na época do lançamento do romance, José Veríssimo observaria: “Na sua narração não há sequer unidade e os episódios apresentam-se sem necessidade. A que vem, por exemplo, a cena da surra do negro fujão, as cenas de feitiçaria do velho preto Joaquim Cambinda? Que ligação têm elas com o romance?”<sup>26</sup>. A “cena do negro fujão” é exatamente esta aqui evocada. Mesmo cinquenta anos depois e num espírito de valorização do patrono de sua cadeira na academia, como vimos, Manuel Bandeira mantém julgamento semelhante e nos fala de “episódios pitorescos como o do samba e o da iniciação pelo mandingueiro Joaquim Cambinda de um neófito na irmandade de S. Miguel das Almas. Tais episódios apresentam-se como que soltos na textura do enredo”<sup>27</sup>.

Para os dois leitores, *A carne* deveria se ocupar somente de um dos lados do quadro, deixando de fora a carne macerada do “negro fujão”, afastando o que se passa no mundo da escravidão e se concentrando na carne da jovem, naquele que deveria ser o interesse de um romance “naturalista”, ou seja, o caso de amor e “histeria” – vale dizer desejo – que se desenvolverá entre Lenita e o filho do coronel, Manuel Barbosa, que à altura ainda não tinha entrado na história.

No entanto é possível ver a cena de outra forma, aí sim como verdadeira síntese de uma obra que seria disjuntiva, mas num sentido muito diferente, no sentido com o que se quer pensar a tradição literária neste trabalho. Essa visada permitira ler a artificialidade do romance sob outra chave.

Artificialidade, aliás, deliberada, que aparece muito rapidamente. Ainda antes de mergulhar na leitura, o leitor é surpreendido com uma dedicatória, em francês, a Émile Zola:

Je ne suis pas téméraire, je n'ai pas la prétention de suivre vos traces; ce n'est pas prétendre suivre vos traces que d'écrire une pauvre étude tant soit peu naturaliste. On ne vous imite pas, on vous admire.

“Nous nous échauffons, dit Ovide, quand le dieu que vit en nous s'agite” (1): eh bien! Le tout petit dieu qui vit en moi s'est agité, et j'ai écrit *La Chair*.

Ce n'est pas *l'Assommoir*, ce n'est pas *la Curée*, ce n'est pas *la Terre*, mais, diantre! Une chandelle n'est pas le soleil, et pourtant une chandelle éclaire.

Quoi qu'il en soit, voici mon oeuvre.

Agréerez-vous la dédicace que je vous en fais? Pourquoi pas! Les rois, quoique gorgés de richesses, ne dédaignent pas toujours les chétifs cadeaux des pauvres paysans.

<sup>26</sup> VERÍSSIMO, José. op. cit., p. 191.

<sup>27</sup> BANDEIRA, Manuel. op. cit., p. 971.

Permettez que je vous fasse mon hommage complet, lige, de serviteur féal en empruntant les paroles du poète florentin:

Tu duca, tu signore, tu maestro. St. Paul, le 25 janvier 1888

Jules Ribeiro.

(1) *Est Deus in nobis, agitante calescimus illo* (p. 21).

Um crítico como Agrippino Grieco, por exemplo, talvez como a maioria dos leitores, não teve dúvidas acerca dessa dedicatória descrevendo-a de um golpe: “não deixa de ser meio ridícula, tresandando a esse caipirismo que os ironistas gauleses encontram frequentemente em nós”<sup>28</sup>. É preciso, no entanto, ler a dedicatória – como de resto o romance como um todo – com um pouco mais de cuidado do que aquele que se costuma dedicar a um livro considerado ruim desde seu lançamento.

Assim, se de fato uma posição submissa surge logo no início, na afirmação do autor de que não tem a pretensão nem sequer de seguir as pegadas do romancista de *Germinal*, de que não o imita, mas sim o admira, e se confirma no fecho, com a legenda em italiano – “Tu, guia, tu, senhor, tu, mestre” –, algo diferente se insinua aqui e ali: a essa submissão se mistura uma outra coisa qualquer.

No meio do discurso humilde, introduzindo a ideia de que sua obra é apenas uma vela diante do sol que a obra de Zola representa, insinua-se uma outra atitude, menos reverente, com o uso de uma interjeição, *diantre!*, que o Petit Larousse de 1906 assim definia: “Palavra que se emprega no lugar de diabo!”<sup>29</sup>. É no mínimo dissonante esse verdadeiro dar-de-ombros verbal.

Um pouco mais adiante, a irreverência se aprofunda e surge um tom zombeteiro em que o dedicador, antecipando uma recusa, lança: “Aceita a dedicatória que lhe dirijo? Por que não!”. O resultado desse vaivém é que a dedicatória resulta muito ambígua. Ao mesmo tempo que se constitui como uma filiação – afinal na página anterior Zola aparecera como “Príncipe do Naturalismo” – por outro lado revela consciência do verdadeiro disparate que representa a própria dedicatória: é a um Zola ausente que se dirige o inexistente Jules Ribeiro. Ou, dizendo de outra maneira, a consciência de que “o destino de uma cultura (geralmente uma cultura da periferia, como precisou Montserrat Iglesias Santos) é cortado e alterado por outra cultura (do centro) que 'a ignora completamente’”<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933, p. 96.

<sup>29</sup> AUGÉ, Augé (dir.) *Petit Larousse Illustré*. Paris, Larousse, 1906, p. 288. No original aparece assim: “Mot qu'on emploie pour *diable!*”. É curioso notar como cem anos depois, o mesmo dicionário irá nos informar que se trata de palavra arcaica.

<sup>30</sup> MORETTI, Franco *Conjeturas sobre a literatura mundial. Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nov. 2000, n. 58, p. 175.

Quando o leitor fica atento a esse movimento no mínimo instável da dedicatória, uma pergunta começa a assolá-lo: quem faz o papel de caipira? Será mesmo o autor ou sou eu que, só de ver a dedicatória em francês, concluo apressadamente pela explicação mais simples? Será mesmo por ignorância que o francês de Júlio Ribeiro não é o francês de Renan?

Essas questões estão no centro do romance, ou seja, incidem diretamente sobre as relações entre Lenita e Barbosa. É no capítulo V que elas começam a moldar-se. A esta altura já se sabe o quanto “a carne” chama Lenita por causa da famosa cena em que a personagem fantasia com a figura em bronze do gladiador, narrada no capítulo III. Além disso, e como se não bastasse, no capítulo IV assistimos ao seu banho, nua, no meio do mato, ao final do qual o “calor do sol e o seu próprio calor enxugaram-na de pronto”. O que o capítulo V nos mostra é o que mais tarde atrairá, na figura de Barbosa, a atenção da moça. Num diálogo com o pai dele, o velho coronel, o rapaz é introduzido na imaginação de Lenita. A primeira surpresa da moça não é pelo fato de ele ser casado, coisa que ela já sabia, mas por sua mulher ser francesa – e arremata: “Não sabia que seu filho tinha estado na Europa” (p. 43).

A essa descoberta seguem-se outras: que falava muitas línguas, que estudara com Darwin. Logo depois de tomar conhecimento desse cosmopolitismo, por assim dizer, começa seu fascínio por esse homem que, afinal de contas, ela nunca viu na vida:

E Lenita daí em diante pensou sempre, mesmo a seu pesar, nesse homem excêntrico que, tendo vivido por largo espaço entre os esplendores do mundo antigo, a ouvir os corifeus da ciência, a estudar de perto as mais subidas manifestações do espírito humano; que, tendo desposado por amor, de certo, uma das primeiras mulheres do mundo, uma parisiense, se deixara vencer de tédio a ponto de se vir encafiar em uma fazenda remota do oeste da província de São Paulo, e que, como isso lhe não bastasse, lá ia para o sertão desconhecido a caçar animais ferozes, a conviver com bugres bravos (p. 44).

Note-se como as atividades de Barbosa no Brasil compõem uma figura excêntrica: um filho da terra que, europeizado, convive audazmente com os bugres. Lenita supõe de imediato que, por ser parisiense, a esposa de Barbosa havia por força de ser “uma das primeiras mulheres do mundo”. É claro que as duas coisas – carne e figura europeizada – vão se misturar e, na imaginação da moça, cujo corpo tinha calor para aquecer-se a si próprio de pronto, ela emprestará àquela figura um físico perfeito: “Figurava-o em uma virilidade robusta que, se já não era mocidade, ainda não era velhice; emprestava-lhe uma plástica fortíssima, atlética, a do torso do Belvedere; dava-lhe uns olhos negros, imperiosos, profundos, dominadores” (p. 44).

O que é importante notar aqui é que, desde o princípio, a “carne” se compatibiliza com o ideal da mulher instruída, “superior”. Embora a própria Lenita, inúmeras vezes ao longo de todo o romance, vá identificar uma “luta” entre essas suas duas facetas, o que o romance constroi é uma espécie de compatibilidade entre elas.

E o primeiro contato com Barbosa é frustrante para as duas facetas. Quando ele chega, Lenita larga “o *Correio da Europa* que estava lendo” (p. 55) para ver um homem que chega debaixo de chuva, maltratado por meses de excursão no sertão para caçar, de cabelos e barbas compridos, com enxaqueca. Cai num átimo da Europa, trazida pela revista lisboeta<sup>31</sup>, para o interior de São Paulo – que afinal de contas era onde ficava a fazenda. Irrita-se profundamente consigo mesma por ter alimentado um ideal de “herói da Antiguidade” para topar com o tipo que define da seguinte maneira:

Era um pobre diabo, caipirão, velusco, achacoso. Caçava por caçar, sem intuição poética, bestialmente, como qualquer caboclo. Bebia pinga. Verdade era que tinha estado na Europa, mas ter estado na Europa não muda a constituição a ninguém. Ele era o que ela devia esperar que ele fosse, um tipo muito sem imponência, reles, abaixo até da craveira comum (p. 62).

Aqui fica claro o quanto Barbosa “ter estado na Europa” era o combustível daquele ideal. A decepção com a figura apenas entrevista na noite anterior a leva a pensar que ter lá estado não apagara o “caipirão”, que caçava “como um caboclo”. Embora aqui Barbosa apareça também como velusco e achacoso, é bem outra coisa que a decepciona.

E a reversão dessa decepção, no dia seguinte, tem a mesma natureza. Ela caminha de manhã bem cedo pela fazenda e é surpreendida por “um cheiro bom de sabonete Legrand e de charuto havana” (p. 62). Antes mesmo de ver o rapaz, percebe os índices de refinamento, afinal, o “homem que aí vinha não era o Barbosa da véspera, era uma transfiguração, era um *gentleman* em toda a extensão da palavra” (p. 63).

Pronto, o ideal se restabelece. Antecedido pelas fragrâncias da moda, de cabelo cortado, barba feita, bigode cuidado, roupas elegantes, é possível notar, por exemplo, que sua boca era “de tipo saxônio puro” e que as mãos eram “muito bem feitas, muito bem tratadas”.

Lenita estava de volta à Europa – ou ao menos ao *Correio da Europa*.

E a Europa se fez presente na fazenda. Unidos no amor pela ciência – esse apanágio da modernidade dos países centrais – eles construirão juntos um laboratório. A artificialidade da

---

<sup>31</sup> Segundo o volume organizado por Gina Guedes e Manuela Santos, *Jornais e revistas portuguesas do século XIX* (Lisboa: Biblioteca Nacional, 1996) o *Correio da Europa* era, na altura da publicação de *A carne*, uma revista publicada em Portugal para o público brasileiro. Circulou até pelo menos 1910.

situação se apresenta de saída pela descrição das instalações:

A velha quadra de paredes corcovadas, carequentas, povoou-se estranhamente de instrumentos científicos moderníssimos, nos quais o brilho fulvo do latão envernizado se casava ao preto baço das partes enegrecidas, à transparência cristalina dos tubos de vidro multiformes, ao lustroso da madeira brumida dos suportes, à verdura fresca da seda das bobinas (p. 65).

Nesse laboratório, mais do que a presença física, é o ardor científico que cimentará o caminho para a experiência da carne. São dois espíritos superiores, vale dizer modernos, atualizados, que se encontram, imprevistamente, na roça.

José Veríssimo assim descreve a vida sexual dos dois: “[Lenita] vai ao quarto de um homem relativamente velho, que ainda não é seu amante, como uma mucama desbriada de fazenda, e sujeita-se depois aos seus caprichos de uma grosseira e bestial sensualidade”<sup>32</sup>.

O problema moral, como se vê, não é uma mulher procurar um homem. É uma mulher de certa condição social – nada que se aproxime de uma “mucama de fazenda” portanto – procurar um homem. Para além disso, o “depois” daquela noite, tal como Veríssimo o descreve, parece dar razão a Agripino Grieco quando afirma que o “professor da Pauliceia serviu pastilhas afrodisíacas aos estudantes ginasianos”<sup>33</sup>. Mas quando lemos as tais cenas obscenas, o que encontramos é uma relação o tempo todo atravessada por três elementos não propriamente carnavais, mas sim explicitamente característicos de “civilização”. Afinal, Barbosa “queria o pecado mental inteligente, os *mala mentis guadia* de que fala Virgílio” (p. 149).

Um deles é o refinamento das vestes. No casarão colonial, entre paredes grossas de taipa, exatamente como aquele laboratório que ligara os amantes, o *grand monde* se encena: “Por vezes fazia com que Lenita se frisasse, se espartilhasse, se enflorasse, se enluvasse, com todo o capricho, com toda impertinência de uma leoa da moda, que se prepara para um baile do *high-life*, para um sarau diplomático” (p. 150).

O segundo é a própria ciência, já que a alcova se converte numa espécie de extensão do laboratório – afinal “um gabinete de física eletrológica” (p. 65): “Por meio de um refletor poderoso focava, dirigia a luz branca de uma lâmpada belga, fazia cair sobre a moça uma toalha de reflexos suaves e vivos, cientificamente combinados” (p. 150).

O último é uma espécie de continuidade do delírio de Lenita com o gladiador Borghese, ou seja, a estetização do sexo segundo parâmetros clássicos. Barbosa coloca a moça na pose da Vênus de Milo e, por conta de sua erudição, vai além: “arranjava-lhe os braços, como conjecturam os

<sup>32</sup> VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 190.

<sup>33</sup> Agripino Grieco. Op. cit., p. 97.

sábios terem estado os da estátua”. Ou, ao ar livre, em plena mata tropical, reencena obras renascentistas em carne e osso:

Uma vez no coração da mata acudiu-lhe à lembrança a Aurora de Michelângelo, que vira no túmulo dos Médicis. Uma anfractuosidade de terreno fora a idéia acidentalmente associada, que lhe avivara a memória.

Perto estava uma árvore velha coberta de musgo: colheu-o às braçadas, fez um montão, alcatifou, alfombrou com ele a acidentação do terreno que lhe recordara o mármore florentino.

Nervosamente, brutalmente, foi despindo a Lenita: não desabotoava, não desacolchetava; arrancava botões, arrebetava colchetes. Quando a viu nua, fê-la reclinar-se sobre o musgo, dobrou-lhe a perna esquerda, apoiou-lhe o pé em uma saliência de pedra, dobrou-lhe também o braço esquerdo, cuja mão, em abandono, foi tocar o ombro de leve, com as pontas dos dedos; estendeu-lhe o braço e a perna direita em linha suave e frouxa, a contrastar com a linha forte, angulosa, movimentada, do lado oposto.

Desceu um pouco, deitou-se de bruços e, arrastando-se como um estélio...

Lenita desmaiou em um espasmo de gozo... (p. 151)

O instinto propriamente animal que o faz agir como um réptil só vem pela beleza física de Lenita transfigurada em obra de arte, em elemento de civilização. O que Barbosa faz depois de arrastar-se e o que leva Lenita ao espasmo de gozo – ou seja, a obscenidade –, tudo flutua nas reticências, e o ato sexual em si fica por conta da imaginação do leitor.

Entre a estatuária e a leoa da moda, o que se vê em *A carne* é menos a carne propriamente dita do que o anseio de ampliar indefinida e artificialmente o ambiente civilizado, moderno, que faz com que esses amantes se destaquem, pelo menos a seus próprios olhos, da insignificância do meio. Nesse meio, aliás, a única coisa realmente grande é a natureza.

Mas falta ainda ver o final da relação entre os amantes. Aqui, mais uma vez, toda a crítica apontou um sério defeito: a incoerência do rompimento, unilateralmente decidido por Lenita. Até mesmo o atencioso Manuel Bandeira participa da voz geral, e resume o defeito de composição da seguinte maneira:

O desfecho trágico é introduzido por um rompimento de Lenita sem base na psicologia feminina, porque nenhuma mulher romperá com o amante, sem explicações, pelo simples fato de descobrir algumas relíquias de aventuras amorosas anteriores, completamente acabadas.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> BANDEIRA, Manuel Bandeira. Op. cit., p. 971.

Ora, Lenita é, ou julga ser, mulher nenhuma. No momento decisivo do delírio com a estatueta, fora invadida por um “nojo de si mesma” (p. 32) porque precisara admitir que “a mulher superior, apesar de sua poderosa mentalidade, com toda a sua ciência, não passava, na espécie, de uma simples fêmea” (p. 32). Ora, a relação com Barbosa a colocara em seu devido lugar – fêmea da espécie sim, mas não qualquer fêmea, e sim uma capaz de viver a sexualidade de forma superior, com um homem que antes fora casado com “uma parisiense”. Por isso, de fato, a relação com a esposa não a perturbava: “Pensava – Barbosa era casado na Europa, ela o tinha conhecido como tal, não podia exigir-lhe conta dos afetos que ele votara em tempo à esposa, das recordações que dela porventura conservasse” (p. 159).

Ao descobrir papéis que indicavam ter tido Barbosa outras amantes, a quem chegara a dedicar versos muito ruins, ela própria se descobre como mais uma mulher. Uma eventual “psicologia feminina” de caráter geral não tem vigência aqui. O que atua no romance é a linha de força que ele, em sua totalidade e aos poucos, fora construindo. O que Lenita vê são mais que “reliquias de aventuras amorosas anteriores, completamente acabadas” (p. 159), é o seu próprio retrato como uma mulher qualquer, sem a superioridade, no fundo superioridade de classe, que seu pai lhe atribuía logo no primeiro capítulo e ela, num arranco claro de falsa modéstia, afastara. E ela explicita isso no longo discurso indireto livre que compõe boa parte do penúltimo capítulo do romance:

Estava castigada e achava justo o castigo.

Tinha ido pedir à ciência superioridade sobre as outras mulheres; e na árvore da ciência encontrara um verme que a poluíra.

Quisera voar de surto, remontar-se às nuvens, mas a *carne* a prendera à terra, e ela tombara, submetera-se; tombara como a negra boçal do capão, submetera-se como a vaca mansa da campina (p. 160).

O que a descoberta das relíquias faz é igualar terrivelmente “a mulher superior” à “negra boçal” e à própria “vaca mansa da campina” (p. 160), aquelas cuja cópula – para repetir os termos do narrador –, ao ar livre e sem a intermediação de Michelângelo, a mesma Lenita testemunhara no fecho do capítulo IX. Não são ciúmes retroativos, portanto, que motivam o rompimento. Lenita precisa retomar o lugar de superioridade que é seu. E ela o fará.

Na noite em que conhece Barbosa – e se decepciona com ele –, sozinha na cama, Lenita planeja um futuro para si, longe da fazenda. Nesse futuro ela viveria em São Paulo, num palacete projetado por Ramos de Azevedo, ornamentado por Almeida Júnior e com uma lista de peças de

decoração enorme, que reúne tudo aquilo que representava atualidade, inclusive peças orientais, tão em voga naquele momento. “Viajaria pela Europa toda” (p. 59) e depois atualizaria até os hábitos mais cotidianos: “Havia de voltar, de oferecer banquetes; havia de chocar paladares, habituados ao picadinho e ao lombo de porco” (p. 59). Por fim, chega a imaginar-se rompendo com a “sociedade brasileira, hipócrita” (p. 60) tendo uma vida sexual livre.

O capítulo se fecha, no entanto, com um parágrafo perturbador:

Depois, quando ficasse velha, quando se quisesse aburguesar, viver como toda a gente, casar-se-ia. Era tão fácil, tinha dinheiro, não lhe haviam de faltar titulares, homens formados que se submetessem ao jugo uxório que lhe aprovesse a ela impor-lhes. Era pedir por boca, era só escolher (p. 60).

Como se vê, a consciência da sua superioridade não se restringe ao intelecto. É também consciência de classe. A escrava que tem amantes é a “negra boçal”, mas ela planeja uma vida que escandalizaria porque sabe que está imune a qualquer condenação, ou seja a “reparação” está disponível – para ela, pelo menos. E é essa reparação que ela vai buscar. Diagnostica – e o termo é bem esse – a própria gravidez e se retira da fazenda. Vale a pena ver, mais uma vez, como José Veríssimo descreve o final das ações de Lenita:

Por fim, sai da casa do tutor que representa em tudo isso um papel singularmente parvo, casa com um bacharel nortista, protegido do sr. Mac Dowell, que aceita-a não obstante conhecer-lhe a vida e só por amor do dote, e, cínica, escreve ao amante anunciando-lhe o estado em que se acha e que a leva a casar-se, pois, e cita o latim jurídico, a pedantona, *pater est is quem instae nuptiae demonstrant...*<sup>35</sup>

Pois, tirando a motivação única do futuro marido, que nem sequer é mencionada na carta, é isso mesmo. Com um espírito prático muito moderno de alguém cuja riqueza não se assenta na velha propriedade rural, onde as relações pessoais têm algum peso, já que, como se viu, “a fortuna de Lopes Matoso estava quase toda em apólices e ações de estradas de ferro” (p. 26), em cinco dias encontra um marido – o dr. Mendes, que lhe propusera casamento quando ela estava em pleno idílio amoroso com Barbosa – despacha o amante por meio de uma carta em que ainda o chama de “mestre”, mas o trata com o pedantismo, sim, mas também com a frieza do latim jurídico, e se casa. Só faltou a Veríssimo dizer que, no sexto dia, viajam para a Europa, transformando o centro da civilização moderna, o lugar de onde vieram os instrumentos do laboratório e a lâmpada belga

---

<sup>35</sup> VERÍSSIMO, José Veríssimo. Op. cit., p. 190.

depois transportada à alcova, no lugar que possibilitará o arranjo capaz de garantir uma filiação legítima no interior de uma sociedade patriarcal.

O desfecho da trajetória de Barbosa é a contraparte do desfecho da de Lenita. Talvez se pudesse dizer que o suicídio motivado pelo abandono de apenas mais uma das mulheres que ele teve também seria incoerente em relação a uma suposta “psicologia masculina” genérica. Mas a relação estetizada que abre a possibilidade de viver a mais delirante modernidade central no meio do mato e entre escravos também tem valor único para Barbosa e faz com que Lenita seja muito mais do que “uma de suas muitas amantes”, como pensa a própria moça no momento de crise da descoberta das “reliquias”.

Depois de se envenenar com cicuta, Barbosa entrega-se a uma reflexão fria sobre a morte, lamentando “não poder eu ditar a alguém o que em mim se está passando” (p. 178). Um fato inesperado, no entanto, faz mudar a natureza dessas reflexões. A mãe, uma senhora entrevada, que vivia encerrada no quarto e até aquele momento não passava de uma sombra no romance, apenas eventualmente referida e jamais chamada à boca de cena, “em camisa, em uma seminudez indecente, escorregando pelo assoalho, às sacadas, aos solavancos, como um inseto mutilado, foi, chegou onde estava o filho, abeirou-se-lhe da cama” (p. 179).

Somente ao ver a mãe Barbosa se lembra dela, e a frieza de espectador com que ele examina a própria morte dá lugar a um outro sentimento, o de que ainda havia algo por que viver:

Mãe! Pai!

Por que se não devotara com todas as suas poderosas faculdades a minorar os sofrimentos daquele casal de velhos, a suavizar-lhes as misérias da senectude?!

Descrente de amigos, descrente de amantes, descrente da esposa, ateu, farto do mundo, enjoado até de si, fora pedir aos gelos da ciência exclusivista a morte, a extinção dos últimos afetos (p. 179).

E não há palavra melhor para descrever o que os pais de Barbosa representam, no romance, do que senectude. É um casal que, com uma relação firmada em outros tempos, passados, contrasta fortemente com o casal novo. Muito antes da aparição da mãe, o pai de Barbosa já fora retratado como pertencente a um passado perdido ao se recusar a entrar no laboratório – alguém para quem a eletricidade só dá choque.

Do ponto de vista do Barbosa agonizante, no entanto, viver pelos velhos parece uma possibilidade de salvação. Isso basta para que Lenita surja sob uma outra ótica:

Entregara-o [o que lhe prendia ao mundo] de mãos atadas aos caprichos de uma mulher histérica que

se lhe oferecera, que se lhe dera, como se teria oferecido, como se teria dado a qualquer outro, a um negro, a um escravo de roça, não por amor psíquico, mas para satisfazer a carne faminta... (p. 179)

Ora, o fato é que Lenita se entregara a ele, e não a um escravo de roça – como aliás não faria jamais, sobretudo a um da roça, essa moça que se crê “superior”. É curioso notar que o rapaz julga a mulher por quem vai morrer nos mesmos termos utilizados pelos críticos que acusariam *A carne* de visar apenas ao escândalo. Agora, para ele, os interesses artísticos da moça têm outro sentido: “E ela fugia dele, levava-lhe o filho e ainda o ludibriava, descrevia-lhe em cínica missiva as suas observações de viajante, as suas impressões de artista!” (p. 179). Essas “impressões de artista” meses antes tinham outro aspecto e despertavam nele “[a]dmiração por talento real em uma moça, por faculdades inegavelmente superiores em uma mulher”. Isso sem mencionar que essa carta de Lenita tem a mesma estrutura de uma longa carta que ele próprio enviara-lhe meses antes, quando tivera que ir para Santos cuidar de uns negócios do pai. A mesma artificialidade sem medida está numa e noutra. Só que agora ela se revela enquanto artificialidade, e não mais como encanto, e ele apela para a explicação mais fácil, exatamente a da carne: “E ele morria, por amor dessa mulher, morria porque ela lhe quebrantara o caráter, morria porque ela o prendera nos liames da carne” (p. 180).

Observado tudo isso é que percebemos que o drama central de *A carne* não se explica bem apenas pela histeria, pelo formulário naturalista. O livro se passa no Brasil, lugar em que a modernização se implantou de forma específica e especificamente contraditória. Essa contradição específica toma corpo e é decisiva para a formação e separação trágica de um casal que, afinal, vive no laboratório e na roça.

Talvez por não atentar para isso a crítica foi incapaz de lidar com os elementos que estão do outro lado da parede de taipa. Ora, se o caso é simplesmente o da luta entre a mente superior e o instinto carnal, de que servem as cenas que envolvem os escravos? É isso que, como se viu, José Veríssimo e Manuel Bandeira se perguntam.

As cenas protagonizadas pelos escravos são, vistas na perspectiva que adotamos aqui, fundamentais para desenhar o lugar que Lenita e Barbosa ocupam e, portanto, para compreendermos aquela ambivalência entre as forças mais ancestrais e o enquadramento moderno que a relação entre eles encena – entre os dois lados do quadro que a cena de tortura tão fortemente desenha. Vejamos como isso se dá no capítulo X, aquele em que aparece pela primeira vez o Joaquim Cambinda, mencionado tanto por Veríssimo quanto por Bandeira.

No capítulo anterior, com Barbosa ausente, Lenita estava inquieta de saudade e de desejo: “Lenita com o peito oprimido, a arfar em fôlegos curtos, foi sentar-se em um bosquezinho denso de

amoreiras” (p. 75). Nesse lugar, acaba testemunhando o coito entre um touro e uma vaca. Logo em seguida, é a vez de dois escravos: “Era a reprodução do que se tinha passado, havia momentos, mas em escala mais elevada: à cópula, instintiva, brutal, feroz, instantânea dos ruminantes, seguia-se o coito humano meditado, lascivo, meigo, vagaroso” (p. 77). Como se vê, o que esta cena cria é uma espécie de hierarquia composta pelos animais, depois pelos negros (a diferença se constroi pela oposição entre os quatro adjetivos, um a um) e que tem, no topo, a mulher branca, cujo grau de civilização, por assim dizer, a distancia tanto dos animais quanto dos escravos, que podem ter vida sexual livre e ao ar livre. Perturbada, a moça “recolheu-se titubeando, fraquíssima” (p. 77). Toda a cena acontece “[a]o entardecer” (p. 75).

As ações do capítulo X sucedem imediatamente a essa cena, já que começa com a simples marcação temporal: “Tinha anoitecido” (p. 78). Com o poder descritivo que toda a crítica reconhece e mesmo louva em Júlio Ribeiro, o que o capítulo faz com o leitor é colocá-lo em situação análoga à de Lenita. Somos observadores de um mundo a que não pertencemos. O que se narra, a princípio, é uma festa dos escravos, que tocam, cantam e dançam. A visão que o narrador nos permite ter é toda cheia de fascinação e repulsa – análoga à de Lenita no fecho do capítulo anterior. A voz de um cantor é belíssima e “fechando-se os olhos, não se podia crer que sons tão puros saíssem da garganta de um preto sujo, desconforme, hediondo, repugnante” (p. 80).

Assim, se de fato Lenita desaparece e seu drama fica em suspensão, o clima criado pelo capítulo IX se mantém no X. Se pensarmos que a “negra boçal” a que Lenita se sentirá igualada ao saber dos amores de Barbosa é essa que faz sexo ao ar livre, o círculo se fecha, e um abismo se constroi, a separar o mundo de Lenita (e do narrador) do mundo do escravo – um outro distante, quase bicho – e, ao mesmo tempo, uma ligação solidária se estabelece entre o mundo de Lenita (e do narrador) e o do leitor que, sendo letrado e moderno, converte-se numa espécie de *voyeur*, alguém que observa com curiosidade, exatamente como Lenita diante do castigo, um mundo que lhe parece tão distante embora lhe seja tão próximo. Esse movimento coloca o leitor diante de um espelho, e é natural que ele, não gostando do que vê, recuse-o.

Mas o movimento não cessa aí. A narrativa se concentrará, em seguida, em alguém que está fora da festa: “Enquanto se dançava no terreiro, Joaquim Cambinda, escravo octogenário, inútil para o trabalho, estava sozinho” (p. 81). A partir dessa apresentação avulta a figura do velho que, logo saberemos, é feiticeiro. Um grupo de escravos se reúne no paiol onde Joaquim Cambinda vive e onde dá lições de feitiçaria, nesse caso, a um neófito. A posição de superioridade do narrador se coloca, em primeiro lugar, na língua de Cambinda, reproduzida literalmente e, em seguida, traduzida em nota de rodapé<sup>36</sup> e, depois, na descrição da lição:

---

<sup>36</sup> É assim que o narrador informa, como se não fosse evidente, que “Zelómo, ussê pensô bê nu quê ussê vai fazê,

Passou à parte doutrinária, entrou a iniciá-lo na arte terrível dos feitiços e dos contras, a dar-lhe meios de matar, de curar. Ensinou-lhe que a semente do mamoinho bravo (*Datura stramonium*), socada, macerada em aguardente, cega, enlouquece, mata dentro de poucas horas; que osso de defunto, cuja carne caiu de podre, raspado e posto em uma comida qualquer, produz amarelão incurável; que o sapo verde do mato virgem, sufocado a fogo lento, dentro de uma panela nova coberta por testro novo, morre largando uma espumarada branca, com a qual, diluída em água, se produz uma hidropisia necessariamente mortal; que as folhas do jaborandi (*Pilocarpus pinnatifolius*), pisadas, reduzidas a massa, aplicadas aos sovacos, produzem suores e salivação, curam muitas moléstias; que a raiz de Guiné (*Mappa graveolens*) e a nhandirova (*Fieuillea cordifolia*) são contras poderosíssimos para todas as *coisas feitas* (p. 83).

Aqui ficaria evidente um outro defeito geralmente apontado em *A carne*, a “exibição didática a propósito de tudo”<sup>37</sup>, como disse Bandeira, ou “a preocupação de mostrar ciência”<sup>38</sup>, segundo Veríssimo: na irritante intervenção que é a introdução do nome científico de cada uma das plantas mencionadas por Joaquim Cambinda. Com esse procedimento, o que o narrador faz é se colocar na posição de alguém que, como Lenita e Barbosa, está plenamente familiarizado com o que há de mais atual na ciência do tempo – e, novamente, distante do escravo. Essa atitude prossegue, e a postura do narrador fica ainda mais clara: “Ensinou uma infinidade de superstições, medonhas umas, outras muito ridículas” (p. 84), diz ele. É nesse ponto, no entanto, que uma reviravolta acontece. Joaquim Cambinda chama uma das mulheres ali presentes e demonstra, diante de nós, que as “superstições ridículas” têm alguma eficácia:

Joaquim Cambinda tirou do oratório uma agulha de coser sacos, comprida, acerada e, tomando o braço esquerdo da preta, atravessou-o de parte a parte, em vários lugares, por várias vezes, sem que ressumasse uma pinga de sangue: a paciente olhava curiosa para o braço, sem dar a mínima mostra de dor (p. 84).

Em seguida, Cambinda dá-lhe uma surra em regra, que inclui golpes violentos no peito com o cabo de uma picareta. E ela não se fere. O que se pode concluir disso? Ora, que a moça tem de fato o corpo fechado. Mais do que não demonstrar dor, ela nem chega a sangrar!

Essa cena é importante – e ligada ao conflito central do romance – exatamente porque, mais uma vez, transborda artificialidade. Não é coincidência que o narrador, com aquele seu

---

lapássi?” quer dizer “Jerônimo, você pensou bem no que você vai fazer, rapaz?” (p.

<sup>37</sup> BANDEIRA, Manuel. Op. cit., p. 971.

<sup>38</sup> VERÍSSIMO, José Verissimo. Op. cit., p. 191.

exibicionismo científico despropositado lembre o de Barbosa, com suas longas explicações – que, aliás, deixam Lenita encantada – sobre as variedades de abacaxi ou de papagaios que existem no Brasil ou de outros assuntos.

Vamos conhecendo um lastro de velharia no moderno Barbosa, na moderna Lenita e no moderno narrador, nosso irmão, a cada passo, o que fica claro sempre quando a escravidão sobe ao primeiro plano da narrativa. O mais significativo desses momentos é o fecho da própria história de Joaquim Cambinda. Com a morte de uma escrava, Barbosa usa seus conhecimentos elevados para descobrir que o culpado era o velho feiticeiro. Diante da acusação ele acaba confessando – e termina por assumir mais de uma dezena de mortes – isso sem mencionar a má-saúde do coronel e o entrevamento de sua esposa. O coronel tem dificuldade de compreender o que leva o escravo a fazer aquilo, e ele explica candidamente que “para fazer mal a sinhô” (p. 116):

- Para me fazer mal? Por quê? Pois você não é o mesmo que forro? Exijo eu algum serviço de você? Não lhe dou moradia, roupa, comida? Por que me quer mal?
- Já que principiei a falar, irei até o fim. Sinhô é bom para mim, é verdade, mas sinhô é branco, e obrigação de preto é fazer mal a branco sempre que pode (p. 116).

Mais ainda do que a parede que separa e protege Lenita do mundo em que ela existe e em que existe a escravidão, esta fala do velho escravo concretiza a situação de separação e pertencimento simultâneos na qual o livro todo se assenta. A única forma de resistência que é facultada ao negro é sua própria destruição. Em outras palavras, o escravo precisa assumir-se enquanto coisa para poder ver que a forma de prejudicar o senhor é provocar prejuízo por meio daquela coisa, eliminando-a. E o fecho dessa situação complexa e sem saída é um tremendo curto-circuito. É que a história acaba muito mal para Cambinda porque, antes de ser castigado pelo senhor, ele é queimado vivo pelos outros escravos, por aqueles para quem os escravos mortos não eram escravos, não eram coisas, mas sim mães, filhos e pais:

- Então foi você que matou meu pai ! dizia um.
- Minha mãe! bradava outro.
- Meus três filhinhos tão bonitos [...] (p. 117).

O capítulo XII se encerra com esse fim horrível de Joaquim Cabinda, mas a história ainda não chegou ao fim, a complexidade da situação ainda não se desenhou de todo, pois no início do capítulo XIII aparecem as consequências dela. Afinal, alguém morreu, era preciso acionar a justiça.

E a abertura desse capítulo é nada menos que genial como figuração do paradoxo da modernização brasileira, do confronto entre esse mundo civilizado que normativamente é o nosso e o arcaico, em que vivemos mas que não reconhecemos:

Até 1887 vivia-se em pleno feudalismo no interior da província de São Paulo.

A *fazenda* paulista em nada desmerecia do solar com jurisdição da Idade Média. O fazendeiro tinha nela *cárcere privado*, gozava de *alçada efetiva*, era realmente senhor de *baraço e cutelo*. Para reger os *súditos*, guiava-se por um código único – a sua vontade soberana. De fato estava fora do alcance da Justiça: a lei escrita não o atingia.

[...]

O sucesso pavoroso, o linchamento atroz do feiticeiro pelos escravos da fazenda, não transpirou e, se transpirou, se alguma coisa chegou aos ouvidos das autoridades da vila, elas não se moveram (p. 119).

Note-se que o narrador se coloca como alguém com os dois pés fincados numa ideia moderna de justiça, e seu tom é mesmo de denúncia. O assassinato de Cambinda é algo caracterizado como um crime horroroso que ficaria impune – de forma que o “feudalismo” protege das autoridades constituídas os escravos, e não os senhores. Para tentar alcançar o significado de tudo isso, é importante analisar as reações do moderno narrador e do moderno Barbosa. E, mais uma vez quase em tom de denúncia, esse narrador assinala que a reação de Barbosa não difere da do velho coronel:

O coronel, homem bom, compassivo, horrorizara-se a princípio com o fato que não pudera impedir; afinal entendera que o que não tem remédio está remediado, achara até que o exemplo não havia de fazer mal. Barbosa, conquanto tivesse passado boa parte de sua vida na *filantrópica* Albião, era filho de fazendeiro, como tal tinha sido criado: não estranhara, pois, o sucesso, gostara até da solução que ele trouxera a um caso complicado e gravíssimo (p. 119-120).

Barbosa aparece aqui como uma figura hipócrita – e, como todo hipócrita, artificial. Na hora em que a situação aperta, ele mostra quem é: filho de fazendeiro. O que esse narrador não pode denunciar é sua própria artificialidade. Como é possível alguém tratar o ano passado como um tempo remoto? Dizer, em 1888, que “até 1887 vivia-se em pleno feudalismo no interior de São Paulo” é uma forma mais artificial de separar-se de um mundo que é seu do que olhar pelo orifício aberto numa parede de pau-a-pique. Ao datar a dedicatória em francês de janeiro de 1888, Júlio Ribeiro localiza tanto as ações quanto o narrador num momento anterior à Abolição. É bem o caso

de perguntar: o que acontecera no país para que 1888 fosse tão diferente de 1887? Absolutamente nada. Essa estrutura de mando continuaria de pé e nossa literatura continuaria a tratar dela. Com essa observação, esse narrador antecipa a atitude bem-pensante e cínica de uma passagem da letra do *Hino da Proclamação da República* que, em 1889, como ele, dirá: “Nós nem cremos que escravos outrora/ Tenha havido em tão nobre país”.

Isso indica que *A carne* talvez tenha sido lido por intelectuais muito parecidos com esse narrador (e com esse “nós” coletivo do hino), que, diante do espelho, recusaram sua própria imagem. Ou, para ser mais justo, recusaram o impasse em que viviam, ou nem sequer o percebiam. Mais uma vez é revelador voltar a José Veríssimo. Diria ele: “Todo o desenho desse Herbert Spencer de saias e de seu pai, o Dr. Lopes Matoso, é vazado nos piores moldes do romantismo brasileiro [...]. O mais descabelado romântico, Teoph. Gauthier, por exemplo, se pusermos de parte a forma, poderia ser o criador desse tipo.”<sup>39</sup>.

Para ele, portanto, o romantismo era uma coisa atrasada – mais ou menos como o poder patriarcal. Se o livro tinha traços românticos, já que a Lenita “superior” parecia a ele idealizada, não podia prestar. O anseio de atualização, aliás, aparece explicitamente em *A carne* numa cena rápida:

Uma vez o moleque, que fora buscar o correio, trouxe para Barbosa um volume lacrado. Era a exposição das teorias transformistas de Darwin e Haeckel por Viana de Lima. Lenita ficou doida de contente com a novidade escrita em francês por um brasileiro. Começaram a leitura depois da ceia, prolongaram-na pela noite adiante, e embeveceram-se a tal ponto que o dia os surpreendeu (p. 66)

Lenita fica doida de alegria com a novidade inteira: um brasileiro que conhece as novidades e as expõe em francês. Mas, afinal, o que faz esse homem? Ou escreve para franceses que já sabem dessas novidades ou para brasileiros que exultam em se ver como alguém que conhece as novidades e é capaz de tratar delas numa “língua de cultura”, sem perceber que quem trouxe o livro do correio foi o escravo, o “moleque”. A dedicatória em francês ressoa nessa cena.

E ressoará ainda mais forte num outro momento do livro, fundamental para percebermos se a artificialidade de *A carne* é mesmo um defeito ou, ao contrário, é o que mantém seu interesse até hoje. Na carta em que comunica a Barbosa a gravidez e o casamento com outro homem, Lenita se refere ao próprio Júlio Ribeiro:

*Entrei ontem em uma casa de modas, a Mascote.*

*Atraíram-me a atenção bronzes de Barbedienne, expostos em uma vitrine interior.*

---

<sup>39</sup> VERÍSSIMO, José. Op. cit., p. 188-189.

*Alguns eram reproduções dos que eu possuo, o hoplitodromo conhecido por gladiador Borghese, a Vênus de Milo, a Vênus de Salona: outros eu ainda não conhecia, o menino da cesta, por Barrias; a bacante do cacho, por Clodion.*

*Que bronze adorável este; que verdade nos panejamentos! Que morbidez suave de postura! No rosto o metal parece ter o emaciamento, a transparência fosca da pele viva. Os olhos como se cerram em um êxtase de volúpia...*

*Encomenda de Júlio Ribeiro, um gramático que se pode parecer com tudo menos um gramático: não usa simonte, nem lenço de Alcobaça, nem pince-nez, nem sequer cartola. Gosta de porcelanas, de marfins, de bronzes artísticos, de moedas antigas. Tem, ao que me dizem, uma qualidade adorável, um verdadeiro título de benemerência – nunca fala, nunca disserta sobre coisas de gramático (p. 172).*

Ao comentar a carta de Lenita, Alfredo Pujol diria: “Esta carta é um dos elementos do escândalo, na *Carne*; carta-anúncio, carta-réclame, onde Júlio Ribeiro nem sequer teve escrúpulos em exhibir a sua personalidade, o seu nome, em cheio, com todas as letras e, ainda mais, as suas qualidades adoráveis”<sup>40</sup>. Quais seriam essas qualidades adoráveis? Conhecer os bibelôs da moda e não se comportar como um gramático. Enfim: ser moderno, estar atualizado.

Mas a carta talvez não seja bem uma forma de autopropaganda. Ela nos dá a perturbadora sensação de que esse Júlio Ribeiro se parece demais com Lenita. É, mesmo, mais culto, ou mais atualizado, que a culta Lenita, já que conhece bibelôs que ela desconhece. Pertence, portanto, ao mundo artificial de Lenita, um mundo onde se colecionam réplicas em bronze de estatuária neoclássica – Clodion viveu entre 1738 e 1814. Se ela teve o gladiador para conduzi-la a um intenso orgasmo “superior”, ele em breve terá a bacante, já encomendada, para o que quer que deseje.

O que parece haver de obsceno em *A carne*, portanto, não é bem o exercício da sexualidade. É a ideia de que a civilização moderna pode sossegadamente se instalar num laboratório na fazenda sem desalojar a senzala. Formalmente, o livro justapõe o laboratório e a roça e figura um mecanismo que roda sem sair do lugar. E o romance se encerra de molde a não dar margem para enganos.

De um lado, como já vimos, Lenita resolve o problema a que se expôs por ter um comportamento tão liberto das velhas amarras da tradição exatamente pela tradição. Ajeita as coisas, arranja alguém que assuma a paternidade do futuro rebento, encaixa-se no que se espera dela e pronto. Ao vê-la depois dessas providências, ninguém imaginaria estar diante de uma mulher que se prostituiu, como sugere Alfredo Pujol, para quem Barbosa é um personagem inverossímil “criado

---

<sup>40</sup> PUJOL, Alfredo. “*A carne*, de Júlio Ribeiro. In: RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Ateliê, 2002, p. 334.

especialmente para prostituir a Lenita”<sup>41</sup>, ou que havia começado sua vida sexual “pelo meretrício”, como dissera Veríssimo<sup>42</sup>.

De outro, Barbosa morre com a certeza trágica de que morre inutilmente. Ali no leito, depois de ser dominado pelo remorso, incapaz de falar ou se mexer, mas consciente do que se passa consigo mesmo e ao redor de si, ele pensa:

Oh! ele queria viver!

E não era impossível.

Se houvesse quem entendesse de fisiologia, quem estabelecesse a respiração artificial, até que fosse completamente eliminado o veneno, arredar-se-ia a morte, a vida voltaria.

Mudassem as circunstâncias, outrem fosse o paciente, e Barbosa salvava-o (p. 180).

E o leitor sabe que isso é verdade. Ele saberia sim como livrar um outro “paciente” do veneno. Afinal, já fizera isso quando Lenita fora picada por uma cobra, num episódio em que se desenhara não apenas a vitória do homem superior contra a natureza, mas também contra o conhecimento tradicional, já que ele se recusara a adotar o tratamento do costume, que lhe é sugerido pelo pai e, por isso, Lenita se salva. O laboratório parecia ter razão em voltar as costas à roça. Mas quem salvará o chefe do laboratório, em plena roça, quando for necessário? Ninguém. O laboratório se liga a Londres e a Paris, mas permanece isolado no lugar em que finca seus alicerces – ou cujos alicerces empresta.

Nessa situação – e ainda que somente nessa situação –, rodeado de velhos e escravos, Barbosa vê-se em posição ironicamente análoga à de alguém que em tudo lhe é oposto: Joaquim Cambinda. Como o velho escravo, ele não tem meios para resistir ao que o destroi, numa sociedade à qual pertence sem pertencer. A diferença é que Cambinda sabe muito bem disso porque vive na pele essa condição, enquanto Barbosa nem sequer levanta essa suspeita, encastelado em sua superioridade: morre desejando que houvesse alguém como ele por ali.

## 2.2. Disjunção e história literária

O ponto central desta leitura de *A carne* é a hipótese de que sua disjunção formal, apontada generalizadamente pela crítica, pode ser entendida não como um defeito ou, mais objetivamente,

---

<sup>41</sup> Idem, p. 330.

<sup>42</sup> É preciso, de toda forma, tomar cuidado com essas palavras, que talvez tenham sido usadas em sentido um pouco diferente do que lhes atribuímos hoje. Um dicionário compilado por um professor brasileiro, do tempo da primeira edição de *A carne*, por exemplo, ainda que defina “prostituta” como “mulher pública”, nos dá a seguinte definição de “prostituir”: “Tornar devasso; corromper, desonrar”. V. LAFAYETTE, Levindo Castro de. *Novo vocabulário universal da língua portuguesa*. Paris: Garnier, 1889.

como sintoma de falta de unidade, mas, ao contrário, como o elemento que estrutura o romance, garantindo, portanto, sua unidade. Dizendo de outra maneira, a disjunção em *A carne* não é uma fratura num projeto de romance naturalista, mas *um projeto literário em si*. Esse projeto de romance possibilita a figuração de uma sociedade desigual – a escravocrata, mas não só ela – para além de sua aparência de organicidade normativa, em que tudo estaria no seu lugar. Nada está em seu lugar no romance de Júlio Ribeiro, embora esteja tudo aparentemente no lugar, tão no lugar que os críticos de primeira hora aceitaram apenas aquilo que confirmava a aparência de equilíbrio do mundo ali representado, afastando por absurdo ou inverossímil tudo o que indicava o desequilíbrio flagrante daquele mundo.

Começamos nossa definição de *disjunção* por uma canção. Em 2017 Chico Buarque lançou “As caravanas”, que faz um pequeno mas abrangente retrato do Brasil. Trata-se de uma narrativa em que as praias da zona sul do Rio são invadidas por caravanas compostas de “estranhos/ Suburbanos tipo muçulmanos” (p. 20), ou seja, moradores do próprio Rio de Janeiro vindos de localidades como Arará, Caxangá, Chatuba, Irajá, Penha e Maré. Num primeiro momento, em procedimento irônico, o eu-lírico se posiciona como um morador da zona sul sentindo que um espaço legitimamente seu é de fato invadido. Esse movimento se sustém por quatro estrofes, atingindo seu auge na última delas, que diz o seguinte:

Com negros torsos nus deixam em polvorosa  
A gente ordeira e virtuosa que apela  
Pra polícia despachar de volta  
O populacho pra favela  
Ou pra Benguela, ou pra Guiné p. 20).

O desejo que ela expressa é radical: o de que os estranhos sejam tocados de volta para casa pelas autoridades. Um movimento no espaço, é claro, mas também no tempo. É o desejo de que a história do Brasil volte sobre seus próprios passos para um tempo em que era possível criar um país sem esses estranhos, que permaneceriam em seus lugares de origem na África.

Nas duas estrofes finais, a primeira das quais cantada numa segunda parte da melodia, o que amplia o efeito, a voz lírica muda de tom e uma confusão de pontos de vista se estabelece, já que a sensação de invasão se agudiza ainda mais chegando ao desejo do extermínio e, num movimento imprevisto, se mistura a uma voz que diz o quanto é absurdo sentir-se invadido dessa forma:

Sol, a culpa deve ser do sol

Que bate na moleira, o sol  
Que estoura as veias, o suor  
Que embaça os olhos e a razão  
E essa zoeira dentro da prisão  
Crioulos empilhados no porão  
De caravelas no alto mar

“Tem que bater, tem que matar” engrossa a gritaria  
Filha do medo, a raiva é mãe da covardia  
Ou doido sou eu que escuto vozes  
Não há gente tão insana  
Nem caravana do Arará (p. 20-21).

O que a canção de Chico Buarque expressa de modo exemplar e novo é um dos problemas básicos da vida brasileira: a fragmentação de nossa sociedade, impulsionada pelas desigualdades gritantes que a marcam. Brasileiros vendo brasileiros como estrangeiros, cariocas vendo cariocas como invasores. É uma situação insolúvel, que reproduz nas prisões os navios negreiros (em mais um curto-circuito temporal que dá profundidade ao que se diz) e que aparentemente só pode ser superada com a negação de que tal divisão exista. Doideira, portanto.

A tradição da história da literatura brasileira concentrou seus esforços, segundo o que se diz desde os primeiros esboços críticos e historiográficos, surgidos após a Independência, na ideia de que por aqui a literatura foi o espaço para forjar uma unidade nacional difícil de ver na vida social, como se a literatura procurasse inventar um Brasil antes que ele existisse. Ressalte-se que tal atitude não constituiu algum tipo de doideira local, especificamente nossa. Afinal, os alemães, que criaram as bases da moderna história literária nacional, também andaram à procura de uma unidade num espaço fragmentado, inventando uma Alemanha antes que ela existisse historicamente.

A importância de um livro como *Formação da literatura brasileira* talvez resida justamente na descrição desse processo, o do desejo dos brasileiros, ou de alguns brasileiros, de ter uma literatura – e também uma nação. “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos”<sup>43</sup>, diz Antonio Candido no final do primeiro capítulo do livro, ou seja, na perspectiva de quem viveu intensamente a doideira da criação de uma literatura nacional num país dividido.

Dá especial significação ao livro, mais do que isso, o fato de ter sido escrito numa outra fase dessa doideira. O livro de Antonio Candido, como se sabe, foi concebido quando um conceito

---

<sup>43</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, v. 1, p. 25.

fundamental, exatamente o de “formação”, estava maduro, depois de ter sido desenvolvido por intelectuais como Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. As diferenças entre os primeiros românticos e essa geração de intérpretes do Brasil é imensa, mas em ambas podemos localizar um traço interpretativo comum, expresso na ideia de que ainda não estávamos formados. O ambiente nacional disruptivo é visto como matéria-prima a ser moldada para a criação de uma nação e de uma literatura pelos românticos; e como realidade a ser superada para que o país possa se formar, ou seja, atingir o momento em que essa disruptividade cesse e uma sociedade justa e democrática se crie, para os “formativos”. É difícil dizer se são duas utopias diferentes ou a mesma utopia desenvolvida em ambientes ideológicos distintos. De uma forma ou de outra, o Brasil formado, completo, estaria sempre no futuro.

Olhando de hoje, essa utopia (ou essas utopias) não parece encontrar mais ambiente ideológico que lhe dê rendimento. Os impasses não foram superados e o país continua dividido, se é que não está mais dividido ainda do que estava na primeira metade do século XX. Ora, isso não invalida o rendimento que essa tradição já teve, antes pede a criação de uma outra perspectiva. Não é coincidência que a *Formação da literatura brasileira* seja a última grande obra de uma linhagem. Afinal, como apontou Roberto Schwarz<sup>44</sup>, suas conclusões conduziram a um paradoxo: o de que, a despeito de o Brasil eventualmente não estar formado, sua literatura já está. Paradoxo para a tradição formativa, é evidente, não para o pensamento sobre o Brasil ou sobre a literatura brasileira. É plenamente possível, aliás, ver esse paradoxo como o ponto em que um conceito rentável chega a seu limite, escancarando a necessidade de pensar em outros termos para seguir adiante.

É este o ponto de partida para a ideia de *disjunção* que está no centro desta tese. A hipótese de trabalho, por um lado, é a de que a sociedade brasileira já está plenamente formada há muito tempo, assim como um sistema literário brasileiro já está formado há muito tempo. Só que não se trata de uma sociedade orgânica como a melhor parcela da intelectualidade brasileira deseja, mas sim de uma sociedade *disjuntiva*. A *disjunção* é, nessa perspectiva, elemento característico da literatura e da vida nacionais – sem prejuízo de o ser também de outras sociedades modernas atravessadas pela desigualdade. Libertando-nos desse futuro que estava sempre no horizonte dos intelectuais “formativos”, um futuro que nunca vem, nos concentraremos apenas no presente e no passado e admitiremos que a modernidade se instalou profundamente entre nós porque a disjunção não é incompatível com essa mesma modernidade, antes está prevista por ela e de fato é seu ponto de fuga.

No que diz respeito à literatura brasileira, a hipótese é a de que, independentemente da

---

<sup>44</sup> V. SCHWARZ, Roberto. Os sete fôlegos de um livro. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

permanência da utopia de um país uno, há uma tradição *disjuntiva* na literatura brasileira, por isso é possível escrever sobre ela uma história não totalizadora organizada em torno da ideia de *disjunção* – objetivo deste trabalho. A expectativa é a de criar, como já adiantamos, uma maneira de ver a tradição literária brasileira que fique menos obcecada com nosso descompasso frente à literatura dos países centrais, ainda que sem desprezar a presença intelectual dessas literaturas, na medida em que se estabelece um elemento claro de análise que permite ver certas demandas específicas de se fazer literatura no Brasil.

O resultado talvez venha a ser uma visão de conjunto de uma literatura bastante consciente de suas limitações e de seu potencial, que temperou, na prática do fazer estético, a utopia de um Brasil a construir, ou seja, lidou lucidamente com o problema que é tratar do tempo presente e suas limitações.

A canção de Chico Buarque, por exemplo, poderia integrar essa história. Afinal, a disjunção brasileira é sua matéria básica. Tematicamente isso fica muito claro, é mesmo seu assunto. Em termos de forma, as coisas ficam sempre um pouco menos evidentes, mas nas rápidas observações feitas já se indica que é uma confusão de pontos de vista que dá à letra seu sentido, no contraste entre o que o eu-lírico incorpora como visão nas primeiras quatro estrofes e nas duas finais. A disjunção que a canção desenha, portanto, não é apenas a que separa “a gente insana” da zona sul das caravanas de “estranhos” invasores, mas também a que divide “a gente insana” da zona sul e aqueles que os consideram insanos e que crêem não estar ouvindo vozes, representados pelo eu que se apresenta de maneira inequívoca apenas no antepenúltimo verso, com aquele claríssimo “sou eu”. São pertencimentos diferentes à sociedade brasileira, os primeiros excluindo e os outros incluindo os estranhos. A ambiguidade daquele “com negros torsos nus deixam em polvorosa”, que quando ouvido, pode muito bem ser entendido como “com negros torsos *nos* deixam em polvorosa”, dá mais uma volta nesse jogo de pertencimentos, ao sugerir, ao final da audição, que o eu-lírico, mesmo que enxergue para si um outro pertencimento, mais abrangente, sabe que não pode negar sua ligação com a mesma “gente insana” de quem se sente tão distante. São seus vizinhos de zona sul, sua gente.

É preciso, de toda forma, fazer uma advertência. Não se trata de apontar obras que simplesmente tematizem as desigualdades no Brasil, ou que as mencionem, mas sim de propor a ideia de que a ficção brasileira foi formalmente afetada por algo que se pode chamar de *disjunção*. Assim, por exemplo, não se quer dizer que um romance como *A moreninha* seja disjuntivo, embora a sociedade brasileira, escravocrata, que se pode ali entrever seja claramente disjuntiva. Vejamos o que acontece no capítulo XIX do livro, “Entremos nos corações”. Depois de um final de semana intenso na Ilha de..., Augusto está de volta à sua rotina de estudante de medicina. Não é fácil, no

entanto, voltar à vida normal depois da experiência amorosa que ele tivera no final de semana anterior, quando conhecera Carolina, a Moreninha. Tudo o que lhe interessa é a chegada do final de semana seguinte, quando o que realmente importa para ele poderá ser retomado:

O nosso Augusto, por exemplo, está agora bronco para as lições e impertinente com tudo. Rafael é quem paga o pato: se o inocente moleque lhe apronta o chá muito cedo, apanha meia dúzia de bolos, porque quer ir vadiar pelas ruas; se no dia seguinte se demora só dez minutos, leva dois pescoções, para andar mais ligeiro. Não há, enfim, coisa alguma que possa contentar o sr. Augusto; está aborrecido da medicina, tem feito duas gazetas na aula; de ministerial, que era, passou-se para a oposição; não quer ser mais assinante de periódicos, não há para seus olhos lugar nenhum bonito no mundo; aborrece a corte, detesta a roça e só gosta das ilhas (p. 127).

O primeiro que sofre com o sofrimento amoroso de Augusto é o escravo, evidentemente. Leva meia dúzia de bolos ou dois pescoções por dá cá aquela palha. O registro, no entanto, é leve. As pancadas têm graça, a mesma que têm mudar de opinião na política, deixar de assinar periódicos e só gostar das ilhas porque é numa delas que ficou a amada.

Que a coisa não é leve, no entanto, o próprio romance dá conta de testemunhar no capítulo seguinte. Finalmente chega o domingo e o bordado das moças entra em questão, de forma que Augusto se propõe a aprender a fazê-lo:

- Querem ver, acudiu Felipe, que minha maninha reduz Augusto a aprender a marcar?
- Nada, respondeu a menina; sou muito raivosa e à primeira linha que ele rebentasse, eu o chamaria a bolos.
- Se é uma condição que me oferece, eu a aceito, minha senhora; ensine-me com palmatória.
- Veja o que diz!...
- Repito-o.
- Pois bem, palmatória não, porque, enfim, podia doer-lhe muito; mas, de cada vez que eu julgar necessário, dar-lhe-ei um puxão de orelha. (p. 136)

Os bolos vão doer demais em Augusto, mas são coisa de menor monta, causa até de riso, quando aplicados a Rafael. Lógico, o ponto de vista é o de quem os aplica, não o de quem os recebe. A insensibilidade, partilhada por narrador, personagens e possível leitor, alimentada pela condição escravocrata, é marca significativa da disjunção brasileira que é episodicamente carregada para a obra, mas não compõe sua estrutura. Está também presente, mais ou menos nos mesmos termos, em *O filho do pescador*, publicado um ano antes. Em outras palavras: a disjunção não é

tratada com consciência, é uma espécie de reflexo condicionado numa sociedade escravocrata, ou seja, a disjunção aí é inoperante do ponto de vista artístico, servindo mais como testemunho de um modo de ver a própria escravidão, que é a forma mais aguda de disjunção no interior de uma sociedade moderna.

Já propusemos uma vez que Machado de Assis escreveu literatura disjuntiva num de seus contos mais conhecidos, “Evolução”, ao estruturá-lo em torno da cegueira social de seu narrador, Inácio, justo ele, tão ágil para ver o que o amigo Benedito não vê. Assim, um estudo do narrador poderia estar na base de uma história literária brasileira *disjuntiva*.<sup>45</sup>

Neste trabalho, no entanto, nos concentraremos num outro elemento constitutivo da literatura de ficção, a configuração do espaço tal como nos sugere a canção de Chico Buarque, mas, sobretudo por seu maior desenvolvimento, o romance de Júlio Ribeiro. A imagem disjuntiva por excelência de *A carne*, com Lenita de um lado, o escravo e o feitor de outro, isolados por uma parede, permanecerá o trabalho todo como metáfora espacial da disjunção, e nos concentraremos não nos personagens pertencentes às elites, como Inácio e Benedito, mas nos que, pobres, habitam as lonjuras das quebradas.

---

<sup>45</sup> V. BUENO, Luís. Literatura brasileira e disjunção: cegueira social em “Evolução” de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*. São Paulo, v. 12, n. 28, p.13-24, dezembro 2019, que já traz as considerações sobre “As caravanas” e *A moreninha* feitas acima.

### 3. Disjunção e isolamento a partir de três peças de Plínio Marcos

Ao organizar as *Obras teatrais* de Plínio Marcos, Alcir Pécora fez o conjunto se abrir com um volume que recebeu o subtítulo de “Atrás desses muros”. O critério de escolha das peças que o compõem é temático:

Este primeiro volume das Obras Teatrais de Plínio Marcos reúne as peças cujas personagens encontram-se na prisão – notadamente *Barrela*, a primeira peça do autor, cuja primeira versão é de 1958, e *A mancha roxa*, escrita trinta anos depois [...].

A elas acrescentei outra, *Oração para um pé de chinelo*, de 1969 [...]. Em *Oração*, a prisão não é literal, e já por isso talvez não coubesse neste volume, mas a prisão é flagrantemente real, pois o protagonista, em fuga da polícia, que o jurara de morte, encontra-se cercado e sem saída em seu esconderijo precário, num barraco ocupado por um casal de desgraçados [...].<sup>46</sup>

O segundo volume, organizado pelo mesmo critério temático, leva o subtítulo de “Noites sujas” e “traz peças cujo núcleo conflituoso reside em personagens e situações características do grupo social usualmente chamado de lumpesinato ou de subproletariado”<sup>47</sup>. As peças são *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968) e *Homens de papel* (1968). Mais uma vez o organizador se vê na contingência de ter que explicar a inclusão de uma peça não reconhecível à primeira vista como parte do conjunto, *Quando as máquinas param* (1967), cujos personagens compõem uma família mais precisamente descritível como proletária, porque “[a] noção de lumpen inclui os desempregados sem qualificação de ofício”<sup>48</sup>, e a falta de emprego aflige os personagens.

Lidas em conjunto, as sete peças que integram esses volumes revelam ter um outro elo de parentesco ou semelhança mais específico para além da proximidade temática ensejada pelas características comuns entre seus personagens<sup>49</sup>. Trata-se de um arranjo estrutural complexo que manipula o espaço da ação de maneira a desenhar personagens isolados e em luta entre si. Quando nos referimos a espaço, levamos em conta tanto o espaço físico propriamente dito como o espaço social no qual os personagens circulam.

Essa articulação fica muito clara naquela que é talvez a peça mais conhecida de Plínio

---

<sup>46</sup> PÉCORA, Alcir. “Atrás desses muros”. In: MARCOS, Plínio. *Obras teatrais volume 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 19.

<sup>47</sup> PÉCORA, Alcir. “Noites sujas”. In: MARCOS, Plínio. *Obras teatrais volume 2*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, p. 11.

<sup>48</sup> Idem, p. 12.

<sup>49</sup> Embora aqui nos restrinjamos a algumas das peças desse conjunto inicial, convém deixar anotado que a discussão proposta poderia se estender a outras, pertencentes a outros volumes, o que fica particularmente evidente nas que compõem o volume 3, organizado em torno do tema da prostituição..

Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*. Aqui o cenário não é a cadeia, como em *Barrela*, no qual o isolamento é uma espécie de consequência automática, mas um “quarto de uma hospedaria de última categoria” (p. 44), como o define a rubrica inicial. Esse quarto é dividido por dois indivíduos, Paco e Tonho, e o fato em si de partilharem um quarto desse tipo evidencia o quanto têm em comum. O que destoa na cena inicial não é um personagem em relação ao outro, mas o “lindo par de sapatos” (p. 45) que a rubrica nos informa estar usando Paco.

De toda forma, a imagem que cada um faz de si e de sua situação é muito diferente, e a ação já se abre com um conflito. Tonho chega ao quarto, dá com o companheiro tocando uma gaita e a primeira fala da peça, dita por ele, já é uma bronca, início de um bate-boca: “Ei, para de tocar essa droga!” (p. 45). Paco finge não ouvir, provoca Tonho, que, algo candidamente, diz que quer silêncio para dormir. A violência física não tarda a aparecer, e desencadeada não pelo que faz o papel de espírito de porco, Paco, mas sim por Tonho, o rapaz em princípio pacato que quer descansar depois de um dia de trabalho. Eles “lutam com violência” (p. 47) e Tonho termina por se apoderar da gaita. A reação imediata de Paco é, não obstante ter perdido a briga, ameaçar com mais violência física, chegando a jurar o outro de morte caso de fato cumpra a ameaça de jogar fora a gaita. A tensão, no entanto, diminui rapidamente e o instrumento é restituído com a contrapartida da promessa de que não será mais tocado.

Essa paz não dura nada porque Paco diz que Tonho riscou seu lindo sapato e um novo ciclo de discussão começa com a acusação de que os sapatos teriam sido roubados. As negativas de Paco se sucedem na medida em que a insistência de Tonho se estende, até, algo surpreendentemente, Paco cair no choro: “PACO (*Bem nervoso.*) Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei! (*Começa a chorar.*) Não roubei! Poxa, nunca fui ladrão! Nunca roubei nada! Juro! Juro! Juro que não roubei! Juro!” (p. 50).

A violência parece, nesse momento, refluir para dar lugar a uma conversa. Não faz sentido para Tonho que o companheiro de quarto possa ter obtido o sapato de modo lícito, e nesse exato momento a igualdade de posição que existe entre os dois é mencionada por ele, ainda que a diferença central seja marcada:

Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais do que você. E nunca consegui mais do que o suficiente pra comer mal e dormir nesta espelunca. Como então você conseguiu comprar esse sapato? (p. 51)

E essa diferença lhe parece ser de caráter individual. Tonho se considera mais inteligente e mais trabalhador. Essas são qualidades que o colocam em posição de superioridade, mesmo que as

condições objetivas de vida deles os coloquem no mesmo barco. A violência escalará novamente porque ele se trai e elogia os sapatos de Paco, que na hora o rebaixa ao acusá-lo de ser invejoso: “Você bota olho gordo no meu pisante” (p. 52). E, mais uma vez, estende e amplia a ofensa ao perceber que atacara um ponto sensível cujo paroxismo se dá numa cena cômica:

PACO (*Gargalha.*) Por isso é que você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomima.*) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*Anda com pose.*) Daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca. (*Paco pega seu pé e finge que assopra.*) Ai! ai! Ai! (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando*) (p.53).

A reação de Tonho não revela qualquer superioridade intelectual. Mais uma vez ele parte para cima de Paco e o esmurra até deixá-lo inconsciente. Começamos a nos aproximar do desfecho do primeiro quadro do primeiro ato, que nos reserva a revelação das bases objetivas nas quais se baseia aquela sensação de superioridade de Tonho: “Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal” (p. 56). Seu problema, aquilo que o diferenciaria do colega de biscates no mercado é o estado transitório de suas dificuldades cuja reversão seria muito fácil: “Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, à vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida” (p. 56-57). Essa reflexão leva Tonho a um estado de melancolia, que o faz cair num tom confessional que novamente o coloca em posição de inferioridade em relação a Paco, que não deixa barato:

TONHO Estava me abrindo com você, com um amigo.

PACO Quem tem amigo é puta de zona. (p. 57)

Desta vez, no entanto, não se inicia um novo ciclo de violência física. A melancolia se impõe e o quadro se fecha com Tonho dizendo a Paco que ele pode tocar. É como se a peça voltasse para o momento anterior à sua abertura, quando Paco tocava tranquilamente sua gaita.

O movimento das ações desse primeiro quadro condensa o movimento geral da peça. Dois indivíduos que vivem de trabalho informal e moram numa pensão que é uma espécie de passo derradeiro antes do desabrigo, ou seja, sujeitos que mal se equilibram diante da iminência de caírem na marginalidade, vêm-se reféns de uma situação sem saída por serem incapazes de vislumbrar o que anda por trás dos muros sociais que os isolam naquele quarto e naquela situação de

precariedade. E terminam por se voltarem um contra o outro.

Tonho se agarra à ideia de que aquele não é o seu lugar. Afinal, ele vem de um mundo em princípio muito distinto e muito distante da marginalidade social. Além de ter feito o ginásio, repete que tem família no interior e atribui suas dificuldades ao fato de não haver empregos por lá, o que o obrigou a mudar-se e, sem qualquer contato, demorasse muito a se estabelecer. Os bons tempos, para ele, são o passado junto da família e o futuro, quando estiver protegido por um emprego compatível com a posição a que julga ter direito, bem longe portanto da marginalidade que o ameaça no presente.

Os bons tempos de Paco, por sua vez, são próximos da marginalidade. Caiu naquela hospedaria porque lhe roubaram uma flauta: “Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. [...] Você precisava ver, seu. Arrumava cada jogada! Sentava na mesa dos bacanas. Bebia, bebia, bebia, tocava um pouquinho só e metia o olho na coxa da mulherada. Era de lascar. Poxa, vida legal eu levava!” (p. 76-77). Seu ambiente de prosperidade são os bares, não os bancos (nos quais Tonho procurara trabalho). Quando Tonho lhe pergunta como aprendera a tocar, responde: “No asilo. Lá eles ensinam pra gente!” (p. 76), o que aponta para uma infância sem um núcleo familiar tradicional, passada em um orfanato. Paco não tem as ilusões de Tonho, que as considera fraquezas, coisas de “filhinho de papai”: só quer se virar melhor.

Ambos querem escapar da situação precária em que se encontram, mas não são capazes de formular qualquer projeto conjunto. A solidariedade, por exemplo, não é uma opção. Tonho, o mais interessado, até sugere essa saída. Paco lhe emprestaria os sapatos. Com eles obteria o bom emprego que lhe estava destinado e ajudaria o companheiro a comprar uma flauta nova. Essa proposta empaca diante de uma ética muito estrita daqueles que, como Paco, têm que se virar sozinhos:

TONHO Vida desgraçada. Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. Ninguém ajuda ninguém. Se um sujeito está na merda, não encontra um camarada pra lhe dar uma colher de chá. [...]

PACO Poxa, mas é assim mesmo. Que é que você queria? Que alguém fosse se virar por você? Se quiser isso, está louco. Vai acabar batendo a cuca no poste. [...] (p. 85)

Esse diálogo se dá em torno de um problema de Tonho com um outro trabalhador que se vira carregando caixas no mercado, referido como “negrão”. É Paco quem o informa ter caído em desgraça com ele. Tonho diz que vai conversar e resolver, mas Paco defende que isso seria assumir a posição humilhante de “bicha do negrão”: a única saída seria mesmo matá-lo. Tonho diz

simplesmente que “[o] crime não resolve” (p. 81). A impressão que o espectador tem ao escutar essa observação é que de fato há uma diferença enorme entre Tonho e Paco. Seria aceitável generalizar e pensar que, apesar das oscilações e trocas de função do primeiro quadro, não é ilusão de Tonho, ele de fato se encontra em uma posição superior, a do rapaz da ordem, que tem moral para recusar a saída pelo crime e compreender as dores do outro quando diz a Paco: “Você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém” (p. 86).

Seria engano. As oscilações e trocas de posição são estruturais em *Dois perdidos numa noite suja*. Isolados – não somente no quarto, do qual podem sair e efetivamente saem – mas num lugar social de quem está “atrás desses muros”, de onde não é possível se ver nem o que está do outro lado e, muito menos, o quadro geral que mostraria os dois lados do muro, o jogo de suas vidas se joga somente ali. Diante da quantidade restrita de opções que enxergam, é natural que o mesmo Tonho que age violentamente no início da peça recuse a violência mais adiante, para logo depois abraçá-la. Ou, num movimento complementar, o mesmo Paco que se dá muito mal quando a violência estoura no primeiro quadro vá enxergá-la em seguida como a única saída para mais tarde recusá-la. Esse é o verdadeiro cenário em que a peça se desenrola, o do quarto de pensão vagabunda que sintetiza a situação em que apenas o que é de Tonho está ao alcance de Paco e apenas o que é de Paco está ao alcance de Tonho. Nenhum deles pode contar com nada além disso para tentar deixar aquele quarto. Para além das origens mais ou menos dentro das normas de cada um deles, o que ditará seu comportamento são as necessidades mais imediatas – e em necessidades se incluem tanto as demandas materiais como a inteireza da forma como cada um se vê, sempre a partir de uma ótica de uma desejável auto-suficiência individual.

É dessa maneira que o único projeto que os vai unir é a saída pela marginalidade, pelo crime. E a sugestão do crime, em conformidade com as oscilações constantes que dão corpo às ações na peça, não vem de Paco, mas sim do rapaz da ordem, Tonho. Tendo recebido de um motorista que trabalha no mercado a incumbência de vender um revólver sem balas, diz ao Paco que sabe onde tem dinheiro fácil de pegar. A resposta será zombeteira: “Ele nasce nas árvores, né, Boneca?” (p. 87). Mas a contra-resposta é muito séria: “Basta pedir e apontar isso. *Tonho mostra o revólver*” (p. 87). O primeiro ato se encerrará com a longa discussão em que eles decidirão concretizar o assalto e o planejarão – discussão também marcada pelas oscilações contínuas em que Tonho quer garantir a liderança nas ações para controlar a violência de Paco, justamente aquele que foi vítima de sua violência na abertura da peça.

O desenho geral das ações do segundo ato radicalizam as oscilações que caracterizavam as relações entre os dois personagens. Em seu início Paco, depois de agredir e provavelmente matar um homem durante o assalto praticado fora de cena, é aquele que abandona qualquer valorização da

“vida honesta” afirmada no choro convulso ao insistir que nunca roubara nada encenado no início da peça. É assim que ele vai se impor sobre Tonho e pressioná-lo para que abracem definitivamente a vida de crime e passa a se autodenominar Paco Maluco, persona assumidamente marginal, que ameaça se converter em personalidade dominante.

Quanto a Tonho, parece ter-se esgotado nele o desejo de violência. O assalto teve resultado frustrante, tanto porque os sapatos da vítima são pequenos para ele quanto porque Paco pode ter matado o dono dos sapatos, o que lhe fere a consciência. A reemergência do rapaz da ordem, que no fundo ainda não acredita que suas origens não mudam o lado do muro em que ele se encontra, manifesta-se na resposta que dá à proposta de Paco para que eles partam para outro assalto: “Pra mim, não dá mais. Não tenho estômago pra essas coisas. Eu estudei, Paco. Só tive aquela infeliz ideia do assalto porque precisava mesmo do sapato. Eu quero ser como todo mundo, ter um emprego de gente, trabalhar” (p. 116).

Agora quem chora é Tonho ao pedir que Paco o deixe em paz. Somos levados a pensar que ele considera seriamente a hipótese do suicídio, numa vitória do rapaz da ordem a preferir a morte a ingressar na marginalidade. Mas não. O que teremos é uma nova troca de posições:

TONHO Você tem razão. (*Pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma.*) Você nunca mais vai escutar eu chorar. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser é. (*Continua olhando a arma. Pausa.*)

PACO Esse revólver não tem bala.

TONHO Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. (*Tira do bolso da calça uma bala e a olha fixamente, antes de colocá-la no tambor*) Como vê, Paco, agora não falta nada.

[...]

PACO Você vai se matar? (*Pausa.*) Você vai se matar? (*Pausa.*) Vai acabar com você mesmo?

TONHO (*bem pausado*) Vou acabar com você, Paco. (p. 120-121)

Agora quem chora, mais uma vez, é Paco. E para deixar claro que a oscilação que iguala os dois é mesmo central na estrutura da peça, um espelho que liga o primeiro quadro do primeiro ato ao desfecho se estabelece com a repetição de uma fala do primeiro quadro, mas com as bocas trocadas:

PACO [...] Mas, poxa, Tonho... Nós sempre fomos amigos.

TONHO Quem tem amigo é puta de zona. (p. 122)

Desta vez não tem mais volta. O ritmo complexo de oscilação precisa ter uma resolução, que

só pode existir com a destruição desse duplo que, não sendo Tonho, é radicalmente Tonho. Nos dizem as rubricas: “*Tonho cospe na cara de Paco. Tonho encosta o revólver na cara de Paco e fuzila*” (p. 124) e, então, “[p]ega as bugigangas e sai dançando. O pano se fecha” (p. 124).

É a imposição da regra do “quem pode mais chora menos” que define o desfecho trágico. Quem pode mais mesmo, de verdade, não dá as caras naquela hospedaria de última categoria, está do outro lado do muro, em perfeita segurança. Paco morre e o Tonho que Tonho tinha como autoimagem de normalidade também morre. A dança comemora uma vitória sobre um outro igual a ele, no fundo uma vitória sobre si mesmo que só pode ter o nome de derrota. Em *Antígone*, a morte recai sobre Antígone, sobre Hémon, sobre Eurídice, mas não sobre Creonte, exatamente quem – voluntariamente ou não, causara todas aquelas mortes, mortes dos seus. E Tonho, como Creonte, fica para viver uma vida incompleta: vida que é morte.

Ao figurar vidas isoladas tanto no espaço físico quanto social, *Dois perdidos numa noite suja* se constroi como uma obra que, por ser organicamente estruturada, é disjuntiva ao nos apresentar homens que, vivendo nas mesmas condições, abraçam uma falsa ética que não os favorece – a da macheza, da independência absoluta do indivíduo –, antes os leva à destruição.

Esse arranjo é recorrente nas peças de Plínio Marcos cujos personagens são marginais. Em *Oração para um pé de chinelo*, por exemplo, são três – dois que vivem ou viveram do crime e uma da prostituição – os personagens isolados num barraco à espera da polícia que está no encalço de um deles. Com outras premissas, outro ritmo e outros problemas, repete-se o duplo isolamento, físico e social. As ameaças são a forma de comunicação privilegiada entre eles, e a desconfiança sua forma de socialização. Ali retidos à espera de que as forças da ordem cheguem para matá-los – ninguém acredita que virão para prender quem quer que seja – ficam reféns também de si mesmos. É preciso que alguém saia para comprar comida, mas Bereco, aquele que armado invade o barraco onde dormiam Rato e Dilma, mesmo tendo dinheiro para isso, não confia em nenhum dos dois que ele próprio fez companheiros de destino. Como a situação não tem saída, mais convencido com o discurso de Dilma, que ele nem conhecia, do que de Rato, que ele conhecia desde que entrou para o crime, acaba permitindo que a moça vá comprar comida.

O resultado é o esperado. Ela não volta e a polícia chega. E a presença da polícia faz grande diferença em relação a *Dois perdidos numa noite suja*. Afinal, em princípio é uma instituição que pertence ao outro lado do muro, o lado da ordem. O desfecho será outro porque Rato e Bereco não se matam – a autoridade é a responsável por essa ação. Mas isso não diminui o isolamento dos personagens, na verdade o acentua, e isso fica claro porque a polícia surge na peça apenas como reflexo, já que sua ação não vem para a boca de cena. Rato, confiante de que nada deve à justiça, de

que está limpo, deixa o barraco: “Rato sai, Bereco se encosta na porta. Pausa longa, grande silêncio. De repente uma rajada de metralhadora fora de cena quebra o silêncio” (p. 145). Bereco cai em desespero e grita que não quer morrer: “No auge do grito, luz apaga. Escuta-se uma forte rajada de metralhadora. De repente, fica tudo em silêncio. Acende um flash de fotografia no rosto de Bereco, que deve estar com expressão torturada. Fica assim algum tempo, depois apaga luz geral” (p. 145).

A polícia – além da imprensa, apenas sugerida nesse *flash* que se dispara no rosto de Bereco morto – vem de fora e lá fora age. Os piores medos de Ratão e Bereco se concretizam. Em *Dois perdidos numa noite suja* o isolamento dos personagens se dá de forma direta, já que a violência estoura apenas entre os dois homens em cena. Já em *Oração para um pé de chinelo*, o isolamento se constroi por contraste, já que a violência maior, e até sua espetacularização, vem do outro lado do muro.

Aqui também, como aliás em *Homens de papel*, *Navalha na carne* ou “em qualquer outra peça de Plínio dos anos 1960, não há solidariedade entre os explorados”<sup>50</sup>, como já observou Alcir Pécora. Segue em plena vigência a regra do “quem pode mais chora menos” que se desenhara em *Dois perdidos numa noite suja*. São personagens que, não podendo contar com nada, não contam nem uns com os outros, e somente se livra quem consegue, como Dilma, convencer alguém de que não está mentindo, embora esteja, e aproveita para fugir. Ou seja: só se salva, quando se salva, quem trai.

Esse isolamento disjuntivo no teatro de Plínio Marques, de toda forma, não se restringe aos personagens imersos ou em vias de imersão na marginalidade social e se manifesta num ritmo muito diferente do que se via em *Dois perdidos numa noite suja* na impressionante *Quando as máquinas param*. Essa diferença de ritmo, estrutural portanto, pode ser notada a partir de uma observação de Décio de Almeida Prado em crítica contemporânea à primeira montagem de *Dois perdidos* em São Paulo, que teve o próprio Plínio Marcos como Paco. O crítico julgou que a peça “está longe de ser uma peça acabada e perfeita. Cremos inclusive que ganharia em consistência e intensidade se os seus dois atos fossem condensados num longo ato único”<sup>51</sup>.

A leitura feita acima sugere que há razão estrutural para a divisão em dois atos. No primeiro temos o estabelecimento da rotina de oscilações de posição que ao mesmo tempo marca as diferenças individuais entre os personagens e suas profundas semelhanças. O segundo ato, com isso, pode se concentrar nas consequências do evento que ocorre fora de cena e é o catalisador do final trágico. Além disso, a divisão em dois atos estabelece a construção de uma oscilação estrutural

<sup>50</sup> PÉCORA, Alcir. “Noites sujas”. Op. cit., p. 37.

<sup>51</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Exercício fíndo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 153.

entre as partes, que fica clara no emprego espelhado da fala “quem tem amigo é puta de zona”, primeiro dita por Paco e depois por Tonho, que dá representação significativa para aquilo que identifica os personagens e sua situação social apesar da aparente diferença entre ambos.

A organicidade dessa estrutura fica mais evidente quando se contrastam *Dois perdidos numa noite suja* e *Quando as máquinas param*, esta sim concebida em um só ato de cinco quadros. Nela o ritmo das ações não se dá por meio de oscilações, como naquela. O movimento dentro de cada um dos quadros é regular: sempre começa com alguma tensão entre os dois únicos personagens em cena. Não há violência, apenas “bronca”. No primeiro, por exemplo, Zé, um homem adulto, está jogando futebol com as crianças da rua e sua mulher, Nina, o chama para jantar: “Muito bonito, Zé! Eu te esperando com a janta, e você jogando bola com a molecada! Vem comer, homem” (p. 127). Além de tudo, os meninos falam palavrão, e ela não gosta de palavrões. Zé entra brincando, chamando Nina de “Feola dos pobres” (p. 127) por tê-lo tirado do campo. Ela não facilita: “Não tem vergonha? Homem casado brincando com moleque de rua?” (p. 127). A conversa prossegue com Zé se justificando, dizendo que é pra esquecer, o que pode não adiantar nada, mas pelo menos “não me arde o coco” (p. 128). O espectador não sabe por que o coco do Zé arde, mas logo começa a saber que o dono do armazém veio cobrar a conta atrasada. Isso introduz uma questão moral que é da maior importância para a peça, detonada pela afirmação intempestiva do Zé de que não vai pagar, o que é inaceitável, primeiro para a Nina e depois para o próprio marido. Ocorre que Zé está desempregado, como, aliás, muitos outros: “Só nessa rua tem uns vinte” (p. 131).

Aos poucos, no entanto, a tensão vai se dissipando. A conversa do casal circula por outros temas, ainda que ligados à questão primordial do desemprego, o que poderia ou não fazer o sindicato, a grã-fina que não pagou o vestido que Nina havia costurado, até aos poucos se chegar a um esboço de esperança: “Sempre se dá um jeito, Zé” (p. 135). Mesmo que ele se diga “cansado de dar jeito” (p. 136), Nina insiste: “Nada como um dia depois do outro” (p. 136). E a esperança, ainda que vaga, os reaproxima e um clima de cumplicidade começa a se instaurar. Nina insiste para que Zé vá ao bar ver um jogo de futebol pela televisão, para se distrair. Daí vêm as lembranças dos planos que eles tinham para comprar um aparelho de tevê pouco antes da demissão, o espaço para o sonho – “Mas ia ser legal ter uma, não ia?” (p. 137) – e o primeiro quadro se encerra com a aproximação forte entre os dois:

ZÉ Amanhã vou me bater por aí. Tenho que dar uma sorte.

NINA Vai firme que Deus há de ajudar a gente.

ZÉ Eu só não me entrego porque você sempre acredita. Isso me joga pra frente. Poxa, Nina, como você é positiva. Você é bacana pra chuchu.

NINA Sou tua mulher, Zé.

*Zé abraça Nina, e a luz apaga devagar.* (p. 139)

O desfecho do quadro revela que ali, diferentemente do que vimos nas outras peças, há sim solidariedade mútua e, mais profundo do que isso, afeto. O movimento é, portanto, amplo e bastante diferente do que se vê em *Dois perdidos numa noite suja*. Como Paco e Tonho, Nina e Zé estão isolados, sozinhos no palco – e nas dificuldades – o tempo todo, seu isolamento de um dos lados do muro é absoluto, mas há entre eles, pelo menos, algo que não havia lá: eles se vêem no mesmo barco.

Esse movimento geral do primeiro quadro – tensão, discussão, esperança e união – se repetirá nos três quadros seguintes. Isso não quer dizer que a peça seja repetitiva, bem o contrário disso. Na verdade, a repetição tem mais de uma função. A primeira é a de reafirmar a solidez dos laços que ligam Nina e Zé e os traços de caráter de cada um deles – o quanto Zé gosta de crianças, por exemplo, o mesmo Zé que diz “Nina, nessa vida eu só torço pra você e pro Corinthians” (p. 144), palavras registradas no primeiro quadro, como lembrança de uma declaração de amor dos tempos de namorados e dita novamente, atualizando-se, no fecho do terceiro quadro.

A segunda, consequência desta, é a preparação do desfecho trágico. Acostumado a ver a “bronca”, como diz o próprio Zé, a se dissolver, o espectador pode imaginar, no início do quinto e último quadro, que tudo se ajeitará aos poucos. Mas essa parte final se desenvolve noutra sentida, a “bronca” não cessa, a esperança vaga que Nina continua tendo já não é mais possível para o marido. E, como em *Dois perdidos numa noite suja*, a violência explode ali dentro, de um contra o outro.

O terceiro efeito é o de dar a conhecer o gradual aprofundamento da situação precária em que o desemprego coloca o casal. Trata-se, em primeiro lugar, de uma precariedade econômica. Se na abertura da peça, como vimos, Nina está terminando de fazer o jantar, no final do quarto ela diz, diante de mantimentos que ganha da mãe: “Amanhã nem sabia o que ia fazer pro almoço. Não tínhamos nada” (p. 170). Também cada vez mais fracas ficam as esperanças de se empregar, dadas as frustrações que Zé tem em suas tentativas. A principal delas, bem desenvolvida no terceiro quadro, é a de conseguir trabalho numa fábrica em Osasco. A experiência é devastadora porque um funcionário do departamento de pessoal da fábrica vai conversar com algumas das pessoas que estão na fila, oferecendo a contratação em troca de dinheiro – “Ele queria grana! Queria tutu! Dinheiro! Dinheiro vivo. Não estava ali pra botar azeitona na empada dos outros” (p. 155). É o isolamento absoluto dos dois que essa fala de Zé representa, não sendo a imagem da azeitona e da empada nada mais do que a reafirmação da regra do “quem pode mais chora menos”. E não há saída coletiva porque todos só querem saber de resolver o seu problema individual – daí a

impossibilidade de qualquer ação individual. Nina evoca o sindicato e Zé contrapõe à ideia o raciocínio cético: “Fica a minha palavra contra a do porco. Porque os caras que entraram com a grana, na hora de provar, tiram o loló da seringa. Já morreram com o dinheiro mesmo, pra que arriscar perder o emprego? Os outros que se danem” (p. 156). O auge da sensação de isolamento vem com a constatação de que, mesmo que quisessem, não tinham como obter o dinheiro emprestado para subornar o homem: “A gente é tão jogado fora que não tem nem pra quem pedir” (p. 157).

Essa percepção do Zé o leva a imaginar um ambíguo mergulho na marginalidade. Esse passo está sugerido desde o começo da peça – quando ele diz simplesmente que não vai pagar o que deve ao dono do armazém e depois recua – e repetido no decorrer da ação. Mas neste fecho do quarto quadro da peça o desespero é maior e ele fala em ter outra vida. Dirige seu ódio a algo que está fora daquela casa:

Se não fosse por você, Nina, hoje eu largava mão de tudo. Ia ser o cara mais estrepado. Não queria nem saber. Começava pelo porcão. Mandava o sacana pra glória. Dava tanta porrada nele, que, quando largasse o filho da puta, nem a mãe dele ia reconhecer. Amassava o focinho dele. Desse o que desse. Palavra que hoje eu só queria ser solteiro. Fazia o azar (p. 156).

Duas atitudes convergem nesta cena e representam a forma complexa como a peça figura o isolamento do casal. Em primeiro lugar, note-se que o Zé parte da ideia de que começaria a largar mão de tudo indo para cima do porcão que o havia achacado na fila do emprego. Mas em nenhum momento, até as cortinas baixarem, diz para que direção essa violência represada iria – não consegue vislumbrar nada além do que é vizinho a ele, do mesmo lado do muro. Começaria, então, pelo porcão e terminaria também com o porcão. Em segundo lugar, chama a atenção que, pelo menos perante si mesmo, ele só se mantém na norma por causa da mulher – ah! se fosse solteiro...<sup>52</sup> Isso o livra da ideia aterradora de que não faz nada porque não tem forças para fazer o que quer que seja.

E m *Quando as máquinas param* fica ainda mais claro que uma construção ideológica poderosa atua de maneira que até mesmo os delírios de revolta têm voo curto e se esgotam numa violência que jamais atinge algo que, vindo do outro lado do muro, possa se identificar com a opressão. A ordem do desequilíbrio é naturalizada e ponto.

No plano econômico, essa naturalização se apresenta ainda no início do segundo quadro:

---

<sup>52</sup> É difícil não pensar noutra passagem célebre da literatura brasileira em que um outro homem casado manifesta o mesmo desejo de violência e a mesma razão para contê-lo: “Tinha aqueles cambões pendurados ao pescoço. Deveria continuar a arrastá-los?” RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938, p. 51.

- ZÉ Cada vez pior. Hoje teve uma fábrica que chutou quinhentos. E diz que não vai indenizar ninguém, senão estoura.
- NINA E o sindicato?
- ZÉ Vai na justiça.
- NINA E adianta?
- ZÉ Sei lá. Os caras têm direito.
- NINA Mas se o patrão pagar, estoura.
- ZÉ Aí que quero ver. (p. 143)

Nada mais revelador da impotência absoluta do que a ideia de que, mesmo estando claro que os trabalhadores têm direito a uma indenização, um outro direito, esse natural, o do proprietário, deverá prevalecer. O patrão não pode estourar, ainda que o Zé e a Nina possam. Vem da boca do Zé a justificativa e vem da boca da Nina a ideia de que a justificativa é forte.

A mão invisível de uma “normalidade” acachapante se aprofunda de forma inesperada no elemento que, ausente em outras peças de Plínio Marcos, teria potencial para representar não uma saída, mas pelo menos um alívio: a solidariedade. A mãe de Nina recebe uma indenização relativa ao antigo trabalho do marido, já morto. Com isso pode ajudar. O cunhado de Nina tem um táxi que tem dado bom resultado financeiro. Oferece-se para ensinar o Zé a dirigir (a sogra o ajudaria a pagar para tirar a carteira) e propõe que ele trabalhe com o táxi durante a noite.

Num primeiro momento, ainda no quarto quadro, o Zé aceita esse arranjo. Até se anima um pouco com ele quando imagina um futuro mais tranquilo, a possibilidade de comprar um carro no futuro – assim como antes a possibilidade de comprar uma televisão já embalara o casal.

Acontece que a solidariedade é parente da sorte que Nina evoca o tempo todo para manter as esperanças tanto para si mesma quanto para o marido. Zé, como já vimos, está cansado de dar jeito. Tem dificuldade em aceitar viver toda uma vida em que até as coisas mais básicas – morar, comer, vestir, amar – só se viabilizam por contínuos golpes de sorte: a sorte de ter um emprego, a sorte de ser pago, a sorte de arranjar outro ao perder aquele, a sorte de se manter nesse ciclo. A questão é que, assim como em *Dois perdidos numa noite suja*, nada disso é consciência. Não é que o Zé reflita e conclua que sorte e solidariedade não constituem estrutura. Para ele a questão é moral: homem que é homem não pode aceitar viver de esmola. Ao fim e ao cabo, a possibilidade de solidariedade não faz diferença porque a única regra que vale é mesmo o “quem pode mais chora menos”. A quem pode menos é moralmente interdito juntar forças com outros que podem menos. Não faz sentido para Zé que a solidariedade ou qualquer outro tipo de ação colaborativa mais

efetiva – a ação dos sindicatos, por exemplo – tenha a menor possibilidade de instaurar uma outra ordem que gere uma outra estrutura na qual, quando faltar a sorte, algo possa ser feito para além de esperar outro golpe de sorte:

NINA E o sindicato?

ZÉ Que pode fazer? Eles indenizam a gente e fim.

NINA Mas não dá para fazer uma greve?

ZÉ Ficou louca? Onde já se viu greve de desempregado?

NINA Dos desempregados, não. Mas os que estão trabalhando paravam, até ter emprego para todos.

ZÉ Você está sonhando.

NINA Não sei por quê. [...] São todos uns moles.

ZÉ Moles, não! Só que é cada um para si e olha lá. Quem tem emprego não quer saber. (p. 133-134)

Tudo refluí para o mesmo axioma: cada um cuida de si e quem não dá conta é frouxo. O sindicato é uma instância burocrática que garante (isso quando o patrão não for explodir) o pagamento das indenizações. No máximo “[t]em médico de graça. Tem dentista. Tem remédio com cinquenta por cento de desconto” (p. 134). Dessa maneira, a solidariedade é inaceitável mesmo. Esse é o problema que estrutura todo o quinto quadro da peça. Zé dorme conformado em aceitar a ajuda do cunhado, não na forma de esmola, mas na forma de um trabalho concreto, e acorda revoltado com essa mesma ideia.

Se a única saída que ele tem é moralmente inaceitável, tudo fica bloqueado. Já não é mais possível passar da “bronca” para alguma esperança provisória sempre projetada para o dia seguinte. Não há futuro. Por isso mesmo que aquilo que eles mais querem, ter filhos, transforma-se para Zé em algo inviável. No final do quarto quadro, diante da calma, ainda que aparente, do Zé com a possibilidade de começar vida nova como taxista, Nina se anima a contar que está grávida. A alegria é grande – “Vou ser pai! Que legal!” (p. 172).

Mas no dia seguinte, a ideia passa a ser insuportável. Um filho é um aceno para o futuro em que Zé não vê mais sentido. O arco da parte final da peça começa com a reafirmação do impedimento moral, uma verdadeira lista de lugares-comuns dita com a convicção de algo que se sente: “Se não tem emprego, estende a mão e pede esmola. E depois? Com que cara vou me olhar no espelho? Aqui, ó! Me lasco, mas não me dobro. Tenho vergonha na cara” (p. 173). E o pior é que ele sente mesmo, e profundamente. Exige que Nina aborte, o que é inaceitável para ela, que enfileira durante a peça uma outra série de lugares-comuns, os do otimismo. Para ela o futuro é

palpável, pode ser bom, precisa ser vivido: “O futuro a Deus pertence” (p. 178), dirá ela. A ideia de não ter o filho é inconcebível, é uma rendição sem sentido, e suas palavras em reação à exigência de Zé só podem ser descritas como comoventes, sendo ou não mais um lugar-comum, porque exprimem a mesma sinceridade da descrença do marido: “Ele está aqui dentro de mim. Sou mãe. Já estou carregando a criança na barriga. Já sinto amor por ela. Rezo por ela. Peço que Deus a proteja” (p. 176). Desistir do filho é desistir da própria vida. A resposta do Zé é também amorosa, mesmo sem abrir mão da violência: “Eu também quero proteger, Nina. Quero livrar a cara dele dessa sacanagem de nascer pobre” (p. 176).

Isolados, sem terem para onde ir, como essa situação sem saída se resolve? A volta ao sossego já não é mais possível. Para Zé “Deus é que nem Papai Noel! Só baixa em terreiro de rico” (p. 178). A revolta o domina: “Todos, todos, até eu, umas vaquinhas de presépio, engolindo enrolado” (p. 179). Se com Zé não há futuro, só resta a Nina pensar um futuro sem ele. Apenas assim pode se abraçar ao futuro que o filho representa. A revolta de Zé não tem objeto. Fundada em desespero e em valores morais que ele sente como seus mesmo que não sejam de seu interesse, ele só pode se voltar contra si mesmo, ainda que se volte contra Nina e contra o filho. E, como quem pode mais chora menos, ele pode mais fisicamente: “*Nina vai sair, Zé impede. Nina insiste. Zé dá um soco na barriga de Nina, que se dobra lentamente e vai caindo com espanto e dor na expressão, sempre olhando para Zé. A luz vai saindo bem devagar*” (p. 183).

Tonho fuzila Paco, anulando sua própria vida. Zé dá um soco em Nina e faz o mesmo. Alguém poderia dizer que um tiro a queima roupa é mais violento do que um soco. Mas tal prejulgamento não faria sentido aqui. A violência desse soco é insuperável. A dor que ele causa e que ele representa não tem limites. Nada fica de pé no final de *Quando as máquinas param*, apenas o muro invisível que isola duas pessoas que se amam e que, naturalmente (dada a natureza do muro), voltam-se uma contra a outra. É como se estivéssemos naquele quadro pintado em *A carne*. Tonho e Paco, Bereco, Dilma e Rato, Nina e Zé, todos estão isolados de um lado do quadro. O ponto de partida de suas relações pode ser muito diverso, mas o ponto de chegada é o mesmo. Sem horizonte, um acaba no papel do escravo torturado, o outro do feitor de chicote na mão. O espectador fica do outro lado do quadro, como Lenita, olhando tudo sem ser percebido, na mais perfeita segurança, a da invisibilidade que a parede lhe dá.

## 4. Cortiço e subúrbio

### 4.1- *O cortiço*

Plínio Marcos trabalha com uma potencialidade do gênero dramático estabelecida por uma longa tradição de peças concentradas em poucos personagens. No romance esse procedimento é bem mais raro, o que não impediu os romancistas de figurar um isolamento disjuntivo, apenas que lançando mão de outros recursos narrativos. E isso acontece até mesmo num romance como *O cortiço*, paradoxalmente interessado no espaço coletivo. A ambientação do livro de Aluísio Azevedo, de toda forma, é fundamentalmente centrada no espaço do cortiço São Romão, com poucas cenas passadas noutros lugares. O espaço do cortiço, de toda maneira, se desenha diferentemente dos espaços restritos das peças que acabamos de examinar, incluindo tanto o cortiço em si – moradias, pátio e pedreira – como também o que lhe é contíguo – o estabelecimento comercial, que também funciona como residência de seu proprietário, João Romão, e o sobrado de um vizinho, o comerciante abastado Miranda.

Essa proximidade entre a vida dos pobres que habitam o cortiço e a vida dos ricos pode, à primeira vista, dar a impressão de que não há no romance qualquer muro a separar irremediavelmente um extremo social do outro. Uma boa maneira de nos aproximarmos dessa questão é tratar de um muro, esse físico, que aparece logo no início da narrativa. Quando Miranda se muda para o sobrado pegado ao cortiço, tem planos de adquirir uma faixa de terra – “umas dez braças” (p. 75), pouco mais de vinte metros – que separa seu quintal do morro, o que lhe garantiria espaço para uma chácara. Ocorre que o proprietário desse terreno é João Romão, cujos planos de expansão incluem aquele trecho aparentemente imprestável para a construção de novos cômodos e se recusa a vender. A reação de Miranda é insistir: “Quer saber? não amuro o quintal sem você decidir-se!” (p. 76). É claro que a decisão já estava tomada e, com a construção das novas habitações, Miranda, não sem muita raiva – menos pela falta de quintal e mais pela proximidade do cortiço, “[e]stragou-me a casa, o malvado!” (p. 80) – vê-se na contingência de aceitar o inevitável e finalmente levanta o muro. Como se vê, o homem rico não tem qualquer pressa em proteger-se da vizinhança, mas apenas enquanto o que ele tem junto ao quintal é o terreno livre.

Enfim, a separação lá está, e o muro em certa medida a representa. É claro que não se trata de grande separação efetiva, e disso é indício o fato de os amores da mulher de Miranda, Estela, com o Eduardo, um rapazola filho de um cliente do interior hospedado na casa, podem ser testemunhados pelos moradores do cortiço: “A Leocádia afiançou que, numa ocasião, espiando por cima do muro, trepada num montão de garrafas vazias que havia no pátio do cortiço, vira a sirigaita

com a cara agarrada à do estudante, aos beijos e aos abraços” (p. 147-148).

Tal proximidade física, no entanto, não anula as grandes distâncias sociais. O que acontece nesta cena é uma inversão da situação vivida em *A carne*, como se o escravo e o feitor observassem Lenita do outro lado da parede de taipa da velha fazenda. A localização do cortiço em Botafogo favorece mesmo a exploração, no romance, do paradoxo entre proximidade física e absoluta separação social, o que resulta numa imagem disjuntiva da sociedade ali representada.

Botafogo é um bairro que vive na imaginação do leitor dos romances brasileiros do século XIX como um bairro de gente rica. Nos romances de Machado de Assis, por exemplo, é em Botafogo que moram a Baronesa e sua protegida Guiomar, em *A mão e a luva* (1874); lá fica o colégio em que o Conselheiro Vale faz Helena estudar antes de declará-la filha e herdeira em *Helena* (1876); o enriquecido Rubião vem de Minas e estabelece-se lá, assim como os enriquecidos Cristiano Palha e Sofia mais tarde, em *Quincas Borba* (1891); também em Botafogo vive o banqueiro Santos, pai dos gêmeos Pedro e Paulo em *Esau e Jacó* (1904). Cinthia Aparecida Tragante resume essa imagem muito diretamente, partindo de uma comparação com o bairro de São Cristóvão: “Botafogo, entretanto, era inicialmente *locus* da aristocracia e depois das classes mais abastadas”<sup>53</sup>.

Para um leitor de hoje não é surpreendente, portanto, que um comerciante rico, que vivia “na cidade” procure casa em Botafogo para “afastar Dona Estela do alcance dos seus caixeiros”, já que ela “era uma mulherzinha levada da breca” (p. 71). Mas também não é de estranhar que, engastado no bairro cheio de chácaras e mansões, encontre-se um cortiço onde vive a gente mais pobre, já que essa proximidade é até hoje uma espécie de marca identitária do Rio de Janeiro, em que as favelas compõem a vizinhança dos bairros mais elegantes da zona sul. No caso de *O cortiço*, como aliás no de *O homem* também, já que Magdá, a protagonista, vive com o pai, o Conselheiro Pinto Marques, e uma tia “numa boa casa da praia de Botafogo” (p. 29), a presença das pedreiras a exigirem trabalhadores braçais explica em grande medida a razão pela qual o bairro nobre é também um bairro operário<sup>54</sup>.

Essa marcação espacial está na base das ações do romance, cujo enredo se estrutura entre a trajetória de ascensão social de João Romão e a vida coletiva dos moradores do cortiço, em relação aos quais a ascensão social jamais passa de uma possibilidade. É assim que os dois primeiros capítulos serão dedicados a João Romão. O leitor fica sabendo como ele, aos vinte e cinco anos,

<sup>53</sup> TRAGANTE, Cinthia Aparecida. A habitação na literatura: as casas nos romances de Machado de Assis e de Lima Barreto. In: *risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: IAU/USP, v. 16, n. 1, p. 14.

<sup>54</sup> Esse, aliás, é um dado de realismo do romance, já que havia na enseada de Botafogo três pedreiras, a do cemitério São João Batista, a do Pasmado e a da Babilônia. V. ALMEIDA, Soraya & PORTO JUNIOR, Rubem. Cantarias e pedreiras históricas do Rio de Janeiro: instrumentos potenciais de divulgação das Ciências Geológicas. In: *Terrae Didactica*. Campinas: IG/Unicamp, v. 8, n. 1, 2012, p. 3-23.

viu-se proprietário de uma venda em Botafogo, passou a viver com a escrava Bertoleza, de cujas economias se apossou, ampliou a venda e deu início à construção do cortiço, que cresce rapidamente. É também nesses dois capítulos iniciais que a família de Miranda se muda para o sobrado vizinho – e a discussão sobre o muro se dá.

Estabelecido esse núcleo narrativo, o terceiro capítulo apresenta ao leitor o cortiço. E o faz de maneira a tratá-lo como corpo único, o que se coloca já nos dois períodos de abertura, em que o espaço se revela em analogia com o corpo humano: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo” (p. 95). A isso se segue a descrição das atividades dos moradores, mas ainda sem distinguir ninguém: “das portas surgiam cabeças congestionadas de sono; ouviam-se amplos bocejos, fortes como o marulhar das ondas; pigarreava-se grosso por toda a parte”, “lavavam a cara, incomodamente, debaixo do fio de água que escorria da altura de uns cinco palmos”, “[d]a porta da venda que dava para o cortiço iam e vinham como formigas, fazendo compras” (p. 95-96).

São oito parágrafos até que uma personagem se individualize – mas ainda não é um morador do cortiço, e sim uma empregada do sobrado: “Duas janelas do Miranda abriram-se. Apareceu numa a Isaura, que se dispunha a começar a limpeza da casa” (p. 96). É que o narrador quer nos conduzir para os entornos do cortiço, como se o emoldurasse. Chega o padeiro e logo em seguida o leiteiro conduzindo a vaca; a fábrica de massas ali perto começa a funcionar; o carroção de lixo passa. Só então voltamos ao cortiço, onde vozes indefinidas cantam “os fados portugueses e as modinhas brasileiras” (p. 98) e as atividades comerciais se intensificam, com a chegada dos vendedores de carne, de peixe e os mascates com suas quinquilharias. São mais sete parágrafos até que as lavadeiras comecem a trabalhar. Somente aí a humanidade que produzia aquela azáfama começa a se definir, com os primeiros nomes referidos: Leandra, a “Machona”, e seus filhos Das Dores, Agostinho e Neném; Augusta Carne Mole, mulher de Alexandre, soldado da polícia, que tinha vários filhos pequenos, um deles a menina Juju, que vive na cidade com Léonie; Leocádia, casada com Bruno; Paula, a “Bruxa”; Marciana e sua filha Florinda; Dona Isabel e a filha Pombinha, “a flor do cortiço” (p. 101); Albino, o único lavadeiro do grupo.

As apresentações são sumárias, exceto a de Pombinha, cuja história de menina letrada à espera da primeira menstruação para poder se casar com o noivo João da Costa e deixar o cortiço é narrada, o que antecipa a estrutura geral do enredo. Por alguns instantes algo se particulariza naquele corpo coletivo, para logo voltar para o quadro geral, ou passar a outro pequeno drama. São dois métodos narrativos: um linear, para tratar de João Romão, e outro fragmentário, cheio de linhas cruzadas e interrupções, para tratar dos moradores. Esses dois métodos se entrelaçam com

habilidade, conduzindo o romance a um desfecho uno e orgânico. Como completando um círculo, o penúltimo capítulo encerra a história de Pombinha, exatamente a primeira a ser desenvolvida, fechando o círculo da coletividade, enquanto o último é inteiramente dedicado a João Romão, que finalmente remove o maior obstáculo para seu estabelecimento como grande comerciante com trânsito nas boas rodas sociais da Corte.

Entre a abertura e o desfecho, o leitor acompanha basicamente o desenvolvimento das tramas que envolvem os vários moradores, constituindo a maior parte do volume de texto, sem jamais deixar de correr ao lado da principal, o dos sucessos da vida de João Romão. Mas é preciso atentar para o fato de que o espaço, ou seja, o desenvolvimento do próprio cortiço, também representa uma linha de força do romance, que o atravessa como uma espécie de trama própria, a do crescimento e transformação da habitação coletiva. Enquanto o proprietário enriquece e os moradores vão experimentando disputas, amores, abandonos, retornos, frustrações, as casinhas se multiplicam, depois se derrubam e se reconstróem até o ponto em que a tabuleta “sem ortografia” onde se lia “Estalagem de São Romão. Alugam-se casinhas e tinas para lavadeiras” (p. 81) seja substituída por “uma tabuleta nova, muito maior”, em que se lê “AVENIDA SÃO ROMÃO” (p. 321), assim em caixa-alta.

A história do cortiço é marcada por dois incêndios. O primeiro acontece quando o português Jerônimo e o brasileiro Firmo entram em violenta luta por causa de Rita Baiana, companheira deste por quem aquele se apaixonara. Jerônimo acaba levando a pior, sendo gravemente ferido por uma navalhada no ventre, e a confusão faz com que a polícia queira entrar no São Romão. Ocorre que a polícia representa mais uma ameaça do que um auxílio: “era o grande terror daquela gente [...]; à capa de evitar e punir o jogo e a bebedeira, os urbanos invadiam os quartos, quebravam o que lá estava, punham tudo em polvorosa” (p. 213). Jerônimo é levado para sua casa enquanto todos os demais moradores resistem, e o que se vê é o surgimento de um elemento novo que vai muito além do horror contra os invasores:

De cada casulo espipavam homens armados de pau, achas de lenha, varais de ferro. Um empenho coletivo os agitava agora, a todos, numa solidariedade briosa, como se ficassem desonrados para sempre se a polícia entrasse ali pela primeira vez. Enquanto se tratava de uma simples luta entre dois rivais, estava direito! “Jogassem lá as cristas, que o mais homem ficaria com a mulher!” mas agora tratava-se de defender a estalagem, a comuna, onde cada um tinha a zelar por alguém ou alguma coisa querida (p. 212-213)

O elemento novo é o espírito de corpo, a solidariedade de quem partilha a mesma vida. As

desavenças internas são plenamente aceitas, mas as interferências externas não. Como nas peças de Plínio Marcos, o mundo da ordem é distante e hostil. Uma outra ordem, fundada exclusivamente nas relações entre os moradores se impõe. A violência entre dois homens que acabara de estourar é naturalmente aceita como parte de uma ética que ali rege as relações. A solidariedade então não se aplica: é indiferente que morra um ou outro. O vencedor prossegue sua vida normalmente tendo obtido o que deseja. O outro não importava. Mais uma vez, é o “quem pode mais chora menos” que prevalece.

Algo que chama a atenção no terceiro capítulo, aquele em que os moradores do cortiço são rapidamente caracterizados, é que há uma informação sobre cada um que é sempre dada: sua nacionalidade. Leandra, Leocádia e Dona Isabel são portuguesas. Augusta, Paula e Albino, brasileiros. Há ainda um outro grupo nacional a ser apresentado, o dos italianos, cuja presença pontuará todo o enredo, mas sempre de longe. Neste momento inicial saberemos os nomes de quatro deles, mas apenas os nomes e sua profissão, sem sequer uma apresentação breve: “Um grupo de mascates, o Delporto, o Pompeo, o Francesco e o Andréa, armado cada qual com a sua grande caixa de bugigangas, saiu para a peregrinação de todos os dias, altercando e praguejando em italiano” (p. 104-105). A nacionalidade parece ser um dado tão importante para o narrador que, embora Léonie não seja moradora e só apareça referida no interior da apresentação de Pombinha, o narrador informa num período curto e direto que fecha o parágrafo, quase como se preenchesse uma ficha: “Procedência francesa” (p. 100).

A divisão entre portugueses e brasileiros é importante para o desenvolvimento da trama coletiva que envolve os moradores do cortiço, o que inclui o sub-enredo mais desenvolvido do romance, exatamente o dos amores de Rita Baiana – brasileira evocada já neste terceiro capítulo na conversa das lavadeiras, mas que só aparecerá em carne e osso no capítulo VI – e Jerônimo – português que se muda para o cortiço no capítulo IV depois de contratado por João Romão para chefiar os trabalhos na pedreira vizinha, mais um dos negócios do comerciante. A importância dessa divisão é permitir que sejam tratadas as grandes questões de raça e meio, questões de escola portanto, que interessavam a Aluísio de Azevedo e se consubstanciam em torno das relações entre a raça “superior” europeia e a brasileira, “inferior”.

Levando isso em conta é que se pode aquilatar bem o peso que tem a cena do primeiro incêndio, na medida em que revela a existência de uma identidade coletiva que anula, mesmo que transitoriamente, essa divisão. Tal solidariedade tem escasso resultado porque a “Bruxa” atea fogo a uma das casinhas. Se até ali a resistência do cortiço levava a melhor sobre os soldados invasores, e “o sargento tinha a cabeça partida e duas praças abandonavam o campo, à falta de ar” (p. 213), quando o alarme de incêndio é dado por Neném tudo se desmancha: “Cada um pensou em salvar o

que era seu” (p. 214). O fogo é debelado, mas a polícia realiza seu ritual de destruição e “as praças, loucas de cólera, metiam dentro as portas e iam invadindo e quebrando tudo, sequiosas de vingança” (p. 214).

O segundo incêndio tem maior desenvolvimento no romance e maiores consequências para a trama. Vai acontecer em uma crise semelhante, diante de um outro invasor, mas em decorrência da mesma briga entre Firmo e Jerônimo. Jerônimo afinal não morre e, no mesmo dia que volta do hospital, juntamente com dois companheiros, pagando a cada um o equivalente a um mês de seu bom salário como chefe da pedreira, vinga-se e mata Firmo. Desimpedido o caminho, a relação entre o português e Rita Baiana pode se desenrolar à vontade. Isso naturalmente desagrade Piedade, também portuguesa e mulher de Jerônimo, que vai à casa da rival pedir satisfações. O bate-boca evolui para briga no meio do pátio, com ampla torcida de brasileiros e portugueses. Nesse corpo-a-corpo, Piedade acaba caindo de bruços. Rita senta-se sobre ela e a esmurra com fúria. É quando a torcida resolve intervir: “Os portugueses precipitaram-se para tirar Piedade de debaixo da mulata. Os brasileiros opuseram-se ferozmente” (p. 288). A situação degenera de vez: “as palavras 'galego' e 'cabra' cruzaram-se de todos os pontos, como bofetadas. Houve um vavau rápido e surdo, e logo em seguida um formidável rolo, um rolo a valer, não mais de duas mulheres, mas de uns quarenta e tantos homens de pulso” (p. 289).

O encadeamento das ações deixa claro o que já se esboçara no primeiro incêndio: há dois partidos ali. Se inicialmente eles não eram absolutamente homogêneos, afinal, não todos, mas apenas “*quase* todos os brasileiros eram pela Rita e *quase* todos os portugueses pela outra” (p. 288, grifo nosso), quando a briga chega ao auge e se torna coletiva, estão todos devidamente reduzidos a “galegos” e “cabras”. A esta altura, como no primeiro incêndio, uma ameaça de fora surge repentinamente: “no melhor da luta, ouvia-se na rua um coro de vozes que se aproximavam das bandas do Cabeça de Gato” (p. 290). Cabeça de Gato era o cortiço vizinho, onde o Firmo morava, que vinha atrás de vingança pela morte de seu “chefe de malta” (p. 290). Rapidamente os dois partidos, de portugueses e brasileiros, se reorganizam em um só, o dos carapicus, como se autodenominavam os moradores do São Romão, sem excluir os demais, como os italianos. A briga recomeça, agora ampliada tanto em volume quanto em armas, já que os cabeças-de-gato chegam de navalhas abertas.

Mais uma vez a “Bruxa” se aproveita da confusão e atea fogo ao número 88. Mas agora o fogo prospera e a luta se encerra cavalheirescamente, com os invasores, “desdenhosos de aceitar o auxílio de um sinistro e dispostos até a socorrer o inimigo”, desistindo do ataque, enquanto, de outra parte, “nenhum dos carapicus os feriu pelas costas” (p. 292).

A grande diferença é que este segundo incêndio se espalha rapidamente, e os moradores,

mesmo com o auxílio dos bombeiros, não conseguem contê-lo. O saldo é o de várias casas destruídas e três mortos: a própria Bruxa, o velho Libório, que mantém uma grande soma de dinheiro escondida em garrafas que João Romão tem tempo de roubar, e uma filhinha da Augusta Carne Mole, “esmagada pelo povo” (p. 298).

Para os moradores do cortiço o incêndio traz um prejuízo enorme, mas para o proprietário, ao contrário, abre grandes oportunidades. Seu saldo pessoal é amplamente positivo, e ele tem plena consciência disso, assim como seu vizinho do sobrado:

O Miranda apresentou-se na estalagem logo pela manhã, o ar compungido, porém superior. Deu um ligeiro abraço em João Romão, falou-lhe em voz baixa, lamentando aquela catástrofe, mas felicitou-o porque tudo estava no seguro.

O vendeiro, com efeito, impressionado com a primeira tentativa de incêndio, tratara de segurar todas as suas propriedades; e, com tamanha inspiração o fez que, agora, em vez de lhe trazer o fogo prejuízo, até lhe deixaria lucros.

– Ah, ah, meu caro! Cautela e caldo de galinha nunca fizeram mal a doente!... segredou o dono do cortiço, a rir. Olhe, aqueles é que com certeza não gostaram da brincadeira! acrescentou, apontando para o lado em que maior era o grupo dos infelizes que tomavam conta dos restos de seus tarecos atirados em montão.

– Ah! mas esses, que diabo! nada têm que perder... (p. 299)

Como o capital sempre encontra maneira de se defender, o primeiro incêndio, de poucas consequências, teve a vantagem de prevenir João Romão da necessidade de tomar aquele caldo de galinha financeiro e se garantir contra um outro incidente. Ademais, ele também se garante com os sete contos de réis tomados do Libório logo antes de morrer, afinal, como ele mesmo diz, “isto já serve para principiar as obras!” (p. 302).

Do mesmo lado do muro social que separa proprietários e trabalhadores, Miranda e Romão olham a situação a partir de uma perspectiva ampla, garantida pela posição que ocupam. É com prazer que podem olhar para o outro lado onde “aqueles” não vão gostar da brincadeira, mas não é grave, já que “esses” não têm nada a perder.

É dessa maneira que João Romão vai reconstruir o cortiço, não apenas expandindo-o – “[d]e cento e tantos, a numeração dos cômodos elevou-se a mais de quatrocentos” (p. 318) – como também o remodelando completamente, de forma não apenas a aproveitar melhor o espaço, dotando-o de melhor estrutura, mas também, e sobretudo, ordenando-o:

Mas o cortiço já não era o mesmo; estava muito diferente; mal dava idéia do que fora. O pátio, como

João Romão havia prometido, estreitara-se com as edificações novas; agora parecia uma rua, todo calçado por igual e iluminado por três lampiões grandes simetricamente dispostos. Fizeram-se seis latrinas, seis torneiras de água e três banheiros. Desapareceram as pequenas hortas, os jardins de quatro a oito palmos e os imensos depósitos de garrafas vazias (p. 318).

Em outras palavras, suprimiu-se o espaço comum, que era utilizado de acordo com as necessidades e desejos dos moradores. Agora já não é mais possível ter hortas e jardins nem guardar tralhas. O cortiço civiliza-se, por assim dizer, assim como o seu proprietário se civilizava, passando a vestir terno e trocando os tamancos pelas botas. É nesse ponto que a tal tabuleta em caixa-alta da qual desaparece a classificação de “estalagem” – eufemismo para “cortiço”, é claro – para dar lugar à de “AVENIDA”: é como se um novo bairro, integrado à cidade, surgisse. A ordem se instala ali.

Do outro lado todavia, nada muda. A “identidade carapicu” faz as vezes da moral que impedia, em *Quando as máquinas param*, o Zé de aceitar a solidariedade da sogra e do cunhado. Nas ocasiões dos dois incêndios, é esse sentimento que, mais que proteger seus próprios pertences – mesmo porque isso se revela inócuo no final das contas – protege é a propriedade. E tanto isso é verdade que a primeira voz de resistência contra a invasão da polícia veio do proprietário:

João Romão atravessou o pátio, como um general em perigo, gritando a todos:

– Não entra a polícia! Não deixa entrar! Aguenta! Aguenta!

– Não entra! Não entra! repercutiu a multidão em coro (p. 212).

A voz do povo não é a voz de Deus, mas a voz do dono<sup>55</sup>, assim como aquela “solidariedade briosa” que buscava evitar algo que os tornaria “desonrados” evita mesmo é a desvalorização do cortiço – veja-se o sinal explícito da decadência do Cabeça de Gato após a instalação da “Avenida”: “raro era o dia em que a polícia não entrava lá e baldeava tudo aquilo a espadeirada de cego. Uma desmoralização completa!” (p. 321). E é assim que João Romão não perde inquilinos, mesmo durante toda a remodelação da estalagem. Os antigos moradores assumem a nova identidade carapicu, a da ordem, de forma que as próprias casas ficam mais de acordo com o que pretendia João Romão. A transformação do cortiço, portanto, não cessa com o fim das obras, e os próprios moradores contribuem ativamente para o aspecto do lugar ser de ordem – quase todos, pelo menos, já que “[d]o lado esquerdo, toda a parte em que havia varanda foi monopolizada pelos italianos; habitavam cinco a cinco, seis a seis no mesmo quarto, e notava-se que nesse ponto a estalagem

---

<sup>55</sup> Mais adiante, quando o cortiço Cabeça de Gato ameaçaria fazer-lhe concorrência, João Romão tomaria duas atitudes. A primeira é agir contra o rival, “peitando fiscais e guardas municipais, para que o não deixassem respirar”. A segunda é agir, digamos, internamente: “pela sorrelfa plantava no espírito de seus inquilinos um verdadeiro ódio de partido” (p. 241). Partido dele, é claro.

estava já muito mais suja que nos outros” (p. 320).

Se João Romão é o responsável por agora tudo “estar caiadinho e pintado de fresco” (p. 318), por outro lado, “alguns moradores puseram plantas à porta e à janela, em meias tinas serradas ou em vasos de barro. Albino levou o seu capricho até à cortina de labirinto e chão forrado de esteira” (p. 318). O asseio é tamanho que o lugar começa a atrair um novo tipo de morador, afinal, “[o] cortiço aristocratizava-se” (p. 344). Um alfaiate, um relojoeiro, um cigarreiro, estudantes, artistas, funcionários públicos, toda uma camada média ou, como diz o narrador, “gente mais limpa” (p. 344). Até uma antiga moradora, Florinda, filha de Marciana, que deixara a estalagem, voltava para lá “metida agora com um despachante de estrada de ferro [...] e trazia a sua casinha em muito bonito pé de limpeza e arranjo” (p. 345), ou seja, não na primitiva condição de lavadeira, mas sim na de companheira de um funcionário que pertence ao perfil do novo São Romão.

Nessa nova situação, é a identidade cabeça-de-gato que parece sofrer sérios abalos: “Muitos Cabeças-de-Gato viraram casaca, passando-se para os Carapicus, entre os quais um homem podia até arranjar a vida, se soubesse trabalhar com jeito em tempo de eleições. Exemplos não faltavam!” (p. 321). Na verdade, ambas as identidades, carapicu e cabeça-de-gato são móveis e reguladas por um mecanismo superior à vontade tanto de uns como de outros, não importa o quanto estejam dispostos a lutar até à eliminação do grupo rival, como Tonho elimina Paco em *Dois perdidos numa noite suja*. Tanto que virar a casaca não é vergonha para um cabeça-de-gato, pode até ser uma atitude voluntária daqueles que, podendo pagar o aluguel agora mais alto, não têm qualquer pudor de trocar de identidade.

Esse movimento também acontece no sentido inverso. Só que para os carapicus, virar a casaca nem chega a ser um comportamento voluntário:

E, como a casa comercial de João Romão, prosperava igualmente a sua avenida. Já lá se não admitia assim qualquer pé-rapado: para entrar era preciso carta de fiança e uma recomendação especial. Os preços dos cômodos subiam, e muitos dos antigos hóspedes, italianos principalmente, iam, por economia, desertando para o “Cabeça-de-Gato” e sendo substituídos por gente mais limpa. Decrescia também o número das lavadeiras (p. 344).

Qualquer distinção entre portugueses e brasileiros – e até entre os europeus e a gente tropical em geral – desaparece aqui. O muro do sobrado do Miranda continua no mesmo lugar, mas o que dizer do muro que separa o cortiço de Botafogo, ou o mundo da ordem e da desordem? Em sentido estrito, relativo ao espaço físico, ele muda junto com o São Romão quando deixa de ser “estalagem” para se converter em “AVENIDA”. No plano da disjunção social ele continua exatamente no

mesmo lugar. Apenas que, agora, quando o São Romão de alguma forma se aproxima do restante do bairro, do lado de lá do muro permanece o Cabeça de Gato.

Há uma sofisticação nesse movimento que, aos olhos do leitor de nosso tempo, muitas vezes faz falta nas histórias individuais desse grande grupo de personagens. Os condicionamentos de raça e meio, fundamentais na oposição entre portugueses e brasileiros, enformam, por exemplo o caso de Rita Baiana e Jerônimo. A explicação pela causa daquela atração mútua está na ponta da língua de um narrador presumivelmente emparelhado com o leitor de primeira hora, ambos atualizados com as teorias em voga. Nesse enquadramento, não é bem Rita que se sente atraída por Jerônimo, mas sim a mulata que é arrastada para o português, homem, branco e europeu, portanto superior. Assim como Jerônimo não deseja propriamente a Rita, mas sim a força quase mágica da terra tropical. Como bem definiu Antonio Candido, o sol é o “símbolo supremo”<sup>56</sup>, o mesmo sol a que Jerônimo é incapaz de resistir e que traz ao mesmo tempo para Pombinha, já com pelo menos dezoito anos, a primeira menstruação e a inquietação sexual.

No movimento específico que seguimos aqui, o das transformações por que passa o espaço do cortiço, as forças que agem são também fortes, mas são outras, sociais. Os pobres, sejam brasileiros, portugueses ou italianos – lembre-se que quando o narrador nos informa de que as lavadeiras não se mantêm na Avenida São Romão, não distingue as portuguesas das brasileiras, como tão escrupulosamente faz no terceiro capítulo, ao apresentá-las – permanecem sempre no mesmo lugar, mesmo que tenham que mudar de casa; aliás, mudam de casa exatamente para permanecerem no mesmo lugar. Nesse sentido, o grupo de italianos, referido seguidamente, mas sempre de passagem e sem jamais se desenvolver qualquer sub-enredo que individualize algum deles, ganha significação no conjunto do romance. Tanto quanto os trabalhadores braçais, como as lavadeiras e os cavouqueiros, e os marginais, como Firmo e Porfiro, eles se vêm presos. Quando agem, destroem-se uns aos outros, seja no plano individual, como ocorre entre Jerônimo e Firmo ou entre as lavadeiras, que altercam e se desentendem a toda hora, seja como grupo pertencente a alguma identidade coletiva, como acontece com todos eles, incluindo os italianos. Basta lembrar que, no cômputo de desgraças causadas pela refrega entre carapicus e cabeças-de-gato seguida do grande incêndio, consta que, assim como “o Bruno levava uma navalhada na coxa” e “dois trabalhadores da pedreira estavam gravemente feridos” também “um italiano perdera dois dentes da frente” (p. 198). Não há superioridade de raça ou fascínio tropical que explique a natureza disjuntiva da sociedade representada no romance.

Já há um bom tempo estamos cuidando do segundo e muito mais longo núcleo narrativo,

---

<sup>56</sup> CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: *O discurso e a cidade*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998, especialmente a seção 6, p. 140-144.

aquele que começa no terceiro capítulo e termina com o desfecho da história de Pombinha. É preciso voltar para o primeiro núcleo do romance, aquele que o emoldura porque o abre e o fecha, o de João Romão. Nele também a disjunção radical da sociedade brasileira é estruturante. E pela simples razão de que sua história de ascensão não é a de João Romão apenas, mas sim de João Romão e de Bertoleza. Se o livro se abre com o nome do português, o da escrava é introduzido logo no segundo parágrafo. Apenas o ponto de partida do que viria a se tornar uma grande empresa diz respeito exclusivamente a ele, fruto que foi de seu trabalho ininterrupto dos dezessete aos vinte e cinco anos numa taverna: “ao retirar-se o patrão para a terra, lhe deixou, em pagamento de ordenados vencidos, nem só a venda com o que estava dentro, como ainda um conto e quinhentos em dinheiro” (p. 65). Absolutamente tudo o que conquista em seguida é obtido em conjunto com Bertoleza. Primeiro porque o cortiço só pode existir porque ele se apropria das economias da vida dela ao forjar uma carta de alforria que ele simula pagar. Depois porque, se “ela também trabalhava forte; a sua quitanda era a mais bem afreguesada do bairro” (p. 65), está claro que sua associação com a venda de João Romão representa uma entrada de capital, um aumento da clientela, de forma que o fornecimento de refeições passa a ser uma atividade importante na venda. Aliás, essas duas contribuições se fundem quando o narrador nos diz:

João Romão comprou então, com as economias da amiga, alguns palmos de terreno ao lado esquerdo da venda, e levantou uma casinha de duas portas, dividida ao meio paralelamente à rua, sendo a parte da frente destinada à quitanda e a do fundo para um dormitório que se arranjou com os cacarecos de Bertoleza. [...] O vendeiro nunca tivera tanta mobília (p. 66-67).

A quitanda bem afreguesada de Bertoleza se transforma, com o dinheiro dela, numa casa de pasto edificada que emparelha com a primitiva venda e se torna em pouco tempo um negócio lucrativo o suficiente para exigir a contratação “de um caixeiro só para o frege” (p. 107). No plano simbólico, não é pouco que a palavra que identifica os moradores do cortiço, carapicus, venha do “nome do peixe que a Bertoleza mais vendia à porta da taverna” (p. 241).

A participação de Bertoleza na ascensão de João Romão, no entanto, não se restringe a isso. O narrador insiste em rebaixar sua condição, seja com a repetição do ramerrão de escola segundo o qual ela “procurava instintivamente o homem numa raça superior à sua” (p. 66), seja, em consonância com esse ponto de vista, reduzi-la a funções servis: “representava agora ao lado de João Romão o papel tríplice de caixeiro, de criada e de amante” (p. 69). Mas as ações narradas o desmentem. Mais do que financiadora e força motriz da casa de pasto, ela é sua mulher e partilha com ele a opção por uma vida obsessivamente econômica. Embora o narrador nos apresente essa

obsessão como pessoal dele – “a febre de possuir se apoderou dele totalmente” (p. 78) – Bertoleza participa dela e aceita viver de acordo com ela: “[d]as suas hortas recolhia para si e para a companheira os piores legumes, aqueles que, por maus, ninguém compraria; as suas galinhas produziam muito e ele não comia um ovo, do que, no entanto, gostava imenso; vendia-os todos e contentava-se com os restos da comida dos trabalhadores” (p. 78). Como a obsessão pode ser apenas dele se os maus legumes são também para Bertoleza que, gostando nada ou muito de ovos, não sabemos, também não os comia? Essa parceria se estende por todos os aspectos da vida, numa verdadeira cumplicidade. Ela é mais que parceira comercial, é cúmplice direta de seus roubos quando sai à noite pilhando material em obras da vizinhança para a construção das casinhas do cortiço: “à noite lá estava ele rente, mais a Bertoleza, a removerem tábuas, tijolos, telhas, sacos de cal, para o meio da rua, com tamanha habilidade que se não ouvia vislumbre de rumor” (p. 70). É ainda, além de amante, cúmplice no sentido existencial da palavra porque confidente e envolvida em seus projetos. Depois da primeira conversa com Miranda sobre o muro e quem avançaria sobre o terreno de quem, não é sozinho que vemos João Romão, mas sim conversando e planejando: “Deixa estar, conversava ele na cama com a Bertoleza; deixa estar que ainda lhe hei de entrar pelos fundos da casa, se é que não lhe entre pela frente! Mais cedo ou mais tarde como-lhe, não duas braças, mas seis, oito, todo o quintal e até o próprio sobrado talvez!” (p. 78).

É por isso que Bertoleza “[m]ourejava a valer, mas de cara alegre” [p. 69]. Porque construía com João Romão seu próprio futuro de mulher que se crê livre. É evidente que isso não passa pela cabeça de João Romão como, aliás não passa por sua cabeça preocupação por ninguém, mas é isso que ficará bem claro ao final da trama. E só ao final porque Bertoleza é uma espécie de fantasma no enredo de *O cortiço*.

De co-protagonista no primeiro capítulo, ela passa a figurante até o antepenúltimo, o XXI. Nesse meio tempo é uma figura reduzida ao trabalho que só surge à boca de cena rapidamente exercendo suas atividades cotidianas quando a ação se passa na casa de pasto. Numa única ocasião, a festa de Rita Baiana, como que para o leitor não se esquecer, o narrador os apresenta como um casal: “[o] círculo do pagode aumentou: vieram de lá defronte a Isaura e a Leonor, o João Romão e a Bertoleza, desembaraçados da sua faina, quiseram dar fé da patuscada um instante antes de caírem na cama” (p. 153). Mas João Romão começa a se modificar. No dia em que Miranda recebe o título de Barão ele se dá conta de que apenas acumulou dinheiro e nunca tirou proveito dele. Recebe um convite do vizinho para um chá e começa a se ver “bem vestido, de pano fino, com uma boa cadeia de relógio, uma gravata com alfinete de brilhantes” (p. 206). Passa a frequentar a casa de Miranda e a entrever a possibilidade de saltar de um lado ao outro do muro que o separa da vida da boa sociedade. Não é possível a Bertoleza acompanhá-lo nesse salto, e a visão dominante sobre ela na

narrativa transita do burro de carga para a de “[m]aldita preta dos diabos! Era ela o único defeito, o senão de um homem tão importante e tão digno” (p. 304), como a definem Miranda e seu agregado, o velho Botelho.

Em relação a João Romão, não poderia haver ironia maior do que a conversão para homem digno daquele que fora apresentado “não perdendo nunca a ocasião de assenhorear-se do alheio, deixando de pagar todas as vezes que podia e nunca deixando de receber, enganando os fregueses, roubando nos pesos e nas medidas, comprando por dez réis de mel coado o que os escravos furtavam da casa dos seus senhores” (p. 70). Não há ironia, todavia, no que diz respeito a Bertoleza. Escravizada ou livre, no início da história, só para si mesma as perspectivas de futuro se modificam e se ampliam quando vai viver com o companheiro. Para todos os outros nada muda, já que a transformação é apenas aparente. O que se modifica da escrava para o burro de carga e daí para a para a “maldita negra” e “único defeito” é apenas sua posição em relação a João Romão. Não deixa de ser uma coisa porque passa a ser outra, antes é maldita porque é um burro de carga, e é um burro de carga porque é escrava. O muro é intransponível, e quando fica pronta a nova casa, construída juntamente com a reedificação do cortiço, e transformada num sobrado mais vistoso do que o de Miranda, apenas o homem digno passa a dormir no quarto do andar superior. A Bertoleza cabe apenas “um vão de escada, no fundo do armazém, junto da comuna” (p. 328), ou seja em lugar semelhante àquele em que sempre dormiu e, não por coincidência, o espaço mais próximo do cortiço que há na nova construção de aspecto respeitável e senhorial.

Dentre os vários pensamentos que o novo João Romão tem em relação à companheira nessa fase em que ela, por ser-lhe um obstáculo, ocupa suas cogitações durante mais tempo do que em todo o restante da narrativa, um dos que elabora é este: “O que não dirão os invejosos lá da Praça?... 'Ah, ah! ele tinha em casa uma amiga, uma preta imunda com quem vivia! Que tipo! Sempre há de mostrar que é gentinha de laia muito baixa! [...] Sai, sujo!” (p. 333). Nesse contexto, é claro que a “Praça” remete a seus colegas grandes comerciantes, mas não deixa de ser significativo que o termo remeta a um espaço público jamais referido no livro senão em relação ao centro da cidade, lugar de pertencimento daqueles que jogam o jogo da ordem, o lado do muro que agora Miranda e Romão compartilham.

Mesmo Botelho, que já tivera meios mas agora vivia “na qualidade de parasita” (p. 87) em casa do Miranda, frequentava a cidade diariamente. Saía de casa depois do almoço e “ia direitinho para uma charutaria da Rua do Ouvidor, onde costumava ficar assentado até às horas do jantar” (p. 89). Quanto a Romão, ainda no tempo que andava em mangas de camisa e calçado com tamancos, depois da invasão da polícia e primeiro incêndio do cortiço, é obrigado a se apresentar ao subdelegado, no que é acompanhado por alguns dos moradores, carapicus que se vêm

identificados com ele. Juntos formam um corpo estranho naquele ambiente: “Uma verdadeira patuscada esse passeio à cidade!” (p. 216). Nesse momento, em relação ao espaço público por excelência da Corte, onde se veste na moda e se fazem os negócios, o proprietário e os inquilinos são igualmente marginais. Um pouco antes, ainda quando lhe nascia a boa ideia de que era rico e poderia participar daquilo tudo, lamentava-se de não ter ido até a cidade nem de vez em quando: “Por que, como eles [Miranda e família], não aprendera a dançar? e não frequentara sociedades carnavalescas? e não fora de vez em quando à Rua do Ouvidor e aos teatros e bailes, e corridas e a passeios?” (p. 202).

Até aqui ele está em pé de igualdade com os seus inquilinos, que não frequentam a cidade. Mesmo Pombinha, cujo noivado com um promissor empregado do comércio serviria de garantia de um bilhete de ida para o outro lado do muro, enquanto não se casa lamenta-se: “Nunca vou à cidade... É raro!” (p. 190). E a menina parece ser uma exceção naquele meio, porque de fato acaba mudando-se para a cidade. Mas bem vistas as coisas, não se trata de mudança estritamente dentro da ordem, ou seja, nem mesmo Pombinha, letrada e bem-educada, consegue saltar de vez para o outro lado do muro. Casa-se, é verdade, e por isso se muda. Mas não suporta o casamento e acaba indo viver na companhia de Léonie, trabalhando também como prostituta de muito luxo. A filha de portugueses e a francesa dividem o destino, tudo indica, de uma miséria adiada, já que a prostituição não costuma dar qualquer garantia de futuro, é carreira sem longevidade. Aliás, nenhum dos moradores passa a viver na cidade. Vários vão para o Cabeça de Gato, como vimos, e Jerônimo, depois de deixar a mulher, “empregara-se na pedreira de São Diogo, onde trabalhava dantes, e morava agora com a Rita numa estalagem da Cidade Nova” (p. 307), região sem qualquer nobreza, ainda que perto do centro.

O caso de João Romão é outro, evidentemente. Mais adiante, quando a transformação já ia adiantada, “começou a ser visto com frequência na Rua Direita, na praça do comércio e nos bancos” (p. 245), e o último capítulo, não por acaso, abre-se com ele muito à vontade no centro da cidade: “À porta de uma confeitaria da Rua do Ouvidor, João Romão, apurado num fato novo de casimira clara, esperava pela família do Miranda, que nesse dia andava em compras” (p. 350). A esta altura a mudança para o outro lado do muro já está quase completa, o que inclui até mesmo a perspectiva de casamento com Zulmira, a mocinha clara que era filha de Miranda, o Barão. Falta-lhe tão somente remover Bertoleza.

Mas a ela, fantasma para o leitor porque habita o segundo plano de toda a narrativa, e fantasma para João Romão porque aterroriza seus planos, não cabe ver-se como fantasma. Ainda antes de passarem a dormir em cômodos (e andares) separados, o companheiro já se distanciava. É evidente que ela percebe com clareza o que acontece, afinal, como reconhece o próprio Romão,

“não é tola” (p. 338). Ele, aliás, embora pense o tempo todo nela ou, mais precisamente, na forma de se livrar dela, já não a vê mais e discute o assunto com o Botelho dentro de casa, casa que ele enxerga como sua e não como da companheira. Mas ela não é fantasma, ainda está lá e pode ouvi-los. Este é o momento em que Bertoleza finalmente fala e podemos saber como ela própria encara sua relação com o homem que já não a vê. Entra na sala “tão transformada e tão lívida que só com a sua presença intimidou profundamente os dois” (p. 339). É curioso que o narrador não diga que ela está transtornada, mas sim “transformada”. Essa transformação é objetiva, digamos, porque afinal de contas ela está transtornada e lívida de indignação. Mas a transformação se dá diante dos olhos de Romão, que não pode ignorar ter ali presente uma pessoa com existência plena, e não um fantasma ou uma sombra.

E em princípio, Bertoleza assume uma posição de inferioridade e parece querer cobrar pelo trabalho que realizou:

Você está muito enganado, seu João, se cuida que se casa e me atira à toa! exclamou ela. Sou negra, sim, mas tenho sentimentos! Quem me comeu a carne tem de roer-me os ossos! Então há de uma criatura ver entrar ano e sair ano, a puxar pelo corpo todo o santo dia que Deus manda ao mundo, desde pela manhãzinha até pelas tantas da noite, para ao depois ser jogada no meio da rua, como galinha podre?! Não! Não há de ser assim, seu João! (p. 339)

Nesse campo o agora capitalista se sente muito à vontade e argumenta que não vai ficar solteiro toda a vida, que discutia com Botelho justamente montar uma quitanda para ela. É ainda como trabalhadora que ela responde a essa ideia: “Não! Com quitanda principiei; não hei de ser quitandeira até morrer! Preciso de um descanso!” (p. 339). Romão se sente à vontade para ficar surpreso, até indignado, e perguntar-lhe: “Mas afinal que diabo queres tu?!” (p. 339). Só aí Bertoleza explicita que vê sua condição como a de companheira, de esposa. Para ela, o que havia entre eles era exatamente aquilo que o leitor acompanhou no primeiro capítulo, cumplicidade, vida vivida em parceria para atingir objetivos comuns. E exprime essa visão de forma direta:

Ora essa! Quero ficar a seu lado! Quero desfrutar o que nós dois ganhamos juntos! quero a minha parte no que fizemos com o nosso trabalho! quero o meu regalo, como você quer o seu! (p. 339)

Aqui passamos definitivamente ao plano do afeto. João compreende perfeitamente, mas não tem o que dizer à companheira porque ele, mesmo quando ainda era caixeiro, mesmo quando ainda cometia pequenos furtos, quando ainda não comia ovos e desabafava na cama com ela no final de

um dia extenuante de trabalho para ambos, sempre esteve do lado dos casarões de Botafogo simplesmente porque a ele esse lugar era possível. Difícil, mas possível. Bertoleza, mesmo depois de anos de trabalho e de sonhos, continuaria sempre no mesmo lugar. É com sinceridade que lhe pergunta, como se esclarecesse alguma coisa: “não vês que isso é um disparate?... Tu não te conheces?...”. E acrescenta: “Eu te estimo, filha; mas por ti farei o que for bem entendido e não loucuras!” (p. 339). “Disparate” e “estimo”, eis duas palavras que colocam a mulher em seu lugar. O primeiro termo torna absurda a situação que eles viveram até ali, a não ser fora da norma, situação que para ela é muito concreta, já que vivem há anos como marido e mulher. O segundo tem a frieza dos afetos genéricos.

Não é coincidência que até pelas formas de tratamento eles se distanciam. Bertoleza, que se sente íntima dele, trata-o por você – formalmente portanto, ao incorporar a visão em que a norma social a coloca. Quem usa o tratamento íntimo, por tu, é João Romão, justamente para deixar claro que essa intimidade não existe para ele. Até mesmo na vida íntima a disjunção se faz presente e a proximidade entre eles é aparente, precisamente como a proximidade entre as chácaras ricas e os moradores dos cortiços, ambos em Botafogo, mas radicalmente afastados. É claro que a distância de base entre João Romão e Bertoleza é racial, aspecto tão repisado no romance. Mas aqui ele é social, passando ao largo das generalizações naturalizantes. Não importa o que o narrador categoricamente afirma no capítulo inicial. Neste momento, depois de anos de trabalho árduo conjunto, Bertoleza quer vida comum não porque o companheiro é português, mas sim porque eles construíram juntos, como ela mesma frisa, algo a ser desfrutado também em conjunto. Não é a natureza que os afasta – como aliás a natureza não afastara Jerônimo e Rita, que se mantêm unidos até o final da narrativa, união que o narrador dá um jeito de explicar com as tais generalizações de raça e meio físico. Mas aqui ele se cala, não fornece qualquer explicação.

É a disjunção social que atua aí. A mesma que exclui todos os habitantes do cortiço, sejam eles homens, mulheres, brasileiros, portugueses ou italianos. E como as ações de *O cortiço* têm lugar numa sociedade escravocrata, a disjunção está inserida na letra da lei e é com ela que o português finalmente se desvencilha da “maldita negra”. Num lance de vilania inconcebível, porque covarde e cínica, nessa que é uma das passagens mais marcantes e conhecidas da literatura brasileira, João Romão denuncia como escrava não só a mulher que dividiu sua vida com ele, que co-financiou todos os seus negócios, mas também a mulher que, antes de ir viver com ele, havia conseguido dinheiro suficiente para se alforriar, mas foi traída pelo próprio companheiro. A solidão de Bertoleza no final do romance é absoluta, e não resta a ela nem mesmo a possibilidade de se voltar contra um outro igual a ela, como fariam Tonho e Zé nas peças de Plínio Marcos. Isolada, cercada pela polícia, sabendo que a volta ao cativo é inevitável, a mulher que nunca sonhara tão

alto como João Romão, porque só desejara uma vida compartilhada, de muito trabalho seguido de algum descanso, descobre que para ela qualquer sonho é alto demais. Como Joaquim Cambinda, olha em torno, não tem contra quem agir e só pode mesmo é voltar-se contra si mesma, matando-se com o instrumento de trabalho que julgou que a levaria para um final tranquilo, a faca com que trabalhava limpando os peixes.

O suicídio de Bertoleza não se reduz a uma alegoria do Brasil – assim como as peças de Plínio Marcos, que já vimos, e o romance de Lima Barreto, que discutiremos a seguir. Ele contribui para que *O cortiço* produza uma estrutura romanesca que manipula a categoria de espaço, com focos que são mantidos sempre por baixo, de maneira a figurar uma sociedade disjuntiva fundada sobre a desigualdade e a violência seletiva.

#### 4.2- Clara dos Anjos

Em seu estudo clássico *Lima Barreto e o espaço romanesco*, Osman Lins passa pelas nossas duas questões centrais aqui, a do espaço, tema principal de seu livro, e a do isolamento, tratado no segundo e no terceiro capítulos do ensaio, mas em sentido bem diferente do que perseguimos aqui, referindo-se ao insulamento (este é o termo utilizado por ele) do indivíduo. Para o crítico, nos romances de Lima Barreto tem vigência uma “lei que estabelece entre as personagens um vácuo intransponível, impermeável, segregador, isolando-as em si mesmas”<sup>57</sup>. Para explicar essa sua leitura, ele evoca, em nota de rodapé brilhante, um romance de George Eliot, *The Mill on the Floss*, fazendo um sumário das ações de certos personagens que levam outros personagens a outras ações, numa longa cadeia de causalidades que constroi o enredo do romance<sup>58</sup>, e comparando esse procedimento com o que se vê nos romances de Lima Barreto, no quais aponta uma “ausência de conflito dramático”<sup>59</sup>. Mas há uma exceção: “Ao contrário de todos os outros romances, *Clara dos Anjos* não é dominado pelo tema do insulamento. Nele, as personagens agem, fazem agir as demais e modificam-se entre si”<sup>60</sup>.

Osman Lins também sugere indiretamente uma especificidade de *Clara dos Anjos* no conjunto dos romances do autor na forma como o espaço é ali representado. No capítulo final de seu estudo, no qual se debruça sobre a configuração do espaço em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, afirma de saída que nesse romance “[v]emos, sob vários prismas – e sempre modulados pela visão das personagens –, montanhas, mar, casas, logradouros públicos, ruas centrais e,

<sup>57</sup> LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976, p. 45.

<sup>58</sup> A nota se encontra nas páginas 49 e 50.

<sup>59</sup> Idem, p. 49.

<sup>60</sup> Idem, p. 46.

naturalmente, o subúrbio, sempre tão presente na obra de Lima Barreto”<sup>61</sup>. Alerta que, de toda forma, “a presença de todos esses lugares é menos pronunciada que em *Isaiás Caminha*, onde o herói empreende uma exploração sistemática da cidade”<sup>62</sup>. Não faz menção a *Clara dos Anjos* como romance que participaria desse procedimento de uma visão ampla da cidade do Rio de Janeiro, mas assinala que “Gonzaga de Sá, num trecho que aproveita quase na íntegra a primeira versão do início de *Clara dos Anjos*, historia e critica a formação dos bairros cariocas, a fisionomia das casas: 'o tráfico de escravos imprimiu ao Valongo e aos morros da Saúde alguma coisa de aringa africana”<sup>63</sup>.

Se esse trecho de *Gonzaga de Sá*, que faz referência a vários bairros da cidade, foi tirado da primeira versão de *Clara dos Anjos*, é porque não faria mais parte deste que seria o último romance do autor, concluído no início de 1922, o mesmo de sua morte. E por que razão não faria mais parte dele? Porque nesse romance se explora não o isolamento individual, mas sim o coletivo, que marca uma sociedade desigual, e o espaço da ação é fundamental para constituir esse isolamento. Ou seja, porque se trata de romance disjuntivo cujo foco se centra nas camadas mais baixas da população do Rio, suas ações se passam todas – com uma única e significativa exceção – no subúrbio. Não se verá em *Clara dos Anjos* nenhum tipo de exploração da cidade como um todo, apenas do subúrbio, que concentra as ações de todas as personagens.

Para entender essa configuração, nada melhor do que acompanhar o único momento em que a ação do romance se desloca para fora do subúrbio, transcorrendo no centro da cidade. Não sem antes lembrar que, claro, os personagens, vivendo no Rio, terão alguma experiência por sua região central. Tal é o caso de Joaquim, pai de Clara que, sendo carteiro, desloca-se diariamente ao centro para trabalhar, como fica claro no capítulo VIII:

Chegou à repartição, assinou o ponto, cumprimentou os colegas e chefes; e, à hora certa, tomou a correspondência a distribuir e lá correu para escritórios, casas de comércio, entregando cartas e pacotes.

Vinha tudo isto com nomes arrevesados: franceses, ingleses, alemães, italianos etc.; mas, como eram sempre os mesmos, acabara decorando-os e pronunciando-os mais ou menos corretamente. Gostava de lidar com aqueles homens louros, rubicundos, robustos, de olhos cor do mar, entre os quais ele não distinguia os chefes e os subalternos. Quando havia brasileiros, no meio deles, logo adivinhava que não eram chefes. Almoçava frugalmente e até às cinco executava o serviço, isto é, as várias distribuições de correspondência.

Terminado o trabalho, procurava os seus colegas de arte e, aí pelas cinco, cinco e meia, metia-se no

---

<sup>61</sup> Idem, p. 118.

<sup>62</sup> Idem, ibidem.

<sup>63</sup> Idem, p. 119.

trem para a casa.

Naquele dia, conforme o seu costume, preencheu-o todo assim, sem nenhuma discrepância ou variante, como se obedecesse a um programa (p. 142).

Neste trecho não temos narração propriamente dita, e sim uma descrição do cotidiano do personagem. Sua rotina é evocada, sabemos um pouco mais de seus hábitos e relações, mas ele não se envolve especificamente em nada. Estas considerações servem, na verdade, de introdução a uma cena que só tem lugar quando ele chega em casa, no subúrbio. O que se particulariza na vida de Joaquim, a esta altura da trama, é o que acontece no momento em que, depois de preencher o dia como sempre, encontra a mulher aflita porque a filha “ficou doente de repente” (p. 142). Nada grave, dor de dentes, “mas uma dor muito forte” (p. 143), como diz a desesperada Dona Ingrácia. O tratamento que Joaquim busca para essa dor terá consequências decisivas para a vida de Clara, já que será o dentista prático Menezes quem servirá de pombo-correio entre a moça e o conquistador Cassi Jones.

Também em relação a Joaquim se faz uma das apenas três menções à rua do Ouvidor que encontramos no livro, já que ele era compositor de duas músicas que alcançaram algum sucesso e vendeu “a propriedade de cada uma, por cinquenta mil-réis, a uma casa de músicas e pianos da Rua do Ouvidor” (p. 27), como nos informa o narrador na página de abertura do romance, ao nos apresentar o personagem, ou seja, mais uma vez em caráter descritivo e não narrativo – algo análogo aos acontecimentos que têm lugar fora de cena no teatro.

As outras duas vezes em que se fala sobre a principal rua do comércio do centro da cidade dizem respeito a Cassi Jones. A primeira também compõe a apresentação do personagem:

Vestia-se seriamente, segundo as modas da Rua do Ouvidor; mas, pelo apuro forçado e o *degagé* suburbanos, as suas roupas chamavam a atenção dos outros, que teimavam em descobrir aquele aperfeiçoadíssimo “Brandão”, das margens da Central, que lhe talhava as roupas (p. 41)

Como se vê, a Rua do Ouvidor surge aqui como uma distante referência de gosto a ser imitada. E mais distante ainda, no caso de Cassi Jones, que a imita mal, seja porque não consegue trajar com naturalidade as roupas da moda, seja porque manda fazer seus trajes num alfaiate de subúrbio – ao contrário de Rui Barbosa, por exemplo, que mandava fazer suas roupas no Brandão original<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Em livro sobre a vida de Rui Barbosa na casa que hoje é sede da Fundação Casa de Rui Barbosa, a pesquisadora Rejane Magalhães registra: “Suas roupas eram feitas pela Casa Raunier, ou pelo Brandão, um alfaiate português”. MAGALHÃES, Rejane Mendes Moreira de Almeida. *Rui Barbosa na Vila Maria Augusta*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1994, p. 41.

A terceira menção à Rua do Ouvidor se dará exatamente na referida única cena passada no centro da cidade, protagonizada pelo próprio Cassi. A esta altura do enredo, ele sente que está próximo de atingir o objetivo de seduzir Clara, mas sabe que desta vez dificilmente conseguiria se livrar de prestar contas à polícia como fizera nas muitas outras vezes em que seduziu seja moças solteiras, seja mulheres casadas. Prepara então um plano de fuga. Para isso, apura todo o dinheiro que pode, quinhentos mil reis, vendendo os galos de briga que representam todo o seu patrimônio, e se dispõe a depositá-los na Caixa Econômica, onde ficariam em segurança para o momento em que precisasse sumir do Rio de Janeiro. Nessa aventura, ele se sentirá como um caipira visitando uma cidade grande, mesmo sendo carioca de nascimento, e a Rua do Ouvidor aparece:

Cassi Jones, sem mais percalços, se viu lançado em pleno Campo de Sant'Ana, no meio da multidão que jorrava das portas da Central, cheia da honesta pressa de quem vai trabalhar. A sua sensação era que estava numa cidade estranha. No subúrbio tinha os seus ódios e os seus amores; no subúrbio tinha os seus companheiros, e a sua fama de violeiro percorria todo ele, e, em qualquer parte, era apontado; no subúrbio, enfim, ele tinha personalidade, era bem Cassi Jones de Azevedo; mas, ali, sobretudo do Campo de Sant'Ana para baixo, o que era ele? Não era nada. Onde acabavam os trilhos da Central acabava a sua fama e o seu valimento; a sua fanfarronice evaporava-se, e representava-se a si mesmo como esmagado por aqueles “caras” todos, que nem o olhavam. Fosse no Riachuelo, fosse na Piedade, fosse em Rio das Pedras, sempre encontrava um conhecido, pelo menos, simplesmente de vista; mas, no meio da cidade, se topava com uma cara já vista, num grupo da Rua do Ouvidor ou da avenida, era de um suburbano que não lhe merecia nenhuma importância. Como é que ali, naquelas ruas elegantes, tal tipo, tão mal-vestido, era festejado, enquanto ele, Cassi, passava despercebido? Atinava com a resposta, mas não queria responder a si mesmo. Mal a formulava, apressava-se em pensar noutra coisa (p. 169).

E o que ele vive ali numa breve manhã reforça esse estatuto de peixe fora d'água. Caminhando a partir da Central do Brasil, vai examinando as vitrines, desejando as joias e as bengalas que vê expostas, entra na Sete de Setembro e admira as roupas, “coisas lindas!” (p. 170), chega finalmente à Rua do Ouvidor, onde examina uma livraria, que, todavia, desdenha. Chega à Caixa Econômica e, noutra demonstração de que as regras daquele mundo ao mesmo tempo tão próximo e tão distante lhe são estranhas, descobre que para “retirar mais de duzentos mil-réis, tinha que avisar previamente” (p. 171), o que absolutamente não lhe serviria no caso de uma fuga rápida.

Mas as frustrações não terminam por aí. Tem vontade de tomar um café, mas não procura um estabelecimento na própria Rua do Ouvidor. Atravessa o largo de São Francisco para chegar à parte miserável do centro da cidade, “onde se iam refugiar homens e mulheres que haviam caído na

mais baixa degradação” (p. 171). Aí também não encontrará alívio, ao contrário, é nesse lugar que passará por um vexame público. Ao andar na rua, é reconhecido por alguém, ao contrário do que imaginava. Trata-se de uma moça negra que vive da prostituição mais barata, parte do grupo de mulheres que “metiam mais pena que desejo” (p. 172) segundo o narrador. É Inês, a primeira moça que ele engravidara e abandonara à própria sorte, dez anos antes. Ela grita sua história para todos ouvirem, expondo Cassi a uma constrangedora cena pública na qual diz inclusive que o filho, uma criança ainda, “já travara conhecimento com a Casa de Detenção” (p. 174).

Não é difícil para o leitor notar que está diante de situação semelhante à que vira em *O cortiço*, onde as únicas personagens capazes de fazer a transição do São Romão para o centro da cidade foram o proprietário, que passa a transitar com desenvoltura na Rua do Ouvidor, e Pombinha, na condição de prostituta. Em *Clara dos anjos*, a única personagem que tem origem no subúrbio e passa a viver na cidade, nas piores condições, é exatamente a moça que confronta Cassi, Inês, “aquela crioulinha que foi nossa copeira e criada por nós” (p. 42), como diz o pai de Cassi Jones, indignado com o proceder do filho, logo no segundo capítulo.

Se é verdadeira a formulação de Sérgio Buarque de Holanda segundo a qual “[e]ssa humanidade, despojada da 'situação normal', exilada do seu verdadeiro mundo é que representa a matéria-prima [de] toda a ficção de Lima Barreto”<sup>65</sup>, *Clara dos Anjos* é o mais barretiano dos seus livros. Isso acontece na medida em que, embora essa mesma humanidade habite seus outros trabalhos, neles também se encontram personagens que compõem uma contraparte de “situação normal”, o que se manifesta por meio da amplitude de cobertura dos espaços do Rio de Janeiro encontrada por Osman Lins naqueles romances. Nesse sentido, a diferença entre *O cortiço* e *Clara dos Anjos* é também o que separa este último dos romances anteriores do autor. Em *O cortiço* o Botafogo elegante e, mais amplamente, a cidade, são referências que envolvem a habitação coletiva, ainda que seus moradores permaneçam isolados, só saindo de lá quando ela se aproxima do “normal” e eles, não tendo outra alternativa que não a de ficarem “fora do normal”, mudam-se para o Cabeça de Gato. No último romance de Lima Barreto, o subúrbio aparece sem moldura. A Rua do Ouvidor, espaço da “normalidade”, é distante,. Osman Lins, como vimos, fala da ampla cobertura do espaço do Rio de Janeiro vista em *Recordações do escrivão Isaías Caminha* e *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, mas essa ampla cobertura também se faz no mais conhecido de seus romances, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, que vale a pena examinar brevemente.

Uma curta passagem, de dois parágrafos, mostra muito bem aquilo que se pode chamar de transversalidade por meio da figura de Ricardo Coração dos Outros, cantor de modinhas,

---

<sup>65</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Ainda Lima Barreto. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30/01/1949, quarta seção, p. 1.

compositor, artista dedicado a sua arte, enfim, a figura genuína que Cassi Jones emula apenas para concretizar suas conquistas.

Fora dos subúrbios, na Rua do Ouvidor, nos teatros, nas grandes festas centrais, essa gente [a alta sociedade suburbana] míngua, apaga-se, desaparece, chegando até as suas mulheres e filhas a perder a beleza com que deslumbram, quase diariamente, os lindos cavalheiros dos intermináveis bailes diários daquelas redondezas.

Ricardo, depois de ser poeta e o cantor dessa curiosa aristocracia, extravasou e passou à cidade, propriamente. A sua fama já chegava a São Cristóvão e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e da sua poética... (p. 24-25)

Os moradores do subúrbio têm uma hierarquia própria, a ponto de se poder falar em uma “aristocracia” do subúrbio, o que só pode acontecer se houver uma “baixa sociedade” suburbana. Ricardo pertence a esta última, e está contente por transitar – ele e sua obra, aliás – pelas camadas superiores à dele. Mas essa camada superior, diante da cidade, míngua na Rua do Ouvidor, reduz-se a nada, como acontece com Cassi em *Clara dos Anjos*. Por outro lado, muito diferente do que ocorre com ele, Ricardo não teme se diminuir ao chegar mais adiante. Afinal, já circulava em São Cristóvão, bairro estruturado onde vive Policarpo Quaresma, funcionário público bem estabelecido que tem relações até com Floriano Peixoto, e uma camada média consolidada de funcionários e militares, espaço de “normalidade”, intermediário entre os subúrbios e a “plena normalidade” de Botafogo e da Rua do Ouvidor. Em suma, a passagem sem desconforto de um espaço a outro, no *Triste fim de Policarpo Quaresma*, é possível. E, note-se, a geografia dos subúrbios neste romance é muito ampla. Ricardo não pertencia à aristocracia porque “morava em uma pobre casa de cômodos de um dos subúrbios. Não era das sórdidas, mas era uma casa de cômodos dos subúrbios” (p. 75). Mas há quem viva abaixo dele, como se vê quando Quaresma e o general Albernaz vão procurar “a tia Maria Rita, uma preta velha, que morava em Benfica, antiga lavadeira da família Albernaz” (p. 29) para ver se ela lhes ensina cantigas antigas para uma “chegança, à moda do Norte” (p. 29), que o general, festeiro, quer organizar. Embora Benfica não fique distante de São Cristóvão, o acesso à casa de Maria Rita não é fácil. “A casa da velha preta ficava além do ponto” (p. 30). Portanto, depois de descer do trem era preciso andar:

Apanharam afinal o carreiro onde ficava a casa da Maria Rita. O tempo estivera seco e por isso se podia andar por ele. Para além do caminho, estendia-se a vasta região de mangues, uma zona imensa, triste e feia, que vai até ao fundo da baía e, no horizonte, morre ao sopé das montanhas azuis de

Petrópolis. Chegaram à casa da velha (p. 31).

Um lugar desolado, ponta de trilho, portanto muito sujo, como o narrador apontará logo adiante. Num extremo da sociedade, portanto, está a negra velha que tivera a mesma profissão das mulheres pobres de *O cortiço*. É certo que ela não vive num cortiço, mas sua casa é descrita como bastante precária: “Ficava um pouco afastada da estrada. À direita havia um monturo: restos de cozinha, trapos, conchas de mariscos, pedaços de louça caseira — um sambaqui a fazer-se para gáudio de um arqueólogo de futuro remoto” (p. 31). Já “no palacete de Real Grandeza, onde morava o seu compadre [de Quaresma] Coleoni” (p. 51), italiano que enriqueceu no comércio, está o outro extremo. Mais uma vez Botafogo, bairro onde se situa a Rua Real Grandeza, nome escolhido a dedo.

O próprio tecido da descrição nos mostra as diferenças entre os projetos literários dos dois romances. A primeira breve descrição do subúrbio que se apresenta em *Clara dos Anjos* é de um parágrafo apenas, e se constroi a partir da casa de Joaquim, pai de Clara, que “[e]ra simples. Tinha dois quartos; um que dava para a sala de visitas e outro para a sala de jantar” (p. 29). O que se topicaliza aqui, portanto, é a situação de Joaquim, pequeno funcionário que, graças a uma pequena herança e ao parcelamento do restante do valor, consegue ter casa própria. Em relação a isso, o subúrbio aparece nos seguintes termos:

A rua em que estava situada a sua casa se desenvolvia no plano e, quando chovia, encharcava e ficava que nem um pântano; entretanto, era povoada e se fazia caminho obrigado das margens da Central para a longínqua e habitada freguesia de Inhaúma. Carroções, carros, autocaminhões que, quase diariamente, andam por aquelas bandas a suprir os retalhistas de gêneros que os atacadistas lhes fornecem, percorriam-na do começo ao fim, indicando que tal via pública devia merecer mais atenção da edilidade (p. 30).

O que se destaca, antes de qualquer outra coisa, é o abandono. A rua, embora sirva de passagem para muita gente, fica intransitável quando chove e o narrador rapidamente deixa claro que a responsabilidade é das autoridades. Somente depois de deixar isso marcado é que um processo de generalização tem lugar. Saberemos que a rua estava “toda ela, ou quase toda, edificada ao gosto antigo do subúrbio, ao gosto do 'chalet’” (p. 30). O próximo passo é, ironicamente, o de se apontar para a dificuldade de qualquer generalização porque, “[a]lém dos clássicos 'chalets' suburbanos, encontravam-se outros tipos de casas” (p. 30). Somos conduzidos então a uma outra casa específica, “digna de ser vista” (p. 30), apesar de um “tanto feia” (p. 31), onde um americano,

“Shays Quick ou Quick Shays” (p. 32) estabeleceu uma igreja protestante.

Do outro lado da hierarquia dos subúrbios, “[t]inha boa aparência a residência da família do Senhor Azevedo; mas quem a observasse com cuidado, concluiria que a parte imponente dela, a parte da cimalha, sacadas gradeadas e compoteiras ao alto, era nova” (p. 197). O que se topicaliza aqui, por meio da descrição da casa é, mais do que a situação mais folgada da família de Cassi Jones, o desejo de ostentar uma condição de superioridade. E mais uma vez é a partir de um ponto específico que o subúrbio será caracterizado:

A casa da família do famoso violeiro [Cassi] não ficava nas ruas fronteiras à *gare* da Central; mas, numa transversal, cuidada, limpa e calçada a paralelepípedos. Nos subúrbios, há disso: ao lado de uma rua, quase oculta em seu cerrado matagal, topa-se uma catita, de ar urbano inteiramente. Indaga-se por que tal via pública mereceu tantos cuidados da edilidade, e os historiógrafos locais explicam: é porque nela, há anos, morou o deputado tal ou o ministro sicrano ou o intendente fulano (p. 197).

Como num espelho, esta outra rua é bem cuidada. O que não impede que o descuido das autoridades continue enfatizado, pois somente quando o subúrbio, de forma fortuita, ao sabor do acaso, tem uma ligação com o espaço normativo, da ordem, com a “cidade” enfim, é que a edilidade se apresenta para dar-lhe alguma estrutura. Nada fortuito é o narrador remeter aos historiógrafos locais, já que o romance não nos apresentará, no presente da narrativa, sequer uma figura capaz de atrair os cuidados da edilidade para estas paragens.

O destaque dado ao narrador a esse esquecimento tanto compõe seu comportamento intrusivo, que não deixa passar nada sem escrutínio – tal como ele fará repetidamente quando tratar da educação de Clara ou das inclinações criminosas de Cassi – quanto desenha no espaço do subúrbio o isolamento social de seus habitantes. Essas descrições curtas, que vinculam personagens e espaço são recorrentes em *Clara dos Anjos*. Portanto não há no romance uma descrição geral dos subúrbios, que são apresentados ao leitor aos poucos, sempre em relação a alguém. Não há nada de pitoresco ou “interessante” aqui.

Por comparação, vale assinalar que, no *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, há sim uma descrição geral do subúrbio quando, já na segunda parte do romance, apresenta-se o lugar onde vive Ricardo Coração-dos-Outros. O método de apresentação é o inverso do que vimos em *Clara dos Anjos*. Parte-se de uma generalização, perceptível logo no primeiro período, no qual as casas são vistas em conjunto: “Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa coisa em matéria de edificação da cidade” (p. 73). O leitor acompanha seis parágrafos inteiros em que o pitoresco, já anunciado naquela expressão “a mais curiosa coisa” tem lugar. É um espaço urbano que se constitui

quase como que por si mesmo: “Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado” (p. 73).

Somente no sétimo parágrafo é que as autoridades vão aparecer, e ainda assim, sua atuação incorpora-se ao movimento geral, não se especulando sobre a razão desse comportamento errático: “Os cuidados municipais também são variáveis e caprichosos. Às vezes, nas ruas, há passeios, em certas partes e outras não” (p. 74). Os tipos humanos vêm em seguida, e também a aleatoriedade os caracteriza: “assim pela tarde, quando essa gente volta do trabalho ou do passeio, a mescla se faz numa mesma rua, num quarteirão, e quase sempre o mais bem posto não é o que entra na melhor casa” (p. 74).

O método continua sendo o inverso em relação a *Clara dos Anjos* porque Ricardo Coração-dos-Outros só surge em cena depois de onze parágrafos de descrição, quando se diz, como já vimos, que ele morava numa casa de cômodos e ficamos sabendo que “[d]esde anos que ele a habitava e gostava da casa que ficava trepada em uma colina” (p. 75). O subúrbio é um dos elementos de interesse do romance. Sendo assim, o narrador o apresenta como mais um dos espaços, e de forma mais convencional, fazendo-o preceder, como uma espécie de apresentação, a figura humana. Mal comparando, o método em si não difere muito do utilizado pelo romance regionalista, como acontece exemplarmente em *Inocência*, de Taunay, que se abre com um capítulo de descrição do espaço antes de se apresentarem os personagens e se iniciar a trama.

Em suma, nos demais romances de Lima Barreto, o subúrbio aparece em relação aos outros espaços da cidade. Em *Clara dos Anjos* a disjunção social se desenha de maneira direta pela exploração de um espaço ele próprio isolado, não importando que os trilhos do trem, tantas vezes referidos, liguem o subúrbio ao centro, à Rua do Ouvidor. Esse isolamento espacial é visto a partir de personagens individuais que estão elas próprias, não importando se pegam ou não os trens, no seu “devido lugar” – e não necessariamente porque “sabem seu lugar”, para lembrar a velha expressão pretensamente elogiosa. Em relação ao que vimos em *O cortiço* o isolamento da camada mais pobre da população é figurado de forma ainda mais complexa e mais radical.

*Clara dos Anjos* tem ainda um outro ponto de contato significativo com o romance de Aluísio Azevedo, uma vez que ambos enfrentam o desafio de colocar em primeiro plano a coletividade num gênero fundado na experiência individual. No caso de *O cortiço* a articulação entre essas duas instâncias – individual e coletiva – se dá, como vimos, no entrelaçamento entre o núcleo narrativo que envolve João Romão e Bertoleza e o núcleo dedicado aos moradores do cortiço. Lima Barreto enfrenta ainda um desafio adicional, o de articular trajetória individual e coletiva num romance bem mais curto, que abre mão das grandes cenas de grupo, ou seja, num romance de câmara, sem as proporções sinfônicas do de Aluísio Azevedo, para nos valermos de

uma analogia musical<sup>66</sup>. E a solução encontrada por Lima Barreto para dar conta dessa duplicidade é mais ousada do que a de Azevedo porque não distingue planos narrativos distintos. Bem ao seu estilo, o escritor arrisca tudo, arrisca até mesmo a unidade do enredo. Veja-se, por exemplo, o que acontece com a personagem-título, que tem tanta presença na ação quanto vários personagens em princípio secundários – ou menos. A menina Clara, um pouco como Bertoleza, comparece esporadicamente ao primeiro plano da narrativa. Não se converte, no entanto, num fantasma porque seu drama é a espinha dorsal do enredo. Quem ocupa a boca de cena mais frequentemente é, aqui também, o personagem masculino, o sedutor Cassi Jones, ainda que ele também divida o protagonismo com várias outras figuras. Nesse sentido, a trama que envolve Clara e Cassi é mais um dos sub-enredos, destacado pelo título e pelo desfecho, já que somente na parte final da narrativa Clara vem para a boca de cena e o drama ocupa toda a atenção do leitor.

Ainda assim, o interesse no plano coletivo fica evidente, a ponto de a importância relativa dos personagens no romance não poder ser medida por sua participação direta na trama central. Dona Margarida Weber Pestana, por exemplo, é vizinha de Clara. O narrador, como faz com todos os personagens, a apresenta informando o leitor dos dados básicos de sua biografia e de sua personalidade. Trata-se de mulher séria e prática, que, depois de viúva, por meio do trabalho, adquire casa e cria o único filho. Ela exerce várias funções em relação a Clara, já que a mãe, Dona Engrácia, é uma espécie de negativo seu, alguém destituído de qualquer senso prático, que acaba recorrendo à vizinha nos menores transe, até mesmo quando a filha tem uma dor de dentes – é a vizinha que aplica um remédio caseiro que alivia a menina. A convivência entre a viúva e Clara, portanto, é grande, inclusive porque um dos trabalhos de dona Margarida é bordar para fora e ela convence a jovem vizinha a colaborar com ela nessa tarefa. Além disso, ao receber o conselho de um médico para que afrouxasse um pouco o regime da casa, excessivamente rigoroso, já que a menina não tem autorização nem sequer para ir à venda, tão próxima que seria possível acompanhá-la com os olhos por alguém dentro de casa, “Joaquim fez a necessária comunicação à mulher, que ficou de se entender com Dona Margarida, para fazer-se acompanhar da filha, sempre que tivesse de sair, ir a lojas, etc.” (p. 150)

Pois essa personagem, com apenas uma exceção, numa cena bem próxima ao desfecho, nunca participa diretamente da ação, sendo sempre referida por outros personagens. Sabemos que ela faz restrições a Cassi Jones, por exemplo, não porque a vejamos expressar sua opinião mas sim por meio de Clara, que vê uma verdadeira e injusta perseguição em curso contra o rapaz, uma

---

<sup>66</sup> A diferença de dimensão não é difícil de ver. Tomando as versões eletrônicas de ambos os livros disponibilizadas no site da Biblioteca Nacional e utilizando ferramentas de contagem de palavras de editores de textos correntes, vê-se que *Clara dos Anjos* tem cerca de 50.500 palavras e *O cortiço*, 80.600. Os números não são precisos porque a contagem leva tudo em conta, até a numeração de páginas e mesmo alguma palavra que passou por divisão de sílabas, que a ferramenta interpreta como duas.

“oposição de todos, aquele falar contínuo nele, para dizer mal, tanto da parte do padrinho, como da parte da mãe e de Dona Margarida” (p. 178) e por meio do próprio Cassi, que diz diretamente a Clara que “essa Dona Margarida também não me traga” (p. 180).

Por outro lado, um personagem bastante desenvolvido, como o poeta Leonardo Flores, não tem nenhuma interação direta com Cassi ou com Clara. Sua ligação com a trama central é bem tênue, já que Cassi jamais o encontra, utilizando-o apenas como pretexto para prender financeiramente o dentista, Menezes, ao pedir que intermedie junto ao poeta a compra de uns versos. Todavia, Leonardo Flores protagoniza cenas inteiras na segunda metade do romance, a ponto de se transformar numa das criações antológicas de Lima Barreto. Esse procedimento pode parecer algo errático e não seria impossível algum crítico mais rigoroso considerá-lo sintoma de uma certa desarticulação da obra. É verdade que os grandes críticos brasileiros não formularam essa censura, mas também é verdade que pensaram no personagem isoladamente, não por sua participação na trama, mas por uma semelhança com o autor. Em 1949 Sérgio Buarque de Holanda, que conhecera Lima Barreto, perguntava: “Quem, entre os que se recordam de Lima Barreto não reconhecerá imediatamente muito dos seus traços no poeta Leonardo Flores, personagem de *Clara dos Anjos*?”<sup>67</sup>. No ano seguinte, Lúcia Miguel Pereira afirmaria que “[n]a galeria de figuras suburbanas de *Clara dos Anjos* uma há que confrange por parecer uma caricatura de seu criador”<sup>68</sup>, justamente a de Leonardo Flores, acrescentando que “[h]á neste retrato semelhanças com o romancista que lhe conferem feição trágica”<sup>69</sup>.

É possível, no entanto, pensar nesse personagem de outra maneira, já que a feição trágica que impacta a grande leitora pode ser interpretada não como decorrência de um elemento fora do texto, mas como algo que brota no interior do projeto de tragédia coletiva, porque disjuntiva, que o romance constroi. Mais do que a constituição do enredo, o que dá unidade ao livro, nesta perspectiva, é o destino trágico partilhado por essas personagens suburbanas. As várias trajetórias individuais se alinham à da protagonista. A delicada estrutura do livro abandona o enredo centralizador, do qual tudo se irradia, típico do grande romance europeu do século XIX, e se aproxima de uma construção alusiva na qual as relações entre os vários personagens e sub-enredos se encaixam em contraponto uns aos outros. A coletividade em *Clara dos Anjos* é muito mais heterogênea do que em *O cortiço*, constituindo-se sempre de individualidades marcantes e jamais se apresentando como corpo único em que uma criatura pode muito bem tomar o lugar de outra. Eles partilham uma experiência social, mas cada um o faz a sua maneira, de tal forma que a tragédia que cai sobre Clara – tema do enredo ou sub-enredo central – aprofunda-se porque aparece em relação à

<sup>67</sup> HOLANDA, Sérgio Buarque de. Op. Cit., p. 1.

<sup>68</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (De 1870 a 1920)*. 2 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957, p. 292.

<sup>69</sup> Idem, p. 293.

tragédia de Leonardo Flores, de Menezes, de Marramaque, todos isolados numa posição social diabolicamente fixa. É dessa maneira que o romance se equilibra entre a atenção ao indivíduo e ao corpo coletivo, sem a necessidade de que um emoldure ou organize o outro.

E qual o seria o destino a unir todas essas individualidades do romance? O próprio narrador explica:

Mais ou menos é assim o subúrbio, na sua pobreza e no abandono em que os poderes públicos o deixam. Pelas primeiras horas da manhã, de todas aquelas bibocas, alforjas, trilhos, morros, travessas, grotas, ruas, sai gente, que se encaminha para a estação mais próxima; alguns, morando mais longe, em Inhaúma, em Cachambi, em Jacarepaguá, perdem amor a alguns níqueis e tomam bondes que chegam cheios às estações. Esse movimento dura até às dez horas da manhã e há toda uma população de certo ponto da cidade no número dos que nele tomam parte. São operários, pequenos empregados, militares de todas as patentes, inferiores de milícias prestantes, funcionários públicos e gente que, apesar de honesta, vive de pequenas transações, do dia a dia, em que ganham penosamente alguns mil-réis. O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes dêem alguma coisa, para o sustento seu e dos filhos (p. 114).

O primeiro aspecto a ser notado é a referência às autoridades, em conformidade com seu método geral de descrição espacial. O segundo é o de que se trata de cena coletiva, captada de manhã cedo, numa situação típica de ajuntamento, a hora de pegar o transporte para o trabalho. Aqui não é um corpo só que acorda e abre os olhos em forma de janelas, como em *O cortiço*. É “gente” que sai de vários pontos diferentes, designados por termos que vão da precariedade, “bibocas”, ao espaço comum da vida urbana, “ruas”. O movimento é geral, mas nele é possível captar toda uma série de tipos sociais, dos que têm emprego regular, como operários e funcionários públicos, àqueles que se viram com os bicos possíveis. Uma coisa, no entanto os une, a mesma que põe em relação Leonardo Flores e Clara dos Anjos: o destino comum que faz daquele espaço da cidade um “refúgio dos infelizes” que experimentam algum tipo de perda, que os priva daquilo que o narrador caracteriza como “situação normal”<sup>70</sup> – mas que ainda não se constituem como tragédias, porque são personagens específicos que têm destino trágico, nunca visível em termos genéricos, mas apenas vividas na experiência individual. E aqui se manifesta um terceiro aspecto relevante. Talvez um leitor do presente estranhe a expressão “situação normal”, julgando-a excessivamente

---

<sup>70</sup> É exatamente deste parágrafo que Sérgio Buarque de Holanda tirou a expressão “situação normal” que utiliza em passagem de seu artigo de 1949 citada acima.

normativa. Na economia do romance, entretanto, ela não impõe uma visão fechada, é normativa na medida em que define o lugar de onde o narrador fala – e esse lugar não é o subúrbio. O narrador de *Clara dos Anjos* tem grande simpatia pelos habitantes das regiões pobres do Rio de Janeiro e o tempo todo se posiciona contra a precariedade de sua situação, como deixa clara a reiterada referência ao abandono dos poderes públicos, exatamente a instância que regula a “situação normal”. Mas seu ponto de vista não é esse, como ele evidencia em outras passagens, quando se localiza em relação a alguns dos personagens.

Bem antes dessa cena coletiva, ele se identifica como um carioca, ao apresentar tanto Joaquim dos Anjos quanto Marramaque, que não são cariocas: “Joaquim [que era de Minas] já se havia habituado ao Rio de Janeiro no mês e pouco em que estivera *aqui*, a serviço do Sr. John Herbert Brown” (p. 28-29, grifo meu). Marramaque era “de uma cidadezinha do Estado do Rio, nas proximidades da Corte” (p. 59) e “o pai consentiu que ele *viesses* para o Rio” (p. 60, grifo meu). Mais do que isso, na cena em que Cassi Jones faz sua infeliz visita à “cidade”, eis que o narrador nos diz: “[r]aramente *vinha* ao centro (p. 168, grifo meu)”, deixando evidente que seu ponto de vista é o de alguém do lado de lá do muro que separa os suburbanos da parte “normal” da mesma cidade em que vivem.

Esse recurso dá profundidade à figuração da disjunção que o livro leva a cabo. Primeiro porque identifica o narrador com seu eventual leitor, o cidadão letrado que, sendo ou não carioca, tende a estar do lado da ordem, da “situação normal”. E o faz tratando de pessoas que, a despeito de estarem fora dela, são plenamente normais, com vidas normais, apenas diminuídas por circunstâncias específicas. É por isso que esse narrador é intruso, explica tudo e, explicando, esclarece o que não é visível imediatamente para o lado da norma, ou seja, que o emparedamento numa vida insatisfatória é trágica não por decorrência da ação de alguma entidade supra-humana inevitável, como a divindade ou a natureza, mas por causa do arranjo social em que sua existência decorre.

No caso de Leonardo Flores, o que se apresenta é um poeta no sentido pleno do termo. A primeira referência se faz já no capítulo II e é muito rápida: “era o célebre Leonardo Flores, que o Brasil todo conhece e viveu uma vida pura, inteiramente de sonhos”<sup>71</sup> (p. 45). Assim o leitor fica com a imagem de um homem famoso, cuja presença não somente chega à “cidade”, como em muito a ultrapassa, atingindo o Brasil todo. Por compensação, é o estereótipo do poeta, fora do mundo. A segunda referência reforça e estende essa imagem, com o narrador introduzindo seu método explicativo:

---

<sup>71</sup> Na primeira edição em livro, que utilizamos aqui, um erro de composição troca o nome para Bernardo Flores, aqui corrigido.

Aparecia, também, em certas ocasiões, o Leonardo Flores, poeta, um verdadeiro poeta, que tivera o seu momento de celebridade no Brasil inteiro e cuja influência havia sido grande na geração de poetas que se lhe seguiram. Naquela época, porém, devido ao álcool e desgostos íntimos, nos quais predominava a loucura irremediável de um irmão, não era mais que uma triste ruína de homem, amnésico, semi-imbecilizado, a ponto de não poder seguir o fio da mais simples conversa. Havia publicado cerca de dez volumes, dez sucessos, com os quais todos ganharam dinheiro, menos ele, tanto assim que, muito pobremente, ele, mulher e filhos agora viviam com o produto de uma mesquinha aposentadoria sua, do governo federal (p. 89-90).

Inicialmente se amplia sua celebridade, que ultrapassa em muito a simples fama vazia e passageira, já que se desdobra numa influência ativa no ambiente literário. Logo as explicações do narrador sobre sua miserável condição presente começam. E vão muito além do que se sugerira inicialmente, com aquela indicação de que vivia no mundo dos sonhos. Não se tratando de simples alheamento de sonhador, seu sofrimento tem causas concretas: a tristeza pela loucura do irmão, o álcool, as limitações financeiras impostas tanto ao poeta – o único que nada ganhou com o seu próprio sucesso – quanto ao funcionário público que recebe aposentadoria insuficiente.

Mais adiante a narração ampliará a explicação do narrador, agora pela boca do próprio Flores em conversa com Menezes acerca de que sonhos o poeta viveu e em quais condições os viveu.

Nasci pobre, nasci mulato, tive uma instrução rudimentar, sozinho completei-a conforme pude; dia e noite lia e relia versos e autores; dia e noite procurava na rudeza aparente das coisas achar a ordem oculta que as ligava [...]. Humilharam-me, ridicularizaram-me, e eu, que sou homem de combate, tudo sofri resignadamente. Meu nome afinal soou, correu todo este Brasil ingrato e mesquinho; e eu fiquei cada vez mais pobre, a viver de uma aposentadoria miserável, com a cabeça cheia de imagens de ouro e a alma iluminada pela luz imaterial dos espaços celestes. O fulgor do meu ideal me cegou; a vida, quando não me fosse traduzida em poesia, aborrecia-me.

[...]

A saudade escreveu e eu translado, disse Camões; e eu transladei, nos meus versos, a dor, a mágoa, o sonho que as muitas gerações que resumo escreveram com sangue e lágrimas, no sangue que me corre nas veias. Quem sente isto, meu caro Menezes, pode vender versos? Dize, Menezes! (p. 131-132)

Como se vê, o fato de ele ter circulado entre os poetas da cidade não foi uma mudança para

o outro lado do muro – ou foi uma mudança apenas aparente. Sua origem e sua formação são compatíveis com o subúrbio, não importando em nada a quantidade de esforço e de talento empregado num ofício muito mais típico daqueles que tiveram boa educação e os lazeres para se dedicarem à leitura, e ainda assim alcançando resultados que a maioria deles não alcança. Sua busca como poeta foi completa, como visão de mundo ampliada que buscava a ordem oculta que liga as coisas para além da aparência, por um lado, e como inserção consciente numa longa tradição, por outro, o que lhe possibilitou resumir no seu próprio ser o sonho das gerações passadas. Não é o poeta cujo ideal está fora do mundo portanto, mas que mergulha nele. Seu sonho não é um ideal poético qualquer de convenção, e a isso ele atribui seu fracasso – o que o narrador subscreve.

Seu destino se situa paralelamente ao do amigo Menezes. No caso deste não há uma realização consequente, mas de toda maneira há uma inteligência mecânica que não conseguiu suprir com autodidatismo a falta de formação em engenharia e se torna idealizadora de um sistema motriz absurdo que dispensa as rodas e teria na forma de membros articulados como os dos animais seu fundamento. Especificamente partilham o fato de já terem vivido na cidade e de, decadentes, entregarem-se ao álcool, numa relação definida com grande poder de síntese por Menezes quando a irmã lhe diz que o “parati é uma desgraça” e ele responde: “Não há dúvida, mana; mas, agora, não posso mais parar, senão morro...” (p. 126). O alcoolismo, aliás, é um outro elemento temático que liga *Clara dos Anjos* a *O cortiço* e também a obras que abordaremos a seguir. Degradado pela pobreza e pelo álcool, Menezes vê seu sofrimento ampliado pela consciência da vileza que fez ao possibilitar a Cassi ter contato direto com Clara. Morre depois de ter bebido muito e decidir se deitar junto a uma árvore para descansar. Leonardo, que o acompanhara e que também adormecera, só percebe que o companheiro está morto na manhã seguinte.

Não é o caso aqui de se particularizarem todas as tramas paralelas que se iluminam umas às outras. Basta apontar, por meio das trajetórias de Leonardo e de Menezes, o paralelismo constante entre os destinos radicalmente individuais, ao mesmo tempo que tipicamente suburbanos, como forma de constituição do romance. Assim, o enredo liga o sofrimento individual, que o leitor pode acompanhar de perto, com o isolamento social. Isso estabelecido, podemos tratar da trama central, que não deixa de ser mais uma dessas linhas de desenvolvimento da narrativa.

Nesse sentido, chama a atenção a distância enorme que separa as trajetórias de Cassi e Leonardo, embora ambas apontem para a mesma impossibilidade. Aquele só pode ter existência plena no subúrbio e se sente mal na Rua do Ouvidor, mais ainda dentro de uma livraria. Este chegou àquela mesma livraria, com sua pessoa e com sua obra, mas aparentemente de nada adiantaram as ambições amplas e a presença viva diante das dificuldades práticas.

Cassi é um sujeito mau, como o narrador não se cansa de repetir – e suas ações demonstram

continuamente. A questão é saber quais seriam as causas dessa maldade. Nosso narrador, que muito julga e muito explica, é vago nesse ponto, assinalando apenas que ela não é causada por uma configuração psicológica inescapável: “[s]eja devido a esta ou aquela causa, a este ou aquele motivo, o certo é que nele não havia nevrose ou qualquer psicopatia que fosse. Não cedia a impulsos de doença; fazia tudo muito calculadamente e com todo o vagar” (p. 57). Ele tende a uma explicação relacional, uma inclinação pessoal à vagabundagem que não fora corrigida já que sua “educação e instrução foram deveras descuradas” (p. 55). O pai, absorvido na luta pela sobrevivência, “não pôde vigiá-las convenientemente” (p. 55). A mãe, ciente de suas contínuas gazetas, “fingia não perceber, passava a mão pela cabeça do filho querido, nada dizia ao pai” (p. 55), o que o impedia de fazer o que o narrador sublinha que ele estava disposto a fazer pelos filhos, ou seja, “amá-los, sem abdicar, entretanto, do dever paterno de julgá-los lucidamente e puni-los, consoante a natureza de suas respectivas faltas” (p. 43).

Mas, se as inclinações pessoais não são explicação suficiente, a questão doméstica da educação também é parcial, e há explicações mais amplas a se somarem a estas. Mais amplas e também com raízes no ambiente doméstico, que o romance não separa. As circunstâncias mais propriamente coletivas que estão na origem do egoísmo criminoso de Cassi passam por uma convicção de superioridade – lembre-se que, na cidade, seu problema é que lá ninguém o conhece e essa superioridade desaparece. Dona Salustiana julgava-se acima do meio suburbano, superioridade justificada por elementos de fidalguia como uma obscura ascendência inglesa, de onde, aliás viria o “Jones” do nome do rapaz, e pelo fato de seu pai ter sido do exército (o que aliás não fora). Não é à toa que, diante das repetidas seduções de Cassi, em resposta ao marido indignado com o comportamento do filho ela diga: “Você quer que o seu filho vá para a cadeia? Porque casar com uma biraia dessas, ele não casa. Eu não deixo” (p. 43).

Mas não se encerram aí, e há um círculo mais largo a ser considerado. Para identificá-lo é preciso precisar qual o tipo da maldade de Cassi, o que se pode entrever pela maneira como escolhe suas vítimas: “Em geral, as moças que ele desonrava eram de humilde condição e de todas as cores. Não escolhia. A questão é que não houvesse ninguém, na parentela delas, capaz de vencer a influência do pai, mediante solicitações maternas” (p. 42). Esse procedimento vai ser reforçado pela própria Clara, quando se vê grávida e abandonada, num momento em que se faz uma passagem sutil e muito expressiva do discurso indireto livre para o indireto, ou seja, da perspectiva da personagem para a do narrador:

Cassi partira, fugira... Agora, é que percebia bem quem era o tal Cassi. O que os outros diziam dele era a pura verdade. A inocência dela, a sua simplicidade de vida, a sua boa-fé, e o seu ardor juvenil

tinham-na completamente cegado. Era mesmo o que diziam... Por que a escolhera? Porque era pobre e, além de pobre, mulata. Seu desgraçado padrinho tinha razão... Fora Cassi quem o matara.

Ele contava, já não se dirá com o apoio, mas com a indiferença de todos pela sorte de uma pobre rapariga como ela. Devia ser assim, era a regra. Nessa indiferença, nessa frouxidão de persegui-lo, de castigá-lo convenientemente, é que ele adquiria coragem para fazer o que fazia. Além de tudo, era covarde. Não cedia ao impulso do seu desejo, de seu capricho, por uma moça qualquer. Catava com cuidado as vítimas entre as pobres raparigas que pouco ou nenhum mal lhe poderiam fazer, não só no que toca à ação das autoridades, como da dos pais e responsáveis (p. 191).

O mecanismo da maldade de Cassi, como se vê, tem analogia com o mecanismo da agressão que vimos nas peças de Plínio Marcos. Vendo-se acima dos que lhe estão próximos, é natural que pense neles como objetos ou como obstáculos. Sem ânimo para arredar os obstáculos, prefere evitá-los, daí sua covardia. Quer ter uma boa vida, o que se traduz na ideia de fazer o que quiser. E o que ele quer é pouco. Isolado no subúrbio, sua concepção de vida boa é rasa, já que sua perspectiva é limitada e ele nem sequer almeja uma vida boa num plano mais amplo – seja em realizações, seja na aproximação ao valores da “cidade”, por exemplo

O que ele pratica, na verdade, é uma constante violência contra as mulheres. O saldo dessa violência, o caso de Inês demonstra, é a marginalização e a pobreza, ou seja, um isolamento ainda maior num lugar social ainda mais distante da “situação normal” do que a vida no subúrbio. O leitor acompanha, além de Inês, apenas a trajetória de Nair, esta branca, “uma moça muito pobre”, “filha única” de uma “viúva de um capitão do Exército” (p. 44). Ela conhecera o rapaz porque fora até a casa dele para estudar piano com suas irmãs. O resultado desse drama é indicador de que nada em *Clara dos Anjos* é automático ou pré-determinado, apesar das limitações. As consequências iniciais são trágicas. A mãe da moça procura a família de Cassi, não encontra resposta e se dirige à polícia, onde descobre que teria que constituir advogado para obter a reparação que achava justa. E contratar advogado está muito acima de suas possibilidades. “No dia seguinte, a mãe de Nair suicidava-se com lisol” (p. 46). Não sabemos o que lhe acontece em seguida, mas ao final das ações descobrimos que Nair não caiu na marginalidade, antes tendo seguido pelo menos a vida que estava prevista para as moças do subúrbio, ou seja, casando-se. Sabemos disso indiretamente porque alguém, indignado com as ações de Cassi, começa a reunir num caderno as informações sobre elas, para encurralá-lo, e “o marido de Nair – aquela moça que ele desencaminhara e a mãe, por isso, se suicidara – estava disposto a persegui-lo, como já o perseguia, com os famosos cadernos” (p. 166).

Mas seus crimes não são apenas esses, os tais defloramentos. Durante o período de suas relações com Clara, o padrinho da moça, Marramaque, representa uma resistência moralmente forte

a seus interesses. Afinal, ele é velho amigo de Joaquim e figura com trajetória “na cidade” comparável à de Menezes ou, em grau menor, de Leonardo Flores, mas no campo político: “havia conhecido Paula Nei e se dava com Luís Murat” (p. 36). Em suma, trata-se de um homem “cujo âmbito de vida sempre fora mais amplo e mais variado. Abraçava um maior horizonte de existência humana” (p. 67). Fisicamente, no entanto, é frágil: “Envelhecendo e ficando semi-inutilizado, depois de dois ataques de apoplexia, foi obrigado a aceitar aquele humilde lugar de contínuo, para ter com que viver” (p. 36). Ainda assim, Cassi recorre a um companheiro para ajudar a assassiná-lo. A cena é curta e brutal:

Marramaque, debaixo de chuviscos teimosos, embrulhado numa capa de borracha, subiu a ladeira, para depois descer o barranco e, finalmente, chegar à casa. Quando estava no alto da pequena elevação, dois sujeitos tomaram-lhe a frente e disseram-lhe: “Capenga, você vai apanhar, para não se meter onde não é chamado.” Não teve tempo de dizer coisa alguma. Os dois descarregaram-lhe os cacetes em cima, pela cabeça, por todo o corpo; e o pobre Marramaque, logo à primeira paulada, caiu sobre um lado, arfando, mas já sem fala. Malharam-no ainda com toda a força e raiva, sem dó nem piedade; e fugiram, quando lhes pareceu momento azado (p. 154-155).

Mais curta e mais brutal ainda é a descrição do estado do corpo, que fica jogado no chão a noite inteira, visto que ele, por conta de sua dificuldade para andar, preferia tomar um atalho pouco frequentado para voltar para casa: “A cabeça partida, os olhos fora das órbitas, todo o rosto coberto de uma lama sangrenta, o braço semiparalítico, partido, as roupas, ensopadas de lama e sangue... Era horrível!” (p. 164).

O grau de violência aqui é maior até mesmo que o da morte de Firmo, em *O cortiço*, quando Jerônimo se junta a dois outros homens para atacá-lo, pelo fato de Marramaque não ter como fazer nem o menor gesto de defesa. Firmo, que é capoeira, tenta lutar, apesar da desvantagem que leva e da embriaguez em que se encontra. Essa diferença não encobre, no entanto, a sistemática igual que temos acompanhado até aqui, de uma violência empregada sobre um igual, numa raiva que nunca se transforma em revolta, nunca atinge um nível mínimo de abstração, partido de um morador de cortiço para atingir outro morador de cortiço, de um morador de subúrbio contra outro morador de subúrbio. Cassi destrói as vidas das moças com quem se relaciona e de suas famílias e isso é violência suficiente, mas a morte de Marramaque explícita, antecipando, para anulá-lo, o argumento de Dona Salustiana ao defender o filho diante de Clara: “[p]or acaso, meu filho as amarra, as amordaça, as ameaça com faca e revólver? Não. A culpa é delas, só delas...” (p. 199).

Dona Salustiana se julga numa posição de superioridade mas padece das limitações de visão

de todos os companheiros de subúrbio, e até mais na medida em que não se dá conta de que essa superioridade a aliena de todo da realidade em que vive, em sua naturalização da moral do mundo “normal” que vê como rebaixada a experiência de sua classe. O que lhe escapa é que a violência do filho contra todas aquelas mulheres é uma violência contra ela própria, uma confirmação de que, mesmo que ela pertencesse àquela “aristocracia do subúrbio” mencionada no *Triste fim de Policarpo Quaresma*, não encontraria espaço entre os que vivem uma “situação normal”. Escapalhe de todo que sua visão justifica uma perpetuação do estado de alienação ainda mais completo em que são lançadas as mulheres, que não têm nem sequer uma quota de sonhos grandiosos para viver temporariamente, como é dado aos homens, como Marramaque, Menezes, Leonardo Flores e Joaquim dos Anjos.

Clara cresceu nesse ambiente, ou seja, suburbana e mulher. Seus pais procuraram protegê-la da objetificação que põe em risco o futuro das moças do subúrbio, mas utilizando meios que antes a expuseram ainda mais a esses perigos. Seguem nisso a tradição brasileira de afastar as mulheres do convívio social, de escondê-las, de que já falava Richard Burton quando de sua visita ao Brasil na década de 1860. Afastam-na de tudo, não tem vida. Sua formação sentimental, sem o menor contato com outras pessoas de sua idade ou com hábitos de alguma forma de cultivo intelectual ou mesmo religioso, dá-se por intermédio das modinhas e seu arsenal de sentimentalismo a proclamar que o amor tudo pode, o que tanto irrita o narrador: “Habituada às musicatas do pai e dos amigos, crescera cheia de vapores de modinhas e enfumagara a sua pequena alma de rapariga pobre e de cor com os dengues e o simplório sentimentalismo amoroso dos descantes e cantarolas populares” (p. 68).

A música poderia ter em sua vida um papel mais decisivo. Joaquim tem uma formação musical que, como vimos, permite-lhe compor, até mesmo dois sucessos, e permite que, antes de desenvolver qualquer desconfiança acerca de Cassi, perceba bem que ele “como músico, não vale nada. Dá cada cincada... [...] A fama dele vem do dengoso, do meloso que ele põe no cantar” (p. 140). Ora, ele ensinou alguma coisa à filha, que o ajuda a copiar partituras, já que ele faz uns bicos musicais em casa, depois do expediente. Sendo flautista, “[n]ão lhe ensinara um instrumento, porque só queria piano. Flauta não era próprio, para uma moça” (p. 136)<sup>72</sup>. Piano ele não tem condição de comprar. Flauta não serve, o que ele conclui, de forma análoga à que acontece com o Zé de *Quando as máquinas param*, por ter assimilado um valor moral que insiste em definir um ideal de toda maneira inacessível à filha. O resultado é que a moça fica sabendo muito pouco, permanecendo sem ter como perceber as cincadas de Cassi e, portanto, vulnerável ao dengoso de

---

<sup>72</sup> Logo no primeiro parágrafo da narrativa o narrador discorre sobre a perda de prestígio social da flauta, “e só um único flautista dos nossos dias conseguiu, por instantes reabilitar o mavioso instrumento – delícia que foi, dos nossos pais e avós. Quero falar do Patápio Silva” (p. 27). Patápio Silva, músico negro morto prematuramente em 1907, aos 26 anos, é uma lenda da flauta brasileira, compositor de clássicos da música instrumental que até hoje fazem parte do repertório da música instrumental entre nós.

seu cantar – além de não ter qualquer chance de se profissionalizar, mesmo precariamente, na área.

De toda forma, Clara não tinha interesse por qualquer formação, reduzida que se via a uma imagem restrita de qual seria o papel da mulher:

Nem a relativa independência que o ensino da música e piano lhe poderia fornecer animava-a a aperfeiçoar os seus estudos. O seu ideal na vida não era adquirir uma personalidade, não era ser ela, mesmo ao lado do pai ou do futuro marido. Era constituir função do pai, enquanto solteira, e do marido, quando casada (p. 136-137)

Seu ideal, em outras palavras, era não ter ideal nenhum. Era na verdade cumprir um papel pré-determinado que lhe parecia natural. Cassi sabe bem disso e o explora muito mais do que o canto meloso, apenas um primeiro passo de seu método de conquista. Falando à moça de suburbano para suburbano, declara que o fato de ser ele próprio de modestas condições “não permitia a ele aspirar a grandes casamentos vistosos com mulher mais bem educada do que ele, mais instruída... O seu ideal era Clara, pobre, meiga, simples, modesta, boa dona-de-casa, econômica que seria, para o pouco que ele poderia vir a ganhar...” (p. 179). É de espantar que ela não reagisse contra esse amor que para lisonjeá-la a diminui. Lisonjeia, de toda forma, porque suas expectativas são mínimas e lhe parece que as conversas do rapaz “eram tão inocentes e honestas” (p. 178). Eis que Clara, também ela, se guia por um juízo de caráter moral elaborado em um outro lugar social de cuja existência mal suspeita e que só serve para ela própria se reduzir.

Somente quando se vê grávida e sem notícias do amado é que “[v]eio-lhe então perguntar a si mesma como se entregou” (p. 178). Então se dá conta de que as advertências dos pais, do padrinho, de Dona Margarida não eram perseguição ou inveja do talento superior do rapaz. De que as suspeitas – afastadas no auge de seu amor – de que Cassi matara Marramaque eram mais do que fundadas. É nesse momento, nos dois últimos capítulos do livro, que Clara se torna finalmente personagem ativa na trama. É como se ela nascesse como personagem somente quando começa a tomar consciência do lugar que ocupa naquela sociedade. Em suma, neste momento o romance dá um grande salto dramático e Clara dos Anjos se impõe como protagonista

Numa passagem em que justamente discorre sobre o caráter amorfo da moça, o narrador, falando da posição de alguém que pode ver dos dois lados do muro social fará uma reflexão fundamental:

Na sua cabeça, não entrava que a nossa vida tem muito de sério, de responsabilidade, qualquer que seja a nossa condição e o nosso sexo. Cada um de nós, por mais humilde que seja, tem que meditar,

durante a sua vida, sobre o angustioso mistério da Morte, para poder responder cabalmente, se o tivermos que o fazer, sobre o emprego que demos a nossa existência. Não havia, em Clara, a representação, já não exata, mas aproximada, de sua individualidade social; e, concomitantemente, nenhum desejo de elevar-se, de reagir contra essa representação (p. 137).

Mais do que instrução, criação, personalidade, religião ou o que quer que seja, o que poderia salvar Clara não de Cassi Jones, mas de qualquer ameaça à sua integridade, seria pensar, ter consciência de que é um indivíduo que precisa procurar entender sua condição, que lugar ocupa, que lugares-comuns a definem. Não há luta nesta vida se não temos contra o que lutar, se não se percebem os limites que nos são impostos, ou se os naturalizamos – e é exatamente isso que uma sociedade disjuntiva faz ao isolar tanta gente além dos limites do “normal”.

Não faz sentido falar em culpas individuais em *Clara dos Anjos*, e o narrador, por mais intruso e explicativo que seja, nunca crava esta ou aquela culpa para os problemas que aponta o tempo todo, como já o vimos fazer com o próprio Cassi. Que a situação de Clara se deve a sua pouca educação, à incapacidade dos seus pais, a uma personalidade fraca, tudo isso ele explicita e repete. Mas sendo assim, a culpa não é nem da fraca educação nem dos pais nem da personalidade fraca, mas sim de tudo isso e de outra coisa, inominável, que a faz – e a seus pais – ver tão pouco. Se o subúrbio é o “refúgio dos infelizes”, não pode sê-lo por razões simples.

No confronto entre o que vê Clara e o que vê o narrador, fica claro, de toda forma, que existe uma configuração geral, expressa pela sociedade na qual Clara dos Anjos vive, que não apenas reduz seu papel a uma convenção como também reduz sua percepção, a ponto de ela perceber como impulso legítimo o que não passa de lugar-comum, convenção. É isso que está na base de seus sentimentos por Cassi que, por outro lado, encontra-se implicado na mesma limitação. Consegue utilizar a convenção a seu favor, mas cai ele próprio nela. Tampouco jamais medita sobre o angustioso mistério da morte e nem lhe passa pela cabeça o que diria se lhe perguntassem sobre o emprego que deu à sua vida. Fez o que quis sim, e sempre. Mas aonde chegou? Ao prazer imediato é certo, mas também ao ponto de ter que fugir depois dessa última conquista, quem sabe na esperança de repetir seu procedimento noutra parte, replicando um vazio contínuo até sabe-se lá quando. Não percebe, enfim, que também rege sua vida por uma convenção e que, no processo de destruição que leva a cabo, não vai a lugar algum, que a aflição que sente na cidade é sua verdadeira forma de inserção no mundo.

É significativo que o fecho do romance se dê pela palavra de Clara, e não pela do sempre presente narrador.

Num dado momento, Clara ergueu-se da cadeira em que se sentara e abraçou muito fortemente sua mãe, dizendo, com um grande acento de desespero:

– Mamãe! Mamãe!

– Que é minha filha?

– Nós não somos nada nesta vida (p. 201).

O gesto brusco de se levantar é o de quem se deu conta de algo fundamental. E a descoberta da moça é, mais imediatamente, a de seu desamparo. Ali, grávida, com todos os seus sonhos destruídos e sem ter a quem recorrer, é natural que se sinta assim. No entanto, é mais do que isso. Na versão do conto de mesmo título, publicado em livro em 1920, a fala de encerramento é só um pouco diferente: “Mamãe, eu não sou nada nesta vida”<sup>73</sup>. Mas essa pequena diferença muda tudo. Clara se põe em relação a outros, assinala um destino comum. Independentemente do grau de consciência que o leitor atribua à pobre heroína, *Clara dos Anjos*, o romance, com sua fala, faz a passagem do indivíduo para a coletividade. Nós – Clara, Joaquim, Dona Engrácia, Marramaque, Leonardo Flores, Menezes, Dona Salustiana, Cassi Jones, todo mundo – não somos nada. Na derrocada de uma menina se desenha a derrocada da qual ninguém escapa. Nem o narrador. Nem o leitor, confortavelmente instalado na “cidade”, do outro lado do muro de uma sociedade que, disjuntiva, dificulta a visão de todos, restritos que ficam a expectativas mesquinhas que naturalizam o que se estabelece por meio de relações sociais que, não sendo naturais, são sempre passíveis de transformação. É assim que, no caso banal de uma figura socialmente insignificante – como aliás insignificantes eram Tonho, Paco, Zé, Nina, Bertoleza – toda uma coletividade fraturada se projeta e se manifesta.

---

<sup>73</sup> BARRETO, Lima. “Clara dos Anjos”. In: *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro: Gianlorenzo Schettino, 1920, p. 153.

## 5- Morro e favela

### 5.1- *Salgueiro*

O velho Manuel, tuberculoso há muitos anos, vivia recluso em seu barraco, saindo apenas para curtas e esporádicas caminhadas pelo morro. Tivera uma noite terrível, mais uma de febre e hemoptise. Pela manhã, superada aquela dificuldade, ouve a filha e a mulher discutindo sobre a necessidade de interná-lo e compreende imediatamente que seria levado mais para morrer do que para procurar uma cura: “Ir para um hospital, para a Santa Casa, morrer, quando havia sol, quando amava a vida, morrer sozinho!”, desespera-se ele (p. 63).

Um mês depois da internação, as duas mulheres, Marta, a filha, e Veva (Genoveva), a mulher, vão visitá-lo, naquela que será a única cena do segundo romance de Lúcio Cardoso a se passar fora do morro do Salgueiro:

A enfermeira conduziu as mulheres por um longo corredor branco. Ambas estavam impressionadas com a brancura das portas, das paredes, dos aventais e dos objetos. Não era propriamente espanto o que Marta sentia, mas certo receio, quase vergonha de se encontrar com a mãe naquele lugar que lhe parecia de certo luxo.

Veva extasiava-se, achando tudo muito belo, muito limpo. No morro do Salgueiro é tão diferente o aspecto das melhores casas, com as paredes de reboco caiadas, os tetos de ripas cortadas no mato próximo. (p. 78).

Caminham pelos corredores do hospital como se estivessem num palácio. Os sentimentos que aquele ambiente provoca nelas são extremos, vergonha e êxtase. É como se não esperassem – ou não merecessem – jamais pisar um lugar limpo como aquele. Cassi Jones ficava deslocado no centro da cidade, na Rua do Ouvidor: Marta e Veva nem precisavam ir até lá para se sentirem assim.

O ambiente do hospital contrasta fortemente com a casa de um outro doente, o seu Valério. O leitor conhece o lugar também por uma única cena que ali se passa, ao acompanhar Geraldo, o neto do Manuel, numa visita em busca de emprego. Valério vive numa faixa intermediária entre morro e cidade, mais morro do que cidade, onde as habitações não são barracos, mas casas mais ou menos como aquelas que Veva evoca como as melhores do Salgueiro: “Junto ao Trapicheiro, nos fundos da Rua Piratini, há um beco singular. É uma vila de casas velhas, paredes mal-rebocadas, janelas baixas e desmanteladas, deixando à vista interiores em desordem” (p. 31). A desordem

específica da casa de Valério é descrita com detalhes:

Geraldo empurra a porta. Agora, está dentro de uma sala escura e não consegue distinguir coisa alguma, porém vai-se acostumando lentamente e observa que reina ali a mais completa desordem. Cadeiras quebradas, roupas pelo chão, flores velhas de papel de seda, vidros partidos, manchas de gordura pelas paredes. Sobre a mesa, uma vela gasta e uma imagem de santo, enegrecida pelo uso. Tudo aquilo cheirando a óleo e a ranço, um cheiro morno de animal doente (p. 32).

Se uma casa boa, quase na cidade e pertencente a um homem que apenas dois anos antes estava num emprego que lhe dava condições inclusive de empregar outras pessoas, tinha aquele aspecto, nada mais natural do que a Santa Casa parecer um palácio que acanha ou encanta as mulheres.

Essas duas cenas, que têm lugar ainda na primeira das três partes do romance, deixam claro o grau de isolamento do morro do Salgueiro e de sua gente, um isolamento ainda mais forte do que víamos em *Clara dos Anjos*, no qual os moradores do subúrbio muitas vezes trabalham ou já trabalharam e frequentaram a cidade<sup>74</sup>.

Lúcio Cardoso tira grande partido desse isolamento, tornando-o elemento estrutural tanto daquilo que há de realista em seu projeto quanto no forte veio simbólico que o atravessa, fazendo das duas abordagens uma coisa só. Tal procedimento fica claro numa cena em que o vendeiro Tomás de Aquino conversa com Chico Padre, apresentado como alguém que conhece a história do lugar: “Chico Padre, pode-se dizer, nascera ali. Ali cometera os primeiros roubos, matara o primeiro homem. As terras que hoje são suas foram de uma condessa que as abandonara aos miseráveis habitantes” (p. 49):

– Foi há muitos anos... [diz Chico]

– Tu viu?

– Não... me contaram... Todo mundo sabe... Chegou um homem chamado...

– Português?

– Não sei... Joaquim Salgueiro.

[...]

– E o homem?

– Seu Joaquim Salgueiro comprou o morro e veio morar aqui. Fez as primeiras casas... Os primeiros

---

<sup>74</sup> Não deixa de ser interessante assinalar que o Salgueiro é geograficamente mais próximo da rua do Ouvidor do que o subúrbio barretiano. A antiga rua Piratini é hoje a rua Carmela Dutra, uma via arborizada de casas e edifícios residenciais de classe média na Tijuca. No romance, ainda pertence ao morro. No Rio de hoje pertence definitivamente à cidade.

chegaram... Depois, quando ele morreu, passaram a dizer “Morro do Seu Salgueiro” (p. 50)

O dado realista do romance fica logo evidente quando se confronta o que diz Chico com a história do morro. Gabriel Nunes, no *Dicionário de favelas Marielle Franco*, assim resume os inícios do povoamento do Salgueiro:

No final do Século XIX, o local fazia parte da Chácara do Trapicheiro. Em 1885 começou a ser povoado por ex-trabalhadores das plantações de café do Vale do Paraíba e de zonas vizinhas. Com o falecimento do Conde de Bonfim e de seu filho, o Barão de Mesquita, o local foi loteado pelo Barão de Itacuruçá, genro do Barão de Mesquita, e as terras foram negociadas para pequenos proprietários. Recebeu o nome em meados da década de 1920 em referência ao português Domingos Alves Salgueiro, comerciante instalado na Tijuca e que era proprietário de 30 barracos no local e dono de uma fábrica de conservas na Rua dos Araújo, na Tijuca, logo o português virou referência e designação do morro, que passou a ser conhecido como morro do “seu Salgueiro”<sup>75</sup>.

O narrador de *Salgueiro* se refere a vários desses dados, direta ou indiretamente. Já vimos que seu Valério mora num beco que desemboca no Trapicheiro, referência ao nome da antiga chácara. A vastíssima maioria dos personagens é negra, referência indireta à verdadeira diáspora dentro da diáspora que a Abolição representou para os escravos das fazendas decadentes de café do Vale do Paraíba rumo à Corte, responsável pelo povoamento de vários pontos da cidade que se converteriam em favelas. Na cena acima, não fala no conde do Bonfim, mas menciona uma condessa, assim como o próprio Chico fala do “seu Salgueiro” histórico, ainda que mudando-lhe o prenome.

Todavia, essa mesma cena, que nos permite relacionar o espaço ficcional com o espaço da cidade real, inscrevendo as ações num plano histórico concreto apropriado a uma leitura realista, também nos conduz para um outro campo: “Chico Padre sabe de toda a história daquela chaga no coração da cidade. Como coisa sua, ele se agita há muito dentro do seu sangue apodrecido. Era uma doença que ele herdara e que com o tempo o ia consumindo” (p. 50). Eis que o próprio vocabulário se modifica, e o morro converte-se numa ferida no corpo vivo da cidade. Ao mesmo tempo, é algo que afeta pessoalmente Chico Padre, como uma “doença” que acomete o “sangue apodrecido” do homem. Estamos, portanto, no plano do simbólico, já não há literalidade possível e nesse passo o texto não se presta a uma chave realista de leitura.

Não é que o realismo se perca. O que ocorre é que o substrato concreto da experiência social

---

<sup>75</sup> NUNES, Gabriel. Morro do Salgueiro. *Dicionário de favelas Marielle Franco*. Disponível em: [https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Morro\\_do\\_Salgueiro](https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Morro_do_Salgueiro). Último acesso em 26 de agosto de 2021.

dos personagens que vivem no Salgueiro se constroi no romance a partir da abordagem, pelo narrador, da sua interioridade. Sugere-se, nesta passagem específica, uma correlação entre a chaga coletiva e o sangue apodrecido do homem. Esse procedimento se espalha por toda a narrativa, rompendo qualquer lógica que separe a ficção social da psicológica, ou mesmo espiritual. Possibilita essa fusão a constituição muito peculiar do narrador cardosiano – que será explorado em outras obras – que utiliza um método descritivo, quase naturalista, para tratar da vida interior das personagens. Com uso escasso do discurso indireto livre, a mesma voz que descreve em discurso indireto uma rua ou um barraco igualmente descreve o que os personagens pensam, desejam ou até pressentem. Aparentemente dominadora e até autoritária, essa voz narrativa, exatamente por seu caráter dominador, incorpora o estado de espírito dos personagens. É assim que a visão de que a cidade é uma chaga e de que o sangue de Chico Padre está apodrecido, embora expressa em discurso indireto pelo narrador, traz ao leitor uma impressão que é do personagem.

Isso fica claro quando Chico encerra seu balanço histórico do morro dizendo: “Pois foi isto... Daí para cá, ficou assim cheio de gente. Mas é tudo gente que não presta” (p. 50). De um lado, é só isso mesmo, fecho da história do morro, que agora tem uma população maior. De outro, no entanto, há uma observação que foge a qualquer literalidade porque se baseia numa generalização. A ideia de que “é tudo gente que não presta” só pode ser lida, como aliás qualquer generalização, como um ponto de vista sobre algo, ou seja, filtrado por alguma subjetividade. Neste caso, a de Chico Padre, precisamente o personagem que nos é apresentado, por um lado, como autoridade capaz de explicar a história do lugar e, por outro, como ladrão e assassino – algo que o senso comum jamais identificaria como gente que presta. Aliás, sua autoridade vem justamente de estar há muito tempo ali, de ali ter cometido seus primeiros crimes. De toda forma, estamos diante de um juízo compatível com aquele anterior, que havia sido expresso pelo narrador, de que o Salgueiro é uma chaga na cidade, ou seja, algo que não presta num corpo são.

Estabelecer esse elemento é fundamental para que se perceba que tais julgamentos jogam, ainda que não a corroborem, com uma visão negativa ou preconceituosa dos moradores do morro, como se eles vivessem uma situação de miséria por algum tipo de merecimento. Essa visão interessa a Chico Padre. Afinal, além de criminoso, ele é proprietário de vários barracos que, sabemos neste mesmo diálogo, aluga por 80 mil réis enquanto Tomás de Aquino aluga os seus por 30 mil réis. Perguntado por que cobra tão pouco, Tomás responde:

– A gente tem pena.

O outro esmurra o balcão, furiosamente. O seu olhar é duro, quase raivoso.

– Pena? Pois não é mesmo que tu é besta? (p. 49)

Mais uma vez não há solidariedade possível. Depois de repassarem a história do morro, voltam ao assunto dos alugueis, e Chico quer saber quanto José Gabriel, filho do velho Manuel, paga por seu barraco, dos melhores que há por ali, e descobre que 35 mil réis. A esta altura, o leitor sabe que José Gabriel é um operário que sustenta sozinho um grupo de seis pessoas: o pai, Manuel, a mãe, Veva, a irmã, Marta, um filho, Geraldo, a amante, Rosa, e a si próprio. Sabe que o que ganha mal dá para pagar o aluguel de 35 mil réis e que um aumento para 80 certamente o obrigaria a mudar-se para a parte mais alta do morro, chaga dentro da chaga, lugar degradado onde não se paga aluguel. E daí? Quem pode mais chora menos, e gente que não presta não merece piedade. Eis que a “chaga”, o “sangue apodrecido”, a “gente que não presta”, tudo se funde sobre uma base material sólida, a da pobreza, reafirmando o compromisso realista do romance.

Dessa maneira, o Salgueiro é visto, em vários momentos e por diferentes personagens, como um inferno. Uma cena sintetiza essa ideia. Estamos já na terceira parte do romance, “O neto” – as duas anteriores são intituladas “O avô” e “O pai”. Geraldo deseja encontrar o pai. Se o calor dominava a primeira parte do romance, aquela em que a família se vê sufocada dentro de um barraco e “[o] calor de novembro abafava” (p. 11), agora, na terceira parte, meses depois, é inverno. A chuva e o frio tomam conta do morro, que fica escuro e enlameado. A esta altura, quando não passa as noites vagando pelo Salgueiro, Geraldo dorme na casa de Vicente – um aleijado que vive falando em Deus e por isso representa a religiosidade para os moradores. A cena que nos interessa precede um acontecimento-chave da trama, o momento em que Geraldo finalmente encontrará o pai. O rapaz encerra um diálogo com Vicente e sai de sua casa, localizada bem no alto do morro:

Com a chuva, os brejos haviam reaparecido. Tentou distinguir alguma luz na cidade, mas tudo se perdera como dentro de um abismo. Então sentiu a solidão do Salgueiro, aquele mundo diferente, perdido na tristeza da noite. Era tão nítida aquela sensação, achou tão impossível que outros homens vivessem além, ignorando aquela pobreza, que estacou sobressaltado. O coração batendo de medo. O Salgueiro se erguia à parte de tudo, sozinho no seu silêncio e no seu abandono como uma determinada espécie de inferno. Os que ali viviam eram seres exilados, culpados de algum terrível crime, e que jamais saíam de seus sombrios limites (p. 185).

O isolamento é absoluto. Da cidade, nem as luzes se percebem, escondidas que estão pela chuva e pela neblina. O Salgueiro se destaca como um mundo diferente, além do qual os homens vivem sem ter a menor noção do que nele se passa, já que a vida desses homens é a verdadeira: exilados são os moradores do morro. Mas por que tanta gente estaria condenada a viver ali? Por

uma culpa indefinida, fruto de um crime terrível que não se sabe qual seja. Geraldo ignora o que ele ou os outros fizeram para se verem condenados daquela forma. De toda maneira, prossegue, encontra o pai e, dias depois, reexperimenta a sensação de abandono e elabora com mais precisão o problema da culpa:

Como no dia em que fora procurar o pai, sentiu a solidão do Salgueiro. E esta ideia, impetuosa e amarga, dominou-o inteiramente, trazendo ao seu rosto o calor fugidio da febre. Sim, o Salgueiro era uma terra condenada, uma terra de exílio, *sem culpa*, ali é que eles pagavam a pena de não serem lembrados por Deus (p. 210, grifo nosso).

A ideia de “crime terrível”, que faria dos moradores do morro culpados de sua própria condição, é esvaziada. Toma seu lugar a noção de que esse exílio é sem culpa, tem uma causa exterior. Na tradição cristã, o homem, ao pecar, afasta-se de Deus que, por sua vez, está sempre pronto ao perdão, a fazer do pecador a “ovelha perdida e já cobrada”, como diz o contrito eu-lírico do poema de Gregório de Matos. Geraldo sente que algo muito diverso disso acontece no Salgueiro: Deus é quem esquece aqueles homens, afastando-se deles. Mais uma vez, por meio da psicologia de um personagem, os planos social e simbólico se fundem no romance. Geraldo atribui a Deus um abandono que não seria de sua natureza e, portanto, não pode ser de fato uma explicação. O abandono no qual vivem os moradores do morro, portanto, pode ser percebido por ele dessa forma, mas isso se deve também aos seus limites de visão. Implicado num isolamento social radical, não é capaz de buscar causas objetivas para ele, já que os homens “da cidade”, que ignoram como se vive onde ele vive, parecem-lhe quase irreais, e não parte de um todo do qual o morro faz parte. Mas o rapaz tem consciência e, instantes depois de formular essa ideia, duvida dela: “de súbito Geraldo estacou, levou as mãos à boca, sufocando um grito: Deus? Seria mesmo Deus? Tonteou ao peso da ideia que lhe aclarara de repente o espírito” (p. 210).

A narrativa, ao arranjar todos esses elementos lado a lado, não deixa ao leitor outra opção que não a de considerar que o abandono daquelas criaturas tem raízes sociais – vem de uma sociedade disjuntiva que dá oportunidade para que cidadãos naturais de uma mesma cidade possam sentir-se completamente estrangeiros em relação a outros. Ora, naquela parte da cidade, a sensação de abandono é dominante e leva a outro sentimento, repisado o tempo todo no romance: o de medo. Na noite em que encontra o pai, vimos que Geraldo está com o “coração batendo de medo”. Mas não é o único. Seu avô, o velho Manuel, figura que domina os primeiros capítulos da narrativa, dando a impressão de que será o protagonista, é puro medo. Ele nos é apresentado como um “doente do peito e atirado numa cama de trapos há muitos anos” (p. 9). Ignoramos no que

trabalhara, mas sabemos que é alfabetizado, já que todas as noites Marta “acendia a vela para o pai soletrar velhos livros de história que possuía” (p. 9). Note-se que seu neto não é, já que depois que o velho vai para o hospital o vemos que “Geraldo, no canto, revolvía os velhos livros do avô; tentava, em vão, decifrar aqueles misteriosos caracteres, sem nenhuma vibração para ele” (p. 85), Isso indica que as condições de vida de Manuel talvez tivessem sido mais favoráveis que a dos seus descendentes. E de fato ele não fora sempre assim miserável. Só fora morar no Salgueiro “beirando os trinta anos” (p. 21). Sendo filho “de um branco e de uma negra, sabia que o pai era tuberculoso” (p. 21), e reconhece em si os sinais do mesmo mal:

Já com dois filhos crescidos, declarou-se irremediavelmente doente. Atacado de um sombrio medo da morte, recusara-se inteiramente a trabalhar, numa extrema incapacidade para a luta a que todos se entregavam. Mas, sobretudo, era o medo de se esforçar, de apressar a moléstia que ele sabia vivendo impiedosamente no seu peito. Aquele medo nascera talvez do seu hábito de reclusão. Ele não poderia precisar a época em que o sentira pela primeira vez. Mas o certo é que acordara ao esforço das hemoptises, devorando-o agora numa paciência de quem já sabe não ser possível fugir-lhe a presa. Genoveva, assim, fora, obrigada a sair, lutando pela necessidade de manter a família. Mais tarde, pôde José Gabriel empregar-se e ajudar a mãe (p. 21-22).

O medo, no caso de Manuel, é paralisante. Para continuar vivendo, recusa-se a viver. Enfurna-se em casa e em si. Isolado no Salgueiro, sem ter a quem recorrer, o medo, no seu caso, engendra o egoísmo, que leva a uma forma sutil de violência contra a mulher, que se vê obrigada a assumir todas as responsabilidades pela família. Se a vida de Manuel é desgraçada pela doença, a de Veva não é menos. Nem a de Marta, que acaba sendo escalada para, ao invés de viver, cuidar dele: “Manhã e noite junto ao seu posto, sem uma palavra nos lábios apertados, o olhar insone de quem ainda não encontrou o seu lugar na vida” (p. 9).

E Marta também tem medo, que acabar por se transformar num “ódio contra tudo” (p. 53): “A única coisa que realmente a satisfaria seria apanhar uma acha e lutar a esmo, sentindo a vida esmagada ao fluxo daquela fúria impossível” (p. 53-54). É a violência mais crua a reação que ocorre à moça como forma de se desferrar dessa não-vida em que se encontra. Ela abrirá mão da agressão física, mas encontrará uma outra forma de violência para atingir a família. Depois da internação do pai, “não hesitou mais. A decisão do que ela intitulava 'a sua vingança' dominou-a inteiramente” (p. 73). E ela levará ao fim seus planos, dispensando o pedaço de pau brandido a esmo. Procurará, antes, dar um só golpe certo. Decide entregar-se a Chico Padre, o mesmo ladrão e assassino que conhecemos, que também faz as vezes de Cassi Jones do Salgueiro com a vantagem, para si, de ser

agenciador de prostitutas, ou seja, seduz as moças e depois as explora ele mesmo. Sem ser seduzida por ninguém, por vontade própria, Marta bate-lhe à porta e se entrega a ele. Depois fica à espera de que a família descubra o que acontecera, o que “[n]ão tardou muito” (p. 85):

Ela, que fora de um homem, seria agora de vários homens. Sentia-se disposta a descer às maiores baixezas, encontrava prazer em ser vil e ordinária, para saber apenas que o sossego do irmão já não era o mesmo. Aquele amor egoísta seria assim perturbado. A suposição de que ele sofreria, humilhado na rua, dava um sabor de sangue à sua queda (p. 86)

A prostituição não era para ela meio de sobrevivência. Visava a ferir o irmão. Se ela “cairia”, não lhe importavam as consequências, desde que a humilhação recaísse sobre José Gabriel e que seu amor egoísta – o amor por Rosa, vivido à vista de todos no barraco de cômodo único – fosse perturbado. Se a violência da omissão não trouxera vida a Manuel, tampouco a da degradação social trará resultados para Marta. Volta para casa meses depois e, diante de um movimento de Rosa, procura deixar claro que o medo já não a atinge mais: “Sei usar a navalha” (p. 150), diz. E acrescenta: “Aprendi a cortar qualquer um. Não tenho medo de mais nada” (p. 150). A segurança é aparente, já que também ela contraíra a tuberculose e “pressentia que tudo terminaria em breve” (p. 153). Ao final de todo esse processo, o que a espera é o que estava no começo, o medo. Insiste que tem força e acaba levando a mãe consigo para fora do morro, a despeito de Veva dizer com todas as letras: “Tenho medo. Não posso sair daqui” (p. 153). É com essa violência sobre a mãe que ela se despede da narrativa, confirmando sua transferência para a cidade na mesma situação de marginalidade em que vimos as moças pobres em *O cortiço* e *Clara dos Anjos*. O isolamento físico pode até se romper, mas o social não, elas estarão na cidade, como no morro, por conta própria.

Como se vê, a violência funciona como uma espécie de gramática das relações no romance. Para vermos como isso vale para toda a família, voltemos a Geraldo. Quando ele nos é apresentado, sabemos que “andava beirando os vinte anos” (p. 15) e que “vivia [...] de pequenos recados e trabalhos para as lavadeiras, e nunca se lamentava” (p. 15). Leva vida solta e por isso é seguidamente chamado de “idiota”. Numa cena em que chega em casa à noite no exato instante em que Rosa cobra José Gabriel para que tome uma atitude a respeito da vagabundagem do filho, essa idiotia é ligada ao fato de ele ser capaz de solidariedade:

Rosa ergueu os olhos para o rapaz e rapidamente fitou o operário. José Gabriel hesitou um instante.

– Onde estava? – perguntou.

Custou a responder. Depois, lentamente, destacando as sílabas:

– Limpando o terreiro de dona Zica.

Ficaram em silêncio. Rosa ergueu-se e, colocando as mãos na cintura, gritou com voz áspera:

– Dona Zica? Quem é dona Zica?

– A parálitica – respondeu Geraldo, sem fitar a negra.

– Ele não devia trabalhar para nenhuma dona Zica – resmungou.

José Gabriel parecia indeciso. Articulou quase com dificuldade:

– E que é que tu ganhou?

Geraldo cerrou os olhos e respondeu simplesmente:

– Nada.

Ficaram silenciosos por um momento. Rosa deixou escapar uma risada. Então José Gabriel avançou para ele e, agitando o punho, esbravejou:

– Quando é que este traste deixará de ser idiota? Será que pensa ser escravo dessa gente? (p. 19)

Acresce que a Rosa, que o xinga, nos aparece desde sua introdução na narrativa como alguém violento. Entra em cena no segundo parágrafo como um ser forte, afirmativo, com um “riso vivo, histérico, de animal forte na consciência da sua força” (p. 10). Mais do que força, revela agressividade ao comentar, cheia de entusiasmo, com Marta uma briga entre duas mulheres que acabara de presenciar. Diz: “A Zefa tirou hoje a diferença com a Chica...” (p. 10), para logo se colocar:

– Comigo aquela safada não acabava assim...

– Assim de que jeito?

– Sem que eu espirrasse sangue da cara dela. (p. 10)

Difícil, então, não ficarmos simpáticos a Geraldo. Sua extrema juventude, seu gosto pela liberdade, sua passividade e sua generosidade em relação a dona Zica, tudo isso faz parecer que Geraldo é diferente, fugindo da lógica de violência do Salgueiro e de sua família. Se Rosa o considera um idiota, talvez a idiota seja ela, incapaz de ver que ajudar uma pessoa que vive em condições tão ruins ou piores que as da própria família nada tem a ver com escravidão, mas com generosidade.

Essa discussão toda tem um efeito prático. Instigado por Rosa, José Manuel ordena que o filho vá, no dia seguinte, procurar o seu Valério para ver se ele lhe conseguiria algum emprego. E Gabriel, confirmando sua mansidão, obedece, e na manhã seguinte se dirige para a casa do homem na rua Piratini. No caminho, encontra Arlete, que pede-lhe para ir buscá-la à noite – e ele promete fazê-lo. No entanto, somente duas noites depois ele se lembrará da promessa e procura a moça, e

mesmo assim é por acaso que a encontra, ao ir comprar querosene na venda de seu Tomás de Aquino. Esse encontro acaba se transformando numa cena de namoro, e eles conversam sobre sexo, Arlete confessando-se virgem. Num gesto impulsivo, Geraldo “morde-lhe o pescoço” (p. 44). Ela fica brava e o chama de “Burro! Burro!” (p. 45):

Então, de braço erguido, espanca-a brutalmente. Ela grita sem parar. Os morcegos esvoaçam assustados. Geraldo parece que tem uma nuvem diante dos olhos. No fundo sente que está fazendo mal. Quando Arlete soluça perdidamente, virada sobre o chão, dá com a vista no vidro que trouxera para comprar querosene.

– Vou embora – grita.

– Tu volta? – pergunta Arlete chorando sempre. Ele sufoca-lhe os gemidos, mordendo-a doidamente pelos ombros, braços, pernas, enquanto ela se defende, quase satisfeita com o esforço da luta. (p. 45).

Eis que o leitor, não sem susto, descobre que Geraldo é plenamente capaz de violência, a ponto de apelar a ela para exprimir desejo. Ou seja, ele não foge à lógica da violência do morro, e muito menos Arlete que, apanhando, ainda deseja revê-lo, como se essa fosse uma forma natural de se demonstrar afeto. E essa não é a única faceta violenta do rapaz, há outra.

Como vimos, José Gabriel, assim que lhe fora possível, passara a trabalhar para ajudar a mãe na árdua tarefa de ganhar a vida. É sob o peso dessa responsabilidade que ele é apresentado ao leitor:

Realmente, era ele quem recebia a pior parte. Enquanto Rosa se entregava a uma imensa ociosidade, José Gabriel arrancava da fábrica o sustento para a família. Marta e os velhos, um perdido de doença, outra atolada numa senilidade apressada pelo sofrimento, conservavam-se perfeitamente indiferentes à sorte do neto. Geraldo passava o tempo como um cachorro solto, amando este modo de vida, sem se lembrar por sua vez de nenhum parente (p. 15).

Com o pai inutilizado, a mãe esgotada em suas forças, a irmã dedicada ao pai, a amante ociosa e seguindo um caminho fora da violência, seu destino é o de trabalhar como operário numa fábrica até a exaustão, já que não pode contar com ninguém, nem com o filho, que poderia ter tido em relação a ele o mesmo gesto de solidariedade que ele teve com a mãe. Não, Geraldo não se lembra de nenhum parente, nem dele, e leva a vida, mesmo miserável, que deseja levar, num egoísmo que o aproxima do avô e atinge o pai.

José Gabriel, por sua vez, é o desenho do pai honesto típico que veremos num livro como *Capão pecado*. Leva vida de burro de carga sem qualquer perspectiva de melhora – e,

diferentemente do que se passa no livro de Ferréz, nem com a bebida ele se consola. Seu único consolo é Rosa, que também é seu tormento. Ele tivera uma primeira mulher, Eulália, justamente a mãe de Geraldo, que fora “assassinada num conflito do morro” (p. 22). Por dez anos “não pensara em tomar outra amante” (p. 22) e tivera anos tranquilos em que até planejara “mandar Geraldo aprender a ler” (p. 22). Com Rosa tudo se modificara. Como vimos, Rosa é uma criatura agitada, afirmativa, partícipe feliz da lógica de violência que vige no Salgueiro. Marta atribui a ela a culpa pela desagregação da família – e o próprio narrador faz isso, ao circunscrever a paz familiar ao tempo em que José Gabriel viveu só. Numa nota de rodapé de seu estudo sobre Lúcio Cardoso, Cássia dos Santos, ao apontar aspectos de *Salgueiro* que estariam presentes na obra madura do autor, apresenta essa leitura:

A personagem Rosa, tida como elemento fermentador de discórdias, já exhibe características que Lúcio empregaria na construção de Nina, a protagonista da *Crônica da casa assassinada*. Ambas são apresentadas como as principais responsáveis pela desagregação do núcleo familiar [...] levando à perdição dos homens que por elas se apaixonam.<sup>76</sup>

A figura de Rosa não se separa da de José Gabriel, e por isso é preciso pensar sempre num quando se fala do outro. Por isso mesmo é tão difícil identificá-la como a responsável pela desagregação da família – o mesmo aliás se deve dizer de Nina. Tanto uma quanto outra age num ambiente já de desagregação. Em *Salgueiro*, como vimos, o medo de Manuel leva à família ao isolamento, ao exílio, ao inferno do morro. Lembre-se que Rosa é de lá, vive a lógica de violência que estrutura o lugar. Seu comportamento está mais abertamente de acordo com ela. O de Geraldo não. Quietos, fugindo ao contato, ajudando a paralítica, ele parece não ser regido por essa mesma lógica. Mas é. Sua demonstração de afeto é a pancada, como vimos. Aliás, antes de surrar Arlete, ele está em paz com o Salgueiro naquela liberdade autocrática em que vive, e pensa que “jamais sairia do morro para coisa alguma. Era desse modo que se sentia bem, confundido com a terra e o mato, sob a luz do céu” (p. 41). Talvez por ser parecida com ele – “os traços mais acentuados de Marta apareciam nitidamente no seu rosto” (p. 18) –, talvez pelo fatalismo de quem vive por dentro o inferno violento do Salgueiro, a tia o vê de maneira a prever-lhe um futuro nada pacífico. Num diálogo com a mãe, Marta fala justamente de Rosa e de seu papel desagregador quando Veva pergunta, apontado para Geraldo, que dormia: “E este?” (p. 72). Marta responde simplesmente: “Pode roubar” (p. 72). Diante da surpresa que essas palavras causam na mãe, pergunta-lhe por que pensa no rapaz e conclui: “Virá a ser um dia... desses por aí, um homem mau!” (p. 72).

<sup>76</sup> SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado das Letras/ São Paulo: Fapesp, 2001, p. 27-28.

Posteriormente, naquela sua breve volta ao morro para buscar a mãe, insistirá nesse julgamento na última vez que o vir, já descendo para a cidade: “'Roubará' – pensou. 'Roubará se tiver necessidade disso’” (p. 164).

Rosa, ao contrário de Geraldo, escancara seu egoísmo sem pudor, e sua força vem exatamente disso. José Gabriel tem ciúmes loucos dela e procura controlá-la, proibindo-lhe que frequente sem ele as festas de que ela tanto gosta. Isso, é evidente, nem sempre funciona, e um jogo perigoso se estabelece entre os dois: ela faz o que quer, José Gabriel quer agredi-la e Rosa se defende com sua postura, mas, sobretudo, com a compreensão de que o companheiro receava perdê-la. Na primeira de suas rugas ele torce-lhe os pulsos e ela resiste, em princípio sem sucesso.

Depois, como percebesse que ele era o mais forte, sossegou, arquejando de cansaço. Um sorriso frio, repleto de ódio, apareceu-lhe na face:

– Tu arrepende... vou-me embora... não volto mais...

José Gabriel estacou, engolindo a injúria que já lhe brotava nos lábios.

– Tu... você vai embora?

– Vou.

Olhou-a demoradamente e largou-lhe o braço. Estava vencido (p. 58).

Ela ganha a parada, portanto. Resta saber até quando. Disposta a testar esse limite, aceita um convite e vai à casa de Chico Padre. No caminho, preocupa-se com o que poderia acontecer caso o companheiro viesse a saber, mas conclui que está segura: “Que mal havia que ele soubesse? Pouco se importava... Acabaria perdendo. Era fraco, bem sabia” (p. 113). Sua lógica é a do quem pode mais chora menos, e conclui que ele é quem pode menos, já que nunca apela para a violência e, portanto, só pode ser fraco. De toda forma, chegando ao encontro, age como se ainda estivesse preocupada com a possível reação de José Manuel, já que tenta resistir quando lhe oferecem cachaça: ela sabe que ele iria cheirar sua boca e, dessa forma, descobriria tudo imediatamente. A resistência dura pouco e ela acaba bebendo várias doses e fazendo sexo com Chico Padre. Ao voltar para casa embriagada, é facilmente descoberta. A princípio age como fizera antes, admitindo que fizera aquilo que lhe seria interdito, desafiando e insultando o homem: “Bebi sim, porco! Bebi! Bebi! Olha, bebi!” (p. 120). Mas ele não era mais capaz de controlar a violência, “senti a raiva cegá-lo e atirou-a ao chão com um violento pontapé” (p. 120). Veva tenta intervir, Rita a xinga e a fúria de José Manuel se desata: “perdida a serenidade, atirou-se sobre ela e espancou-a furiosamente, pela primeira vez na sua vida” (p. 121).

O que não ocorrera a Rosa é que o companheiro já havia se cansado de seu papel de homem

honesto, desistira de resistir à lógica da violência. Pouco antes, ele mostrara a ela um maço de dinheiro, dizendo que o tinha roubado. Naquele momento, isso a enche de alegria, sem perceber que as categorias de “forte” e “fraco” com que trabalhava em relação a ele tinham sido modificadas. A mesma “fraqueza” que ele exibia ao não agredi-la era a que o mantinha firme no duro papel de operário honesto. Enlouquecida pela raiva, demora a perceber que José Manuel agora era um “forte”, que rouba e bate nela. Age por meio da violência habitual e busca vingança denunciando-o à polícia – e se a única instituição da cidade que abrigara alguém do Salgueiro havia sido a Santa Casa, a única que sobe o morro é a polícia, e mesmo assim quando é chamada a intervir. Denunciado pela amante, José Manuel se vê obrigado a fugir para escapar à prisão, e sua fuga será a causa imediata da desagregação definitiva do núcleo familiar. Logo depois Marta e Veva vão embora, Rosa vai viver da prostituição e Geraldo continuará vagando pelo morro, abrigando-se na casa de Vicente. Do pai, ninguém tem notícia.

A longa cadeia de violências, em diversas manifestações, está próxima de se encerrar. O destino de Rosa e José Gabriel será resolvido num único momento. Ela acabará descobrindo que ele está escondido no barraco de Teresa-Homem e vai até lá porque se arrepende do que fez. É natural: dá-se conta de que, na lógica da própria violência, seu homem havia se tornado um forte e, repetindo o gesto de Arlete em relação a Geraldo, quer voltar a viver com o amante depois de ele a ter agredido. Teresa, por sua vez, envelhecida, jamais encontrara um amor na vida, e vê interrompido seu idílio – ainda que seja um idílio forçado porque José Gabriel não suporta a vida escondido em seu barraco. Em princípio aceita a situação: “Entendo [...]. Nunca tive ninguém por mim” (p. 227). No entanto, quando os dois saem do barraco, ela esfaqueia o homem, que morre em seguida. Rosa, por sua vez, não morre, mas fica emparedada numa obsessão pelo companheiro morto.

O círculo de violência na família de Manuel se fecha, como se fechara nas obras que temos visto, com a violência inutilizando todos. Ou quase. Num sentido, não chega a se fechar porque faz parte de um ciclo mais vasto. Em paralelo à trajetória deles, são referidos, muitas vezes de passagem, uma série de outros assassinatos, de forma que o círculo que aparentemente se fechou é apenas um numa rotina violenta em seu todo, como se vê certa manhã, quando um ajuntamento de gente se cria e logo se anuncia: “Mataram 'Pode Deixar” (p. 107). Este é o nome de uma cachorrinha querida no morro, é ela que une todos em torno de si. Trata-se de cena que funciona como contraponto às mortes dos homens e mulheres do Salgueiro. O próprio José Manuel morre apenas diante de Teresa, Rosa e Geraldo, enquanto Pode Deixar é acompanhada por uma multidão em sua agonia, o que leva o narrador, exprimindo a voz geral, a lhe dar tratamento único. Afinal, ela é a única que o leva a refletir sobre o mistério da morte, perguntando a propósito da cachorra o que

jamais pergunta sobre os seres humanos: “Como poderia a vida desaparecer num ente que poucos momentos antes ainda se agitava e vivia em toda sua pujança” (p. 108). Mais do que isso, o caráter público de sua morte<sup>77</sup> projeta nela a tragédia vivida naquele universo de abandonados. Por isso mesmo sua agonia se converte numa das raras cenas coletivas do romance, já que uma multidão cerca o animal:

Ah! Aqueles olhinhos enevoados, sem paisagens, refletindo uma profunda humildade, humildade quase humana... Sua pobre vida de cachorra vagabunda terminava ali, entre gente sua, meninos barrigudos e esfomeados, homens preguiçosos e mulheres eternamente pejudadas, como sempre fora ela mesma, cadela de rua, amorosa e obscura (p. 109).

Os meninos, os homens e as mulheres têm seu destino equiparado ao da cachorrinha, afinal aquela era “sua gente”. Seu fim, estúpido, sem sentido – que é o dos cachorros, mas também das pessoas – ilumina a falta ainda maior de sentido de vidas que se perdem. Rosa, que ainda não perdera José Gabriel, não compreende isso e permanece “dando grandes risadas” (p. 108). É nesse momento que ela responde com um sorriso ao olhar de Chico Padre, selando o encontro que mudará sua vida e levará à morte do companheiro. Mas a voz geral é outra. Alguém diz “Coitada de 'Pode Deixar'...” (p. 109) e, à medida que tudo vai chegando ao fim, “[n]inguém falava. Todos sentiam que era um companheiro partindo. A mesma sensação quase física de dor diante da carne sofrendo, da vida se extinguindo” (p. 109). Nesse momento, a dor alheia pode ser sentida como dor própria, e não com a indiferença de quem, para se afirmar, transforma a vida em objeto. Levando isso em conta, parece que em *Salgueiro* se juntam movimentos opostos. De um lado, nele a violência é predominante e aparentemente elimina qualquer esperança. De outro, é o primeiro dos textos analisados até aqui que aponta para alguma possibilidade de saída. No inferno ainda há espaço para que se reaja à morte não com medo, mas com simpatia.

A outra possibilidade de saída se encontra no outro sentido em que o fechamento do círculo de violência na família do velho Manuel fica incompleto. Vimos destruídas as vidas do próprio patriarca, de sua mulher, de sua filha, de seu filho e até mesmo de Rosa. E quanto a Geraldo? Como ele reage à morte do pai? Não é com violência. Bem, num primeiro momento ainda é. Volta-se contra Rosa, não para espancá-la, mas para feri-la mais fundo. Como já se disse, ela sente uma atração obsessiva pelo companheiro morto: “Precisava vê-lo ainda uma vez, nem sabia por quê. Estava cega diante de sua vontade, sentindo somente a atração que a desorientava inteiramente” (p. 239). Improvisa-se um velório numa fábrica desativada desde a gripe espanhola e Geraldo,

<sup>77</sup> A outra é a descida de Manuel para o hospital, numa cadeira, cena que leva o narrador a comentar que só a doença. Parece que é só a doença mesmo, já que a morte não provoca reações coletivas. Só a de Pode Deixar.

mantendo vigilância sobre o corpo, simplesmente não a deixa se aproximar dele. Em desespero, Rosa sobe numa escada e quebra com os braços, ferindo-se, os vidros de uma janela para saltar para dentro do recinto. Geraldo desiste de sua resistência e simplesmente vai embora. Mal sabe ele que essa é a maior punição para Rosa que, diante do cadáver, sente ódio e se pergunta: “Não chorara tanto sob a chuva, por causa de uma carne sem vida?” (p. 243). E a resposta vem logo:

Bem sentia agora que era uma coisa mais alta, algum sentimento mais profundo que o pavor ou o desprezo por um morto... Nem sequer mesmo isto que brotava no fundo de sua memória, lentamente como um fumo que sobe – o remorso de um homem traído, o rever de um espírito culpado. Não era a força de um morto, mas a lembrança de um vivo (p. 243)

A visão do morto não lhe deu paz, ao contrário. Era impossível despedir-se dele porque sua memória a impregnava. José Gabriel vingava-se sem querer – e por isso mesmo vimos que, quanto a Rosa, o círculo de violência do Salgueiro se fecha e, no dia seguinte parece conformada com sua situação, quando afirma que sabe que sua sina é a prostituição no Terreiro Grande, território de Chico Padre, e, perguntada por que diz isso, responde segundo aquela lógica fatalista: “Destino da gente – suspirou Rosa. – Sou do morro, não posso fazer outra coisa” (p. 246).

Quem busca uma saída que interrompa o círculo é Geraldo. Como vimos, embora não parecesse à primeira vista, ele estava encerrado na lógica da violência como todos os outros. Mas ele tivera uma experiência que fizera alguma outra coisa germinar dentro de si. Naquela sua visita a seu Valério, ainda nos primeiros capítulos, ele se deslocara para o espaço fronteiro do morro não apenas no que diz respeito ao espaço físico, mas também em sentido simbólico. A miséria em que o homem vivia era a mesma que se encontrava no Salgueiro. A violência também tinha vigência naquele lugar, já que seu Valério estava inutilizado numa cama, com uma ferida que não cicatrizava, vertendo líquido, porque levava um tiro. O que diferencia seu Valério de todos os vitimizados pela violência que vimos, é que ele não tem medo e, portanto, recusa-se a participar daquela lógica autodestrutiva. Agarra-se a uma religiosidade da aceitação, um eco convencional do “Sermão da montanha”:

– Todos nós somos filhos de Deus. Mas o miserável, o que sofrer mais, estará mais perto dele! Eu quero, porque sei que um dia estarei lá... compreende?

E apontava para um lugar vago. Deixou cair a mão e segurou o livro, apertando-o contra o peito:

– Muita gente sofre, mas poucos são os resignados. Eu sei que Deus trará a confiança, e não o esquecimento. Quando chega a noite, todos dormem e esquecem a vida... Ouço então sua voz e me

sinto feliz, pensando que ainda hei de sofrer mais... muito mais (p. 36).

Nas palavras do entrevado, o que chama a atenção num primeiro momento é o conformismo. Esse conformismo, no entanto, tem potencial para gerar esperança em Geraldo porque também é uma visão que recusa a vingança, que se nega a transferir para o outro a dor sentida. Como a luta de morte no Salgueiro é entre iguais, e nem se pressente de onde viria a norma capaz de encerrar todos naquele isolamento que corresponde a um inferno concreto, essa atitude seria capaz de produzir alguma paz. Como se sabe, a esperança é uma virtude cristã.

Isso fica claro quando se contrapõe a religião de seu Valério à religião de Vicente, também convencional, mas noutro sentido. É um Deus do medo o seu: “Aquele Deus de que Gerado nunca ouvira falar antes, aquele Deus estranho e vingador assumia para o seu pobre coração a figura terrível de um juiz que não perdoa” (p. 180). Vicente se refugiara na religião não porque sofreu violência, mas sim porque a cometeu. Ele conta para Geraldo que conhecera Mateus, um velho pobre sobre quem dizia-se ter cinco contos de reis escondido. Tanto faz que consegue, sob a promessa de que iria colocá-lo em lugar seguro, convencer Mateus a lhe entregar tudo o que tinha. Descobre então que as economias de uma vida se resumiam a meros 300 mil réis, mas pega-os e os gasta mesmo assim. O pobre homem roubado, da última vez que o vê, diz simplesmente que entregava o caso a Deus. “Perdi tudo... parecia maldição... até a minha perna... até parar nesse inferno! Oh, quem vem para aqui não volta ao mundo nunca mais... [...] E a cada momento tenho mais medo...” (p. 208), conclui. A religiosidade de Vicente, portanto é a da desesperança, centrada na ideia de condenação e não na de salvação. Seu *Gênesis* começa pela queda, já que “Deus fez primeiro as cobras... e o vento...” (p. 196). Repete, portanto, sem se livrar do conformismo, o mecanismo viciado do morro do Salgueiro, e insiste na desesperança que, como se sabe, é um terrível pecado.

É a isso que se refere o narrador quando, na sentença que fecha o romance, diz que Geraldo se decide a deixar o morro e, chegando à cidade, “[d]iante daquelas faces desconhecidas, daquelas janelas abertas e daqueles gritos diferentes, compreende que Deus havia, afinal, descido ao seu coração. Não o Deus do Salgueiro, mas um outro Deus” (p. 255). Optava ele pelo Deus de seu Valério, não pelo de Vicente.

A esperança de seu Valério era bem minguada, transferida para depois da morte e corroída pelo fato de que nem ele podia mais trabalhar nem a mulher recebia roupa para lavar: “e eu preciso viver! Não compreendem que somos criaturas de Deus?” (p. 36). Por outro lado, a descida do Deus da mansidão ao coração de Geraldo talvez não fosse tão palpável. Na descida física para a cidade, ele é abordado por Rosa, que transferira sua obsessão do pai para ele e sugere que vivam juntos. Sua

reação ainda é a da violência: “E atirou-se a ela, numa fúria tão grande que o transformava inteiramente. Rosa perdeu o equilíbrio e rodou, batendo com a cabeça no chão. Ficou estirada, enquanto ele continuava a bater os pés [...]. Nem uma lágrima molhou as suas faces” (p. 251).

Se já é difícil afirmar que Geraldo de fato escapara, no plano simbólico, ao inferno, é impossível saber se ele escaparia ao inferno de sua condição social de negro do Salgueiro naquele espaço estranho e estrangeiro que era a cidade. O narrador não se preocupava em esclarecer o destino de Marta, negra do Salgueiro e prostituta tuberculosa na cidade, deixando a cargo do leitor imaginar o tamanho do desastre que se abateria sobre ela e Veva. Tampouco esclarece se seu Valério teria sobrevivido todos os meses que separavam o verão da primeira parte do romance do inverno da parte final, ou se foi de fato acolhido por Deus no paraíso. É natural que deixe em aberto o que acontecerá com Geraldo.

De toda forma, num dos romances mais violentos produzidos entre nós, alguém que está do lado do Joaquim Cambinda de *A carne cogita* deixar de se voltar contra seus iguais para tentar, com esperança, encontrar destino melhor do outro lado da parede.

## 5.2. *Quarto de despejo*

O livro de Carolina Maria de Jesus ocupa um lugar muito específico na literatura brasileira, talvez comparável apenas àquele em que se encontra o clássico de Euclides da Cunha, *Os sertões*. Ambos são obras escritas com intenções literárias, mas filiam-se a gêneros – o diário e o ensaio – que, por estabelecerem com a realidade histórica uma relação mais direta do que a estabelecida pela narrativa de ficção e pela poesia lírica, os gêneros tipicamente literários de seu tempo, em princípio não se ajustariam com facilidade às chamadas belas letras. Como se sabe, em ambos os casos esse ajuste foi rápido e hoje já não há polêmica em torno de seu pertencimento ao cânone literário brasileiro. Para uma abordagem como esta, à qual interessam as relações entre literatura e sociedade, *Quarto de despejo* traz a vantagem evidente de, sendo sua voz narrativa a manifestação de um sujeito empírico, a Carolina Maria de Jesus que declara que seu “registro geral é 845.936” (p. 16), permitir relações mais diretas com o campo da experiência histórica empírica. Isso não implica, no entanto, que aqui nos valeremos de uma licença para dispensar as mediações feitas na abordagem das demais obras. Por isso mesmo, embora o espaço de uma São Paulo geográfica e historicamente localizada vá ser levado em conta na análise, manteremos nossa atenção nos processos formais que constituem a obra, sempre tendo em mente que a cédula de identidade 845.936 pertence com certeza à Carolina, criação do texto de Carolina Maria de Jesus, cujo RG é preciso pesquisar para confirmar se é o mesmo.

O dado da realidade empírica que vamos explorar é configuração espacial da narrativa, ou seja, o aspecto que interessa à nossa leitura como um todo. E ele é fundamental para a composição do livro de Carolina Maria de Jesus como era para os demais livros analisados. Essa importância se mostra desde o título, que remete a um espaço, mais especificamente a um cômodo da casa, o quarto de despejo. Não é um cômodo qualquer, é o menos frequentado, aquele em que se guardam os objetos não usados, como se explicita na primeira vez em que a expressão aparece no texto:

Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo (p. 33).

Trata-se de metáfora potente, já que opera em vários níveis, apontando tanto para o processo de reificação por que passam as pessoas que pertencem ao mesmo espaço social da Carolina cuja vida acompanhamos quanto para o isolamento e o abandono a que se vêem submetidas.

Nos textos analisados até agora, vimos que não há consciência desse isolamento por parte daqueles que o sofrem – ou quando há, é muito difuso. Vimos mesmo que o narrador de *Clara dos Anjos*, capaz de ver os dois lados da sociedade dividida em que as ações do romance decorrem, tira partido dessa inconsciência, obtendo com isso momentos de grande síntese, como é a visita de Cassi Jones ao centro do Rio de Janeiro. Ele se sente mal, fora de esquadro e, nesse sentimento tão íntimo, psicológico, toda aquela divisão, que é social, se manifesta.

Como a metáfora do quarto de despejo por si só demonstra, o sentimento de isolamento vivido pela autora do diário tem outra natureza. Ela sabe que está isolada. Mais do que isso, sabe que as muitas dificuldades que encontra para garantir a sobrevivência mais básica se deve ao fato de viver numa sociedade disjuntiva. Por isso mesmo, não se parece em nada com Cassi Jones, não se sentindo mal só por estar em algum lugar da cidade que não seja a favela. Reúne em si a amplitude de visão do narrador de *Clara dos Anjos* e a limitação social de seus personagens suburbanos – ou uma limitação ainda mais grave, já que suas condições de vida são mais próximas às dos personagens de *Salgueiro*, muito mais precárias portanto do que as dos vizinhos funcionários ou ex-funcionários da menina Clara.

Por isso tudo, o problema do isolamento colocado pelo diário é bem outro. A sala de visitas está ali ao lado do quarto de despejo, não é difícil ir até lá. Os lustres de cristal, tapetes de veludo e as almofadas de cetim não incomodam – não são motivos nem de vergonha nem de êxtase como fora o espaço do hospital para Marta e para Veva. O que incomoda não é a naturalização de um pertencimento ao quarto de despejo, mas sim ver-se na circunstância de só poder estar ali: “*Estou*

no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se fora” (p. 33, grifo meu). Sendo um lugar a que não se pertence, mas no qual se está, eis que a metáfora se amplia à medida que ganha elasticidade: o quarto de despejo abriga o que algum quadro de valores estabelece como inútil, ainda que o conserve. Aquilo que aparecia como esperança pressentida por Geraldo apenas no fecho de *Salgueiro*, aqui é mais do que esperança. É desejo, é a sensação de que tem o direito de estar na sala. Essa consciência tem amplas consequências, que procuraremos discutir mais à frente. Antes disso, vejamos como a exploração do espaço da cidade estrutura tanto a unidade do diário, gênero fragmentário por natureza, quanto a própria consciência de sua voz narrativa.

Chama a atenção a precisão com que, entrada após entrada, o diário registra os lugares específicos por que Carolina passa, com menção precisa a nomes de rua e outros pontos de referência. Esses pontos de referência – o frigorífico, o depósito, o mercadinho – demandariam uma pesquisa ampla de fontes para serem localizados. Ainda assim, há dois deles que permanecem visíveis no espaço urbano ainda hoje. No número 948 da Rua Canindé se encontra a fábrica de biscoitos Bela Vista, referida no livro algumas vezes como a “fábrica de doces” e outras como a “Bela Vista”<sup>78</sup>. E o hospital Cruz Azul, na Avenida Cruzeiro do Sul, 400.

Mas as ruas ainda estão lá, e com o mesmo nome. Isso torna possível ver que espaços físicos e sociais Carolina frequenta e como ela vive o isolamento físico e social na favela do Canindé. Pensemos a cidade em três áreas: a da Favela do Canindé, a dos seus entornos até aproximadamente a altura do Jardim da Luz, e aquilo que está além desses entornos, incluindo o centro em si.

As poucas ruas da própria favela são mencionadas. Carolina vive na Rua A e se refere várias vezes à Rua B. Logo na primeira entrada, fala-se da única das ruas da extinta Favela do Canindé pela qual se pode caminhar ainda hoje: “Procurei meu filho João José. Ele estava na rua Felisberto de Carvalho, perto do mercadinho” (p. 9). O espaço todo da favela pode ser visto na Figura 1.

---

<sup>78</sup> Paulistas da minha geração se lembram dos pequenos caminhões verdes com o nome da fábrica em letra cursiva que entregavam nos bares e padarias não os biscoitos lá fabricados hoje, mas os sempre desejados doces (pé-de-moleque, maria-mole, pirulito, suspiro, paçoca e o inigualável sanduíche de maria-mole entre duas bolachas doces) da Bela Vista.



Figura 1: mapa da favela do Canindé extraída de BARONE (2015).

Incluindo a Felisberto de Carvalho, Carolina faz referência direta a nada menos que 16 vias nos entornos da favela, com algumas mencionadas mais de uma vez. É nelas que sua vida se concentra, e tê-las identificadas num mapa nos ajuda a visualizar como seu espaço de ação é curto – e seu isolamento é profundo. A partir do Google Maps, assinalamos com números vermelhos essas referências. O número 1, localizado na parte de cima do mapa, à direita do estádio, é a Felisberto de Carvalho.

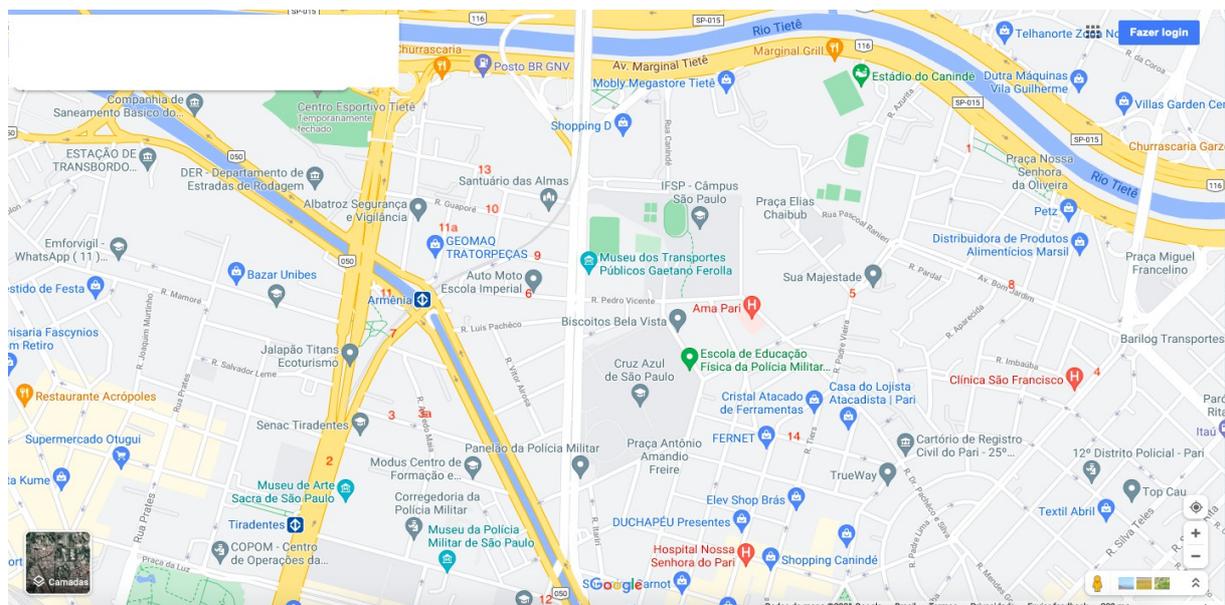


Figura 2: mapa dos entornos da favela do Canindé até a altura do Jardim da Luz

Qual o raio de ação de Carolina, então? Em linha reta, a rua mencionada mais próxima ao

centro da cidade é a 12, a Rua Cantareira, que aparece na parte inferior central do mapa, a cerca de dois quilômetros e meio da favela. Vejamos, no entanto, como ela aparece no relato:

Quando o João chegou da escola dei-lhe almoço. Depois fomos na cidade. Fomos a pé porque não tinha dinheiro para pagar a condução. Levei uma sacola e ia catando os ferros que encontrava nas ruas. Passamos pela rua da Cantareira. A Vera olhava os queijos e engulia as salivas (p. 95).

Não se trata de lugar frequentado no dia a dia de trabalho, mas uma rua na qual se passa quando se vai à cidade. Na verdade, já é cidade, como fica claro pela observação sobre a filha de cinco anos, que vê, nas vitrines de um comércio estruturado e volumoso, uma comida a que não tem acesso – ainda que uma vez, apenas uma vez, Carolina registra que pede ao filho que compre queijo.

Carolina menciona ainda outras nove vias mais distantes da favela, oito das quais no centro, aonde vai em função de eventos específicos. A tabela abaixo traz o levantamento completo, salvo engano, das ruas mencionadas em *Quarto de despejo*:

Número	Via	Entrada	Página
1	Rua Felisberto de Carvalho, onde está João	15/07/55	9
	Rua Vergueiro, 103, centro espirita	16/07/55	10
2	Avenida Tiradentes, a trabalho, encontra conhecidos	17/07/55	12
3	Rua Frei Antônio Galvão, a trabalho	22/07/55	23
3a	Rua Alfredo Maia, a trabalho, onde enche dois sacos	22/07/55	23
4	Rua (Avenida) Carlos de Campos, vai à feira “catar qualquer coisa”	02/05/58	25
5	Rua Araguaia, onde o circo será armado	06/05/58	26
6	Rua Pedro Vicente, a trabalho	19/05/58	32
7	Avenida Cruzeiro do Sul, a trabalho	19/05/58	32
	Rua Asdrúbal Nascimento, centro, Juizado de Menores	19/05/58	33
8	Avenida Bom Jardim, a trabalho em 1953, o caso da carne podre	21/05/58	35
2	Rua Frei Antônio Santana de Galvão, 17, trabalhar para Dona Julita	21/05/58	36
	Avenida Brigadeiro Luís Antônio, Serviço Social	22/05/58	38
9	Rua Paulino Guimarães, a trabalho	27/05/58	40
10	Rua Guaporé, a trabalho, onde ganha bananas e mandiocas	31/05/58	42
7	Avenida Cruzeiro do Sul, 728, ganha Cr\$ 5 para jogar fora cão morto	31/05/58	42
10	Rua Guaporé, a trabalho, depósito de papel onde antes ia buscar água	08/06/58	50
6	Rua Pedro Vicente, a trabalho, Vera ganha uma bexiga de água	09/06/58	51
11	Avenida do Estado, 1140, a trabalho, depois de passar na D. Julita	11/06/58	52
2	Avenida Tiradentes, a trabalho, ganha umas folhas de flandres	21/06/58	60
	Rua Voluntários da Pátria, vai vender as folhas. Em Santana?	21/06/58	60
	Rua Javaés, 771, Bom Retiro, festa de um político	21/06/58	61

11a	Rua Eduardo Chaves, a trabalho, ganha panelas e carne assada	04/07/58	70
	Rua 7 de Abril, centro, boate referida por Vitória	04/07/58	71
	Av. São João, 190, centro endereço falso onde estariam seu caderno	04/07/58	71
5	Rua Araguaia com Rua Canindé, carrinho com tábuas atola na lama	08/07/58	77
	Rua Itaboca, centro, referência a um antigo local de meretrício	09/07/58	79
2	Avenida Tiradentes a trabalho pára numa banca para conversar	10/07/58	84
4	Rua Carlos de Campos, vai pedir comida à D. Guilhermina	24/07/58	90
12	Rua da Cantareira, a caminho do centro	07/08/58	95
13	Rua Porto Seguro, prédio da esquina, 44, a trabalho	14/08/58	98
2	Tiradentes, a trabalho, operários sugerem engajamento à escritora	16/08/58	100
1	Rua Felisberto de Carvalho, ouve dizer que havia briga	18/08/58	100
14	Rua Itaquí, 2, “o dentista que está mais perto da favela”	18/08/50	101
13	Rua Porto Seguro, a trabalho	30/08/58	105
9	Rua Paulino Guimarães, depósito de ferro. Lixeiros catam tudo antes	02/09/58	106
	Rua Asdrúbal Nascimento (Juizado de Menores)	26/09/58	109
9	Rua Paulino Guimarães, 308, a trabalho, Vera ganha uma boneca	26/12/58	129
6	Rua Pedro Vicente, a trabalho, caso dos sacos de arroz estragados	29/12/58	130
	Largo do Arouche, com o repórter, fotos na Academia Paulista	06/05/59	145
	Rua 7 de Abril, o repórter compra uma boneca para Vera	06/05/59	145

Tabela 1: Vias mencionadas em *Quarto de despejo*.

Ao analisar-se a tabela, nota-se que, na verdade, a rotina de Carolina se restringe a duas áreas pequenas. Mais a leste, onde se encontram os números 4, 5, 8 e 14, só temos lugares visitados em um evento específico, um deles nem mesmo visitado, apenas indicado, na ordem: 4) pedir comida a uma vizinha; 5) local onde se monta um circo; 8) local junto do Zinho, que comprava ferro, onde se deu, havia anos, o caso trágico do rapaz que comeu carne estragada e morreu; 14) consultório do dentista a que leva o filho João uma vez. Embora próxima da favela, trata-se de uma vizinhança residencial. Os lugares em que se concentra, certamente porque ali é mais provável conseguir recolher papéis e ferros, se localizam num quadrilátero de 2,5 por 2 quilômetros junto à Avenida Tiradentes – são os números 2, 3, 3a, 6, 7, 9, 10, 11 11a e 13, além da fábrica de doces, que fica junto ao número 6. É ali que decorre sua vida de trabalho, mas também sua vida social fora da favela. Como se registrou na tabela, as referências a ruas específicas estão na maioria das vezes ligadas a algum acontecimento notável dentro da rotina de trabalho – uma conversa, um presente, um trabalho extraordinário.

É evidente que não se trata da integridade de seus roteiros, mas são referências suficientemente numerosas para montar o retrato de um isolamento físico. Carolina só conta com o próprio corpo para carregar o que encontra, não tem nem um carrinho. Carrega em sacos, na cabeça, tudo que encontra e pode vender, além de levar a filha mais nova no colo. Não tem recursos para buscar o sustento em outro lugar. Ainda tem que cozinhar para a família e lavar roupas, as suas

próprias e as de eventuais clientes, e não pode ficar o dia todo fora de casa, o que lhe limita os movimentos. Há dias que relata fazer mais de uma incursão pelas ruas. É claro que esse isolamento não tem a radicalidade do que encontramos em *Salgueiro*, mas isso se deve à diferença dos dois projetos literários. Lúcio Cardoso procura fazer uma abordagem simbólica de um problema real. A voz narrativa do diário define seu compromisso com a verdade e seu livro como realista em mais de um momento: “Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as misérias são reais” (p. 41); “Fui na sapataria retirar os papeis. Um sapateiro perguntou-me se o meu livro é comunista. Respondi que é realista. Ele disse-me que não é aconselhável escrever a realidade” (p. 96). Esse compromisso com a verdade tem também uma função pública: “Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades para viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isso em prol dos outros” (p. 32).

Em termos estritamente realistas, é preciso admitir, não há isolamento absoluto entre cortiço, subúrbio, morro ou favela e a cidade, e por isso mesmo se utiliza o termo disjunção aqui: para apontar um todo que é uno, cujas partes não se ajustam. Ainda assim, em *Quarto de despejo* a favela, como o morro em *Salgueiro*, é identificada com o inferno. É com uma espécie de humor sardônico que Carolina se refere ao barraco em que vive, depois de receber 60 cruzeiros no depósito e comprar pão e leite: “Cheguei no inferno. Abri a porta e pus os meninos para fora” (p. 13), procedimento que repete bem mais adiante: “Quando eu descia para o Inferno, as mulheres dizia” (p. 140). Mas também noutro tom, de quem lamenta, deixando claro que seu foco está bem aqui, no mundo material: “Favela, sucursal do Inferno, ou o proprio inferno” (p. 145), ou “A favela é uma cidade esquisita e o prefeito daqui é o Diabo” (p. 81). Em suma, a ideia de inferno é mobilizada em termos realistas, como termo de comparação com a vida concretamente difícil de quem vive ali.

Tanto não há isolamento absoluto que ela vai circular pelo centro da cidade. As instituições de Estado, por exemplo, ficam na cidade. Joaquim dos Anjos trabalha nos Correios, e é natural que vá todos os dias ao centro. Do mesmo modo, Carolina tem problemas a tratar, como quando conta do período em que esteve doente e necessitou do Serviço Social, ou quando vai buscar no Juizado de Menores, muitas vezes sem sucesso, uma pequena pensão que o pai da Vera lhe paga, ou mesmo quando vai buscar donativos ou ser fotografada para aparecer na revista *O Cruzeiro*.

Mas há razões de outra natureza que a fazem atravessar os limites que separam o Canindé do centro de São Paulo. Na entrada do dia 5 de julho de 1958 ficamos sabendo de uma outra ida sua à cidade:

Mas eu já observei os nosso politicos. Para observá-los fui na Assembleia. A sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no Palácio do Governo. Foi lá que eu vi ranger de dentes.

Vi os pobres sair chorando. E as lágrimas dos pobres comove os poetas. Não comove os poetas de salão. Mas os poetas do lixo, os idealistas das favelas, um expectador que assiste e observa as tragédias que os políticos representam em relação ao povo (p. 47)<sup>79</sup>.

A observação é rica de significados. Em primeiro lugar, revela que sua perspectiva não se restringe aos problemas imediatos da favela nem que suas saídas de lá sejam fruto de mera necessidade. Vivendo na capital do estado, ela pode sair de casa e ter uma experiência própria de como a elite política age, ganhando com isso ferramentas para avaliá-la a partir de seus próprios termos e, conseqüentemente, romper intelectualmente com o isolamento a que está submetida. Aliás, as referências a políticos são constantes em todo o livro, demonstrando sua preocupação com o tema. Depois, contribui para a construção de um sistema amplo no qual a favela se encontra. O inferno, afinal, não está sozinho. Na ponta oposta desse sistema está o paraíso, que também aparece no livro: “Quando eu vou na cidade tenho a impressão de que estou no paraíso. Acho sublime ver aquelas mulheres e crianças tão bem vestidas” (p. 76). A ligação entre os dois pólos até existe, mas é muito superficial, já que quem está no inferno pode até ir e contemplar o paraíso, mas fica restrito a essa visão de sonho. A ligação possível é com outro espaço, já que a Assembléia é “sucursal do Purgatório, porque a matriz é a sede do Serviço Social, no palacio do Governo” (p. 47). A inclusão desse elemento intermediário não diminui o isolamento, antes o reforça, já que não torna o céu acessível, ao contrário, estabelece um ponto que não é de passagem, mas de contenção, o que só acontece porque algo não funciona na estrutura social. As causas do isolamento, portanto, tornam-se ainda mais evidentes. O Serviço Social não é a mesma coisa que a caridade. A caridade não é céu nem inferno, é errática e depende da vontade individual, funcionando mais ou menos como os desígnios caprichosos da providência. O Serviço Social, seja de que natureza for, tem potencial para romper a barreira porque é investimento do Estado, que, com ele, passa a reconhecer direitos a quem está no inferno e, conseqüentemente, a necessidade de romper o isolamento. Sem nem isso, o que temos é o que somos: uma sociedade disjuntiva.

A caridade, aliás, é elemento que não aparecera nos livros analisados anteriormente e surge com complexidade aqui, servindo como uma ligação precária entre as classes, deixando claras suas ambigüidades. Vejam-se, por exemplo, as relações de Carolina com dona Julita. Com um pouco de otimismo, pode-se dizer que elas atenuam as sérias dissensões constantemente apontadas entre a favela e as “pessoas de alvenaria” (p. 72). Não só Carolina é atendida várias vezes quando precisa de algo para alimentar a si e aos filhos, suprimindo as necessidades que nem a estrutura econômica nem o Serviço Social suprem, como a convivência gera algum diálogo entre vizinhas (o que aliás

---

<sup>79</sup> A visita à Assembleia, como outras, não está incluída na tabela 1 porque nela não há menção direta à rua.

elas são), sobre a família de Carolina e o marido doente de Dona Julita. Nesse sentido o isolamento parece se romper.

Por outro lado, como sempre acontece com a caridade, fica evidente que uma forte divisão hierárquica se mantém por baixo do diálogo. E não é só Carolina que percebe isso: Vera também, desde cedo:

Quando eu seguia na Avenida Cruzeiro do Sul ia uma senhora com sapato azul A Vera disse-me:

– Olha, mamãe. Que mulher bonita! Ela vai no meu carro.

É que a minha filha Vera Eunice diz que vai comprar um carro só para carregar pessoas bonitas. A mulher sorriu e a Vera prosseguiu:

– A senhora é cheirosa!

Percebi que a minha filha sabe bajular. A mulher abriu a bolsa e lhe deu 20 cruzeiros (p. 32).

Essa história tem a força de um apólogo capaz de sintetizar, com leveza, a situação nada leve daquele que depende do favor alheio. A mulher se destaca na paisagem por um item de vestuário, o sapato azul, que a liga ao “paraíso” da cidade. No entanto, a admiração desinteressada se converte em bajulação e, como tal, dá resultados práticos. Vinte cruzeiros não é nada que resolva a vida delas, mas há dias em que, depois de muito trabalho, Carolina não junta mais do que isso<sup>80</sup>.

De forma geral, a caridade representa, no livro, a maior quota de contatos entre as classes que o diário registra. São várias iniciativas individuais apontadas, algumas das quais dão resultados pouco positivos, antes reforçando as distâncias do que as diminuindo:

Era 6 horas quando apareceu um carro. Era um senhor que havia casado e veio nos dar os sanduiches que sobrou. Eu ganhei alguns. Depois os favelados invadiram o carro. Os moços foram embora e disse que iam jogar os sanduiches no lixo que gente da favela são estúpidos e quadrúpedes que estão precisando de ferraduras (p. 63).

Há também ações mais ou menos sistemáticas de instituições religiosas. O segundo endereço mencionado no diário, logo na terceira entrada, é o de um centro espírita da rua Vergueiro, 103, onde Carolina ganhara feijão. A igreja católica também faz um trabalho sistemático na favela, com

---

<sup>80</sup> Para se ter uma ideia do quanto representa esse valor, o salário mínimo para São Paulo em 1958, vigente desde agosto de 1956, era de Cr\$ 2.800,00, tal como definido no Decreto 39.604-A de 14 de julho de 1956 (disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-39604-a-14-julho-1956-519762-publicacaooriginal-1-pe.html>). A inflação no final do governo Juscelino acelerou, e esse valor já estava bastante defasado, sendo reajustado substancialmente para Cr\$ 5.900,00, mas apenas em janeiro de 1959, por meio do Decreto 45106-A, de 24 de dezembro de 1958 (disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decreto-45106-a-24-dezembro-1958-384179-publicacaooriginal-1-pe.html>). A passagem citada está na entrada de 19 de maio de 1958.

seu carro capela, o ensino do catecismo e a exibição de filmes de temática bíblica, além de alguma ajuda material pretensamente garantida, por exemplo, pelo padre que dizia às mulheres que “podem ter filhos e quando precisar de pão podem ir buscar na igreja” (p. 124) – o que provoca o comentário inconformado de Carolina: “Para o senhor vigário, os filhos de pobres criam só com pão. Não vestem e não calçam” (p. 124).

De um jeito ou de outro, a caridade é uma forma de solidariedade que acontece entre classes. No livro, ajuda a compor um quadro de isolamento social bastante complexo no qual se mostram algumas aberturas entre os dois lados da parede social. É como se o buraco feito por Lenita fosse maior, dando a impressão de que alguém até pudesse passar de um lado para o outro. Mas ninguém passa. Paradoxalmente, o que em princípio aproximaria tem o efeito de deixar mais evidente o afastamento. Carolina assinala explicitamente esse paradoxo quando comenta, sobre a afirmação de um padre de que sentia prazer em estar entre eles, que “se o padre residisse entre nós, havia de expressar de outra forma” (p. 126). Logo depois, por ocasião do Natal, estando numa fila no centro espírita onde há distribuição de alimentos, “[p]assou um senhor” que “disse perceptível”: “Será que esse povo é deste mundo?” (p. 128). Com humor, ela diz que “achou graça” e respondeu: “Nós somos feios e mal vestidos, mas somos deste mundo” (p. 128).

Resta perguntar se haveria no livro o que não encontramos até agora, a solidariedade entre os abandonados, sempre dando lugar à violência. Algumas observações diretas de Carolina não deixam dúvida de que isso na favela também não se encontra: “A única coisa que não existe na favela é solidariedade” (p. 13). Ou: “Porque será que pobre não tem dó do outro pobre?” (p. 72). A violência entre os moradores da Favela do Canindé, por sua vez, é palpável, e está disseminada por todo o livro, presente em praticamente todas as páginas e manifestada das mais diversas formas. Furtos são frequentes. Bate-bocas cheios de ameaça explodem a todo o momento, não importa por que motivo, e navalhas e peixeiras são expostas. As travessuras das crianças logo se transformam em disputas ou entre adultos ou entre crianças e adultos. A fila para pegar água pela manhã na única torneira disponível gera arranca-rabos. As relações entre casais com frequência deterioram em pancadaria, e mulheres espancadas tentando fugir povoam o espaço público da favela. As rixas são constantes e motivadas por qualquer banalidade. A ideia de suicídio é recorrente para Carolina e para outros – e seu Tomás chega a cometê-lo: “Suicidou-se porque cansou de sofrer com o custo de vida” (p. 141). Pais que compram o sexo das próprias filhas. Assassinatos e tentativas de assassinato. Todo tipo de ação violenta, enfim, é registrada no diário.

Sendo assim, a sensação é de insegurança perene, como se pode ver num episódio em que a violência não chega a explodir, mas fica latente: o episódio do porco. O senhor Manoel é um amor de Carolina. Mais de uma vez pede a ela que se case com ele, mas ela recusa. Seu irmão tem um

porco, que Carolina engorda “a meia” (p. 142). No dia do abate do porco a movimentação é grande. Primeiro porque é preciso encontrar quem o mate. O Orlando – figura desprezível que extorque todo o pessoal da favela cobrando-lhe uma taxa fixa pelo consumo de energia pretensamente em nome da Light – aceita executar a tarefa. Tudo se aproveitará, é claro, a começar pelo sangue, recolhido “para fazer chouriço” (p. 142) ainda antes que o animal estivesse morto, já que o Orlando não tem a perícia necessária e precisa esfaqueá-lo duas vezes. Por fim, o porco começa a ser pelado e aberto. Diante daquela fartura de carne,

[a]s mulheres surgiram dizendo que queriam um pedaço. O Chiclé queria as tripas.

Eu não vou vender nem dar. Eu engordei esse porco para os meus filhos.

Eles protestavam. Surgiu a Maria mãe da Analia, pediu seu podia vender um pedaço de toucinho.

– Não vou vender. Quando você engordou e matou o teu porco, eu não fui aborrecer-te.

Ela começou dizer que queria só o toucinho, igual a raposa quando fita uma galinha. Pensei: e se eles invadir o quintal? Resolvi levar o toucinho para dentro de casa o mais depressa possível. Fitei as tábuas do barraco, que já estão podres. Se eles invadir, adeus barraco.

Juro que fiquei com medo dos favelados (p. 144)

O que se descreve é um verdadeiro assédio coletivo. Carolina investiu muito na engorda do porco e não tem condições de dividi-lo solidariamente. Ela só tem a metade dele e, mesmo assim, teve que dar um pedaço a Orlando em pagamento pelo serviço prestado. Tudo será aproveitado. A essa altura, o leitor está cansado de saber que uma das dificuldades constantes de Carolina é a falta de gordura para cozinhar, o que estaria garantido pela banha do porco por um bom período. Em suma, a carência é grande e nem vender uma parte ela quer. Vê-se com uma riqueza nas mãos que pode ser efêmera, mas é suficiente para trazer-lhe insegurança. Teme pela integridade do próprio barraco, que seria arrasado no caso de uma invasão. Sua sensação é a mesma daqueles que, pertencendo à cidade, vivem com medo constante de serem roubados ou agredidos por aquela gente que nem parece “deste” mundo. A frase que fecha o trecho, “juro que fiquei com medo dos favelados” parece sintetizar esse momento em que a moradora da favela se vê como alguém de fora. E até faz isso, mas sintetiza um movimento mais amplo. Ao fazer aquele “juro” anteceder sua declaração de temor, indica ter consciência de que não deveria ter medo ou, pelo menos, de que era estranho o fato de uma favelada temer outros favelados. Afinal, tudo o que eles fizeram foi pedir. Diferentemente de um grande número de episódios de violência a que assistimos, aqui nem sequer uma ameaça é registrada: o que a apavorou foi aquela insegurança estrutural que a impossibilidade de solidariedade sempre funda. E, de fato, o desfecho do episódio é bastante ameno, mostrando que

havia mais desespero do que ameaça na atitude dos vizinhos. Ela recolhe a carne para dentro do barraco, vai, junto com o filho José Carlos, lavar e virar as tripas que haviam sido cobiçadas por Chulé, ensinando ao menino como se faz esse trabalho e conversando sobre como “o interior do porco é igual ao do homem” (p. 144). Dois dias depois o porco ainda é motivo de felicidade na casa: “Para o jantar fiz feijão, arroz e carne. A Vera está tão contente porque temos carne!” (p. 145).

Acima, dissemos que a posição da voz narrativa dos diários tem uma consciência de seu isolamento que, no romance de Lima Barreto é dada apenas ao narrador, único capaz de ver os dois lados da parede. Tal consciência se manifesta na sutileza daquele “eu juro” na medida em que revela uma espécie de duplo pertencimento. Há alguns anos, Regina Dalcastagnè tocou nessa questão ao dizer que “[c]omo escritora, a protagonista de *Quarto de despejo* se sabe diferente, alheia ao universo que narra. Nisso reside boa parte de sua ambiguidade”<sup>81</sup>. O foco de atenção da estudiosa é a questão da auto-representação e da valoração das obras, o que a leva a concluir: “Vista de dentro da favela, Carolina Maria de Jesus ascende como escritora, vista do lado de fora, ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário”<sup>82</sup>.

Esta abordagem tem um outro interesse, que não passa pela preocupação pela validação ou não da Carolina Maria de Jesus escritora, ponto para nós pacífico. Dessa maneira, é como obra literária que a lemos, da mesma forma que foram ou serão lidos todos os livros analisados neste trabalho. O foco aqui são as ambiguidades internas do texto criadas pela personagem-narradora Carolina, figura literária que se pode ler como se lê o narrador de *Clara dos Anjos*, por exemplo.

A ambiguidade que nos interessa, portanto, é outra: a Carolina que o livro de Carolina Maria de Jesus cria é uma moradora da favela que se vê como alguém que pertence e não pertence à favela, estabelecendo com os outros moradores uma relação complexa. Mede-se com eles o tempo todo. Critica as mulheres de lá, por exemplo, como se não fosse uma delas. Repetidamente diz que prefere acordar muito cedo para ir pegar água e não ter que ficar na fila aturando as mulheres que fofocam o tempo todo. Numa ocasião, diz ficar feliz porque só havia homens na fila. Isso, evidentemente, não quer dizer que sua visão sobre os homens que vivem ali seja positiva, e ela faz repetidas reclamações sobre sua preguiça, seu hábito de serem sustentados pelas mulheres, sua violência, a ponto de, num momento em que vai defendê-los, restringir seu elogio a apenas alguns. Esse elogio aparece em passagem significativa registrada no dia de São João de 1958:

Os favelados todos os anos fazem fogueiras. Mas em vez de arranjar lenha rouba uns aos outros.

Entram nos quintaes e carregam as madeiras de outros favelados. (...) Eu tinha um caibro, eles

---

<sup>81</sup> DALCATAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na literatura contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: PUC, dez. 2007, v. 42, n. 4, p. 24.

<sup>82</sup> Idem, p. 25.

levaram para queimar. Não sei porque os favelados são tão nocivos. Além deles não ter qualidades ainda surgem os maus elementos que mesclam-se com eles. Quem vem perturbar é o Chico, o Bom-Bril e o Valdemar. O Valdemar levanta de manhã e vem para a favela.

Porque esse homem não vai trabalhar? Ele não gosta de mim. (...) Eu gostava imensamente da mãe dele. Mas a Dona Aparecida disse-me que foi nós os favelados quem deturpamos seu filho. Mas os homens da favela alguns vão trabalhar. Os outros quando não trabalham ficam na favela. Ninguém chama o Valdemar aqui. É ele que já nasceu com o espírito inferior. (p. 63-64).

As opiniões de Carolina sobre os favelados dão um giro de 180 graus no curto espaço de dois parágrafos. O ponto de partida é o roubo de um caibro seu para fazer fogueira de São João. O favelado, então, é um estranho, de comportamento indecifrável. Isso a leva a falar de alguns maus elementos, um dos quais é filho de uma vizinha querida que deixa de ser querida exatamente porque culpa a favela pela maldade do filho. Aí a diarista passa a se incluir no grupo dos favelados. O ponto de chegada é atribuir à própria natureza do rapaz sua má índole, não pela influência de “nós, os favelados”. Pouco mais de um mês depois, no dia 8 de agosto, ao comentar o caso do bandido Promessinha, que é de outra favela, a da Vila Prudente, outro giro de 180 graus se faz: “Ele comprova o que eu digo: que as favelas não formam caráter” (p. 95).

Como se vê, a flutuação é grande. No centro dessas transformações está a Carolina que não torna nada estático. O diário é dinâmico, organizado por uma voz que se pensa e pensa o mundo ininterruptamente. Seus juízos se reposicionam o tempo todo, e a ambiguidade de seu posicionamento em relação à favela vem de seu complexo pertencimento àquele espaço. A criação dessa voz é uma operação estética de grande alcance, capaz de fazer aquilo que poderia ser apenas exterior, físico – a divisão social que se encarna nas ruas da cidade de São Paulo – ganhar existência interior, psicológica, tirando grande partido do gênero diário, preso ao cotidiano imediato e, portanto, composto ao sabor de estímulos específicos, que dão oportunidade para que se manifestem as reflexões mais diversas.

Essas flutuações se multiplicam livro adentro, e vale a pena apontar mais uma, que interessa a nossa abordagem: ainda a violência. Declaradamente, a posição da narradora a esse respeito é categórica: “Não sou dada a violência” (p. 14) e “[e]u penso que a violência não resolve nada. (...) Assembleia de favelados é com paus facas, pedradas e violências” (p. 45) são duas dessas declarações. E o leitor, entrada após entrada, vai confirmando essa sua disposição contrária à violência. Sua participação nas brigas é frequentemente a de intermediar os conflitos, procurando separar os brigões, ajudando alguém que está em desvantagem a fugir ou até mesmo chamando a rádio patrulha para intervir. No entanto, nem sempre pode evitar entrar ela própria em alguma briga,

principalmente por causa dos filhos.

O dia 18 de julho de 1955 é especialmente agitado nesse sentido, e os problemas começam logo cedo:

Levantei as 7 horas. Alegre e contente. Depois que veio os aborrecimentos. Fui no depósito receber... 60 cruzeiros [...] Abri a porta e pus os meninos para fora. A D. Rosa, assim que viu o meu filho José Carlos começou a imprecisar com ele. Não queria que o menino passasse perto do barracão dela. [...] Surgiu a D. Cecília. Veio repreender os meus filhos. Lhe joguei uma indireta, ela retirou-se. [...] [...]

Ela retirou-se. Veio a indolente Maria dos Anjos. Eu disse:

Eu estava discutindo com a nota, já começou a cegar os trocos. Os centavos. Eu não vou na porta de ninguém. [...] Eu nunca chinguei filhos de ninguém [...]. Não pensa que eles são santos. É que eu tolero crianças.

Veio a D. Silvia reclamar contra os meus filhos. Que os meus filhos são mal iducados. Mas eu não encontro defeito nas crianças. Nem nos meus nem nos dela. Sei que criança não nasce com senso. Quando falo com uma criança, dirijo-lhe palavras agradáveis. O que aborrece-me é elas vir na minha porta para perturbar a minha escassa tranquilidade interior (...) Mesmo elas aborrecendo-me, eu escrevo. Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter (p. 13).

Carolina se distingue claramente das outras mulheres – que aliás, na entrada do dia seguinte, ela chamará de “mulheres fera” (p. 17), dizendo-lhes: “Vocês são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa” (p. 17). De um lado, as feras se dão o direito não apenas de ir reclamar dos filhos das outras, como também o de os repreender elas mesmas. De outro, Carolina afasta o tratamento violento, com a compreensão de que as crianças estão em formação e precisam ser bem tratadas. Esse seu caráter não-violento, e mais do que isso, atencioso com as crianças, principalmente os próprios filhos, aparece em vários momentos, como parte do cotidiano. Numa ocasião, por exemplo, ela se revela muito próxima a eles. Faz-lhes um mimo material mas, acima disso, faz-lhes companhia, integra-se a eles: “As vezes eu ligo o radio e danço com as crianças, simulamos uma luta de boxe. Hoje comprei marmelada para eles. Assim que dei um pedaço a cada um percebi que eles me dirigiam um olhar terno” (p. 17).

A mais significativa demonstração de carinho e compreensão – porque mais desenvolvida e mais séria – é o tratamento dado a João depois que uma vizinha o acusa de algo grave, tal como se conta na entrada de 8 de julho de 1958:

Disse-me que o João havia machucado a sua filha. Ela disse-me que o meu filho tentou violentar a sua filha de 2 anos e que ela ia dar parte no Juiz. Se ele fez isto quem há de interná-lo sou eu. Chorei. Deitei o José Carlos e saí com o João. Fui no Juizado para saber se havia possibilidade de interná-lo. Preciso retirá-lo da rua porque agora tudo que aparecer de mal vão dizer que foi ele (p. 78).

O menino tem apenas onze anos. Diante da gravidade da denúncia, a reação da mãe é muito ponderada. Fica nervosa, é claro, mas de saída não desautoriza a vizinha nem defende o menino, considera que é possível algo ter acontecido. A primeira ideia que lhe ocorre é a de levá-lo ao Juizado de Menores. Quando enunciada, dá a impressão de que este seria simplesmente um modo de puni-lo pelo malfeito. Mas logo vemos que não é só isso, é também uma forma de proteger o filho, que ficaria estigmatizado tendo ou não feito aquilo de que era acusado. Ela chega a seguir para o centro da cidade, mas é instruída a voltar dois dias depois, já que no dia seguinte seria o feriado local de 9 de Julho. Nesse feriado, fica sabendo que estão na favela dois meninos fugidos do Juizado. Arranja-lhes algumas roupas e pergunta como era a vida por lá e, como era de se esperar, as descrições não são encorajadoras. Não vê como aquilo poderia educar alguém. O resultado é que ela decide não internar o filho. Mas isso não significa que não fará nada. Naquele dia, ao sair para o trabalho, registra especificamente: “Deixei o João fechado estudando” (p. 81). No dia seguinte, faz anotação de mesmo teor. No dia 12 lê-se:

O povo da favela já sabe que estou doente. Não deixo o João sair. Ele passa o dia lendo. Ele conversa comigo e eu vou revelando as coisas inconvenientes que existe no mundo. Já que o meu filho já sabe como é o mundo, a linguagem infantil entre nós acabou-se (p. 82).

É um registro bonito e até comovente. Carolina aceita que o filho cresceu e passa a tratá-lo de acordo com seu novo estatuto, sem deixar de lado a responsabilidade de educá-lo, não de simplesmente puni-lo. Logo fica boa e, no dia 15, o apontamento feito diz: “Fui catar papel, levei os filhos. Eu agora quero ter o João debaixo dos meus olhos” (p. 83). E no dia 18: “Levei o João para evitar encrenca” (p. 84).

Enfim, ela muda toda sua rotina – e é fácil de imaginar como perambular pelas ruas atrás de sucata é ainda mais difícil com crianças, inclusive uma de cinco anos – para poder, ao mesmo tempo, vigiar e proteger João. No dia 25 de setembro, recebe uma intimação para levar o filho ao Gabinete de Investigação no dia seguinte, já que a denúncia contra ele fora feita. O interrogatório é conduzido de uma forma que choca Carolina, já que a funcionária “usava o calção com o menino”

(p. 109). Nele João declara que “sabia o que era fazer porcaria” (p. 109), mas nega haver “feito porcaria na menina” (p. 109). Embora não se registre o resultado do processo, concluímos que João foi inocentado, já que a presença do menino no diário deixa de ser tão constante, sinal de que a mãe se tranquilizara. Na penúltima entrada, de 31 de dezembro de 1959, há uma anotação sobre ele que mostra como as relações de fato mudaram, sem que o afeto se alterasse: “Levantei às 3 e meia e fui carregar água. Despertei os filhos, eles tomaram café. Saimos. O João foi catando papel porque quer dinheiro para ir no cinema. Que suplicio carregar 3 sacos de papeis, Ganhei 80 cruzeiros. Dei 30 ao João” (p. 167). João já tem um comportamento de adulto: quer ir ao cinema e sabe que precisa ganhar dinheiro para isso. A mãe reconhece o esforço e o ajuda, dando a ele quase metade do que juntos conseguiram ganhar no dia.

Há, no entanto, uma outra face nas relações entre Carolina e os filhos, nada isenta de violência. É difícil ler o livro sem notar a frequência com que ela bate neles, desde a página inicial. Já vimos que a primeira rua mencionada no diário é a Felisberto de Carvalho, ainda no interior da favela, onde ela encontra o filho do meio, José Carlos, perto do mercadinho: “O onibus atirou um garoto na calçada e a turba afluiu-se. Ele estava no núcleo. Dei-lhe uns tapas e em cinco minutos ele chegou em casa” (p. 9). Todos apanham, inclusive a menorzinha, por qualquer motivo: “Cheguei em casa e Vera estava no quintal. Dei-lhe uma sova” (p. 106); “Quando cheguei em casa fiz sopa de aveia. A Vera chorou. Não queria comer aveia. [...] Dei-lhe uma surra e ela comeu” (p. 148). Nada disso quer dizer que Carolina fosse abusiva ou violenta com os filhos. O diário se localiza num tempo em que os castigos físicos eram considerados normais, até necessários, para educar uma criança.

E isso vale até mesmo para duas surras dadas em João e anotadas de forma um pouco mais completa, o que permite análise mais pormenorizada. Uma se dá na noite de 28 de junho de 1958. Há uma festa na favela e Carolina bebe “duas xícaras” (p. 66) de quentão. Estamos ainda antes da metade do livro, mas já sabemos o quanto ela odeia o álcool, aliás onipresente na Favela do Canindé, e o que ele causa. Logo na quinta entrada do diário, de 19 de julho de 1955, conta: “Hontem eu bebi uma cerveja. Hoje estou com vontade de beber outra vez. Mas, não vou beber. Não quero viciar. Tenho responsabilidade. Os meus filhos!” (p. 18). Enfim, depois das tais duas xícaras de quentão, já tarde da noite, ela nos conta: “Quando eu percebi que o alcool estava desviando o meu senso eu fui deitar. Antes de deitar dei uma surra no João, porque ele está muito malcriado” (p. 66).

A outra é bastante violenta:

Cheguei em casa cansada e com dor no corpo. Encontrei a Vera na rua. O bendito João, o meu filho

manequim, não presta atenção em nada. O barraco estava aberto e os sapatos espalhados pelo assoalho. Ele não pois fogo no feijão. (...) Era 6 e meia quando o João apareceu. Mandei ele acender o fogo. Depois dei-lhe uma surra. Com uma vara e uma correia. E rasguei-lhe os Gibis desgraçados. Tipo da leitura que eu detesto (p. 117).

Em todas as surras anteriores, já ficava claro que as crianças apanham menos por causa do que fizeram do que pelas frustrações da mãe, algo comparável ao que se lê num conto de *Dubliners*, de James Joyce, intitulado “Counterparts”. Nele, acompanhamos longamente um homem durante um dia frustrante. Chega em casa à noite, exausto. A mulher estava na igreja, só o espera um filho, Tom:

– Cadê o meu jantar?

– Já vou... preparar, papai – disse o garoto.

O homem ficou furioso, deu um salto da cadeira e apontou para o fogo.

– Com este fogo? Você deixou o fogo apagar! Por Deus, eu vou te ensinar a não fazer mais isso!

Deu um passo e pegou a bengala que estava atrás da porta<sup>83</sup>.

E bateu-lhe com a bengala, evidentemente.

Seja quando dá uns tapas em José Carlos porque quer ir se deitar e ele não está em casa, ou na Vera porque não quer comer o jantar que, num momento de dificuldade extrema, era o único que podia oferecer, ou no João simplesmente porque ela própria bebera, o que Carolina faz é simplesmente reproduzir o comportamento violento da sociedade em que ela vive – e que vive dentro dela. Nesta última surra em João, em certo sentido as coisas não se passam de maneira muito diversa, mas há nele dois elementos novos a serem notados. O primeiro é que presenciamos uma violência explicitada e de longa duração, já que ela tem tempo até de trocar da vara para a correia. O segundo é o arremate do castigo, com a destruição dos gibis que *ela* detesta.

Ora, o que, a seus próprios olhos, faz com que ela não seja uma favelada em senso estrito é justamente o letramento. Ela é instruída, e isso a transforma numa pessoa única ali, contrária à violência, solidária, controlada no consumo do álcool. Em suma, o que a diferencia naquele meio é o fato de ser escritora. E a escrita é tudo para ela. Tem peso existencial: “Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo” (p. 19). Também é um projeto de prosperidade material: “É que eu estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela” (p. 25). E instrumento de solidariedade e transformação: “Os políticos sabe que eu sou poetisa. E o poeta enfrenta a morte

<sup>83</sup> JOYCE, James. *Dublinenses*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 104. Tradução de José Roberto O'Shea.

quando vê o seu povo oprimido” (p. 35).

Dedica-se intensamente a seu projeto literário, que é ambicioso e abrangente. O público que projeta ter é amplo e culto. Não inclui propriamente seus vizinhos, quase todos analfabetos. Nem os leitores de gibi, cultores de algo que não chega a ser literatura e é, portanto, detestável. E isso ela precisa ensinar ao filho. Trata-se de algo tão importante que sua reação é mais passional do que a de quando descobre que o filho pode ter cometido um ato violento que a horroriza. Naquela ocasião, ela se aproxima dele. Aqui, ela se distancia tremendamente ao agredi-lo tanto ao fazer uso da violência que sempre recusara quanto ao privá-lo de um bem material que lhe dá prazer e, na situação em que vivem, é difícil de conseguir.

A Carolina de *Quarto de despejo* tem uma sofisticação intelectual que o Zé de *Quando as máquinas param* não tem nem de longe. Mas, numa sociedade disjuntiva, vivendo no mesmo lado em que ele vive, e em maior precariedade, está implicada na mesma equação desigual. Tem absoluta consciência dessa desigualdade. Sabe que entre as pessoas da favela e as de alvenaria não há diferenças que justifiquem vidas tão distantes umas das outras. Sabe que, embora esteja a uma caminhada do centro da cidade, há uma parede imaginária que a prende num espaço periférico mesmo quando ela dá essa caminhada e passa pelos jardins e entra na Assembleia. Os personagens de Plínio Marcos, de Aluísio Azevedo, de Lima Barreto de Lúcio Cardoso mal entrevêm a complexidade da situação em que estão. Carolina vê e procura reagir. E sua reação é a de se tornar, no plano simbólico, aquela favelada que não é favelada. Quando o diário se encerra, já saiu uma reportagem sobre ela em *O Cruzeiro*, a mais importante revista semanal do país à época – que ela não tem 15 cruzeiros para comprar, só conseguindo fazê-lo com ajuda, aliás – e tem a confirmação de que “o livro vai ser editado” (p. 149), confessando com uma frase que sai do campo do lugar-comum para ganhar peso poético no contexto em que aparece: “Fiquei emocionada” (p. 149). Sente-se na iminência de romper o isolamento, de deixar o quarto de despejo e passar à sala.

Geraldo faz um voo cego quando decide deixar o Salgueiro. Carolina não. Ela se preparara para isso com um trabalho contínuo de escrita, ou seja, jogando no campo do letramento, o campo por excelência da banda que a exclui. Mas sua situação ao final do livro, como a de Geraldo, está em suspenso, tudo ainda está por acontecer. Ela se dirige para o outro lado da parede, imaginando juntar-se a Lenita. O leitor que se sentiu próximo dela não pode deixar de se perguntar: Lenita permitirá sua presença ali de forma duradoura? O fato de ser uma escritora bastará?

## 6. Ermos

### 6.1. O louco e a índia (dois contos de Bernardo Élis)

A cidade na qual se passam as ações de “André Louco”, longo conto que fecha *Ermos e gerais* (1944), livro de estreia de Bernardo Élis, é pequena, visto que não tem um pároco. Mas nem tanto, já que nela moram um delegado, um juiz e um promotor – é sede de comarca, portanto. Tem também um coronel, mas é um coronel diferente. Não sabemos se tem muitas terras, mas o vemos ganhar dinheiro com uma atividade tipicamente urbana, a agiotagem. O personagem que dá título ao conto, por sua vez, até ser identificado como louco, vive num sítio próximo e frequenta a cidade. Depois, é recolhido à cadeia.

Ficamos sabendo que a loucura de André é a violência pois “desde mocinho, tinha um gênio insuportável” (109): “Na quadra da folia, na cidade, embriagou-se e fez um tempo quente que ficou memorável. Deu no Delegado, nos bate-paus, saiu pelas ruas dando tiros nas paredes” (p. 109). Um dos tiros ricocheteia e atinge uma mulher. “Daí, André nunca mais voltou à cidade, porque o coronel escreveu para o pai dele que havia processo contra o rapaz” (p. 109-110).

Na geografia das pequenas cidades como a do conto, as distâncias físicas se anulam e é preciso um esforço a mais para isolar o indivíduo indesejável. A intervenção do coronel, então, tem a função aparente de ajudar André a livrar-se da justiça, mas alcança um outro objetivo, o de mantê-lo longe da cidade, no sítio da família.

A solução funciona por três anos, quando aquilo que se identificará como a loucura de André se manifestará. Num dia como outro qualquer, “carreando milho da roça para o paiol” (p. 110), ele sobe no carro de bois, faz uma gritaria e com um ferrão machuca os animais, que disparam. Depois disso some e começam a surgir notícias de que ele teria queimado um rancho das redondezas: “Quando Lorindo chegou, só restava a fumarada. Um dos meninos nunca mais encontraram. A notícia correu e ninguém pensou senão em André Louco” (p. 110). Logo outra ocorrência violenta acontece, o assassinato de uma mulher chamada Luciana: “um homem sai de dentro do mato e pula no pescoço da velha. Como ela gritasse, vieram os filhos e ainda puderam ver André Louco montado na cacunda da velha” (p. 110). Ainda que a narração dos crimes deixe entreaberta a possibilidade de engano, o fato é que, na falta de destacamento policial, o delegado contrata homens para ir ao encalço de André. Levam 20 dias, mas finalmente prendem o louco.

A situação de André encerra em si um paradoxo quando a colocamos em confronto com a trajetória dos personagens dos livros examinados até aqui, já que ele tem uma presença enorme na cidade exatamente por estar no isolamento mais radical, já que duplo: a loucura e o cárcere. Essa

sua presença tem também uma forma peculiar, a de um fantasma. É introduzido na narrativa de forma que chega a lembrar o lugar-comum das histórias de assombração, quando o narrador nos diz que uma noite ouviu “um barulho de corrente se arrastando nas pedras da calçada de casa” (p. 108). André havia escapado da cadeia e andava pela cidade. Mas mesmo estando preso ele é ainda uma espécie de fantasma:

O pessoal do largo da cadeia mudou-se quase todo, porque André gritava o que dava o dia e a noite. Aqueles gritos horríveis, irracionais e dolorosos. Outras vezes ria, dando pancadas contra as paredes, contra a porta do calabouço, contra a grade. Um riso estertoroso e enervante. De noite, assombrava a cidade com os urros. No silêncio de desespero da cidade desfalecida de atraso e de trevas, o grito de André acordava assombrações e pesadelos (p. 110).

A reação geral, como se vê, é a de fugir do fantasma. Coisa difícil, já que a cidade é mesmo pequena e as noites são muito silenciosas: os gritos podem ser ouvidos para além do largo da cadeia. De todo jeito, resta uma exceção, Sá Maria Lemes, que não muda dali e até diz “[t]adinho dele” (p. 111). Mas logo se verá que não é bem por solidariedade ou, pelo menos, não é só por isso: “Pra dizê verdade, dona Josefa – dizia ela a mamãe, – depois que o louco veio para a cadeia eu fiquei ainda mais piadosa. Ele pega a urrá, eu saio da cama e vô é rezá” (p. 111).

Estamos, a esta altura, nas primeiras páginas do conto, que se desenvolverá longamente<sup>84</sup>. E no plano do enredo André será também uma assombração, fazendo aparições esporádicas na boca de cena. É que um outro personagem vai subir ao primeiro plano. O narrador, que relembra sua infância, passa a dar atenção ao pai, o João, um comerciante desses que têm a casa junto ao armazém. Se André Louco é a representação do isolamento do marginalizado, em quem podemos projetar a figura do escravo castigado de *A carne*, em seu João se projeta não Lenita – aqui representada pelo coronel que é também agiota – mas sim o feitor que aplica o castigo. Para entender como isso se dá, podemos compará-lo ao Zé de *Quando as máquinas param*. Como vimos, o operário desempregado é alguém que se vê do lado dos marginalizados e, ao mesmo tempo, tem como seus os valores morais que vêm do outro lado do muro. João não se vê como um marginal, por mais de um motivo: não é rico, mas tem uma loja; não é advogado, mas é letrado o suficiente para atuar como defensor de acusados de crime que não podem pagar, e faz isso sem cobrar nada. Partilha com Zé, no entanto, a visão alta de sua própria dignidade, compreendida em termos bem convencionais, com a diferença de, porque não se vê como marginalizado, ter sentimentos contraditórios. Assim, para tomarmos algo anedótico, é apegado a suas coisas e odeia emprestá-las.

---

<sup>84</sup> Apenas para dar uma referência, na edição utilizada, o conto vai da p. 108 à p. 172, e aqui estamos ainda na p. 111. Apesar do subtítulo do livro, “Contos goianos”, talvez seja mais adequado definir o texto como uma novela.

Por outro lado, tem a consciência de que é preciso ser solidário e sempre acaba emprestando, chegando até, numa forma de reparação à recusa inicial, a dar o objeto a quem apenas o pediu emprestado e quer devolvê-lo.

Para além do anedótico, há uma sequência de acontecimentos que constroí com firmeza a ambiguidade dos sentimentos do comerciante. Um médico alemão passa pela cidade e João o chama para examinar a mulher. Passam então a se frequentar, fazendo longas caminhadas para conversar. Antes de ir embora o doutor apresenta-lhe uma conta altíssima, de cinco contos de réis. Ele pergunta para outros moradores da cidade que foram tratados e descobre “o quanto eles haviam pago por tratamento mais ou menos idêntico ao de mamãe. (As receitas do Dr. eram padronizadas)” (p. 127): todos haviam recebido a mesma conta absurda de cinco contos, mas no final acabaram pagando apenas 10% daquele valor, ou seja, quinhentos mil réis. Revolta-se com isso, fica tentado a pedir abatimento também, entra em grande debate consigo mesmo, mas contra todas as evidências – o que inclui as duvidosas capacidades de um médico que aplica a todos o mesmo tratamento – deixa como está e paga o valor total pensando que o médico é “seu amigo e por isso só pediu um preço compensador, que menor daria prejuízo” (p. 128). É uma decisão moral, portanto, baseada numa suposta amizade, mas com certeza embasada noutra coisa, já que João tinha “uma grande predileção pela Europa e achava os estrangeiros um encanto” (p. 127). Por outro lado, ter pago uma exorbitância é fazer papel de otário e por isso espalha que, exatamente porque se tornara amigo do médico, pagara apenas 200 mil réis.

Pagar essa conta lhe rende problemas financeiros sérios: “Bem, pagou os cinco contos, mas em compensação ficou na pindaíba” (p. 129). Vê-se na situação de ter que pedir emprestado um conto de réis ao coronel Bentinho. Vencido o prazo, seu João recebe um bilhete de cobrança, “coisa que seu Bentinho fazia a qualquer devedor, fosse ele até o papa” (p. 129). Pronto. Seu João nem sai mais de casa, imaginando que caíra na boca do povo como mau pagador. Assim que pôde, “ajuntou os cobres e bateu na casa do cel. Tinha aprontado, desde há muito, o xingatório brabo: – Taque seus cobres na bunda seu sovina” (p. 219). No entanto, o coronel o recebe “na porta da rua, com os braços abertos” (p. 130), com demonstrações de amizade e lamentando que recebesse tão poucas visitas suas. João muda de disposição e fica até sem graça. O coronel chega a lhe perguntar se não precisaria de mais tempo para pagar. No final, ao ouvir o coronel dizer que “dagora em diante só faço empréstimos com uma condição...” (p. 131), a raiva volta e ele conclui “que teria mesmo que descompor o sovina” (p. 131). Mas toda animosidade se dissipa com o final da frase do coronel: “de o sr. vir na minha casa mais a-miúdo” (p. 131). Com essa afirmação de estima, “voltou muito contente com as palavras gentis com que seu Bentinho recebia seus devedores. Voltou sinceramente alegre. Assobiando. Andando ligeiro” (p. 131).

João oscila o tempo todo entre sentir-se humilhado e ver-se considerado. É cioso de sua independência, mas age e, mais do que isso, define-se, por uma moral em estreito acordo com o que há de normativo na sociedade em que vive. Pagar a conta é importante porque mantém sua imagem de homem de respeito, que honra as dívidas feitas. Ao mesmo tempo, irrita-se com quem o cobra, o que deveria encarar, dentro dessa lógica, como natural. Por fim, dado que o credor é gente de importância, logo perdoa-lhe, feliz por ser prestigiado. Em suma, nada vem dele, que reage a partir de uma moral que o atinge profundamente, impedindo-o de ver o que salta aos olhos: é de dinheiro que cuidam tanto o médico como o coronel.

É assim que João se coloca em relação aos “grandes”. No que diz respeito aos “pequenos” agirá de maneira que parece diferente mas não é, seguindo a mesma lógica. Num “dia distante”, nos diz o narrador, “mamãe estava costurando na varanda, com André Louco gritando e dando pancadas, quando de repente entrou aquele homem feio pela porta a dentro indo cair chorando aos pés dela” (p. 118). O homem pede para que ela “fale para seu marido me soltá” (p. 118), ou seja, quer que João atue como advogado em sua defesa. A mãe, que de tudo tinha um medo enorme, fica num “horror de agonizante” (p. 118). O pai vem da loja, leva-a para o quarto, dá-lhe cachaça canforada e água de melissa, mas nada a acalma, e ela não quer deixar que ele volte para a loja, onde havia fregueses à espera:

– Não, não saia, João. Ele me mata. E depois se abriu num choro seco, doloroso, acompanhado de contrações de todos os músculos. Meu pai saiu para a varanda e pegou do homem que estava agora de pé, bestificado. Pegou-lhe pela gola da camisa de algodão cru e gritou:

– Queria matar minha mulher, não é, seu cachorro?

– Não, Seu João. – E caiu novamente de joelhos. – Me sorte.

Meu pai deu-lhe um pontapé na cara. Ele caiu a fio comprido no assoalho. Ergueu uns olhos de cortar coração para meu pai, levantou-se a seguir, e, sem uma queixa ao menos, foi saindo mudo, o chapéu de palha na mão, o corpo arcado, triste, triste. Os dois bate-paus que o estavam esperando sentados na soleira da porta da rua, acompanharam-no (p. 118-119).

A cena chega a ser ridícula (basta pensar num homem desarmado em calma espera na sala para matar alguém), e a violência é desproporcional. Havia dois guardas (os tais bate-paus) aguardando (e guardando) o homem, ou seja, ele já estava preso, não representava ameaça. João não vê que isso se passa nem quer saber o que veio o homem fazer em sua casa, o que ele teria a dizer. Joga-o de joelhos no chão e lhe chuta o rosto. O medo da mulher é apenas o vago receio de estar na presença de um homem acusado de ter cometido um crime, da mesma forma, aliás, que, na cena de

abertura, ela tem medo de que o André Louco, arrastando as correntes pela cidade, ataque o marido, que está na rua, ou que invada sua casa. Ela, aliás, espanta-se ao saber que João o enxotou, e explica: “Ora, João, é réu: vai entrar em júri amanhã. Veio pedir para eu não deixar você condená-lo” (p. 119).

João reclama, pergunta “para que essa fita, então?” (p. 119), sem perceber que ela está em sintonia com ele. A fita de uma e a violência do outro são duas faces da mesma forma de ver o marginalizado, um temendo ser morto e o outro até disposto a matar. Mas João é uma figura contraditória, como já vimos, e contraditória porque procura se adequar a valores morais que nem sempre se conciliam porque vigentes para regular coisas diferentes. Assim que descobre quem era o homem, horroriza-se com o que fez, contando à mulher: “dei-lhe um pontapé no rosto, depois dele caído no chão” (p. 119). Para confirmar que essa contradição não é de caráter individual, basta ver o comportamento da mulher, que replica: “tava louco? Um preso! Um pobre coitado!” (p. 119). O homem, que se chama Pedro, é ameaça num momento e pobre coitado noutra. Quando ele entra em casa, é uma ameaça para ela e um pobre coitado para João, que atende a mulher sem nem reparar nele. Depois a situação se inverte, ele assume que o homem é uma ameaça enquanto ela, livre do suposto perigo, reconhece que se trata de um pobre coitado.

Como já fazia com os objetos pedidos emprestados, João vai de um extremo a outro. Segue até a cadeia, pega o homem e o leva para jantar em casa, tornando-o seu “hóspede de honra” (p. 120) e deixando-o dormir na varanda de sua casa: “[a]gradava demais o homem, demais mesmo, querendo assim resgatar a humilhação, elevar aquela carcaça de sua abjeção, penitenciar-se” (p. 120). O final desse dia é exemplar dessa constante ambivalência, que não é de João nem de sua mulher individualmente: “Minha mãe não pôde dormir com medo de seu Pedro. Meu pai não pôde dormir por causa do júri” (p. 121). A reparação de João, a seus próprios olhos, acaba sendo completa nesse episódio, já que consegue reduzir a pena de Pedro de trinta anos para três, apagando a agressão covarde com que o recebera em casa.

No que diz respeito a André, no entanto, João não tem dúvidas: está cansado do louco. “Eu, por exemplo, não suporto mais esse desgraçado na terra” (p. 139) é uma frase forte sua, que sugere a violência máxima, a eliminação do louco. Menos radical, em seguida diz, sugerindo que a família é que tinha que cuidar dele: “Precisamos mandar esse porqueira embora. 'Quem pariu Mateu que o balance'. É brincadeira a gente não dormir uma ave maria sequer?” (p. 140). Chega a fazer uma previsão: “você não vai ver. Não dou um mês para o louco arrumar tudo de novo e sair para a rua. Vai haver até mortes” (p. 138).

E o próprio André? Depois de preso, passa os dias gritando e socando as grades e as paredes da cadeia. Como vimos na cena de abertura, eventualmente ele até consegue escapar derrubando a

porta com as próprias mãos – e não vai longe. Naquela ocasião, é preso novamente com o auxílio de um “porrete, um cabo de machado pesado” (p. 137). As consequências para ele são bem complicadas, já que não havia onde abrigá-lo enquanto a cadeia era consertada – aliás, com dinheiro emprestado ao coronel, já que “[a]s condições do município eram más” (p. 137) – e “[d]urante o quase mês que levaram reformando o calabouço, André o passou amarrado a um esteio, no meio do largo, na frente da cadeia” (p. 137). As condições da carceragem, aliás, são péssimas, e conhecê-las nos diz algo sobre a própria loucura de André:

Para André Louco, a comida ia envolta numa folha de papel de jornal. Prato, André quebrava. Nem colher, nem garfo podia ele ver.

Constantemente o pacote se rasgava e a boia caía no chão. O demente esse dia não se alimentava, ou comia catando os grãos de arroz e feijão, misturados com terra.

Um dia, André gritou demais da conta. O cel. se incomodou. O cel. era quem receitava remédios, mandava no delegado, mandava no Juiz, no Promotor, na igreja. Foi lá e perguntou a João Manuel se davam água ao doente.

– Nhor não, coroné. Ele já botou fora mais de 5 copos da gente. Cada um custa 3\$000, a gente num ganha nem isso numa semana.

Seu coronel deu um copo d'água para o louco e nesse dia e resto de noite o coitadinho não deu um pio sequer (p. 115-116).

André está num quarto de despejo ainda mais sombrio do que o de Carolina. Suas necessidades mais básicas são negligenciadas, e nem sequer procurar satisfazê-las ele próprio é possível. O barulho que faz incomoda a todos, mas ninguém se incomoda se a comida se perde e ele fica sem comer. Pior: diz o dito popular que um copo d'água não se nega a ninguém, e até isso lhe é negado. Já vimos que a atribuição de autoria para os supostos atos de violência de André são duvidosos. Este episódio consolida no leitor a suspeita de que a loucura pode até ser real, mas a violência talvez seja menor ou menos frequente do que a cidade toda crê. Se a água pára os gritos, é razoável imaginar que André grita porque tem sede, como talvez grite porque está sempre amarrado, machucado: “estava ali na cadeia, no calabouço úmido, com o corpo ferido, magro, algemado, e com uma corrente deste tamanho no pé” (p. 111).

É nessas condições que ele praticará seu último ato de extrema violência:

Bem, um dia, quando o filho do Valentim foi jogar o pacote “de comê” para o demente, ele deu aquele urro, balançou as grades. O menino confiava nelas; já estava habituado com a cena:

– Bamo vê, André véiu. Força!

E não é que a grade cedeu mesmo! O menino correu. Era tarde, porém.

André Louco fugiu.

O sininho da capela repicou alarmante. Bateram-se as portas das casas. Todo o mundo passava correndo, entrando na primeira porta aberta. André Louco saiu arrastando o corpo do filho de Valentim pela rua.

– Bem que o sr. Disse seu João. O louco arrombou o calabouço e já evém aí. – contou o sacristão, portador da novidade (p. 143).

Ainda que não se esclareça exatamente o que aconteceu – alguns dizem que ele bateu a cabeça da criança no chão, outros que a estrangulou – o caráter violento de André e o acerto do julgamento de João ficam patentes para toda a cidade na mesma cena. André depois entra na loja de João, anda por lá e se acalma, sentando-se no chão e não oferecendo resistência ao ser capturado. Já João fica “alegre com o cumprimento do vaticínio” (p. 143), esquecendo-se por um momento da tragédia que se abate sobre o filho de Valentim diante do imenso prazer de estar certo. Mas nada se modifica. André volta a ser preso, assim como voltam a circular histórias de seus malfeitos. Jura-se que ele havia fugido e invadido a igreja, quebrando os santos enquanto o carcereiro e outras testemunhas garantem que ele não saiu de onde estava. Mas essa seria a última confusão: “[f]oi aí que a revolução do meu pai encontrou clima propício” (p. 166). Decide-se mandar André para o sítio.

Desta vez, João não passará por qualquer oscilação porque sente estar de acordo com a moralidade estruturante daquela sociedade disjuntiva. Há uma coincidência perfeita entre a voz coletiva e seu ponto de vista pessoal. Quando da crueldade contra Pedro, ele sentira necessidade de voltar atrás. No caso de André o medo se justifica e justifica o desejo de isolá-lo de vez, levá-lo fisicamente para longe, anular até mesmo seus gritos. Mas o fato é que nem essa distância é capaz de acabar de vez com o medo, expresso por Joana, uma moça negra que é empregada na casa do narrador, com sua sombria previsão: “André ainda fugia do sítio e de noite entrava na cidade dando tiros, matando gente” (p. 167).

E, de novo, esse medo se revelará injustificado. Um leitor esperançoso, ou simplesmente cansado de presenciar o sofrimento contínuo de André, poderia imaginar que, ao voltar para casa, o louco teria uma vida melhor junto dos seus. Mas, como temos visto em todas as obras que abordamos, a proximidade não garante nenhum tipo de solidariedade:

No sítio, os irmãos de André prenderam-no ao moirão do curral, pela corrente que ele trazia ao tornozelo. Ali passava o dia inteiro gritando, arranhando o chão, andando em torno do toco. Ali

defecava, mijava. Ali caíam detritos alimentícios. Tudo isso formava uma lama fedorenta, em que o Louco chafurdava. Vinham porcos e cachorros disputar aqueles restos de comida e o demente se divertia em pegá-los e matar. Para evitar isso, os irmãos puseram um vigia – um menino, sobrinho de André, munido de pirai (p. 168).

A situação de André na prisão é reproduzida – e piorada – na casa da família. Na verdade, aquele leitor esperançoso atravessará tristemente as poucas páginas que faltam para o encerramento da narrativa, que narram um martírio em sentido estrito. André tem bichos de pé que lhe atacam até o nariz e as orelhas. Depois de, numa ocasião, puxar o chicote do sobrinho, derrubando-o e causando-lhe “esfoladuras” (p. 168), apanha de 12 pessoas e, claro, fica ferido. É preso numa espécie de camisa de força de couro – ideia e execução de um baiano que estava de passagem por ali – com uma argola às costas. Com o calor, o couro resseca e encolhe, espremendo-o. Ele grita de dor e pula em desespero. A reação não é a de afrouxar o colete, mas sim a de usar-se a argola para passar uma corda e erguê-lo do chão. Só lhe resta espernear até desfalecer. O baiano “descobriu que havia em seu corpo um 'ispírito munto marvado demais” (p. 169). Como ele está muito ferido e ali há muitas varejeiras, as feridas de André se transformam no lugar ideal para as moscas depositarem seus ovos, enchendo-o de bicheiras. Decidem então benzê-lo com creolina. A dor é insuportável e André, mais uma vez, grita o que pode, mas ninguém ouve porque vão rezar o terço longe dali e o deixam sozinho. Somente às três da manhã vão ver como está:

– A bicheira tá tudo morta – exclamou o baiano.

E com elas André. Santo André Louco mártir, orai por ele (p. 171).

O narrador, ao contar este momento final da vida de André, manifesta pela primeira e única vez sua posição de reprovação em relação a tudo o que presenciara na infância. Ao identificá-lo como um santo mártir e, sobretudo, com aquele “orai por ele”, que inverte a invocação usual de ajuda aos santos por um pedido de oração em intenção do santo e não de quem reza. Esse momento esclarece algo fundamental para a própria constituição desse narrador. Embora dê forma memorialística à sua narrativa em primeira pessoa, muitas vezes ele se comporta como se fosse um narrador em terceira pessoa onisciente, seja contando fatos que não presenciou – e esse é bem o caso do tormento final de André –, seja detalhando pensamentos não manifestos de outros personagens – seu pai, por exemplo, na véspera do julgamento de Pedro, imaginando em silêncio como seria o comportamento do promotor e que réplicas faria a ele na sessão do júri, ou debatendo consigo mesmo as razões de pagar ou não pagar o médico alemão. O que poderia, à primeira vista,

ser uma falha de concepção da narrativa, revela-se, com essa rápida tomada de posição, muito mais do que isso. O que ele faz é juntar a experiência da criança com a visão que o adulto pôde construir dela depois. Narrando anos depois, quando já tomara conhecimento do terrível fim de André, é como se ele reconstruísse a memória do menino com o que soube e com o que pode deduzir do que soube. Horrorizado com a postura do próprio pai, não demonstra qualquer intenção de referendar seu comportamento. Ao contrário, é seu caráter contraditório que ganhará destaque na narrativa. Com esse procedimento, faz da história de André a história de sua infância, ou seja, da formação de um menino numa sociedade disjuntiva. A prosa segue um tom leve, muitas vezes próximo do humor, que contrasta com a gravidade do que se narra. Parece que ele tem consciência da cegueira do comportamento do pai, ou seja, de como João se comporta como o Tonho de *Dois perdidos numa noite suja* ao julgar-se muito acima de André e não hesitando em colocá-lo no seu lugar, ou seja, fora da terra, em lugar nenhum. Mas talvez esteja ele próprio cego, envolvido de outra maneira na mesma ambiguidade que vivera o pai, naquela duplicidade de quem vive próximo àquele que foi reduzido à triste posição de isolamento. E o desfecho que dá para a história reforça essa sua duplicidade.

Sim, o conto ainda prossegue por alguns parágrafos depois da morte de André. E o que lemos aí é a permanência do que é mais concreto no texto, o medo:

No nosso quarto, de noite, Joana costurava, augurando desgraças. A sombra dela escorria pelo soalho, dobrava-se na parede, tornava a dobrar-se no teto, onde havia estalidos estranhos.

Joana parou a costura, – paralisou o movimento da agulha que puxava a linha no ponto de espinho. Ficou patética, de olhos esbugalhados, olhando para dentro de si mesma, escutando o silêncio. Uns tiros reboaram muito longe, quase imperceptivelmente. Eram estampidos de carabina.

– André Louco evem vindo, – murmurou Joana sinistramente (p. 171-172).

A cena parece buscar um fecho exemplar ao mostrar um medo ou uma superstição atávica de Joana, já que ela vivencia o horror absurdo por alguém que já morreu, e, note-se, não é a alma de André que ela teme, mas os tiros de carabina que anunciam sua presença assassina. Como se vê, o narrador não escolhe a própria mãe, que passa a narrativa toda compartilhando com Joana a irracionalidade de um medo sem justificativa, para fixar na mente do leitor essa irracionalidade. Prefere Joana para ficar com a pecha de pessoa dominada por algo que não chega a ser loucura, mas é também falta de senso. O que soa ao leitor como algo mais atribuído do que real, como a violência sem motivação aparente de André. Em cena anterior, aquela em que João faz o vaticínio de que André fugiria e mataria mais alguém, mas antes de ele dizer tudo isso, Joana dissera simplesmente:

“Há-de-o” (p. 138). Embora enigmática, a frase claramente aponta para um futuro certo, prolongamento do que há de ameaçador no presente, tanto quanto a frase de João “vocês hão de ver”. Ora, isso irrita João porque antecipa o que ele próprio vai dizer, roubando-lhe a autoria. É claro que não é isso que ele vai alegar, preferindo desqualificar a pessoa – afinal de contas um outro membro do grupo dos marginalizados, fácil de desqualificar – ao perguntar: “Que tinha ela de dar opinião? Podia lá concordar ou discordar de um assunto de que não conhecia patavina?” (p. 138). E o leitor se pergunta: qual é mesmo a diferença entre João e Joana, quem é que sabe alguma coisa do futuro?

O fato de o narrador ter sido capaz de perceber o absurdo do que se passa com André não o habilita a ver o que ele próprio faz com Joana. Afinal, a grande irracionalidade que o conto figura é a de uma sociedade desigual, que faz com que os marginalizados se voltem contra outros marginalizados, já que André é destroçado pelos seus. Mas é também uma outra, a dos que, acreditando-se do lado da parede em que ficam Lenita e o coronel, isolam perpetuamente os que eles identificam como marginalizados, embora no fundo temam os efeitos produzidos por uma sociedade disjuntiva que, afinal de contas, ameaça a todos.

Tal lógica se repõe em “Ontem, como hoje, como amanhã, como depois”<sup>85</sup>, conto curto de Bernardo Élis publicado vinte anos depois no livro *Caminhos e descaminhos* e ambientado em ermos mais distantes ainda, lugar sem padre nem juiz nem coronel, ponto onde a vila encontra a mata, mas cujo espectro espacial, vivido ou imaginado pelos personagens, é amplo:

– Ei, chão parado! – Quando cabo Sulivero deu por fé, estava transferido para uma cidadezinha no norte do Estado de Goiás, à beira do Tocantins que passava ao pé, pastando o azulão do céu. Rio sempre igual, céu sempre igual, dias sempre iguais, algumas dúzias de casas de palha sempre iguais refletindo-se nas águas esverdinhas do porto.

Pelo bamburral do largo, vez por outra, apareciam tapuios: dois, quatro, dez, um atrás do outro no passinho ligeiro, onde pisava um, pisavam os demais, emitindo uns monossílabos rápidos e ásperos, as mulheres com os curumins enganchados na cintura grossa, tortas-tortas pro outro lado da criança (p. 20).

Na cidade minúscula, no norte de Goiás, de casas com teto de palha, e não de telha, à beira do rio, está o cabo Sulivero, transferido de algum outro lugar que, saberemos mais adiante, é “lá no sul, em Goiânia” (p. 20), ou seja, a moderna capital planejada no Brasil central. O rio Tocantins, “chão parado” mencionado frequentemente, a ponto de a expressão virar uma espécie de baixo-

---

<sup>85</sup> Agradeço a Edvaldo Bérnago por ter me enviado uma cópia deste conto num domingo em plena pandemia, quando a ansiedade não permitia esperar os vários dias que separavam a encomenda pela internet da chegada do livro em casa.

contínuo no conto, domina tudo. Mas “para onde iria?” (p. 19), pergunta-se o cabo. E ele mesmo responde: “Descia, descia sem nunca parar, engrossava mais ainda, virava mar que banhava o Rio de Janeiro, Bahia e Europa, nem sei que mais, que aqui a ideia do cabo Sulivero não dava mais e ele baralhava os minguados conhecimentos geográficos” (p. 19). O isolamento naquele fim de mundo é vivido por Sulivero como uma etapa somente – assim como Tonho de *Dois perdidos numa noite suja* vê a pensão vagabunda – cujo fim é ao mesmo tempo vago e grandioso, seguindo por um rio imaginário que, saindo do interior do Brasil, desce ao mesmo tempo, estranho rio convertido em mar, como se o mar fosse feito só dele, em direção ao Rio de Janeiro e à Bahia para chegar à Europa. É movido por uma visão estereotipada do ermo, visto como fim de mundo cujo único interesse reside no fato de ali se poder ganhar dinheiro:

– “Dinheiro é no Pium, home de deus! Cristal anda valendo o olho da cara, com as catas dando cada calhau do tamanho de um boi, com o dinheiro surgindo como por encanto!”

Foi ouvir isso e lá vêm sonhos para o cabo. Sonhava que estava no Pium furando chão, uma pedra que era uma beleza saltou da picareta, ele quase não podia carregá-la (p. 20).

Por isso o rio para ele é um chão parado apesar de correr tanto: no presente não conduz o cabo para qualquer outro lugar que não o próprio sertão, lugar de não ficar, lugar de onde partir. Se num extremo está a Europa, o umbigo do mundo confusamente imaginado, no outro está um mundo ainda mais isolado que a vila, a mata onde vivem aqueles índios, que insistem em manter seus costumes. Não que o narrador os descreva diretamente mas o leitor sabe disso porque um deles, Man-Pok, diferencia-se: “não vem no grupo, nem nu como os demais” (p. 21). É esse o espectro espacial amplo que o conto desenha, numa estrada imaginária que sai da mata e segue: vila no norte de Goiás, Goiânia mais ao sul, Rio, Bahia, Europa. Mas todas as ações da narrativa se passam bem no início desse grande arco, ali no norte de Goiás, nos limites da mata com a vila – e com o garimpo, que logo entrará em cena.

Man-Pok, por sua vez, vive no mesmo chão parado, a zona de contato entre a mata e a vila. Se pensarmos que o ermo é o lugar da marginalidade, o lugar outro inconciliável com a Europa, sua situação é análoga à de Paco, já que vive entre uma marginalidade e outra, entre a mata e esse espaço indefinido de fronteira. Ele joga o jogo da marginalidade da maneira mais crua, tendo adotado costumes que o integram no mundo civilizado cujo ideal está longe, mas de forma apenas aparente. Mais do que estar afastado do grupo de índios por usar roupas, como o cabo e o leitor ficam sabendo pelo dono da venda, “[a] troco de qualquer garrafa de cachaça Man-Pok deixa a gente se deitar mais a filha” (p. 21). O cabo tem dinheiro para dar-lhe cachaça e passar a noite com

a moça, Put-Kôe. Mas ele quer mais e a inclui em seus projetos:

Ora, levar para garimpo mulher branca era muito difícil. Garimpo é lugar excomungado de sem conforto; mulher branca nenhuma ia aguentar. E se aguentasse, ficaria caro. Bom seria levar a tapuia. Ela cozinhar para Sulivero, lavaria a roupa, cuidaria das coisas enquanto ele estivesse na cata. Serviria de mulher. E ficaria barato. Put-Kôe não exigia nem vestido, não exigia comida boa, não exigia calçado, não queria cama, nem casa, nem coisa alguma (p. 23).

Mediante um acordo com Man-Pok, o de lhe deixar paga uma garrafa de cachaça por semana a ser entregue pelo vendeiro, concretiza seu plano e leva Put-Kôe consigo. Como era de se esperar, as coisas não saem exatamente como ele imaginava, e por mais de um motivo. Em primeiro lugar, “[c]om poucos dias, o cabo se convenceu de que cristal não se achava como carrapato. Dava trabalho extraí-lo, fazia suar o topete, exigia dinheiro que as firmas poderosas haviam dominado toda a região produtora” (p. 24). Depois, porque Put-Kôe não é papel em branco sobre o qual se escreva qualquer coisa:

A menina não conversava nada dessa vida, não contava coisa alguma, não reclamava, não cantava. Em compensação, também não trabalhava. Não era capaz de lavar a farda do cabo, nem passá-la.

– Nem cozinhar essa tranca não sabe, – clamava o homem jururu e desapontado.

Mal e mal ela fazia mandioca assada, que mandioca cozida preparada por Put-Kôe ninguém aguentava. Apenas lavava a raiz para tirar a terra e metia na panela, deixando ferver com casca e tudo. Na hora de comer, desapregava-se a casca do miolo mesmo, mas a raiz ficava sempre com um amarguinho enjoado, um pesado sabor de terra (p. 24).

Put-Kôe fica na dela. Aceita tudo, mas não faz nada. Nem se pode dizer que resiste ao papel que o cabo escrevera para ela, seu gesto é mais radical: ela o ignora, faz o que quer, o que sempre fizera. Para Sulivero, portanto, apenas o sexo funciona a contento. E uma brincadeira, a de ensiná-la a bater continência, num jogo em que o gesto militar de subserviência desenha o corpo desejável da moça:

– Então, vamos ver. Pés juntos, assim. Mão direita aqui na frente direita... ai, ai, ai, assim não, trem burro! O cotovelo mais junto do corpo... E cabo Sulivero tomava dos braços da índia, chegava para lá, chegava para cá, fazia-a desempenar o busto, apontando para a frente os dois peitinhos imitando duas peras. Tão diferentes dos peitos redondos das brancas!

– Encolha a barriga!

Sulivero punha as mãos sobre o ventre de Put-Kôe, um ventre abaulado, musculoso, que fugia numa linha harmoniosa para o encaixe das coxas grossas e fortes, onde a tanga era um mistério, um apelo. E desse ponto em diante a luxúria tomava conta do sangue de Sulivero, os olhos turvavam, o sangue latejava nas têmporas (p. 25).

Para quem quer seguir, como o Tocantins, para o Rio, a Bahia e a Europa, isso é muito pouco. Manda-a embora. Ela, é claro, vai. O problema é que ali, no limite entre a mata e o garimpo, os valores morais se misturam, e é o próprio Man-Pok quem traz a filha de volta, com um único argumento, que vem dos valores morais do mundo do cabo: “Cristão casou, não pode largar mulher não” (p. 26). De nada adianta o protesto do rapaz, dizendo que não se casou. Para o índio, a filha podia se deitar com um homem em troca de cachaça, mas o que acontecera ali era outra coisa. Para ele, eles se casaram e pronto. Não há o que fazer. A independência da índia torna tudo ainda mais desesperador para Sulivero, já que sua única arma é a ameaça: “Quer ficar, que fique [...], mas eu não tenho nada com você, eim! Não te dou de comer, não te dou roupa, não te dou nada nessa vida” (p. 26). Ora, tal ameaça é inócua, ele já não dava nada a ela, até a veadinha de estimação que ela tinha fora morta para servir de comida. Ela não precisa dele para comer e não usa roupas. Tudo o que ele tinha para dar já lhe havia dado: uma gravidez e doenças, “pois a índia estava que era o puro gálico, que ele lhe pegara de tudo: de gonorreia a cancro” (p. 27).

Inesperadamente, uma solução mágica se apresenta. A índia vai embora por conta própria, “parecia que agora estaria livre” (p. 26). Para não dar sopa para o azar, o cabo aproveita e deixa o garimpo, voltando para a vila aliviado, já planejando ir para o Paraná, por causa de “uma conversa que ouviu”, sobre “um lugar muito rico e muito farturento” (p. 27), onde havia “[m]oças lindas e desfrutáveis... Rio de Janeiro, Bahia” (p. 27). Tudo inútil. Demora um pouco e ela volta, agora com vestido de chita, chinelinha e pintura no rosto. O pai esclarece a transformação: “[f]io meu munto bunita, igual moça cristã” (p. 29).

É aqui, quando a figura de Put-Kôe se transforma numa espécie de fraude que a traz, pela aparência física, da mata para a vila, que o cabo olhará para si, como sempre, mas pela primeira vez a partir dela, sentindo uma aproximação não sentida antes:

Será que queria deixar a índia? Coitadinha, tão simples, tão boazinha! Sentia-se enleado, preso por uma teia invisível, sentindo que tudo conspirava para retê-lo às margens daquele rio que passava, passava e sempre estava presente como uma corrente sem fim, eterna, cansativa, de delírio. [...] Que vontade tinha o militar de conhecer o verdadeiro sentimento de seu coração! (p. 29)

Neste momento, o vestido dela lhe parece “tão bonito”, a chinelinha “nova” (p. 29). Há nele, misturado à velha aspiração de enriquecimento e suposto alargamento de vida, o desejo de ficar ali nos ermos, de pertencer com a índia ao lugar distante. O rio, que corre parado, é, mais uma vez, ameaça porque está sempre ali, e promessa, porque suas águas têm um alcance sempre crescente, mais a norte e mais a sul, a abarcar o mundo que ele imagina, “[c]aminhavam para Belém do Pará, Bahia, Rio de Janeiro ou Paraná” (p. 29).

Sua hesitação não dura, como não duraram a tristeza e o choro de Paco pela suspeita de Tonho de que roubara o sapato. A ligação do cabo, como a de Tonho, que tinha ginásio e não se confundia com quem estava de fato próximo dele porque ainda trabalharia no banco, era com o mundo ao qual pretendia pertencer, e não à vida concretamente construída ali no ermo, com Put-Kôe. Isso fica evidente quando vemos que ele “reparou no vestido de chitinha horroroso de mal feito, o chinelo duro e grande demais” (p. 30). A ligação com a moça é destituída do valor que ele próprio entrevira, ao contrário da imaginada ligação futura, sempre futura, com os lugares que eram a antítese do ermo. O que podia ser uma forma de libertação passa a ser percebido de forma definitiva como prisão, isolamento. Na moça ele projeta aquilo que é dele, o pertencimento ao lado obscuro do muro. E mirando numa coisa – a posição que ocupa da qual não consegue se livrar – literalmente atira em outra. Retoma a brincadeira da continência:

De cima de seu chinelo Put-Kôe empertigou-se, levou a mão direita à altura da frente direita, encostou bem o cotovelo no busto, procurou encolher o ventre e ressaltar os peitos, como Sulivero exigia.

Quando estava nessa postura, o cabo ergueu o revólver, deteve-se em pontaria uma insignificância de tempo, e o baque do tiro sacudiu a pasmaceira da tarde.

Nesse átimo, Put-Kôe, que levantara o semblante para fixar sorridente o cabo, desmanchou rapidamente o riso numa dolorosa expressão de surpresa (p. 31).

Sem a mulher e sem o futuro filho, escondido no ventre encolhido para a continência, numa fração de segundo Sulivero está livre novamente para seguir o rio até onde ele não vai. Sem amor e sem solidariedade, tudo permanece como sempre. Condenando Put-Kôe, ele se condena, certo de que se salva. Não é à toa que, ao ouvir o estampido, “o vendeiro saiu à porta acompanhado de um vagabundo”, que conclui: “foi nada” (p. 32). Com menos consciência do que Joaquim Cambinda, mata na índia o que ele próprio é.

## 6.2. O menino e o velho (*Manuelzão e Miguilim*)

Vistas sob a perspectiva da disjunção, as duas novelas que abrem o *Corpo de baile*, “Campo geral” e “Uma estória de amor”, complementam-se. Em comum, elas têm a ambientação em espaços bastante isolados, ermos mais profundos do que os explorados nos textos de Bernardo Élis, lugares distantes até mesmo de pequenos povoados. Veja-se a abertura de “Campo geral”:

Um certo Miguilim morava com sua mãe, seu pai e seus irmãos, longe, longe daqui, muito depois da Vereda-do-Frango-d'Água e de outras veredas sem nome ou pouco conhecidas, em ponto remoto, no Mutúm. No meio dos Campos Gerais, mas num covoão em trecho de matas, terra preta, pé de serra. Miguilim tinha oito anos. Quando completara sete, havia saído dali, pela primeira vez: o Tio Terêz levou-o a cavalo, à frente da sela, para ser crismado no Sucuriju, por onde o bispo passava. Da viagem, que durou dias, ele guardara aturdidas lembranças, embaraçadas em sua cabecinha. De uma, nunca pôde se esquecer: alguém, que já estivera no Mutúm, tinha dito: – “É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” (p. 5).

Em poucas linhas temos as referências básicas da localização do espaço no qual as ações se passam. Fica distante de qualquer parte, mais longe que lugares que nem sequer nome têm. Para se ir e voltar à vila mais próxima com igreja, mas tudo indica que sem vigário, já que é preciso esperar pela passagem do bispo para haver uma cerimônia de crisma, é necessário viajar dias. E o Mutúm nem é o ponto extremo do mapa da vida de Miguilim. Logo veremos que ele “[t]inha nascido ainda mais longe, também em buraco de mato, lugar chamado Pau-Roxo, na beira do Saririnhém” (p. 7). Já no outro extremo está o “aqui” partilhado pelo narrador e o leitor, o espaço plenamente urbanizado a partir do qual é possível achar o Mutúm distante, numa formulação que explicita à partida a situação de isolamento físico dos personagens. A configuração espacial em “Campo geral” permite imaginar, se não um mapa, ao menos um caminho mais ou menos linear, à maneira do imaginado pelo cabo Sulivero, mas mais preciso: 1. Pau-Roxo: nascimento e primeira infância de Miguilim; 2. Mutúm: onde vive a família enquanto duram as ações da narrativa; 3. Sucuriju: crisma de Miguilim; 4- Vila-Risonha-de-São-Romão: casa de um tio de Miguilim onde vive Liovaldo, seu irmão mais velho; 5- Curvelo, terra do doutor Lourenço para a qual irá Miguilim no desfecho; 6- “aqui”, o lugar do letramento em que vivem o narrador e o leitor, que se confunde com o mar, que era “longe, muito longe dali, espécie duma lagoa enorme, um mundo d'água sem fim, Mãe mesma nunca tinha avistado o mar, suspirava” (p. 55).

O isolamento geográfico se concretiza, na mãe de Miguilim, a Nhanina, em tristeza, em

“calundu” (p. 6), na percepção, que o menino tem dificuldade de entender, de que a ela tudo está interdito. Ao voltar de sua viagem de crisma, Miguilim, justo ele que “nem [...] sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio” (p. 6), tem um presente enorme para dar à mãe, a alegria de saber que ele encontrou um homem que atestava que o Mutum era bonito. Ele espera ansioso um momento em que esteja sozinho com ela para dar-lhe essa prenda: “A mãe não lhe deu valor nenhum, mas mirou triste e apontou o morro; dizia: – 'Estou sempre pensando que lá por detrás dele acontecem outras coisas, que o morro está tapando de mim, e que eu nunca hei de poder ver...'” (p. 6).

A abertura de “Uma estória de amor (A festa de Manuelzão)” também deixa claro que as ações se passam em lugar distante, mais buraco de mato ainda do que Pau-Roxo:

Ia haver a festa. Naquele lugar – nem fazenda, só um reposto, um currais-de-gado, pobre e novo ali entre o Rio e a Serra-dos-Gerais, onde o cheiro dos bois apenas começava a corrigir o ar áspero das ervas e árvores do campo-cerrado, e, nos matos, manhã e noite, os grandes macacos roncavam como engenho-de-pau moendo. Mas, para os poucos moradores, e assim para a gente de mais longe ao redor, vivente nas veredas e chapadas, seria bem uma festa. Na Samarra (p. 107).

Manuelzão era uma espécie de pioneiro naqueles ermos dos Gerais. Fora para lá fundar uma fazenda, que na altura da festa a que se refere o subtítulo, ainda estava em formação. Pioneiro, mas não proprietário: “Manuelzão trabalhava para Federico Freyre – administrador, quase sócio, meio capataz de vaqueiros, certo um empregado” (p. 111). Sua situação, portanto, é só um pouco melhor do que a de Berno, o pai de Miguilim, tal como a descreve o irmão Dito: “Pai é dono nenhum, Miguilim: o gadame é dum homem, Sô Sintra, só que Pai trabalha ajustado em tomar conta, em parte com o vaqueiro Salúz” (p. 51). Manuelzão é mais velho, teve tempo de acumular alguma coisa e nem teve despesa com crianças, foi pai apenas de “filho natural, nascido de um curto acaso, no Porto Andorinhas, e ali deixado, Manuelzão não o vira, ao todo, mais de umas três vezes” (p. 113). Vive com uma certa folga, podendo se dar ao luxo de construir em terra alheia uma capela, ainda que pequena, “templozinho, nem mais que uma guarita” (p. 107). Compara-se a um camarada da mesma idade, vendo-se em grande vantagem em relação a ele: “engraçado de se pensar: ele Manuelzão nunca se casara, mas, agora, constituía de patrão. E o Acizilino, mesmo velho companheiro amigo, como sendo, para ele trabalhava de empregado” (p. 140).

A situação de Berno era muito dura: “[n]ão tinha posse nem para retelhar a casa velha, estragada por mão desses todos ventos e chuvas” (p. 36), além de estar devendo dinheiro “para um homem da cidade” (p. 29), que seo Deográcias vem cobrar, e o Dito, que ouve todas as conversas

dos adultos, esclarece que “Pai falou que ainda não estava em ponto de poder pagar...” (p. 29).

Miguilim, diferentemente da mãe, não se sente atingido pelo isolamento do Mutum – aliás, diferentemente do irmão, não demonstra maior interesse nem pelo que governa a rotina dos adultos. A vida ali no ermo, como em qualquer parte, tem um ritmo que ele experimenta e aceita sem sequer se incomodar com a existência de outras paragens. Para Miguilim, o Mutum é lugar como outro qualquer e, diferentemente de Cassi Jones, por exemplo, pelo menos em princípio, não há um espaço que o intimide, assim como não há um que o atraia. Assim como se lembra vagamente do Pau-Roxo sem que o fato de lá ser ainda mais boca de mato do que o Mutum o incomode – o que o incomoda é a lembrança de uma pedrada na cabeça que levou ali, quando era bem pequeno – o que traz para casa do lugar menos isolado, o Sucuriju, é precisamente o consolo de saber que o Mutum é bonito aos olhos de um moço viajado e, portanto, está tudo bem viver ali.

Por outro lado, como acontece com a mãe, o morro também o incomodará, mas por motivo muito diverso: “o pai não devia de dizer que um dia punha ele Miguilim de castigo pior, amarrado em árvore, na beirada do mato. Fizessem isso, ele morria da estrangulação do medo? Do mato de cima do morro, vinha onça. Como o pai podia imaginar judiação, querer amarrar um menino no escuro do mato?” (p. 13). Miguilim, que tem muito medo de morrer, teme o morro não porque o veja como algo que o prende, mas sim porque lá fica o mato, abrigo para criaturas perigosas como a onça. Treme ainda mais porque esse medo é alimentado e tornado próximo pela ameaça terrível do pai. E nesse ponto já chegamos ao cerne daquilo que intermedia as relações nos ermos do Mutum: a violência. Como acontece no cortiço, no subúrbio, no morro e na favela, nos ermos das Gerais os personagens voltam-se uns contra os outros, numa longa corrente de comportamentos violentos de todo o tipo. No entorno de Miguilim circula toda uma sociedade: os pais e os irmãos, é certo, mas também um irmão do pai, o tio Terêz, uma tia da mãe, a Vovó Izidra, três mulheres que trabalham na casa, Rosa, Maria Pretinha e a velha Mãitina, esta remanescente do tempo da escravidão, além de alguns vaqueiros, como Saluz, Jé e, mais tarde, Luizaltino. Para além do círculo dos que vivem na propriedade, há alguns moradores das redondezas que por vezes aparecem ali, como o Grivo, menino ainda mais pobre do que eles, seu Deogracias e seu Aristeu, ambos importantes porque entendem de doenças e sabem de remédios. Essa sociedade é toda regida por aqueles valores morais que, como temos visto, vinda do outro lado da parede social, impõe-se como natural entre os marginalizados. É em nome dela que agem o pai e Vovó Izidra.

Mãitina é a negra velha que nem vive nem trabalha na casa, mas numa espécie de senzala:

Mãitina sempre ficava cozinhando coisas tantas horas, no tacho grande, aquele tacho preto, assentado na trempe de pedras soltas, lá no cômodo pegado com a casa, o puxado, onde que era a

moradia dela – uma rebaixa, em que depois tinham levantado paredes: o acrescento, como se chamava. Lá era sem luz, mesmo de dia quase que as labaredas mal alumiam. Miguilim era mais pequeno, tinha medo de tudo, chegou lá sozinho para espiar, não tinha outra pessoa ninguém lá, Mãitina mesmo, sentada no chão, todo o mundo dizia ela feiticeira, assim preta encoberta, como que deve de ser a Morte. Miguilim esbarrou, já estava com um começo de dúvida, daí viu, os olhos dele vendo: viu nada, só conheceu que o escuro estava sendo mais maldoso, em redor – e o treslinguar do fogo – era uma mata-escura, mato em que o verde vira preto, e fogo pelejava para não deixar aquilo tomar conta do mundo, estremecia mole todos os sombreados. Mãitina estava pondo ele no colo, macio manso, e fazendo carinhos, falando carinhos, ele não esperava por isso, isso nem antes nem depois nunca não tinha acontecido (p. 31-32).

O lugar onde Mãitinha vive se confunde, para Miguilim, com o mato, pois tem a escuridão cheia de ameaças do mato, ainda que as ameaças em si sejam bem outras, os feitiços. O que ele recebe ali dentro, porém, é carinho e consolo, os antídotos do medo, vindos de quem menos ele esperava. E por que não esperava? Porque Mãitina vive no extremo da marginalidade num canto que não está fora do alcance, ele próprio, de ameaças:

Vovó Izidra sobrevinha, à tanta, às roucas, esgraviava escramuçando as crianças embora, êta escrapeteava com a criançada toda do mundo! Vovó Izidra, mesmo no escuro assim, avançava nos guardados, nos esconsos, em buracos na taipa, achava aqueles toquinhos de pau que Mãitina tinha escascado com a faca, eram os calunguinhas, Vovó Izidra trazava tudo no fogo, sem dó! —: eram santos-desgraçados, a gente nem não devia de consentir se Mãitina oferecesse aquilo para respeito de se beijar, bonecos do demo, cazumbos, a gente devia era de decuspir em riba. Mãitina depois tornava a compor outros (p. 32).

Vovó Izidra age diretamente na manutenção da marginalidade de Mãitina. Afugenta as crianças que vão procurá-la e destroi seus objetos de devoção. Suas únicas formas de resistência são a insistência – daí voltar a esculpir novos santos – e o afeto aos meninos. Quando o Dito morre, é enterrado no cemitério mais próximo que, afinal, fica longe, “a pé, quase um dia inteiro de viagem” (p. 78). Miguilim fica inconsolável, não é capaz de fazer o luto e permanece chorando por muito tempo, a ponto de Vovó Izidra ver naquilo uma doença e dizer como se o acusasse de alguma coisa: “Isso nem é mais estima pelo irmão morto. Isso é nervosias...” (p. 79). Mãitina vê tudo de outra forma, é a “pessoa para a qualquer hora falar no Dito e por ele começar a chorar, junto com Miguilim” (p. 81). Nessa condição, é ela quem ajudará Miguilim: “O que eles dois fizeram, foi ela quem primeiro pensou” (p. 81). Furtam uma calça e uma camisinha de Dito, enterram e enfeitam o

lugar com pedrinhas e outros objetos. Esse túmulo simbólico tem o poder não apenas de tranquilizar Miguilim, como de fazer o papagaio da casa falar o nome do Dito, algo que o menino morto tivera tanta vontade de ouvir e que nunca acontecera.

Em “Campo geral”, portanto, há uma possibilidade concreta de solidariedade – assim como haverá no desfecho uma abertura na lógica da violência instaurada no Mutum – entre os marginalizados. Pelo menos da mais marginalizada, a velha ex-escrava, em relação o marginalizado por definição, a criança, que não participa da vida adulta, ou seja, “é bicho miúdo, não pensa”<sup>86</sup>, como sintetiza o Fabiano de *Vidas secas*.

Não é apenas no campo da religião que Vovó Izidra impõe os valores morais vindos de outra parte, mas que organizam aquele lado isolado da sociedade. Como vimos, Nhanina, a mãe de Miguilim, vê-se presa no Mutum. Vimos também que Izidra, embora seja chamada de “Vovó”, é na verdade uma tia-avó dos meninos, já que “Mãe de Mãe tinha sido Vó Benvinda. [...] Um vaqueiro contou ao Dito, de segredo, Vó Benvinda quando moça tinha sido mulher-atoa. Mulher-atoa é que os homens vão em casa dela e ela quando morrer vai para o inferno” (p. 21). Depois de velha, “antes de morrer, toda a vida ela rezava, dia e noite, caprichava muito com Deus” (p. 21). Estabelece-se uma espécie de oposição entre Benvinda e Izidra na qual esta sai vitoriosa, a ponto de a irmã acabar por se enquadrar perfeitamente no lugar-comum repetido pelo menino e procurar no fim da vida uma redenção por meio da dedicação integral às orações. A sombra de Vovó Izidra, por meio de uma vigilância contínua, projeta-se também sobre Nhanina. No início da narrativa, esta parece conformada em seu calundu, lamentando mas também concordando com as limitações que lhe são impostas. Isso não quer dizer que ela deixe de desejar. Mas não deseja em paz:

Seu Aristeu criava em roda de casa a abelha-do-reino e aquelas abelhinhas bravas do mato, ele era a única pessoa capaz dessa inteligência. – “Ele é um homem bonito e alto...” – Mãe. – “Ele toca uma viola...” – “Mas do demo que a ele ensina, o curvo, de formar profecia das coisas...” — Vovó Izidra reprovava” (p. 29).

Nhanina reagirá ao controle exercido por Berno e Vovó Izidra, mas jamais no sentido de questionar esse controle ou os valores que lhe dão força. Entre a melancolia do conformismo e a rebeldia, fica num meio-termo, o de procurar agir às escondidas, o que terá consequências graves, inclusive para Miguilim. Ela se aproximará do cunhado, o Tio Terêz. A reação de Berno é a de provocar uma grande briga, em que está a ponto de bater nela. Miguilim entra no quarto, onde encontra a mãe “ajoelhada”, “as mãos tapando o rosto” (p. 12) O menino se abraça a ela, e ele é

---

<sup>86</sup> RAMOS, Graciliano. Op. cit, p.

quem acaba apanhando. O castigo físico não abala Miguilim, que frequentemente é castigado, obrigado a permanecer sentado num tamborete enquanto todos brincam, de forma que “os irmãos já estavam acostumados com aquilo” (p. 12).

Mas os castigos vão assumindo formas diversas, tornando dolorosas certas ações que deveriam ser, se não propriamente prazerosas, ao menos parte natural do cotidiano, como o trabalho. Aos oito anos, o menino ainda não sabe ler, mas tem vontade de começar a ajudar o pai na lida do campo: “[p]udesse, crescesse um poucado mais, ele Miguilim queria ajudar, trabalhar também” (p. 37). O próprio pai decide dar a ele alguma tarefa, e Miguilim gosta disso: “Pai estava achando que ele tinha préstimo para ajudar” (p. 45). Sua função é a de levar o almoço para Berno, que a esta altura está preparando a terra para o plantio. No dia seguinte ele pega o tabuleiro e leva. O pai se senta e come, sem falar nada, e o filho se oferece para ajudar a “capinar roça” (p. 47). Mais tarde, diante do sofrimento comprido causado pela morte do irmão, é no trabalho que o pai vai buscar um remédio para ele. Recebe uma série enorme de tarefas: “Tinha de ir debulhar milho no paiol, capinar canteiro de horta, buscar cavalo no pasto, tirar cisco nas grades de madeira do rego. Mas Miguilim queria trabalhar, mesmo” (p. 82). Aos poucos, no entanto, o trabalho deixa de ser uma forma de ocupar para educar e passa a ser um castigo. Suas tarefas se multiplicam:

Sol a sol – de tardinha voltavam, o coro de Miguilim doía, todo moído, torrado. Vinha com uma coisa fechada na mão. – Que é isso, menino, que você está escondendo?” – “É a joaninha, Pai.” – “Que joaninha?” Era o besourinho bonito, pingadinho de vermelho. – “Já se viu?! Tu há de ficar toda a vida bobo, ó panasco?!” – o Pai arreliou. E no mais ralhava sempre, porque Miguilim não enxergava onde pisasse, vivia escorregando e tropeçando, esbarrando, quase caindo nos buracos: – “Pitosga...” (p. 83)

Encara o trabalho dos adultos e se vê julgado como um adulto. Aos oito anos, brincar com uma joaninha é reprovável, coisa de panasco. Ou ainda, não enxergar onde pisava também parece ser um defeito, e lá vem o xingamento: pitosga. Ouve o próprio pai dizer para a mãe que Deus devia ter levado a ele, e não o Dito. A esta altura, Liovaldo, o irmão mais velho que vive fora com os tios, vem visitar a família, e só Miguilim não tem tempo para brincar nem com ele nem com ninguém. Recebe incumbência ainda pior, a de levar dois latões de leite presos ao cavalo para um povoado, lugar que a mãe considera longe demais para um menino pequeno com ele ir sozinho. Mais do que isso, aflige o menino o medo de derrubar o leite. Precisa ir muito devagar, evitando solavancos, o que lhe dá sono. Em suma, o trabalho, que ele desejava, como algo construtivo, uma forma de ajudar o pai e se aproximar dele, perverte-se ao transformar-se em castigo, verdadeiro tormento que

o envelhece antes do tempo, ameaçando acabar com seu dom mais precioso: “Por tudo, tinha perdido mesmo o gosto e o fácil poder de inventar estórias” (p. 87).

Ele está nessa disposição e vê o irmão mais velho cheio de privilégios. O próprio pai, antes dessa escalada toda de punições, pensara na educação de Miguilim:

Pai dizia que Miguilim já estava no ponto de aprender a ler, de ajudar em qualquer serviço fosse. Mas que ali no Mutúm não tinha quem ensinasse pautas, boa sorte tinha competido era para o Liovaldo, se criando em casa do tio Osmundo Cessim, um irmão de Mãe, na Vila-Risonha-de-São-Romão (p. 24).

A sorte de Liovaldo é mesmo muito grande. Ao escapar do Mutum e ser criado numa vila, acaba unguado com a aura de superioridade dos que estão mais próximos do “aqui” do narrador e do leitor. Como temos visto acontecer com frequência, o irmão mais velho passa a ser melhor do que os outros aos olhos dos próprios pais e, enquanto Miguilim trabuca, ele faz o que bem quer, recebendo até um cavalo selado para passear.

Diante de tudo isso, Miguilim chega a um ponto de saturação e entra ele próprio no jogo da violência. Acontece que, embora esteja a um passo de perder de vez o poder de inventar estórias, o que na narrativa equivale à última resistência contra a anulação do que ele tem de propriamente seu, ele ainda não internalizou de vez a moralidade reinante. Liovaldo humilha e bate no Grivo, o vizinho ainda mais pobre do que eles, e isso provoca a fúria do pequeno: “o ódio de Migulim foi tanto, que ele mesmo não sabia o que era, quando pulou no Liovaldo” (p. 89). O menino que recusava a violência, horrorizando-se não apenas com a possibilidade de a mãe ser agredida, mas também com o hábito de caçar animais que estariam apenas vivendo suas vidas, agora a pratica, mas não a favor do mais forte. Ainda faltava uma última lição, mas não por muito tempo:

Era dia-de-domingo, Pai estava lá, veio correndo. Pegou Miguilim, e o levou para casa, debaixo de pancadas. Levou para o alpendre. Bateu de mão, depois resolveu: tirou a roupa toda de Miguilim e começou a bater com a correia da cintura. Batia e xingava, mordida a ponta da língua, enrolada, se comprazia. Batia tanto, que Mãe, Drelina e a Chica, a Rosa, Tomezinho, e até Vovó Izidra, choravam, pediam que não desse mais, que já chegava. Batia. Batia, mas Miguilim não chorava. Não chorava, porque estava com um pensamento: quando ele crescesse, matava Pai. Estava pensando de que jeito era que ia matar Pai, e então começou a rir. Aí, Pai esbarrou de bater, espantado: como tinha batido na cabeça também, pensou que Miguilim podia estar ficando doído.

– “Raio de menino indicado, cachorro ruim! Eu queria era poder um dia abençoar teus calcanhares e tua nuca!...” – ainda gritou. Solto Miguilim, e Miguilim caiu no chão. Também não se importou,

nem queria se levantar mais.

E Miguilim chorou foi lá dentro de casa, quando Mãe estava lavando com água-com-sal os lugares machucados em seu corpo. – “Mas, meu filhinho, Miguilim, você, por causa de um estranho, você agride um irmão seu, um parente?” – “Bato! Bato é no que é o pior, no maldoso!” Bufava. Agora ele sabia, de toda certeza: Pai tinha raiva com ele, mas Pai não prestava. A mãe o olhava com aqueles tristes e bonitos olhos. Mas Miguilim também não gostava mais da Mãe. Mãe sofria junto com ele, mas era mole – não punia em defesa, não brigava até o fim por conta dele, que era fraco e menino, Pai podia judiar quanto queria. Mãe gostava era do Luisaltino... (p. 89).

Essa surra é um momento chave para Miguilim. O caráter violento está prestes a ser dominante nele. Aceita a surra porque já começa a naturalizar a brutalidade e está disposto a esperar para crescer e poder não apenas surrar o pai, mas matá-lo. O pai pára a surra porque julga que ele pode estar endoidecendo, mas a verdade é que o pequeno está entrando na mesma razão que governa a ele próprio. O lugar do exercício da imaginação, que é infantil, mas em “Campo geral” é característica individual de Miguilim, não compartilhada por nenhum dos seus irmãos.

Nem com a mãe também pode contar. Ao conversar com ele para consolá-lo, não se solidariza, antes muda o foco da questão, de tal forma que Liovaldo não é o mais forte que, como o pai, agride covardemente o mais fraco, mas sim o irmão, o parente, ainda que Miguilim não fosse tratado nem como irmão nem como parente na hora de brincar. Pior, a mãe está adaptada ao jogo e o joga sem resistir. Tem vontades, e por elas arrisca-se a uma reação violenta do marido, como vimos, mas nunca o contesta. Foge da ordem de modo a mantê-la ou até a reforçá-la. Faz valer seu desejo, envolve-se com o novo vaqueiro, o Luisaltino, a ponto de o menino perceber o que está acontecendo, mas sempre quieta, aceitando o sistema vigente porque se sente capaz de burlá-lo. Não resiste, portanto, adapta-se, algo fora do alcance do menino, ainda mais fraco, cujo ódio passa a abranger a todos, até mesmo à mãe que antes ele fora o único a defender.

Mas Miguilim, como Liovaldo, também terá sorte – se é que a escalada extrema da violência, concretizada no homicídio e no suicídio, pode ser considerada sorte apenas porque não é Miguilim quem a sofre. Vai passar três dias fora, na casa do vaqueiro Jé, para as coisas esfriarem. Mas não há como esfriarem. Chega em casa e não pede bênção. Por isso o pai o pune novamente, desta vez soltando todos os passarinhos que ele pegara vivos em longo trabalho de paciência com as armadilhas e destruindo todas as gaiolas que ele construía. Mas a tal sorte do garoto é a de que ele já não era a maior preocupação de Berno, que por ciúme mata Luisaltino e, tomado pela culpa, acaba se matando.

No assassinato e na culpa, o leitor pode entrever o processo que tornara o menino Berno no

Berno pai de Miguilim, um processo semelhante ao vivido agora por Miguilim. A diferença é que para o menino ele ainda não se completou, ainda há esperança de o contador de estórias não ser soterrado pelo menino violento. Nessa lógica da brutalidade, é a morte do pai que dá abertura para um final feliz da narrativa, pelo menos no que diz respeito ao rompimento de uma linha contínua de violência entre iguais paradoxalmente por meio da violência maior. O núcleo familiar se recompõe, ainda que de forma não muito ortodoxa, com a volta do Tio Terêz, e, é claro, com o afastamento de Vovó Izidra, para quem aquilo seria inaceitável e vai viver noutra parte. Se terminasse assim, “Campo geral”, como *Salgueiro*, já seria uma narrativa de grande violência que termina com uma esperança.

A narrativa, todavia, segue um pouco mais, com a esperança se fortalecendo, ainda que permaneça frágil, já que é fruto do simples acaso – a tal sorte, a mais caprichosa das gentes, sempre esperada pela Nina de *Quando as máquinas param*, e que visita Miguilim seguidamente. Além da recomposição familiar, em bases aparentemente menos violentas, temos a chegada ao Mutum de um doutor que se propõe a levá-lo não para uma vila como aquela em que Liovaldo vive com o tio, mas para uma cidade maior, Curvelo, a mais próxima do “aqui” a ser nomeada pela narrativa, para lá ganhar óculos (afinal, o problema do menino não era idiotice, mas miopia, ele era literalmente pitosga, míope), receber educação e, quem sabe, pular para o outro lado do muro social. Como “Campo geral” compõe um todo maior, a expectativa positiva do leitor em relação a Miguilim se cumpre, já que o veremos transformado em Miguel, veterinário que dirige um jipe e se lembra de tudo o que viveu, incluindo a beleza do Mutum, em “Buriti”, a novela que fecha o *Corpo de baile*. Agora, se o Miguel adulto permanecerá com o acaso a seu favor o leitor jamais saberá, seu futuro ficará em aberto, já que o vemos decidido a definir seu futuro, a caminho do reencontro com uma moça, Glorinha – mas a novela acaba antes de sua chegada à casa dela. Ficamos, afinal de contas, suspensos mais uma vez, sem saber até onde o acaso nos levaria a ambos, Miguel e o leitor.

Manuelzão, de “Uma estória de amor”, por sua vez, está na outra ponta da vida em relação a Miguilim, e pode ver-se definitivamente por cima:

Federico Freyre nem bem uma vez por ano se lembrava de aparecer, e Manuelzão valia como único dono visível, ali o respeitavam. Às horas, quando na boa mira dum sonho consentido, ele chegava mesmo a se sobre-ser, imaginando quase assim já fosse homem em poder e rico, com suas apanhadas posses. Um dia, havia-de. Sempre puxara por isso, a duras mãos e com tenção teimosa, sem um esmorecimento, uma preguiça, só lutando. Ele nascera na mais miserável pobrezazinha, desde menino pelejara para dela sair, para pôr a cabeça fora d'água, fora dessa pobreza de doer. Agora, com perto de sessenta anos, alcançara aquele patamar meio confortado, espécie de começo de metade de

terminar” (p. 111).

Atingindo a velhice, já mais para o fim do que para o começo, olha para o passado de miséria e se considera um vencedor, vendo-se mais próximo do proprietário Federico Freyre do que do filho, já que “esse Adelço saíra triste ao avô, ao pai dele Manuelzão, que lavrava rude mas só de olhos no chão, debaixo do mando de outros, relambendo sempre seu pedacinho de pobreza, privo de réstia de ambição de vontade. Desgosto...” (p. 136). Avalia-se a partir do que há de normativo na sociedade disjuntiva em que vive e atribui sua vitória não ao acaso, mas a um pendor individual de vencedor, que o torna uma exceção mesmo dentro da família, desgostando-se com o filho como se desgostara com o pai.

Quando a narrativa começa, o vemos literalmente por cima, em posição senhorial: “Manuelzão, ali perante, vigiava. A cavalo, as mãos cruzadas na cabeça da sela, dedos abertos; só com o anular da esquerda prendia a rédea” (p. 108), mirando em não pouca coisa: “Queria uma festa forte, a primeira missa. Agora, por dizer, certo modo, aquele lugar da Samarra se fundava” (p. 107). É um país que se funda ali, como na velha descrição do começo da colonização do Brasil, sob seu comando<sup>87</sup>. Depois de quatro anos de labuta, o cheiro de mato já começava a ser corrigido pelo dos bois, como já vimos. A fazenda está em atividade e ele se encontra no auge de uma dura trajetória, alçado a uma posição de mando, como preposto do dono, depois de conduzir gado durante longos anos. Nos primeiros parágrafos da novela, o que o leitor acompanha é um homem satisfeito consigo mesmo, vendo-se como um que mudou de banda e agora espia pelo buraco na parede de taipa as ações dos outros coitados, seu pai e seu filho – e de outros, que nos serão apresentados. Afinal, a festa é grandiosa, recebe a todos e a todos oferece comida e bebida fartas, afinal, “Manuelzão também não era ridico” (p. 150), ao contrário, é mão-aberta. Seus convidados vão de um extremo a outro da escala social.

De um lado, “[o] preceito dele, Manuelzão, era estar perto das personagens: homem fidalgueiro, consegue honras e dinheiro... O Nhão, Joaquim Leal, seo Filipinho d'Anta” (p. 155), ou seja, proprietários. Comparece à festa até mesmo uma figura que corporifica pelas posses, pela figura e pela idade a tradição senhorial:

Houve um declarado de respeito, os outros abrindo espaço para caminho, quando chegou o senhor do

---

<sup>87</sup> Cada um funda sua nação onde quer, e Manuel funda seu Brasil na Samarra como Vítor Meireles talvez tenha ambientado seu quadro representando a primeira missa em sua cidade natal, Florianópolis: “Alcídio Mafra de Souza, quando era diretor do Museu Nacional de Belas Artes, [...] ao abordar o famoso quadro *Primeira Missa no Brasil*, mostrou, no slide, que um dos morros que aparecem ao fundo tem a mesma conformação morfológica do nosso morro do Antão” (MAKOWIECKY, Sandra. O tempo de Victor Meirelles e a Cidade de Florianópolis. 19&20. Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm\\_florianopolis.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_florianopolis.htm)).

Vilamão, de barba andó, o cabelo total embranquecido, trajado de vestimenta que não se usava mais em parte nenhuma, o *cavour* – sobretudo preto, com sobre-capinha que batia no cotovelo. Manuelzão sabia quem era ele, homem de muitas posses, de longes distâncias dentro de suas terras. Manuelzão o veio receber, levar pra entrar. O senhor do Vilamão já estava quase cego, tão velhinho para andar, parecia todo de vidro, pensava que os que falavam com ele estavam era pedindo esmola: respondia que Deus desse, que ele na hora não tinha (p. 120).

Manuelzão tem por ele especial consideração, alimentando e afastando ao mesmo tempo o desejo de ter um sobretudo como o dele: “Agora, que ele para isso conseguira dinheiro arranjável, não adiantava nada, porque o cavú não existia mais, de nenhum jeito, para se comprar, nem costureira não fazia, nem alfaiate em cidades” (p. 122). Abaixo dos hóspedes maiores está toda uma gama de vaqueiros e outros trabalhadores, mulheres, moradores da Samarra e vizinhos sitiantes. Do outro lado do espectro, comparecem figuras marginais mesmo nos ermos, como outro velho, o Camilo, a Joana Xaviel e um que representa o oposto exato do senhor de Vilamão:

Mesmo tinha viajado de vir ali, estúrdio, um homem-bicho, para vislumbrar a festa! O João Urúgem, que nunca ninguém enxergava no normal, que não morava em vereda, nem no baixio, nem em chapada, mas vevia solitário, no pé-de-serra. Desde não se sabia mais, desde moço, quando o acusaram de um furto, que depois se veio a expor que ele não executara (p. 119)

É com o mesmo prazer que ele recebe a todos porque a generosidade com os de baixo o engrandece tanto quanto a companhia dos de cima, como bem sabia o João de “André Louco” ao oferecer jantar e abrigo ao homem cujo rosto chutara naquele mesmo dia, na mesma casa em que o recebe à noite para corrigir o que não se corrige.

Acontece que a presença de toda aquela gente num ritmo de festa coloca Manuelzão em situação muito diversa da que experimenta no dia a dia. A festa é, de maneira geral, o momento por excelência da suspensão do cotidiano. Para ele, especialmente, já que é homem da ordem e gosta de cada coisa em seu lugar: “Para ele, o apreciável das coisas tinha de ser honesto limpo, estreito apartado: ou uma festa completa, só festa, todamente! – ou mas então a lida dura, esticada, sem distração, sem descuido nenhum, sem mixórdia!” (p. 167). Sendo assim, a ocasião o expõe a forças aparentemente opostas porque vem uma de fora – é assim que ele escuta muita coisa que não costuma ouvir no cotidiano de trabalho, como estórias, por exemplo – e outra de dentro – pensar na vida, e não apenas sobre seus aspectos práticos mais imediatos.

Há uma longa cena, ao final do primeiro dia, aquele que antecede a consagração da capela, em que todos já estão reunidos na fazenda para a grande festa. Cansado e incomodado por um

machucado no pé, Manuelzão deita-se num cômodo diferente do habitual, já que os convidados de honra são abrigados nos quartos mais íntimos da casa. Essa circunstância o coloca junto à cozinha, ao alcance das estórias que sobretudo as mulheres se reúnem para contar: “De certo que não vinha nunca para a cozinha, fazer roda com os outros; ele não gastava lazer com bobagens. Mas, se ouvindo assim, de graça, estimava” (p. 134). Ora, a festa é o momento das bobagens até mesmo para um homem circunspecto e consciente de sua importância, principalmente se pode participar da roda de longe, sem ser visto. Assim, ele passa um longo tempo escutando e pensando. Dentre as estórias que ouve está uma que “todos estranhavam muito” e estava “errada, não era toda”, porque “acabava aí, de-repentemente, com o mal não tendo castigo” (p. 134). Manuelzão pensa que era preciso procurar a outra parte dela: “Só essa parte é que era importante” (p. 134). E por que seria tão importante? Porque é uma fonte de tranquilidade para aqueles que pautam sua vida por uma moral convencional que liga estreitamente lisura e posição. A Destemida era mulher de um vaqueiro que recebe do fazendeiro, em confiança, para maiores cuidados, a melhor de suas vacas, a Cumbuquinha. Pois a Destemida cisma que quer comer a carne dessa vaca e tanto faz, dizendo que está grávida e seu desejo precisa ser atendido, que o marido acaba matando a vaca. Uma mentira esfarrapada para justificar a morte da vaca para o proprietário acaba colando, o que só é possível porque Destemida mata a mãe do fazendeiro, que soubera da verdade. No final, a malvada ainda “se encaprichou de conseguir roubar as todas alfaias [que vestiam a defunta], e tocou fogo na casa onde se guardava o corpo da velha, pra o velório” (p. 134).

Quem conta essa estória é a Joana Xaviel, de quem se fala muito mal. Tem fama de bruxa e, “[s]e não produzia crime nenhum, era porque não tinha estado, nem macha força, e era pobre demais” (p. 135). As ideias vão se encadeando, e ele pensa no velho Camilo, que tem mais de oitenta anos, perguntando-se se “ele podia ainda como homem” (p. 135), passando imediatamente a pensar no filho, já que “alguém ali tinha dado a entender: que o Adelço próprio alguma vez usava o selvagem corpo dela” (p. 135), fofoca que ele recusa porque a nora, Leonísia, era “tão bonita – mulher para conceder qualquer felicidade sincera” (p. 135). Os pensamentos se concentrarão nessas criaturas e num outro assunto, o terrível, que surge quando examina sua pouca vontade de conduzir uma enorme boiada, com quase mil cabeças, poucos dias depois da festa, mas que logo afasta:

Porque, incertamente, dessa vez, ele dissaboria de ir, desgostava daquela boiada em jornadas, a idéia dela era pesada; e não aceitava um palpite ruim, o sussurro duns receios. Na saúde? [...] Ah essa falta-de-ar, o menos apetite de comer; umas dores... Suspeitava fosse via de morrer. A alma do corpo põe avisos. Desar disso – ei, então, gente, estavam achando que ele, Manuelzão, levava a breca, no bom repente ia bater com o rabo na cerca?! De primorosa! E, imagine só, logo agora, com tanto

emprazo de serviço para empurrar, capela e festa feitas, e braças e braças de campo por se fechar, e os gados... Nem pensava (p. 138).

O leitor até entende como surge a ideia da morte, e pode intuir por que ela é afastada, mas fica um pouco à deriva, sem entender por que caminhos os pensamentos do homem saem de Joana Xaviel para chegar a Leonísia. Saberá mais tarde, quando tiver notícia da estória de amor a que se refere o título da narrativa, uma estória de amor que, como a da Destemida, permanecerá sem a parte mais importante, a da felicidade que costuma premiar aqueles que se amam de verdade. E quem contraria a lógica das estórias e, em nome da moral, suspenderia o final *necessário* seria o próprio Manuelzão, com seu zelo de senhor.

O que o leitor já sabe é que Joana Xaviel, como vimos, é pobre de marré, alguém cuja marginalidade só é menor do que a do homem-bicho João Urúgem, o mesmo se dando com o velho Camilo, que “era apenas uma espécie doméstica de mendigo, recolhido, inválido, que ali viera ter e fora adotado por bem-fazer, surgido do mundo do Norte” (p. 117). O que só vai ficar sabendo muitas páginas adiante, por meio do que pensa Manuelzão, ao ver Camilo e Joana tristes, é que foram eles os protagonistas da estória de amor:

A decência da sociedade era não se deixasse, os dois sendo pobres miseráveis, ficarem inventando aquela vida. Regra às bostas. Mas, ele, Manuelzão, era que podia mãezar? Podia socorrer de sim um caso desses, tão diverso? Mais triste que triste, triste. Tinha lá *culpa*?! Todos não viviam falando contra, depondo que aquilo era uma estória feia, que apropriava escândalo? Mais quem repetia censura era o Adelço. Assanhavam, estumavam que ele, como chefe, desse cobro à menos-vergonha. Pois deu. Aí então? Não tinha *culpa* das responsabilidades. Mesmo Leonísia o aprovara. Mesmo sua mãe, tão de caridades, não achou o que falar, quando veio para a Samarra, os tempos, e do havido soube informação. *Culpa*, não tinha. Esta vida da gente, do mundo, era que não estava completada (p. 168, grifos nossos).

Em poucas linhas, Manuelzão pratica o exercício preferido dos culpados ao negar sua culpa – e três vezes. Regra às bostas, mas regra imposta – e por ele, cioso da figura de chefe que representa, da qual não pode abrir mão em nenhum momento. É assim que a interdição se impõe, interdição que corresponde à quota de violência da novela, no geral amena nesse sentido, destituída de cenas de violência física que marcam “Campo geral”. É, portanto, o amor que lhe permite partir de Joana Xaviel para chegar a Leonísia, a nora por quem sente um desejo que contamina até os atos mais cotidianos: “Aí, sem se esperar, aparecia Leonísia, saindo do rancho coberto, ela carregava

menino no colo, Manuelzão evitava de olhar-lhe o rosto, e de ver que o menino mamava” (p. 166). Em relação a Adelço, é evidente que o ciúme leva ao desprezo, e ele considerará o filho “mesquinho e fornecido maldoso, um homem esperando para ser ruim. Só punha toda estima em sua mulher e nos filhinhos, das outras pessoas tinha uma raiva surrada” (p. 113-114). Ou seja, ele se sente diminuído em comparação com o afeto que o filho demonstra por Leonísia e pelos meninos. Adelço, portanto, a seus olhos, não é bom pai e bom marido, como sua dedicação à família poderia fazer supor: é mau camarada e mau filho, pelo mesmo motivo. O desgosto que sente parece ser fruto mais de uma dúvida inconsciente acerca de seu próprio destino, da vitória que a festa representa. No fundo, as coisas não estão assim tão resolvidas para ele, que não se dá conta da contradição que se manifesta no fato de seus próprios afetos pularem uma geração, afastando-se do filho mas envolvendo-se com os netos a quem estima e para os quais deseja uma boa vida, oposta à do homem-bicho: “Os meninos do Adelço, os netinhos dele Manuelzão, iam crescer, criar ali. Mas, como filhos de fazendeiro, recolhendo as comodidades, tendo livro de estudo. Criaturas feito o João Urúgem, não podia mais haver, era até demoniamento” (p. 143). Para esse futuro se concretizar, já que ele não é o proprietário e não cabe qualquer direito de herança a Adelço, é preciso que ele, mesmo sem querer, considere o filho um continuador natural de seu trabalho e de sua posição.

Ele acusa dentro de si uma perda, uma falta a perturbar o balanço tão positivo de sua vida. E em seus pensamentos, tudo vem ao mesmo tempo. Talvez não tivessem sido mesmo as tais regras sociais que o fizeram agir para separar Camilo e Joana, mas o incômodo provocado pelo amor manifestar-se mesmo entre aqueles que levam a mais miserável das vidas materiais: “Como é que duas criaturas assim se gostavam? Vê-se em mundo cada coisa!” (p. 142-143), pensará ele.

Joana e o velho Camilo podem não ter nada de seu, mas tiveram algo que faltara a Manuelzão, carência que ele procurava ver como uma vantagem, aquilo que lhe permitira chegar à prosperidade alcançada:

Por mesmos, ele Manuelzão não tinha se casado. Macaco não tem dois gostos: assoviar e pular de galho... Pegara o agrado de mulheres acontecidas, para o consumo do corpo: esta-aqui, você-ali, maria-hoje-em-dia — eram gado sem marca, como as gariobas, sem dono, do cerrado. Nem não moravam dentro das terras de seu serviço. E ele nunca se descuidara de não gostar demais delas. Isto é, às vezes, tinha gostado. Tinha até chorado, lágrimas, dessas que violão toca. Mas a roda da vida empuxava. Carecia de estreitar os desejos, continuar seus caminhos. O destino calça esporas. Tantamente, agora, já estava melhorado de vida. Surgia com uns fiozinhos brancos se entremeando no baixo do cabelo, que muito aumentavam. Mas, ali na Samarra, ele feito se fazia. Separava suas cinquenta vacas, e uns oito entre burros e cavalos, só dele. De bom alarde. E cumpria bem tudo para

servir Federico Freyre, leal (p. 139).

Tudo se confunde aí. Não se permitia gostar demais de ninguém, mas na verdade gostara e até chorara. Ao final do trecho, fica difícil saber o que é auto-justificativa, o que é desejo profundo de uma coisa (casar-se) ou outra (prosperar). Claro mesmo fica que ele coloca em oposição aspectos da vida que não são por natureza opostos, o que é bem o caso de vida profissional e vida afetiva. No plano estrito do trabalho, no final daquela noite de estórias e pensamentos, suas ideias seguem um rumo contraditório, ainda que transitório, em relação à disposição de fundador com que começara o dia:

Havia de compor outras, maiores festas, ali na Samarra. Ou em lugares. Aumentação. Ir por caminhos de caatinga e de Gerais, semideiros, cortar matos, queimar campos, levar gado de cristão levar seu nome. Pra quê? Só estamos repisando o que foi do bugre. Quem picou as primeiras terras? Além, além, de aviso, sempre jogando de mão, mas sobrerrestado – senhor seu sem valadio... Um desânimo? Sério não sendo: mais só estados passageiros, dúvida de saúde. Pôr freio em si mesmo. Onde era que o riachinho estava, agora? A gente queria o ser do riachinho, para água, de verdade; e ele se fora. Desconfiava da morte. Mas ia sair com a boiada. A festa ia se acabar, ele ia ir com a boiada — sentia que para morrer, no caminho, no meio. Desmagnava (p. 145-146).

Conquistar a terra, fundar a Samarra, realizar a primeira missa, tudo é ilusão. Nada que os índios não tenham feito antes. Nesse caso, quem é o pioneiro? Decerto ele é que não! E o riachinho que antes corria junto à nova casa grande e repentinamente, no meio de uma noite qualquer, misteriosamente havia parado, desaparecido: valia a pena o esforço de fundação se o melhor, a água pura, desaparecera? Opa, mas como assim? Esse pensamento o diminui. Melhor botar freio em si mesmo, não se entregar ao desânimo e tocar adiante, seguir para a festa e para o trabalho que espera depois da festa, melhor voltar às certezas tão duramente conquistadas.

Acontece que o poder das estórias e do pensamento não é pequeno, de forma que tudo isso, a morte pressentida, a culpa pela interdição da estória de amor de Camilo e Joana, o conflito com o filho e a nora, o riacho que nunca mais correria ali, todas essas coisas vão formar o substrato mental sobre o qual a festa propriamente dita será vivida. No plano puramente físico, mais comezinho, a falta de uma boa noite de sono – “[a]gora não se podia nem dormir, o dia-de amanhã já estava querendo se trançar” (p. 146) – vai gerar nele um cansaço físico próximo ao tal desânimo, e isso dará ensejo para que todos aqueles pensamentos dêem um salto imprevisto, convertendo-se em consciência capaz de correr apesar do freio imposto e superar certas aparências que o guiaram a vida toda.

Afinal, o dia começa bem cedo, com a missa, logo seguida, ainda antes do almoço, pela dança e pelas cantigas, nas quais “Pruxe [o violeiro] e o Chico Bràabóz [que toca rabeca] governavam” (p. 153). No espaço da festa, Manuelzão não governa portanto. Já desde a véspera ele se sentia a reboque, e “menos entendia o mover-se das mulheres, surgidas quase de repente de toda parte, muitas ele nem conhecia. Mau o acordo com que elas se juntavam, semelhavam batalhão de mutirão. A sonsa, queriam afastá-lo?” (p. 108). Agora é que ele não tem controle, mesmo, só lhe restando participar da festa e pensar. Esse pensar é o tempo todo atravessado pelas cantigas, que povoam o ambiente da festa e a tessitura do texto, contaminando a experiência de Manuelzão e do leitor de formulações aparentemente banais, ou até absurdas, mas que tendem a desrespeitar o mundo tal como desenhado pela moralidade que guia Manuelzão. Por exemplo, desvinculando fartura e carência,

*“Minha mãe era a raposa,  
meu pai o caxinguelê:  
minha mãe morreu de fome,  
meu pai de tanto comer...”* (p. 155),

ou questionando por que motivos arriscamos o valor mais importante, o que coloca em dúvida qualquer sistema de hierarquia de valores,

*“Travessei o São Francisco  
numa canoa furada:  
arriscando a minha vida,  
sempre assim não vale nada”* (p. 153),

ou mesmo atestando que o mundo é muito variado:

*“Tem gente  
diferente  
da gente  
ai,  
tem gente, no Indaiá tem gente...”* (p. 157).

É claro que a vida cotidiana não desaparece, e na hora do almoço – momento estratégico sem cantoria no qual a hierarquia está plenamente estabelecida, visto que todos comem a mesma

comida, mas em lugares diferentes, alguns em pratos e outros em latas – chegam dois vaqueiros com uma carta do proprietário Federico Freyre afirmando sua “alta amizade, esclarecendo o acato a ele, Manuelzão, fazedor da Samarra” (p. 161). É o verdadeiro ápice da ilusão não-disjuntiva de Manuelzão, quando vive o reconhecimento declarado de sua importância e pode ver-se do mesmo lado do muro em que estão os velhos senhores de terra. Centro das atenções na mesa dos grandes, ele deseja: “Mais falassem” (p. 162). Só que tudo o que é bom dura pouco e “o padre solicitava tomar seu café a pressa, precisava de ir-se embora” (p. 162).

Findo o almoço, prossegue a festa e os cantadores retomam aquilo que para Manuelzão se assemelha a uma estranha construção, o cantar, “[c]asa diversa, que queriam fazer, casa de ar?” (p. 163). Os valores, portanto, misturam-se perigosamente:

A música, o inteirado da música, às vezes cativava: bonito como dinheiro... A música derretia o demorado das realidades. Mas dava receio. Assim a música amolecia a sustância de um homem para as lidas, dessorava o rijo de se sobresser. Talvez ela merecesse para se ouvir de noite, em cama deitado – quando as coisas da vida, um pouco da feiúra do corriqueiro, se descascavam, e o pensamento da gente tinha mais licença. Agora, agora, porém, a festa era bobagem: a festa era impossível... Agora, aquela confiança de Federico Freyre, pelo melhor, aumentava na gente o dever de dobrar os esforços, de puxar quatral. Soante que a Samarra carecia de todo avanço, reproduzindo e rendendo, forte, até tomar conta da faixa do Baixio. Um era um homem para isso fazer! Duvidavam? (p. 164).

A disposição na hora do almoço é oposta em relação à da noite. Afasta Joana, Camilo, Leonísia, Adelço, os bugres, tudo, para dar lugar ao fundador, o que era homem para mais conquistar. Mas a festa é mistura, e tal mistura é perigosa porque desvia da norma, amolece a vontade, tornando “bobagem” aquilo que para ele era celebração de sua vitória na vida. A confiança do dono vale mais, de forma que a vitória deve ser ainda maior, e compensa não dar licença para o pensamento vagar: mais vale retomar e se aprofundar na lógica que, vindo pronta do mundo de Federico Freyre, dispensa o pensamento. Nesse momento, a sedução das estórias e das cantigas parece ser afastada, mas de fato não é. Manuelzão não está trabalhando nem mandando, embora se convença de que vigia a festa o tempo todo, e com isso observa as pessoas, ouve as cantigas e, querendo ou não, pensa sem parar.

O tempo vai passando, até que chega a hora do jantar, quando o cansaço aumenta e o corpo não quer mais nada, “Manuelzão não tinha fome nenhuma” (p. 169). Ele sai, dá uma volta e se encontra com o velho Camilo, cuja dignidade de porte e de atitude agora o impressiona. Nesse

espírito, remoi o mal que lhe fizera, mais uma vez justificando-se e assumindo a culpa ao mesmo tempo: “a gente quase somente faz o que a bobagem do mundo quer” (p. 173). E agora a bobagem é do mundo, ou seja, exatamente o conjunto de valores que, no almoço, faziam a festa ser uma bobagem. Muita coisa é diferente do que parece, o que inclui Adelço. Um dos motivos de desagrado do pai era o de ver que o filho não se ofereceu para levar em seu lugar aquela boiada, a sair dali a poucos dias: “Por conta disso, para não se separar da Leonísia, o prazo de um mês, era que o Adelço remanheara, não declarara firme desejo de conduzir a boiada, não se oferecera insistido para chefiar a comitiva da boiada — deixara que a ele mesmo, Manuelzão, competisse aquela ida” (p. 137). Desejo, ciúme, glória de mandar, o de sempre. Mas eis que, depois do encontro com Camilo, é Adelço quem o procura:

O Adelço limpou a goela. Que? O Adelço tinha chegado fixe, saudador, como no cumprir duma lição...

– “Nho pai, o senhor não supre bem, do pé... Seja melhor eu ir, levar esse trem de boiada, nos conformes... O senhor toma um repouso...”

Disse. Não se acreditava.

Manuelzão pôs bem o peito, dos ombros, nas pressas de um sentir, como, de supetão, demais se felicitava. Um sentir de bom poder, um desagradado, o aluído de um peso — e ele se clareando do que aquilo fosse: glórias de estar tudo em sua mão, o resoluto; ufano de ser generoso e senhor; honras fortes de não quebrar a palavra. Aquele — um prazer — prazer antigo não havido: que estava dando um doado ao Adelço, um benefício. Dádiva que quanto mais certa e grande conseguisse, que se pudesse. Balançou a cabeça.

– Ah, não, meu filho. Decidi que vou. Careço mesmo de ir. Me serve... (p. 176)

Manuelzão fica feliz, mas ainda é uma felicidade senhorial. O oferecimento de Adelço não é entendido como um ato de Adelço, revelador do desprendimento de Adelço, mas sim como uma oportunidade a mais para ele resolver tudo e estar em posição de ser generoso com o filho, dando-lhe o benefício de ficar com Leonísia ao invés de cair na estrada por um mês inteiro. As palavras do filho, no entanto, participarão de maneira decisiva daquilo que, à sua revelia, vem se formando no exercício do pensamento e na exposição à lógica-sem-lógica de casas-no-ar das estórias e das cantigas:

Samarra. Aqui o gado aumentava. Mesmo mais do que a carne de sustento de se comer, e o de vendido de dinheiro, aquele trem, aqueles bois, formavam um consenso de respeito, uma fama. Triste que aquilo tudo não pertencesse – pois o dono por detrás era Federico Freyre. A ver, ele, Manuelzão,

era somenos. Possuía umas dez-e-dez vacas, uns animais de montar, uns arreios. Possuía nada. Assentasse de sair dali, com o seu, e descia as serras da miséria. Quisesse guardar as reses, em que pasto que pôr? E, quisesse adquirir, longe, um punhadinho de alqueires, então tinha de vender primeiro as vacas para o dinheiro de comprar. Possuía? Os cotovelos! Era mesmo quase igual com o velho Camilo... Agora, sobressentia aquelas angústias de ar, a sopitação, até uma dôr-de-cabeça; nas pernas, nos braços, uma dormência. A aflição dos pensamentos. Parece que eu vivo, vivo, e estou inocente. Faço e faço, mas não tem outro jeito: não vivo encalcado, parece que estou num erro... Ou que tudo que eu faço é copiado ou fingimento, eu tenho vergonha, depois... Ah, ele mais o velho Camilo — acamaradados! Será que o velho Camilo sabia outras coisas? O que mal pensava, mal sentia. Porém, porém, ia passando além. A festa não existia (p. 178).

Eis que lhe surge a percepção de que seu lado não é o de Federico Freyre, a quem tudo pertence, mas o do velho Camilo, a quem nada pertence. A estória de amor que ele matara era, então, sua própria estória, morta no esforço de preservar os valores que ele, sem pensar, tinha como os verdadeiros. Só assim, para uma ordem normativa cujos valores eram os dos proprietários, mas que Manuelzão abraçava como seus, ele poderia ser superior ao velho Camilo, homem que nada tinha, mendigo e velho passado dos 80 anos, sem futuro, mas de comportamento comedido e capaz de encontrar o amor quando ele parecia um absurdo, um erro. Não, o erro era de Manuelzão, sempre atrás de um ideal que não era o seu, adotado por inércia e, além de tudo, inalcançável.

E a novela se encerra com mais uma estória, narrada, como tem que ser, pelo velho Camilo. É a estória de um boi livre, impossível de ser pego, e do vaqueiro Menino, que fora capaz de pegá-lo a pedido de um poderoso fazendeiro. Mas o pega não pela violência. O André Louco caíra na loucura quando usara o ferrão, que era para ser instrumento de controle, como arma para ferir os bois, o que os dispersa. O vaqueiro da história de Camilo captura o boi não por ter na mão o ferrão, mas por vontade do próprio boi: “Pôs a vara-de-ferrão na forma, pra esperar ou pra derrubar. Mas o Boi deitou no chão – tinha deitado na cama” (p. 189):

*“– Levanta-te, Boi Bonito,  
ô meu mano,  
deste pasto acostumado!*

*– Um vaqueiro como você,  
ô meu mão,  
no carrasco eu tenho deixado!”* (p. 190)

O boi mais valoroso e o vaqueiro mais valoroso, não importa quem é boi e quem é vaqueiro, respeitam-se. São iguais, “[d]a água do riachinho os dois tinham bebido” (p. 191), tratam-se como irmãos. E o vaqueiro, depois de provada sua habilidade, abre mão do dinheiro oferecido e consegue que “o Boi seja soltado” (p. 192). A lógica da história assemelha-se à da sociedade em que a Samarra está instalada, e o proprietário tanto promove a captura do boi como concede soltá-lo. Mas nela também há espaço para uma irmandade que não se submete de todo a essa lógica, vivendo uma utopia de restauração a um modo natural que dispensa o dinheiro e valoriza a liberdade.

A novela se fecha logo depois do fim da estória de Camilo, com um Manuelzão que, definitivamente, começa a repensar seu lugar no mundo:

– Espera aí, seo Camilo...

– Manuelzão, que é que há?

– Uai, é dúvida?

– Está clareando agora, está resumindo...

– Nem não. Cantar e brincar, hoje é festa — dançação. Chega o dia declarar! A festa não é pra se consumir – mas para depois se lembrar... Com boiada jejuada, forte de hoje se contando três dias... A boiada vai sair. Somos que vamos.

– A boiada vai sair! (p. 193)

O que se anuncia, ao final da festa, é a continuação da vida de todo dia, destino de toda festa. Mas o sentido em si da festa muda de figura. Já não é a celebração de um homem que venceu na vida e pode se ver acima de outros homens na mesma condição e próximo daqueles que estão por cima porque é assim mesmo que as coisas são. Não. Festa é tempo de descobrir até onde o pensamento pode levar, superar o “quem mói no asp'ro não fantaseia”<sup>88</sup>, como disse o outro, e fantasiar, já que o trabalho e o amor não se excluem. Assim, a festa existe para acabar, sim, mas naquele acabar-sem-acabar da memória.

Nas duas novelas iniciais de *Corpo de baile*, as duas pontas da vida se aproximam, como para figurar um círculo previsível, mas não natural. O que vemos nelas é uma sociedade disjuntiva, fechada, mas não de todo inescapável, afinal sempre há o acaso. O acaso permite que Miguilim vire o doutor Miguel e permite a um homem, já velho, começar a alcançar, por meio do pensamento e da arte, instrumentos acessíveis, uma consciência do papel que exerceu – e continuará a exercer, quem sabe em outras bases –, podendo medir de forma mais palpável para si mesmo suas alegrias e tristezas. Teve mais sorte que Clara dos Anjos, que só alcançou a compreensão de seu lugar depois

---

<sup>88</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 11.

de destruídos todos os seu sonhos, ela que os tinha, como Manuelzão, tão poucos e tão pouco dela.

## 7. Periferias

### 7.1. *Capão pecado*

A abertura de *Capão pecado* é bastante peculiar. O leitor precisa percorrer sete parágrafos em discurso direto antes de ouvir a voz do narrador e poder fazer qualquer hipótese a seu respeito. Nem se o livro é narrado em primeira ou em terceira pessoa ele pode saber. Seis desses sete parágrafos iniciais são a fala de um personagem que não temos ideia de quem venha a ser, ainda que seu nome, Vasp, seja revelado pela resposta curta dada por um outro personagem no sétimo parágrafo, momento em que descobrimos que aquilo era na verdade um diálogo – que, aliás, acaba ali mesmo. Os cinco parágrafos seguintes, bem mais longos, são a apresentação de um personagem que não sabemos quem é. Poderia ser tanto o próprio Vasp quanto seu interlocutor. Seja quem for, tomamos conhecimento de que esse personagem nasceu no Valo Velho e ainda menino se mudou para o Capão Redondo; que ele ficou apreensivo com a mudança, mas que o impacto “foi amenizado pelo carinho dos novos amigos” (p. 26)<sup>89</sup> e pela agradável surpresa de que “os seriados e desenhos ainda eram os mesmos” (p. 26) – desenhos e seriados que são nomeados e comentados. Somente no sexto parágrafo de discurso indireto é que ficamos sabendo que não é a Vasp que o narrador se refere, mas a um outro personagem chamado Rael – talvez o interlocutor do Vasp, talvez não, impossível saber.

Antes de acompanhar as ações de Rael, que será o protagonista da narrativa, é preciso assinalar que Vasp não fará nenhuma outra aparição nem será referido por outros personagens durante o restante do livro, o que provoca no leitor a sensação de que a abertura do romance é uma espécie de peça solta no enredo. Essa sensação se repetirá várias vezes durante toda a extensão do romance, ainda que não ocorra o tempo todo e haja muitas vezes encadeamento direto, pode-se dizer convencional, entre os capítulos. Isso acontece, por exemplo, logo na passagem do primeiro capítulo para o segundo. Depois de apresentar Rael por meio de sua memória dos primeiros tempos no novo bairro, o narrador o coloca, em seu último parágrafo, no presente da narrativa: “[n]aquele quinto dia do mês foi seu pagamento, seu primeiro pagamento” (p. 29). Rael chega em casa contente e vê sua mãe dormindo, morta de cansaço pelo trabalho excessivo, e toma um café frio, já que não encontra os fósforos para esquentá-lo. Por isso mesmo se lembra de que o pai “sempre esquecia as caixas de fósforo nos bares quando já estava de fogo” (p. 30) e, “nervoso com as

---

<sup>89</sup> As citações serão feitas sempre a partir da primeira edição. Todas as edições seguintes passaram por modificações menores ou maiores. Agradeço a Benito Martinez Rodriguez tanto pelas conversas cheias de dicas sobre o livro e sobre a chamada “literatura marginal” quanto pelo acesso ao material que reuniu cuidadosamente durante anos, incluindo as diversas edições saídas por diferentes editoras que se encontram referidas na Bibliografia.

bebedeiras de seu pai [...] foi dormir” (p. 30). O capítulo dois dá sequência direta a esta ao abrir-se com Rael acordando: “[n]o dia seguinte, quando abriu os olhos, raciocinou rapidamente. O quarto estava muito claro, percebeu que perdera a hora” (p. 31).

A questão a se colocar, então é: qual a função da história – se é que chega a ser uma história – de Vasp? A resposta é simples, sobretudo quando levamos em conta que várias outras histórias vão se encaixando assim na trama central. A função é a de compor o corpo coletivo dos moradores do Capão, a exemplo do que acontece com os moradores do São Romão e do subúrbio. Mais do que em *O cortiço* e *Clara dos Anjos*, no entanto, o protagonismo de um personagem fica fortemente marcado aqui. Ao fechar o livro, o leitor não tem dúvida de que Rael e sua história de amor com Paula organizam todo o enredo. Em primeiro lugar porque o cotidiano do rapaz bem como a evolução de suas relações com Paula pontuam as demais ações, conferindo unidade a um enredo múltiplo. Em segundo lugar porque sua trajetória funciona como um verdadeiro relógio do livro, que tem escassas marcações de tempo. Esse papel de referência temporal fica claro nos dois grandes saltos temporais que se marcam no enredo. Um é o salto de quatro anos que se dá entre o dia daquele primeiro pagamento pelo trabalho numa padaria e o momento em que pede demissão no capítulo Cinco, quando Marcão, o dono da padaria, “disse que sentia muito, pois já fazia quatro anos que estavam trabalhando juntos” (p. 60). Exatamente nesse quinto capítulo começa a se narrar o caso de amor com Paula, que segue em cronologia linear até o capítulo 20, quando se completa o segundo salto temporal. No capítulo Dezenove acontecera um aparente desfecho feliz da história, já que “Rael contou à sua mãe que iria morar lá [na siderúrgica] e queria levar Paula” (p. 153), ou seja, os dois passarão a viver juntos. Como Paula era namorada de seu grande amigo Matcherros, Rael também precisa falar com ele porque “não aguentava mais aprisionar tanto amor, ele queria Paula todas as noites de sua vida” (p. 153). O capítulo Vinte (de um total de vinte e três), tem apenas duas cenas, uma delas trazendo a consolidação daquele final feliz amoroso. É uma cena de cotidiano familiar, com Rael chegando do trabalho, beijando a mulher, “ao mesmo tempo, o filhinho começava a gritar quando Rael chegava, ele adorava o pai” (p. 156). Como Paula não estava grávida no momento em que eles vão viver juntos, é fácil concluir que pelo menos um ano se passou entre as ações narradas num capítulo e noutro, passagem de tempo que é carregada para as demais ações que fecham o romance.

Se essa cena do curtíssimo capítulo Vinte (duas páginas na primeira edição) cristaliza o estatuto de trama central para o caso de Paula e Rael, sua outra cena deixa claro o caráter ao mesmo tempo coletivo do enredo, com a trama de Rael e Paula perpassada pelas muitas histórias trágicas que compõem o tecido do romance. Posta entre a decisão de viverem juntos e a cena de cotidiano familiar estabelecido, nela vemos uma batida policial que constrange ou agride dois personagens

que o leitor já conhece, o próprio Matcherros e China. Passa pelo abuso de uma moça que nem nome tem, referida apenas como “[a] morena mais gostosa” (p. 155), que é apalpada e chamada de vadia pelos policiais. E por fim desemboca no “Tinho Doido, um senhor de idade aposentado que tinha o bar como meio de ajudar sustentar seus quatro filhos e três netos” (p. 156), personagem que, como Vasp, aparece somente aqui, assistindo à destruição que os mesmos policiais promovem em seu estabelecimento. Do outro lado, aparece meio se escondendo, “com a cabeça baixa” (p. 155), um outro personagem, Mariano, o Capachão. O leitor o conhecera ainda no capítulo Três, e sua presença pontua a narrativa toda. É um amigo de Rael que, por exemplo, diz-lhe, no capítulo Sete, que, “a pedido da professora, estava lendo um cara chamado Drummond” (p. 73), dando em Rael “vontade de ler também (p. 73-74). Sabemos que Capachão fez o concurso para policial, esperou para ser chamado, entrou na academia. Nesta cena ele faz sua despedida do romance em sua primeira ação como fardado. São quatro destinos que se cruzam nessa curta cena, num espectro de relação com a trama central que começa no total desligamento – os casos da moça e do Tinho Doido – até a profunda ligação em paralelo, típica de um enredo secundário de um romance do século XIX – o caso de Capachão.

Em suma, neste capítulo Vinte, como nos vários outros que o precedem, diferentes linhas se cruzam, compondo um verdadeiro emaranhado no qual se misturam histórias de longa duração com núcleos apenas esboçados, de personagens como o Vasp ou mesmo sem nome, como a morena, que, no entanto, se individualiza fortemente diante do leitor quando, indagada pelo policial se já não a viu na Aurora, conhecida rua de prostituição no centro da cidade (de novo a prostituição ligando sem ligar os dois lados do muro), “seus olhos se encheram de lágrimas” (p. 155). Nesse emaranhado, por vezes a linha central desaparece e outras histórias, invariavelmente cheias de violência, sobem ao primeiro plano deixando em suspenso o caso de amor.

É assim que se desenha, entre várias, a morte de Jacaré, no capítulo Quatorze, composto por três cenas, nenhuma das quais traz, como personagem ou como mera referência, as figuras centrais. É um desses pontos da trama em que o emaranhado deixa invisível a linha central. Na primeira das cenas, o leitor, que seguia os passos de Rael no capítulo Treze, se vê subitamente jogado numa cena de perseguição: “Jacaré corre, se espreita rapidamente entre as apertadas trilhas com laterais rústicas, de madeira, um verdadeiro labirinto” (p. 115). O rompimento com o que vinha antes é grande, mas não há um estranhamento tão grande porque já conhecemos tanto o método geral de organização do enredo quanto o personagem Jacaré. Primeiramente, ele aparecera jogando bilhar no capítulo Quatro com Geóvas, Ratinho e China. Mais tarde, no capítulo Dez, fora referido a Rael por um colega na metalúrgica, o Zeca, que conta algo que ele próprio, o Pássaro e o Amarelo fizeram no dia anterior: “Cê precisa vê, catamos a Fátima ontem” (p. 91). Rael reage com indignação:

- Cês são foda, hein, mano, puta que pariu! Precisa tirar a mina assim?
- Que se foda. Cê sabia que ela foi mina do Jacaré?
- Qual Jacaré?
- Se liga, Rael, aquele que bateu com a moto de frente com a moto de um mano lá da Cohab (p. 92).

Lembra-se então de que Jacaré estaria embriagado e teria tido culpa. Zeca acrescenta que “agora a situação dele é pior, pois os manos da Cohab querem subir ele” (p. 92), já que o resultado do acidente foi trágico: “[um]a mina tava grávida e acabou morrendo” (p. 92). Um pouco adiante, no capítulo Doze, ele reaparece: “[n]a pizzaria cerveja era água. Ratinho, Jacaré e Ceará haviam assaltado uma loja de conveniência em Moema e estavam bancando tudo” (p. 108). Na altura da cena protagonizada por ele no capítulo Quatorze, portanto, o leitor, além de reconhecer o nome, tem uma ideia de quem é Jacaré: alguém envolvido no crime – e vale assinalar que ele, como as moças que se tornam prostitutas, pula o muro do isolamento da periferia para cometer um assalto em Moema, bairro de classe média alta, ou seja, na condição de marginal – e que causou um acidente.

Como vimos, ele é perseguido – mas não sabe bem por que razão: “[e]nquanto corre, sua vida passa em trechos rápidos no confuso universo de sua mente, passam rapidamente as lembranças até chegar a essa noite. [...] É uma festa, ele, meio doido, esbarra num homem, o homem errado” (p. 115). Conclui, portanto, que é por algo que aconteceu no mesmo dia. Acaba caindo numa fossa, escondendo-se na água suja e julgando que se livrou. Quando se levanta, depara-se com “um menino, doze ou treze anos” (p. 116), que nada tem a ver com o “desentendimento na festa” (p. 116). O menino o executa. Antes de morrer, Jacaré tem a chance de ouvir a explicação: “Lembra da mina que tu matou na batida, sangue?” (p. 116). É um sub-enredo que se constroi aos poucos e se resolve numa cena de violência extrema, um homicídio.

O procedimento se repete na passagem do capítulo Onze para o Doze. Mais uma vez o leitor, que está acompanhando Rael e seus problemas de consciência e auto-justificação por ter se apaixonado pela namorada de um amigo, termina o capítulo e se vê lançado num diálogo em que Burgos diz que vai matar o irmão porque está com aids: “num vou ficar vendo ele acabar assim, o vírus tá comendo ele, e hoje ele vai subir” (p. 107). É dito e feito. Chama o irmão para fumar um baseado e, mesmo ele dizendo que “o vírus ainda não havia se manifestado” (p. 107), dá-lhe um tiro na cabeça. A esta altura do enredo, o leitor nada sabe sobre o irmão de Burgos que, como Vasp, entra e sai da trama rapidamente, aqui mesmo, em um único parágrafo. Mas Burgos já é seu velho conhecido, apresentado em seguidas cenas, seja participando da ação, seja referido como assaltante e assassino. Mata por encomenda dois irmãos, Dida e Will, que tinham problemas com o tráfico em

outro lugar, Paraisópolis. Mas mata também a mãe dos rapazes, Maria Bolonhesa, aliás amiga da mãe de Rael, simplesmente “por medo de ela o entregar à polícia” (p. 65). Sua crueldade é reiterada a todo momento, inclusive quando um amigo seu, o China, nadando em um lago, enrosca o pé em alguma coisa (que na sequência veremos ser um cadáver) e não consegue se manter na superfície: “Burgos olhou a cena e riu, estava torcendo para que ele se afogasse, assim ficaria com seu tênis e sua camisa” (p. 68). No caso que seguimos aqui, a cena é apenas mais um passo na constituição da violência associada a uma figura fundamental, já que a parte de Burgos nesse emaranhado, além de volumosa, liga-se à linha principal.

Em suma, no decorrer do romance, vários casos se desenham e vários destinos se apresentam. Algumas vezes isso se faz muito rapidamente, como vimos acontecer com Vasp, o irmão de Burgos, ou mesmo Fátima, a menina referida na conversa entre Zeca e Rael, cuja história se fecha no penúltimo capítulo quando ela toma um remédio caseiro para abortar e joga o feto na rua, o que se transforma no espetáculo público do dia. Noutras, de forma mais desenvolvida, mesmo que sem qualquer relação com Rael, como é o caso do Jacaré. Noutras ainda, como acontece com Burgos, longamente desenvolvidas e organicamente integradas à trajetória do protagonista. Mas também de outras formas, como acontece com Tio Chico, o pai de Burgos. A trajetória de Rael é interrompida para que o conflito entre Tio Chico e os evangélicos se desenvolva, em sub-enredo que ocupa poucas páginas (p. 137-141), mas disposto de maneira a que ganhe destaque, já que se inicia no fecho do capítulo Dezesseis e ocupa todo o curto capítulo seguinte. Ou ainda como o caso de Carimbê, tio de outro amigo de Rael, o Cebola. Ele é referido algumas vezes de passagem, e a certa altura sua trajetória – da partida de Minas para o Rio de Janeiro, onde trabalha na construção civil e ser demitido por embriaguez, até a chegada ao Capão, para viver de favor na casa da irmã e do cunhado – estenda-se por um capítulo longo (p. 121-130) para os padrões do livro, o Quinze, que desemboca na percepção de que “sua vida, no total, não passa de uma grande decepção” (p. 130). E aí mesmo se despede do leitor. Em todos os casos, são trajetórias marcadas pela violência, seja extrema, o assassinato, seja sob outras formas, como a agressão física, no caso do Tio Chico, ou da humilhação, no caso de Carimbê.

Com recursos e resultados diferentes, o procedimento geral se aproxima do que se viu em *Clara dos Anjos*. Tanto num como noutro romance, uma coletividade se apresenta ao leitor não como um único corpo, à maneira de *O cortiço*, mas como um acúmulo de casos individuais. Em *Capão pecado* há um número maior de personagens e de sub-entredos que, não importando sua maior, menor ou nula relação com a trama principal, tendem a se resolver por meio da violência, de maneira que o isolamento dos moradores do subúrbio e da periferia é o mesmo e eles, como os personagens das peças de Plínio Marcos, voltam-se uns contra os outros, num processo contínuo de

autodestruição.

Chama a atenção no romance de Ferréz, nesse sentido, a presença discreta da violência policial. Vemos um ex-policial, o Turcão, como chefe do tráfico de drogas e armamento que recebe armas de policiais na ativa. Mas a violência explícita pouco aparece além da cena do capítulo vinte – aquele referido há pouco, do constrangimento dos rapazes, do abuso da moça e da destruição do bar de Tinho Doido – e, mais adiante, a da morte do Burgos, cuja longa trajetória se encerra num curto parágrafo: “Burgos foi preso no flagrante, mas o BO não foi registrado. Os policiais, exercendo todo seu treinamento acadêmico, o levaram para o Guaraci e depois que atiraram em sua cabeça o jogaram no rio” (p. 168).

De toda forma, a violência policial em *Capão pecado* é ainda manifestação da violência entre iguais, já que o único policial individualizado no livro é um deles, Capachão, aquele mesmo que, novato, ainda fica envergonhado ao participar de uma ação no seu próprio bairro. A violência aqui é uma síntese do que temos visto em todas as obras que dedicam sua atenção ao lado do muro “fora da normalidade”. O lado da “normalidade” pode-se manter sempre lá, tranquilo, porque uma moral naturalizada, exatamente aquela que torna os “normais” normais, tem ampla vigência do outro lado, e os “não normais”, como Tonho e Paco, Zé e Nina, sem saída ou consciência, massacram uns aos outros. O trabalho de extermínio da polícia é coadjuvante na verdadeira matança que o leitor acompanha no romance de Ferréz, já que das dezenas de mortes a que assistimos apenas uma é perpetrada pela polícia que, por sua vez, recruta seus homens entre os próprios moradores da periferia, como é o caso de Capachão, cujo apelido já diz tudo.

Isso sem mencionar todas as outras formas de violência que o livro traz para além do homicídio. O alcoolismo, por exemplo, é geral e arrasador. Praticamente todos os homens adultos se inutilizam socialmente ao beber, a começar pelo pai de Rael, reiteradamente aparecendo jogado no chão em algum lugar da casa. Os mais jovens também se inutilizam, mas com o uso do *crack*. A violência é assunto constante entre os personagens, e a todo momento se espera que ecloda. Converte-se em espetáculo público cotidiano, seja quando o corpo de alguém assassinado ou que se suicidou fica exposto, seja quando se notam os sinais de que algum homicídio vai ocorrer e já junta gente para ver em primeira mão o cadáver.

O emaranhado, afinal de contas, tem uma organização, dada pela violência, que fechará também o destino do protagonista. O fato de os amores entre Rael e Paula se desenvolverem quando ela ainda era namorada de Matcheros traz uma ameaça de violência constante. Logo que Rael começa a trabalhar na metalúrgica e a conviver com Paula, Matcheros pede-lhe que fique de olho nela. Rael, que a essa altura já está atraído pela moça, reage dizendo que “ela é muito gente fina, e muito trabalhadora, pelo que eu vi lá” (p. 61), mas o namorado contra-argumenta dizendo que

“nunca se sabe, mulher é um bicho em que não se confia” (p. 61). É preciso assinalar a esse respeito que Rael procura sistematicamente se distanciar da violência. Manifesta a todo momento a convicção de que ela não reverte em vantagem para o pessoal do Capão Redondo. Seu apego à leitura, seu apreço pelo trabalho e, sobretudo, seu horror pelas drogas e pelo álcool são as manifestações visíveis dessa convicção, e ele chega a desenvolver longamente seu pensamento sobre este último aspecto:

Havia em sua cabeça a certeza de que certas drogas nunca deveriam ser experimentadas, e o exemplo estava ali [o assassinato de seu amigo Testa]. O álcool sempre lhe fora imposto: meu filho é macho, cêis tão duvidando? Ele não é maricas não, olha só, o bichinho até bebe cerveja com o pai, né, não, filhão? E Rael sabia que para se iniciar no vício nem precisava muito esforço. O álcool vinha como uma herança genética, era uma dádiva passada de pai para filho, de filho para filho, e assim se iam famílias inteiras condicionadas ao mesmo barraco; padrão de vida inteiramente estipulado. As correntes foram trocadas pelos aparelhos de televisão. A prisão foi completada pelo salário que todos recebem, sem o qual não podem ficar de jeito nenhum, pois todos têm que comer (p. 113-114).

Nessas reflexões, Rael chega a esboçar uma consciência de que não há rotas de fuga fáceis para as dificuldades que enfrenta. Percebe que as drogas são um mergulho na violência, que só levam à morte, e o álcool é a condenação a uma repetição incessante da mesma miséria. Intui até mesmo a ideia de haver uma estrutura que o oprime e vem do outro lado do muro – encarnada na televisão e nos salários que não libertam, mas prendem. Um desejo consciente de violência só se manifesta uma vez nele, exatamente numa cena em que o isolamento da periferia em relação à cidade fica desenhada de forma muito semelhante ao que vimos acontecer em *Clara dos Anjos*.

Logo no segundo capítulo, acompanhamos o rapaz numa viagem parecida com a de Cassi Jones. Ele vai até a Liberdade, bairro central de São Paulo, para pegar, a pedido da mãe, um pagamento pelo trabalho que faz como faxineira num estabelecimento designado como o “mercado do seu Halim” (p. 34). O protesto – aliás inútil – do adolescente já revela o quanto ele se vê separado daquele espaço: “Ah! Mãe, você sabe que eu não gosto de trocar ideia com esses *playboys*, e ainda mais receber” (p. 34). A cidade, para ele, é o lugar dos *playboys*, ou seja, daqueles que vivem na “situação normal”. Rael e Cassi Jones sentem o mesmo desconforto, portanto. O do carioca, como vimos, fica marcado na medida em que, na ida, ele se distanciava do subúrbio. Já o do paulistano se explicita na volta, quando ele se reaproxima da periferia: “Pegou o primeiro ônibus, desceu no terminal Capelinha e lá pegou o Jd. Comercial. Conforme o ônibus avançava, ele se sentia melhor, se sentia mais em casa” (p. 35). Ambos se sentem diminuídos na cidade, mas

reagem a esse sentimento de forma diferente. Cassi fica despeitado, sobretudo na livraria. Rael reage com revolta. Ainda na ida, ficamos sabendo que “ [e]le tinha nojo daqueles rostos voltados para cima, parece que todos eles eram melhores que os outros” (p. 35), e, num procedimento compensatório que o mantém calmo, logo se lembra do que seu pai diria: “[o]s mesmo bicho que come nós come esses filhas da puta; lá embaixo fio, é que se descobre que todo mundo é igual” (p. 35). Da mesma forma, ao se sentir aliviado por estar mais perto de casa, pensa: “Era constante o pensamento de que seu amigo Cobra estava certo, talvez se ele descolasse uma granada, era só chegar no mercado do sr. Halim e explodi-lo com toda sua ganância, mas como sempre ele relevava e dizia a si mesmo ser loucura tal ato” (p. 35). É esta a sua única manifestação de desejo de violência. Trata-se, no entanto, de violência logo mitigada, por um lado e, por outro, dirigida não a seus companheiros de periferia, mas sim aos *playboys* do outro lado do muro.

Ainda assim, quando uma crise grave o atinge na periferia, é o caminho da violência que ele buscará. A ameaça de Matcheros, o amigo traído, não se concretiza, reduzindo-se, quando Rael abre o jogo com ele, a uma frase ambígua, ameaça vaga de uma vingança talvez mais divina que humana, “[d]a traiagem nem Jesus escapou” (p. 165), que de toda forma o impressiona quase como um vaticínio. O que interessa, de toda maneira, é que ele pode ir viver com Paula e ter um filho com ela sem ser perturbado por Matcheros<sup>90</sup>.

O que o perturbaria viria de um outro lugar. A metalúrgica em que o casal trabalha é uma empresa pequena. Sabemos disso porque o salário, embora melhor do que o da padaria, não é grande coisa. É o próprio Rael quem explica sua situação financeira como empregado da metalúrgica ao amigo Amaral, quando este diz que tinha ouvido falar que a empresa pagava bem: “Cê tá louco, Amaral, cê acha que salário de microempresa é bom? Nem na China. Tô tendo que fazer um monte de hora extra pra poder ajudar lá em casa” (p. 99). De fato, todo o cotidiano do trabalho indica que se trata de firma pequena – só vemos Paula, Rael, Zeca e o próprio dono, o seu Oscar, trabalhando nela. Aliás, seu Oscar não parece rico. Fica indicado que ele não mora na cidade, ou seja, num bairro central, mas sim junto ao Jardim Santo Eduardo, bairro periférico pertencente ao município de Embu das Artes que faz fronteira com o próprio Capão Redondo. Adicionalmente, acompanhamos sua chegada ao trabalho certa manhã num carro popular: “estacionou o seu corsa rapidamente” (p. 95). Não é menos proprietário por causa disso, claro, mas

---

<sup>90</sup> Durante a leitura do romance, o temor de Rael quanto a alguma reação violenta de Matcheros pode parecer ao leitor um tanto injustificado. Assombra-o mais o que seus amigos referem como a “[p]rimeira lei da favela, parágrafo único: nunca cante a mina de um aliado, senão vai subir” (p. 85). Afinal, ninguém parece mais pacato que Matcheros em seu hábito de dormir o dia inteiro e jogar *videogame* durante toda a noite. Entretanto, no capítulo final do romance, depois da morte de Rael, de forma surpreendente, o vemos instalado “na firminha dele”, que “tá indo pela órdi lá com o esquema” (p. 171), ou seja, como responsável por um bem-sucedido ponto de vendas de drogas. Bem próximo à lógica da violência do tráfico, portanto.

jamais é situado por Rael como pertencendo ao lado dos odiados *playboys*. É, assim, uma figura da periferia, mas de sua “aristocracia”, para falarmos como o narrador de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

O fato é que a real ameaça à felicidade amorosa de Rael é ele. No que seria o dia “mais desgraçado da sua vida” (p. 163) o rapaz chega em casa – que fica nos fundos da metalúrgica, é bom lembrar – e a encontra vazia. Paula o abandonara, deixando apenas um bilhete. Sua reação inicial é tudo o que ele sempre evitara: “Saiu do recinto revoltado e foi para o bar realizar o que dava para realizar. Várias na cabeça. Depois arrumou encrenca com vários da vila, mas todos o conheciam ali, e não agiram na maldade.”(p. 164). Diante da desgraça, Rael apela para o álcool e procura a violência, só não a encontrando porque é aquele rapaz que jamais se envolvera em atos violentos, o que faz com que não o levem a mal. Acaba dormindo na casa da mãe e no outro dia, chegando ao trabalho, o Zeca “disse para ele ir ao departamento de pessoal” (p. 164).

Só compreende o que acontecera quando fica sabendo que “tinham avistado Paula perto do Jardim Sto. Eduardo” (p. 164-165): “tinha um menininho no colo e estava muito bonita, abraçada com um senhor mais velho, reconhecido posteriormente como o seu Oscar” (p. 165). A sequência dos fatos a essa altura se desenvolve numa velocidade estonteante. Diferentemente do que acontece em toda a narrativa até ali, não temos acesso aos pensamentos de Rael. Tudo o que vemos é ação, e ainda assim bastante elíptica: “Burgos lhe explicara tudo, como proceder, e agora era só esperar” (p. 165). Não sabemos o que Burgos explicara, mas o conhecemos bem, e boa coisa não pode ser. Nesse ponto, as expectativas do leitor de que a violência não será o caminho seguido por Rael se restringem à ideia de que, como era preciso esperar, quem sabe ainda prevalecesse a repulsa de Rael por ela. Mas a narrativa não espera e com o período seguinte já vem a ação: “Seu Oscar desceu do carro e estava abrindo a primeira porta da Metalúrgica. Burgos estava do outro lado, Rael ia fazer por vingança, *pela honra*; Burgos ia fazer pela grana” (p. 165, grifo meu). A velha moral ao mesmo tempo homicida e suicida é a que vai prevalecer mais uma vez.

Burgos pegou o dinheiro que havia na fábrica e Rael “apertou o gatilho e fez um buraco de oito centímetros na cabeça de seu Oscar” (p. 165). Tudo acontece no mesmo parágrafo e, no seguinte, sabemos que uma vizinha viu Rael saindo com uma arma e chama a polícia – e o narrador não deixará de observar que dessa maneira ela “ferrou mais um irmão periférico” (p. 165). Nos três parágrafos seguintes já o vemos na prisão, cheio da dignidade de quem apelou para a violência por honra, e não por dinheiro, pensando que sairá logo por ser réu primário e que estava moralmente acima dos demais presos, vistos como “os outros”. Manifesta em relação a eles a mesma dificuldade de Tonho para reconhecer-se como um igual de Paco: “[o]s outros pensavam em carros, em dinheiro fácil e em fumar um baseado” (p. 166). O parágrafo seguinte encerra o capítulo Vinte e um

com a informação de que o primo de Burgos estava “na mesma cela e havia recebido um bilhete horas antes durante a visita” (p. 166).

O capítulo Vinte e dois se abre com um parágrafo tão curto quanto o que, logo em seguida, como vimos, narrará a morte de Burgos; no entanto, naquele momento, Burgos faz com Rael o mesmo que fizera com Maria Bolonhesa: “Rael sentiu uma dor horrível quando o seu amigo de cela enfiou a caneta em seu ouvido, ele só arregalou os olhos e pensou em seu filho, Ramon. Seu corpo foi retirado pela manhã e encaminhado ao IML” (p. 167).

Em *Clara dos Anjos* a violência de Cassi Jones matara os sonhos da personagem-título, mas também matara possibilidade de o próprio Cassi permanecer na pretensa boa-vida que levava até ali. Em *Capão Pecado* a violência se radicaliza, o gesto de Rael é literalmente homicida e suicida. Nada disso muda o fato de *Capão pecado*, em sua trama central, ser uma história de amor. O exame do livro não se encerra antes que se examine como o amor se configura nele e é aí, no plano da intimidade, que o impulso de violência de Rael se manifesta.

Talvez seja preciso concluir que não há amor sem violência no livro, a não ser aquele que liga mãe e filho. Rael frequentemente reitera seu amor e seu respeito pela mãe. Reconhece como é massacrante sua dupla jornada de trabalho logo no primeiro capítulo: “o descanso naquela hora era mais do que merecido, pois trabalhava em casa de família como doméstica e ainda realizava o serviço de casa” (p. 29). A dedicação da mãe é enorme, sustentando a casa, já que não pode contar com o marido alcoólatra, e se sacrificando pelo filho. Numa noite fria, Rael chega em casa e vê que a mãe está sem coberta, enquanto sua própria cama tem duas. Retira uma delas, a mais grossa, e nela embrulha a mãe: “notou que a pessoa que lhe dava de tudo tremia de frio e que estava com os dentes em pequenos movimentos, fazendo um som baixinho, um som estranho, de agonia, de dor” (p. 99-100). De manhã acorda e vê que está novamente com duas cobertas: “[v]irou de bruços e chorou como uma criança. Mais uma prova de amor de sua mãe, mais uma vez ela se levantara de madrugada, o embrulhara com seu cobertor e ficara dormindo no frio” (p. 101). O amor de Maria Bolonhesa pelos filhos também é assinalado.

A prática sexual, como já vimos nas falas de Zeca e na atuação da polícia em relação à morena, é sempre pontuada pela violência. Não que haja cenas de violência doméstica – o que não deixa de ser surpreendente num livro de profundas intenções realistas como este, dada a frequência com que esse tipo de violência se repete no Brasil. Mas também é verdade que, embora se espalhe por dezenas de pequenos sub-enredos, o romance não explora a vida a dois senão no caso de Rael e Paula. Fora isso, somente são referidos os velhos casais, como os pais de Rael, cuja convivência foi há muito corroída pelo alcoolismo do homem e pela exaustão da mulher. No caso do par central, a violência marca presença desde o início, o que se vê pela forma como o sexo entre os dois é

descrito. Há duas longas cenas de sexo envolvendo o casal, e em ambas Rael age com violência, enquanto Paula está em situação de submissão. Uma delas descreve a primeira vez que fazem sexo, naquilo que seria o coroamento da intimidade e do afeto que cresce entre os dois com o convívio no trabalho – e já aí a violência tem lugar garantido e de honra:

ele se levantou e pôs a mão em seus ombros ordenando que ela se abaixasse. Ela não concordou de imediato, mas ele insistiu a forçando para baixo [...]. Ela notou logo que ele iria ejacular e começou a acariciá-lo e empurrá-lo para trás, ela ainda tentou recuar na hora da ejaculação, mas Rael apoiava sua cabeça com as duas mãos e ela não podia fugir do que ele desejava fazê-la sentir. Levantou furiosa e meio enjoada, mas Rael não a deixou proferir nenhuma palavra e a virou de costas colocando o membro ainda úmido em sua vagina [...]. Ela sentiu que ele era bruto na penetração mas gostou, nunca sentira nada assim, ele a penetrava com imenso gosto, puxando seu cabelo como se estivesse controlando uma égua, e em vários momentos lhe bateu levemente no rosto. Ela gozou várias vezes durante o ato (p. 103).

Como nas cenas das mortes de Burgos e do próprio Rael, a violência aqui é evidente, dispensa comentários. De um lado, a segurança de Rael é absoluta. Os termos que descrevem o ato, de sua parte, são crus: ele “ordena”, “força”, “não a deixa” falar nada. Do outro lado, Paula se submete e é amplamente recompensada por isso, já que o ato é bastante satisfatório para ela. A segunda cena de sexo é ainda mais violenta que esta, e para perceber isso não é preciso ler seus trechos mais explícitos, apenas atentar para a forma como o narrador se refere ao momento em que o rapaz mais uma vez ejacula na boca da moça: “soltou toda sua ira” (p. 144). O final da cena, mais do que marcar a satisfação de Paula, descreve uma espécie de idílio romântico: “Rael naquele momento percebeu que estava lidando com uma pessoa louca como ele, que era páreo para suas loucuras. Os dois deitaram-se na cama e ficaram mais alguns minutos se beijando e se acariciando” (p. 145). Um pouco mais adiante, Rael vê essa afinidade pela violência corroborada. Dentro de um carro, a poucos passos do então namorado Matcherros, ela passa a mão na coxa do rapaz e ele “começou a entender o jogo da amante: ela gostava do perigo, era isso que a excitava” (p. 148). Ou seja, ele acertara na mosca ao tratá-la de forma impositiva e violenta – vale dizer colocá-la diante de uma sensação de perigo, de iminência da violência física – durante o sexo. Para ele, era isso mesmo que ela queria.

O impulso violento de Rael se dissolve, como se não existisse, criando uma espécie de situação ideal para ele na qual a violência o tempo todo reprimida pode ser sexualmente extravasada e, ainda por cima, agradar Paula. Um equilíbrio possível, é claro, mas pouco provável, como logo se

verá. Quando recebeu do patrão a proposta de ir morar nos fundos da metalúrgica “teve que abrir o jogo sobre Paula. Seu Oscar ouviu atentamente, mas não esboçou reação nenhuma, só estipulou a data para Rael se apoderar da casa e combinou o salário extra para ele poder cuidar da metalúrgica à noite” (p. 153). Tudo se encaixou perfeitamente e a situação de equilíbrio pareceu se consolidar, já que o casal teria condições materiais favoráveis para se estabelecer, com uma renda maior e com moradia garantida. No entanto, quando fica sabendo que Paula o abandonara para viver com seu Oscar, é a vez de Rael descobrir-se, desde o princípio, vítima de um golpe, ou seja, de uma outra forma de violência: “finalmente ele tinha entendido tudo, a casa dos fundos da metalúrgica era um favor não para ele, mas para a amante de seu Oscar” (p. 165). Faz sentido para ele que Paula, mesmo sendo namorada de seu grande amigo, rapidamente demonstre interesse por ele e incentive suas investidas. Seu caso seria com seu Oscar que, para encobri-lo e, eventualmente, dirigir uma reação violenta de Matcherros para Rael, arranja uma situação em que Paula moraria no trabalho, ficando acessível para o patrão enquanto seu companheiro, o empregado, trabalha.

O ciclo de violência que constitui o livro por meio de um emaranhado de histórias se completa na linha narrativa principal, em movimento duplo. Quem pode mais, continua chorando menos. O difícil é saber quem pode mais, já que deste lado do muro social todos podem pouco. Paula, de quem nada sabemos senão pelos olhos de Rael, em princípio pode menos e aparentemente se submete, mas ao fim e ao cabo, ela é quem pode mais por conta de sua ligação com seu Oscar. De toda forma, quando Rael mata seu Oscar, que ao entrar no jogo da violência passou a nada poder, apesar da vantagem de sua posição de proprietário, Paula passa a poder quase nada, em sua condição de amante pobre de um falecido. No final das contas, como nas outras obras que vimos, a violência atinge a todos e ninguém salta para o outro lado do muro. Na verdade, tudo permanece exatamente no mesmo lugar depois da destruição das vidas de vários dos moradores do Capão Redondo, como acontece com os da favela, do subúrbio e os do cortiço<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Na mais recente edição, de 2020, que marca vinte anos do lançamento do romance, as cenas de sexo passam por uma revisão profunda. A violência de Rael é praticamente varrida, e ele perde toda sua segurança, revelando-se um amante inexperiente. Somem as expressões cruas. A atitude submissa de Paula também desaparece, e ela passa a ter voz na cena, conseguindo se desvencilhar e dizendo “Você não entendeu que é não?”, quando o rapaz segura sua cabeça para ejacular em sua boca, ao que ele responde baixinho: “Desculpe”. Além disso, a relação agora é bem menos satisfatória para ela que, ao invés de “gozar várias vezes durante o ato”, “sentiu algo identificável como um orgasmo” (p. 80), numa formulação estranha que parece ter vergonha de dizer que ela teve prazer. Atenuar o impulso sexual violento de Rael atenua também a figuração de uma violência estrutural que se instala em seu íntimo, tornando menos natural sua ação violenta final e menos íntegro o movimento de organização do emaranhado das tramas por meio da própria violência. Tal revisão parece motivada por algo que vem de fora da obra, a mudança na sensibilidade do público em relação à objetificação da mulher nas obras de arte operada nos vinte anos que separam as duas edições. Como se procurou demonstrar, a violência é o principal elemento estruturador do romance, e qualquer atenuação, em qualquer uma de suas manifestações (imaginem-se, por exemplo, que os homens deixem de ser alcoólatras ou que os meninos deixem de ser consumidores de *crack* ou maconha) compromete sua integridade e enfraquece inclusive suas intenções extra-literárias. Até mesmo no que diz respeito a uma manifestação de sexismo o tiro talvez tenha saído pela culatra, já que a violência que Paula pratica contra Rael fica destituída de sua contraparte, ampliando-se a força da “traíção” da moça, que acaba se encaixando com mais conforto no estereótipo machista citado acima em fala de Matcherros, segundo a qual

## 7.2. *O último trem da Cantareira*

O narrador de *O último trem da Cantareira* é do Tremembé, no extremo norte de São Paulo, junto à Serra da Cantareira e à divisa com o município de Guarulhos. Naquelas paragens, a cidade é um lugar distante, que o menino só vai conhecer aos dez anos de idade, ou seja, depois de ter vivido quase toda sua infância como se o centro de São Paulo simplesmente não existisse. Foi preciso um acontecimento importante para que lhe fosse apresentado, em cena complexa na qual três tempos diferentes convivem. A narrativa, de maneira geral, transita entre dois tempos. O primeiro é o presente do narrador-memorialista, sobre o qual não há uma indicação temporal precisa, mas que o leitor identifica com seu presente, ou seja, algum momento próximo à data em que o relato é publicado, já que o menino se transformou num professor universitário que está sendo homenageado depois de ter concluído toda sua carreira<sup>92</sup>. É nessa cerimônia que o segundo tempo da narrativa, as lembranças da infância, vem. O primeiro dos acontecimentos lembrados se dera em “maio, o mesmo mês daquela noite [da homenagem] de 1954 que o vendaval dos anos havia desmanchado” (p. 18). A partir daí, essas lembranças vão sendo desfiadas de forma mais ou menos linear. Vemos o menino estudando para fazer o exame de admissão, indo fazer o Ginásio, o Clássico, entrar na faculdade de Direito, desistir e decidir cursar Letras. A narração de sua primeira ida ao centro da cidade, no entanto, será retardada constituído-se num terceiro tempo. Cronologicamente seu lugar é logo no início desse longo trajeto no passado, separado apenas dois meses daquela memorável noite de maio, já que a viagem se dá em função das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, acontecidas em torno do dia 9 de julho de 1954. A experiência, no entanto, não se incorpora ao fio linear dos fatos, só aparecendo quando a narrativa está pela metade, quando o menino já é um adolescente e está fazendo o curso preparatório para ingressar na Faculdade de Direito. É uma cena surgida em abismo, no interior de outra memória. Vemos o narrador em 1960, chegando ao Tremembé e testemunhando uma grande movimentação em torno do comício do candidato à presidência Jânio Quadros, quando tem uma sensação de estranhamento. O espaço de repente é irreconhecível. A confusão que ele vê naquele momento parece encobrir os lugares em que ele sempre viveu. O palanque se ergue onde costumava ficar um dos gols do campinho de futebol, e comício e jogos memoráveis se misturam. “Constatee de repente que não conhecia mais ninguém e que já nem mesmo sabia como sair dali” (p. 74). É essa experiência que o faz voltar no tempo, para se recordar da noite de julho de seis anos antes.

---

“mulher é um bicho em que não se confia”.

<sup>92</sup> Levando em conta que a aposentaria no setor público no Brasil é obrigatória quando o servidor atinge 70 anos de idade, não é absurdo atribuir ao memorialista uma idade em torno dessa.

Aquela noite, surpreendido pelos fogos e jogos de luzes que anunciavam a chegada do candidato ao palanque armado ali perto da venda do Chico Meche, não pude deixar de me lembrar de uma outra emoção do passado, quando meu pai nos levou para ver as festividades do IV Centenário de São Paulo, no centro da cidade, em 1964. A luz era muito mais intensa do que a de agora, mas havia fogos de artifício e música de banda, tropas desfilando sob uma chuva de confete e papel picado, que só terminou quando, pouco depois, começaram a cair sobre o vale do Anhangabaú, aos borbotões, descendo de todos os lados, pequenos triângulos esvoaçantes de papel-alumínio jogados de um avião que voava em círculos sobre nossas cabeças. Para mim, um menino da Zona Norte que ia pela primeira vez à cidade, aquele espetáculo ficou guardado para sempre na memória, como se nunca mais pudesse se repetir.

Ah! Que contraste com as ruas do Tremembé, tão escuras e silenciosas e sem qualquer encantamento. Como me pareciam velhas quando comparadas com as avenidas da cidade! Naquela noite, lembro do meu pai dirigindo o nosso Packard em direção ao centro da cidade, com meu avô apreensivo a seu lado, enquanto eu e minha mãe, no banco de trás, comíamos chocolate ouvindo em silêncio a avó Beppina rezar com o terço entre os dedos para pedir proteção. Para nós, era quase uma viagem ao coração do futuro (p. 72-73).

O estranhamento com o que era para ser familiar, acontecido em 1960, funde-se com o da grande novidade de 1954. O comportamento dos mais velhos dá bem conta do tamanho da aventura. Os avós estão preocupados. Não lhes faltou coragem para imigrarem da Itália para a América – a avó Beppina só fala italiano –, mas os quilômetros que separam o bairro do centro parecem uma aventura ainda mais incerta. Era natural que se sentissem assim, já que se trata de viagem não apenas no espaço, mas também no tempo. Já o menino não se abalou: comeu chocolate e deixou-se encantar. Rael e Cassi Jones se sentem mal na cidade, ansiosos por voltar logo para casa. O menino do Tremembé não. Seu processo mental é outro: comparou os dois espaços e reposicionou sua visão sobre o lugar em que crescera. De volta, agitado, com dificuldade de conciliar o sono, as coisas que vira e ouvira “soavam como se o Tremembé da minha infância não coubesse mais naquele mundo que se transformava” (p. 73). É como se a cena de 1960 completasse o afastamento do narrador em relação ao seu mundo da infância começado em 1954.

É evidente que seu lugar social é diferente do de Rael, que vai à cidade de ônibus, e de Cassi, que pega o trem, enquanto sua família tem carro com que sair da periferia. É evidente também que o Tremembé dos anos 50 não é o Capão Redondo de quarenta anos depois. O futuro desconhecido que os avós temem é incerto, mas talvez eles tivessem razão de estarem assustados: o mundo que se transformava cheio de brilho aos olhos do menino não necessariamente conduziria a

algo melhor.

Nessa viagem em que tempo e espaço se fundem, é bom lembrar que o tempo desse menino é o mesmo da Carolina de *Quarto de despejo*: a primeira entrada do diário é de 15 de junho de 1955, pouco menos de um ano depois das festividades do IV Centenário. Em termos espaciais, pode parecer paradoxal mas o vale do Anhangabaú fica a um pouco menos de quatro quilômetros da Rua Felisberto de Carvalho, dentro da Favela do Canindé, mas a mais de doze da rua Lair, epicentro de *O último trem da Cantareira*, local da experiência em torno da qual toda a narrativa se constroi – e os filhos de Carolina frequentam o centro da cidade muito mais novos do que o garoto do Tremembé.

Os dois livros aproximam-se também por terem uma voz narrativa que se identifica com o sujeito empírico de seus autores, já que ambos se filiam a gêneros confessionais: o diário e as memórias. Em *O último trem da Cantareira*, o narrador nada fala de seu RG – na verdade, nem seu nome é mencionado – mas a identificação se faz no corpo físico do livro, por meio da reprodução de uma fotografia, comentada no texto, cuja legenda identifica um dos meninos que ali aparecem, em torno de Idário, um jogador do Corinthians, com o nome de Antonio Arnoni Prado, que também se encontra na capa, assinando a autoria do livro. Mas não é só isso, há ainda uma outra coisa que o memorialista partilha com a diarista: a obsessão por localizar as ruas onde se dão as ações narradas, e ambos os livros constroem uma complexa relação entre espaço e isolamento. Quanto à obsessão por nomear os lugares das ações, para ser justo, é preciso dizer que a do narrador de *O último trem da Cantareira* é muito maior<sup>93</sup>. O espaço tem papel tão importante quanto o tempo no desenho dessas memórias e, mais uma vez, desde o título isso se marca. A função da cena de descoberta do centro da cidade durante os festejos do IV Centenário de São Paulo demonstra bem como o espaço tem função estrutural na obra, já que o momento de rompimento entre o menino e o Tremembé vai marcar também o espaço em que a narrativa passa a se desenrolar. Em 1960, quando do comício, não só ele já conhecia a cidade como se deslocava diariamente para lá para estudar, sem que em nenhum lugar específico do centro da cidade fosse mencionado. Assim, o ponto de virada da visão do menino se mescla ao ponto de virada da vida do memorialista. É possível dividir o livro, no que diz respeito aos logradouros que nomeia, em duas partes, da mesma forma que a visão de mundo do menino também se divide em duas. A tabela abaixo mostra os lugares públicos referidos até julho de 1954:

---

<sup>93</sup> Contamos 54 ruas e pontos de referência mencionados, alguns repetidos várias vezes. E essa não é a totalidade, já que, como acontecia em relação a *Quarto de despejo*, há referências cuja localização é difícil sem uma pesquisa em fontes, que não é o objetivo deste trabalho, como é o caso das estações de trem, que ficaram fora do levantamento. Uma peculiaridade de *O último trem da Cantareira* é a menção a algumas ruas que não encontramos no mapa atual de São Paulo, entre elas uma importante na trama, a Maria Antonieta, onde morava a avó do narrador (quem sabe não seria, a julgar pelas descrições e trajetos feitos, a rua Mateus Garcia?). Isso pode se dever tanto a alterações de nome ocorridas de 1954 para cá (há hoje no bairro uma Rua Josefina Arnoni que podemos fantasiar ser a avó Beppina do memorialista) como uma estratégia de explicitar o componente propriamente ficcional do relato.

Número	Via	Página
1	Grupo Escolar Arnaldo Barreto, Rua Antônio Pestana, 58	18
2	Rua Lair	21
3	Rua Pedro Vicente, não localizada. No mapa, a Rua Raul Vicente (3a) é paralela à rua Pedro (3b)	22
4	Rua Eduardo	22
2	Rua Lair	26
3	Rua Pedro Vicente	26
1	Grupo Escolar Arnaldo Barreto	27
2	Rua Lair	30
5	Portão do Horto Florestal	31
6	Subida da Pedra Grande	31
7	Rua Bias	34
4	Rua Eduardo	34
8	Rua Almeida [Mercês]	35
9	Cine Ypê (Rua Maria Amália Lopes Azevedo, 80)	36
10	Rua do Horto	37
11	Igreja de São Pedro (Rua Maria Amália Lopes Azevedo, 222)	37
5	Trilhas da Pedra Grande	37
12	Rua Antônio Pinto [Bandeira]	38

8	Rua Almeida [Mercês]	38
13	Rua Maria Antonieta, não localizada	43
14	Rua dos Alemães, não localizada	43
15	Rua Maria Francisca	43
13	Rua Maria Antonieta	44
9	Cine Ypê (Rua Maria Amália Lopes Azevedo, 80)	48
3	Rua Pedro Vicente	49
15	Rua Maria Francisca	
12	Rua Antônio Pinto [Bandeira]	52
16	Rua Albertina	54
17	Rua Conchília	
3	Rua Pedro Vicente	60
18	Rua José da Silva, não localizada, “entrada do Horto”	61
19	Cemitério de Chora Menino, Santana	62
20	Rua Alfredo Pujol, Santana	63
21	Rua Santa Juliana, Guarulhos	63
22	Ponte Pequena	64
13	Rua Maria Antonieta, não localizada	64
9	Cine Ypê (Rua Maria Amália Lopes Azevedo, 80)	71
23	Vale do Anhangabaú, IV Centenário	72

Tabela 1: Ruas em *O último trem da Cantareira* até a cena do IV Centenário

No mapa do Tremembé se localizam todas as 18 primeiras das 23 referências anotadas. A escala é a mesma que utilizamos no mapa relativo a *Quarto de despejo*, e é fácil perceber que a concentração é semelhante:

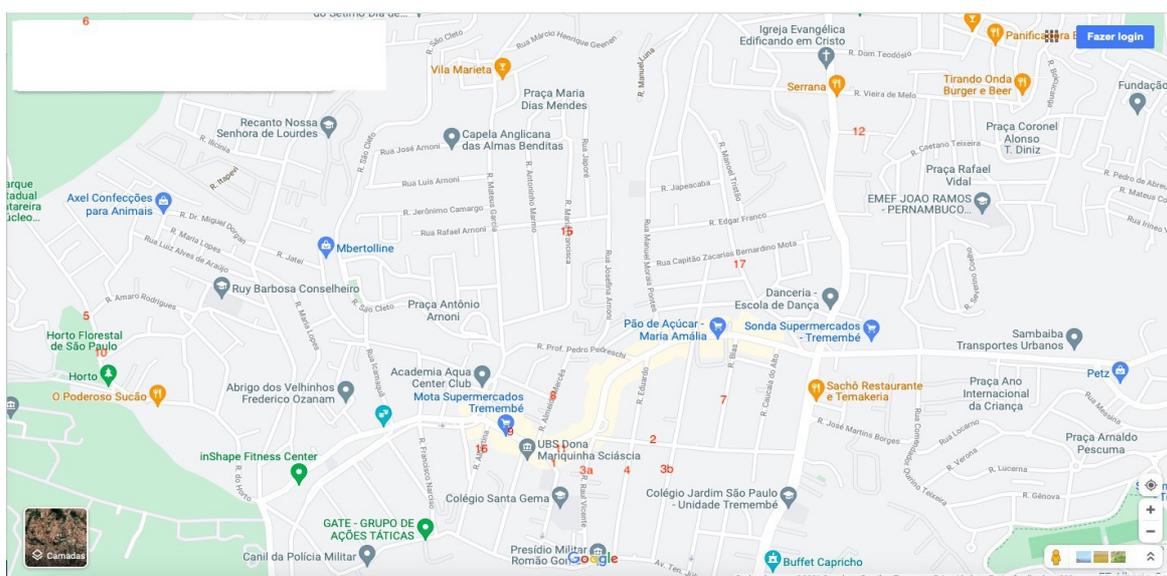


Figura 3. Mapa do Tremembé



maria-fumaça, o rumo para um tempo sem volta, em que a partida é para sempre e o retorno para jamais” (p. 64). É como se sua ida para a cidade representasse a dispersão do grupo de amigos.

Só então o vale do Anhangabaú aparece no livro por meio daquele recuo temporal para 1954. A partir daí, as ruas do centro da cidade começam a ser constantemente referidas. Elas correspondem ao novo circuito cotidiano do narrador, que frequenta um colégio na rua de São Bento, estuda na Biblioteca Mário de Andrade, depois entra na Faculdade de Direito e passa a frequentar o Largo de São Francisco. Desiste no segundo ano e decide cursar Letras, passando a frequentar a Rua Maria Antônia. Em suma, o narrador vai deixando aos poucos o Tremembé. Ainda que morando lá, as suas atividades se concentram na cidade, e seu trajeto passa a ser feito, com o fim do ramal ferroviário, de ônibus, pela linha 77 – que parte da praça do Correio, localizada exatamente no vale do Anhangabaú. É assim que o espaço tem duplo caráter disjuntivo no livro, pelo contraste que se estabelece entre a infância e a vida adulta do narrador, mas também pelo contraste entre o destino do memorialista e o de outros meninos do Tremembé.

Começemos pelo narrador. Obviamente, ele escapa ao isolamento social, ao contrário de Rael e como o Miguilim: pelo letramento. Ele passa no exame de admissão e vai estudar na cidade desde o ginásio. É claro que isso só é possível porque as condições materiais necessárias são dadas a ele, que não precisou trabalhar desde cedo e cresceu num ambiente familiar que valorizava a instrução. O Tremembé é um bairro periférico, mas tem perfil socioeconômico muito mais variado do que o da Favela do Canindé. Afinal, esta nasce “por estímulo da própria Prefeitura Municipal, que concedeu a área para o assentamento de 99 famílias desalojadas da ocupação de um terreno particular, situado à Rua Antônio de Barros”<sup>95</sup>, ou seja, para abrigar com precariedade – só é disponibilizado o terreno, sem qualquer urbanização – pessoas que já viviam em condições precárias. Já o Tremembé é um bairro periférico urbanizado que acolherá tanto moradores que vivem de catar ferro nas ruas, como é o caso do pai do Luiz Krem, passando por funcionários públicos, como o seu Fortunato, até uma ampla gama de imigrantes, como atestam os sobrenomes mencionados. A família do narrador é de operários, como ficamos sabendo por ocasião de sua formatura de ginásio:

No quarto ano do ginásio, de gazeteiro virei um estranho para os antigos parceiros, aprendi a estudar e me formei com boas notas. Na noite de formatura, fui orador da turma, e ainda hoje me lembro da emoção que senti, logo após a leitura do meu discurso, ao avistar no fundo da sala a cabeça branca do meu avô Ricardo, um velho ferroviário que raramente punha os pés fora de casa. Ele me abraçou

---

<sup>95</sup> BARONE, Ana Cláudia Castilho. Carolina Maria de Jesus: Uma trajetória urbana. *Anais do XVI ENAMPUR*. Belo Horizonte, 2015, p. 1. Disponível em: <https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/1801>. Último acesso em 9 de setembro de 2021.

com lágrimas nos olhos, sem dizer nada, e foi se retirando a passos lentos, desajeitado em seu terno azul-marinho, de gravata e sapatos novos que o desfiguravam aos meus olhos acostumados a vê-lo trabalhando no dia a dia da estação da estrada de ferro, camisa de algodão aberta e calça de brim amarrotada, com a mesma disposição de sempre, desde os tempos em que entrou para a turma encarregada de abrir a picareta o caminho dos trilhos no ramal da Cantareira (p. 68).

Tanto o retrato quanto o choro do avô são demonstrações de que o diploma do ginásio era uma grande conquista, a abertura de uma possibilidade de atingir posições impensáveis para as gerações que precederam à do narrador. De toda forma, o caminho não era óbvio, como se assinala logo na primeira página: “E depois, vivendo nos confins da Cantareira, sem livros em casa, cresci mais ou menos na rua, no meio de gente simples, para quem só o batente suado formava o caráter – coisa que nem de longe faria supor uma carreira universitária” (p. 17). O meio para romper o isolamento e empreender uma ascensão social é, portanto, sempre o mesmo, entrevisto por Carolina e seguido por Miguel: o letramento. No caso do memorialista, esse caminho o levou a uma carreira dedicada às letras, que culminou numa grande homenagem por ocasião de sua aposentadoria. Mas a opção pela literatura era algo muito pouco provável “porque poesia, naquele meio em que cresci, era coisa de quem foge da vida para ficar cismando em casa, feito menino mimado que não tem o que fazer” (p. 71). Por outro lado, o gosto pelos livros era algo positivo, que o livrava das surras: “[l]á em casa todo mundo achava que eu era comportado e andava direito por causa da mania dos livros, do gosto de ficar lendo poesia sozinho” (p. 32).

Isso não significava, no entanto, que o menino estivesse a salvo de surras e outras formas de violência, que passa a ser aplicada inclusive para garantir que o caminho da instrução seja seguido. Essa é a razão da única surra que nos é contada:

Depois da coça que meu pai me deu, ali mesmo no portão da frente de casa, não pude mais sair para a rua. Com os exames de admissão se aproximando e a revolta da minha mãe com o falatório da vizinhança, que me apontava como um caso perdido entre os arruaceiros do bairro, fui obrigado a mergulhar nos livros e esquecer aquela vida” (p. 55).

E da atitude radical da mãe – que chega a lembrar Carolina rasgando os gibis de João José – depois de o Frangão lhe entregar a medalha conquistada pelo time da rua:

Minha mãe me esperava lá dentro, ao lado da mesa em que eu estudava, com uma sacola nas mãos. Dentro dela estavam a bola, minhas camisas de jogo, dois pares de tênis velhos, o calção preto do time e o gorriinho listrado que costumava me dar sorte nos jogos mais difíceis. “Está vendo isto

aqui?”, ela me disse contrariada. “Vai tudo para o lixo!” E sem que eu esperasse, emendou quase chorando: “Me dá aqui esse pedaço de lata que você ganhou na rua com esses moleques sem juízo que só dão tristeza e vergonha para a família” (p. 57).

Avô, pai, mãe: todos apontam para o mesmo caminho, que o menino terá condições de trilhar já que a família pode garantir as passagens de trem – e depois de ônibus – até o colégio localizado na rua São Bento, coração da cidade. A vida no bairro onde muitos não teriam as mesmas possibilidades preocupa os pais como um perigo muito concreto de o menino ficar ali, preso a um isolamento social nada improvável. De tal maneira a vida do narrador se ligará ao letramento que, já aluno de Letras, num momento de frustração, aparecerá como a única coisa que lhe interessa, a ponto de representar uma espécie de ponto de chegada, aquilo que daria sentido a toda sua vida, esvaziando as experiências de infância que são, na verdade o centro da própria narrativa:

Era um dia claro, desses em que o sopro ameno da aragem parece querer nos transportar para longe das coisas tristes da vida. No entanto, foi só me sentar ao acaso na mesinha do café na esquina da rua da Consolação que senti por dentro a angústia de não saber como enfrentar aqueles desafios da faculdade – como se a consciência me alertasse que todo aquele tempo de menino, solto nas ruas do Tremembé, não passara de um tempo inútil perdido longe dos livros, sem sequer a imagem de um poema, de um conto, de uma crônica que fosse, para ler em casa, no silêncio do meu quarto (p. 110).

É como se, diante da dificuldade de ter tanta coisa para ler e saber, tudo que não contribuísse para isso não fosse vida. A mãe, afinal, tinha razão: o futebol de rua com os demais meninos e as emoções que proporcionara de nada valiam. Nesse único ponto das memórias, o homem em formação age como se a possibilidade de isolamento não tivesse existido para ele, como se o pertencimento ao mundo da cidade lhe fosse natural e os amigos do Tremembé nada tivessem com ele. Assim como os que ficam presos nas malhas de uma sociedade disjuntiva destroem uns aos outros, os que escapam delas podem pensar que era óbvio escapar. Nesse momento, o narrador se encontra com os dois pés dentro da lógica que rege o funcionamento do lado da Lenita, assumindo que pegou o trem para a cidade e que nunca mais voltará. Mas é só um momento, como veremos, nesse seu caminho que compreende idas e voltas.

Como dissemos acima, a disjunção revelada pelo desenho do espaço no livro se manifesta também no contraste entre o destino do narrador e o dos companheiros de correria e de futebol do Tremembé nos velhos tempos. E a primeira cena evocada é justamente aquela de maio de 1954, em

que esses companheiros de infância serão apresentados: “Descíamos troteando a rua Lair, no Tremembé da Cantareira – eu, Frangão e Paulo Louco na frente; Luiz Krem, Cabelo e Chico André atrás” (p. 18). Saberemos alguma coisa sobre esses meninos, o suficiente para entender que a sua chance de escapar do isolamento social era mínima.

O Paulo Louco, por exemplo, era o mais velho e mais forte da trupe: “Não dava para esquecer a vida que o Paulo Louco levava no barracão onde vivia com a mãe, o pai bêbado e três irmãos menores para cuidar. Ele, que nem sempre conseguia dinheiro para ajudar em casa, só podia descontar na gente toda aquela bronca de humilhação e sofrimento” (p. 19). Paulo não tinha garantido nem o abrigo precário dentro do barracão em que a família morava, passando várias noites pelas ruas, já que o pai só lhe permitia entrar se tivesse ganho algum dinheiro. Sua vida se passa num cotidiano muito próximo àquele permeado pela violência de que Carolina tanto reclama na favela: “os lábios quase trêmulos do moleque Paulo Louco fugindo sem destino pela noite para escapar às garras do pai bêbado que o perseguia com um chicote de arame zunindo em círculos, como se lanhasse a cara do vento” (p. 110). Paulo acaba se tornando policial, pelo menos é nessa condição que o narrador o encontra no centro da cidade em 19 de março de 1964, o dia da Marcha da Família com Deus pela Liberdade. No entanto, a própria polícia o matará em 1970.

A vida do Luiz Krem também era muito distante da que o narrador tinha, sendo “um menino mirrado que logo perdia o fôlego quando a asma batia, filho temporão do velho Saul, um romeno aluado que veio corrido lá do Bom Retiro e rodava solitário pelas ruas do bairro, revirando o lixo atrás de ferro-velho” (p. 21). Para ele a solução do letramento se revela difícil:

O que veio depois, no entanto, é que foi pior. Eu falo do sofrimento que o Krem teve que enfrentar nos anos que se seguiram, chegando a passar fome para poder estudar, o que o obrigou a abandonar o curso que ficava ali perto do ginásio Prudente de Moraes, em Santana. Desempregado e sem ter com o que viver, precisou se submeter a trabalhos pesados, muito além do que a sua asma suportava (p. 101)

Depois da morte do pai, ele passa a viver na casa do seu Ferdinando, um jardineiro amigo do velho. Morre ele próprio bem cedo, em algum ponto entre 1966 e 1968, denunciado como comunista por esse homem que parecia abrigá-lo. Não é que ele fosse de fato comunista, mas “ganhava uns trocados da família de um perseguido político lá do Jardim São Paulo por esconder na casa do seu Ferdinando a 'papelada subversiva' que as batidas policiais vasculharam por todo lado na residência do sujeito” (p. 107). Encontram os papéis comprometedores com o Krem, que acaba morto, sem ninguém saber nem como nem onde foi enterrado.

As notícias sobre os outros três são mais escassas. Frangão vira um desiludido, rompido com a família e vivendo com uma tia muito velha sem sair de casa. A história de Cabelo é mais trágica, e quem a conta ao narrador é o Miroel Silveira, que “nunca deixou de ajudar o Cabelo” e que sempre insistiu em “pedir pra ele fazer a admissão ao ginásio porque sem escola, hoje em dia, o sujeito não vai a lugar nenhum” (p. 118). E não foi mesmo: em abril de 1974 “pulou de cabeça de lá de cima da pedreira do campo velho e se arreventou todo naquelas pedras pontudas lá embaixo” (p. 119). Chico André foi mais adiante como estudante, já que é preso junto com o narrador no congresso da UNE de Ibiúna, em 1968, mas tem dificuldade para se manter em São Paulo e segue para o interior.

Nessas rápidas caracterizações reconhecemos os meninos que habitam os livros que vimos até aqui, numa espécie de demonstração de que a periferia do Tremembé tem muito em comum com as outras, o que era difícil visualizar na experiência do narrador cujo pai tem um Packard. Essa irmandade de meninos com condições sociais diversas, no entanto, só reforça o isolamento da periferia. O que *O último trem da Cantareira* faz de diferente é representar esse isolamento a partir do ponto de vista de um que escapou a ele, talvez fortuitamente, talvez porque a sociedade disjuntiva em que vive faz por si só uma separação entre os que vão sobreviver e os que vão desaparecer.

É a consciência dessa diferença em relação aos amigos de infância que assalta o narrador durante a cerimônia que o homenageia na universidade. Se no começo de sua formação em Letras a infância pareceu-lhe perda de tempo, e a vida verdadeira só podia se dar no seio do letramento e longe do Tremembé, no final de sua trajetória ele vê as coisas de maneira bem diferente. Não perde oportunidade de ridicularizar aquilo tudo, desde os discursos empolados até a atitude pomposa de figuras ilustres que, no entanto, ele mesmo testemunhara em atitudes ridículas, como o professor que humilhara um calouro simplesmente porque ele não o chamara pelo título de doutor. Ao congelar toda a vida universitária numa cerimônia, capta apenas aquilo que nela é aparência, e nada faz sentido porque todos agem com arrogância ou ao menos autocentramento, “como se o peso simbólico da academia os elevasse a um plano muito acima do comum dos mortais” (p. 106).

Não à toa, volta-se contra si mesmo, recusando logo no primeiro parágrafo o elogio de que fora um grande professor: “De grande, que eu saiba, nunca tive nada. Muito pelo contrário, sempre guardei a consciência de não passar de um leitor esforçado, desses que suam à noite para no dia seguinte apresentar aos alunos o que outros já haviam pensado” (p. 17). Mas lamenta sobretudo o quanto covardemente deixou de falar em situações nas quais teve um impulso de interceder. Nada o aproxima da coragem serena do Krem, um mortal comum, ao desafiar o amigo mais forte na infância e, mais tarde, aceitando com serenidade todas as perdas por que passou: “Para o Krem, não havia do que reclamar” (p. 100).

É por isso que a cena de maio de 1954 se intromete no presente, misturando-se aos discursos empolados. E o que acontecera naquela noite? O Paulo Louco, como sempre, era o líder do grupo, e a “missão daquela noite era seguirmos os passos dele em marcha batida, virando para os lados que ele cismasse” (p. 18):

Diante daquele labirinto de palavras costuradas com verbos complicados e expressões fora de moda, que só iam encontrar o sujeito da frase dez ou quinze linhas abaixo, não tive a coragem do pequeno Luiz Krem, que naquela noite molhada, enjoado de tantas ordens e assobios, teve o brio de gritar “Chega!” na cara do Paulo Louco, saindo da fila sem olhar para trás (p. 21).

O Paulo não deixa barato e, aproveitando-se de que é o mais velho e o mais forte, dá-lhe uns tapas, tirando sangue de sua boca. Nem por isso o Krem volta atrás. Desentendimento maior se daria por algo que, a essa altura, já acontecera. Ao entrar na fila para a marcha da noite, o Krem conta que estava perambulando pelas ruas do bairro com o Cabelo, que resolve subir num muro e olhar por um vitrô atrás do depósito do bar do Êgo. E o que ele vê é a mãe do Paulo sentada no colo do delegado Pentecoste. Não é surpresa que isso aumente o inferno familiar do Paulo. O episódio vira falatório no Tremembé, causando grande revolta no menino, que se vira contra a mãe, passando a maltratá-la, xingando-a na frente de todos e chegando a bater nela na feira da rua Almeida quando recusa, por não poder, um pedido de compra de um pedaço de queijo. Esse comportamento revolta muita gente, inclusive a mãe do narrador, que a considera “[u]ma sofredora que nunca abandonou os filhos e sempre mereceu respeito” (p. 49). Paulo volta-se também contra os meninos que teriam testemunhado a cena, a ponto de o Krem, anos depois, em 1966, no último encontro que teria com o narrador, admitir que aquilo tudo foi um choque para o Paulo “mas o Cabelo não tinha nada com isso, e muito menos eu, que só fiquei sabendo daquilo porque o Cabelo, sei lá por quê, decidiu me contar” (p. 100).

Esse desentendimento será a medida contra a qual o narrador avaliará toda sua trajetória: as duas figuras do passado ganham presença física na cerimônia. Primeiro o franzino Luiz Krem senta-se ao seu lado, mas acaba desistindo daquela bobagem pela qual não se interessa, como fizera tantos anos antes, e vai-se embora. Mais tarde, uma navalha, com um bilhete do Paulo dizendo “[u]ma lembrança para o Krem” (p. 77), é posta debaixo da cadeira em que, na plateia, o professor espera sua vez de subir ao palco. Sem saber o que fazer com aquilo, resolve ir ao banheiro e jogá-la no lixo. Acaba abordado pelo Paulo em pessoa, que quer saber se ele está do seu lado contra o amigo: “O pior de tudo foi o sentimento de vingança que eu surpreendi no coração do Paulo Louco justamente contra o Krem, um menino tão pobre e abandonado quanto ele, que não tinha a menor

culpa do que acontecera naquela noite, ali atrás do depósito do bar do Êgo” (p. 77-78).

Paulo age como Tonho ou Paco, voltando-se contra o Krem, como sempre fizera com todos os que o contrariavam, ainda que depois, arrependido, fosse pedir desculpas. O narrador, todavia, não o culpa de nada: “o alvo daquela faca não era outro senão eu mesmo” (p. 81). Como Macbeth, eis o memorialista diante da visão de uma faca a revelar-lhe sua própria culpa:

Que homenagem podia eu receber, se nem sequer fui capaz de compreender aquela infância que eu tanto amava, a ponto de não perceber que, nela, não passei de um diletante da miséria alheia? Homenagem por quê? [...]

O que poderia haver em comum nas nossas vidas? Que afeto verdadeiro podia existir em mim, que só fui capaz de amá-los no cenário ameno do sonho e da lembrança, onde a realidade não mostra as garras, onde o abismo que nos separava escondia as marcas das nossas diferenças? (p. 79)

O memorialista escapa, mas seus iguais não. E isso acontece porque não eram de fato seus iguais. Nascidos todos na periferia da grande cidade, sua proximidade é aparente. A distância física que se interpõe entre todos os meninos, naquela noite em que sobem a rua Lair, e o centro da cidade é a mesma. O trem desaparece, é substituído pela linha 77 de ônibus, que também desaparece para ser substituída por outras linhas e pelo metrô que segue o caminho do velho trem, mas ainda não conseguiu chegar no Tremembé, parando no Tucuruvi, enquanto o trem da Cantareira prosseguia. Mas há outras distâncias a serem superadas.

Por isso a culpa o fere, como se ele fosse uma espécie de Macbeth, que decide matar um homem para tomar seu lugar – ainda que não mate nem tome à força o lugar de ninguém. Mas é como se o fizesse, já que para os meninos da Cantareira, seus companheiros de infância, não há lugar no mundo da “normalidade”. Tal culpa poderia se desmanchar numa percepção de que a disjunção é coletiva e, portanto, insuperável. Isso lhe permitiria livrar-se do sentimento de culpa individual com um dar de ombros, concluindo que cada um tem o seu destino e que a desigualdade, afinal de contas, não era causada por ele: quem pode mais chora menos. Mas não o faz. O Paulo, sobre quem ele diz “[p]erto dele sou quase nada” (p. 42), continua ali, ao seu lado. O Krem, sobre quem pensa, num momento em que se vê recuando na decisão de deixar aquela cerimônia “[q]uanta diferença em relação ao Krem! Tão franzino e doente mas cheio de brio para mandar o Paulo Louco para os quintos dos infernos” (p. 24-25), continua ali ao seu lado. Todos os meninos do Tremembé estão ali ao seu lado, perguntando até onde eles próprios, mais fortes e mais corajosos, poderiam chegar se fossem eles dentro daquele Packard a caminho da descoberta de que o Tremembé era tão pequeno, se fossem eles a fazer a transição do bairro periférico para a cidade. Escapar assim é

também não escapar.

## 8. Últimas observações

Quando se mudou para a pensão da senhora Vauquer, o senhor Goriot havia deixado suas atividades de comerciante e tinha uma fortuna de dois milhões de francos. Habitaria ali um amplo apartamento de três quartos localizado no primeiro andar, o melhor da casa, que passara por uma reforma, “mediante indenização prévia” (p. 43), para sua chegada. Pagaria por ele mil e duzentos francos ao ano. “Infelizmente, ao final do segundo ano, o senhor Goriot justificou os rumores de que era objeto, pedindo à senhora Vauquer que o deixasse passar ao segundo andar e reduzisse o aluguel para novecentos francos” (p. 49). Nesse momento, a senhora Vauquer deixa de lado o tratamento respeitoso e passa a chamá-lo de pai Goriot. “No final do terceiro ano, o pai Goriot reduziu ainda mais as despesas, subindo ao terceiro andar e passando a pagar quarenta e cinco francos de aluguel por mês” (p. 51-52). A decadência financeira do protagonista de Balzac é acompanhada por uma subida rumo aos andares mais altos e mais baratos da casa. Ele morrerá arruinado bem no topo do edifício seis anos depois de sua mudança.

O movimento feito pelo protagonista de *O pai Goriot* é enorme, da riqueza à miséria, do rés do chão à mansarda, mas só é perceptível para quem tem acesso ao interior do edifício. Visto de um plano mais amplo, o da cidade de Paris, sua movimentação é nula. Acerca do espaço da cidade no romance diz um crítico:

*O pai Goriot* constitui um dos mais importantes quadros da cidade de Paris na obra de Balzac. Contudo, contrariamente às representações posteriores da cidade – por exemplo, em *A educação sentimental* – a Paris do *Pai Goriot* comporta poucas impressões visuais do espaço parisiense. A evocação do aspecto material do meio urbano, ou seja, dos lugares nos quais se desenrolam as ações, está quase exclusivamente limitado à famosa descrição da pensão Vauquer no início do romance. Todavia, também nesse caso, não se destaca o panorama exterior do bairro em questão, mas sim o interior, sobretudo a representação detalhada do salão e da sala de jantar. Se se pensa nos outros meios parisienses evocados no romance, constata-se uma ausência notável de detalhes concretos<sup>96</sup>.

Para entender as razões que levam o narrador a agir dessa maneira, basta pensar que, também na abertura do romance, descreve-se o espaço urbano no qual se localiza a pensão:

A casa em que funciona a pensão familiar pertence à senhora Vauquer. Situa-se na parte de baixo da rua Neuve-Sainte-Geneviève, no ponto em que o terreno desce para a rua de l'Arbalète em uma

---

<sup>96</sup> MATZAT, Wolfgang. L'image de la ville et sa fonction dans *Le Père Goriot*. *L'Année Balzacienne*. Paris: PUF, n. 5, jun. 2004, p. 303. Traduzi para citar.

ladeira tão brusca e rude que é raro os cavalos a subirem ou descerem. É uma circunstância favorável ao silêncio que reina nessas ruas encerradas entre a cúpula do Val-de-Grâce e a cúpula do Panthéon, dois monumentos que transformam as condições atmosféricas lançando-lhes tons amarelados, obscurecendo tudo por ali com as tonalidades severas projetadas por suas cúpulas. Ali, os pavimentos são secos, as valetas não têm lama ou água, a relva cresce ao longo das paredes. O homem mais despreocupado fica triste como todos os transeuntes, o ruído de um veículo torna-se um acontecimento, as casas são mornas, as muralhas recendem a prisão. Um parisiense que ali se perdesse só veria pensões burguesas ou instituições, miséria ou tédio, velhice que morre, juventude feliz obrigada a trabalhar. Nenhum bairro de Paris é mais horrível nem, digamos, mais desconhecido. A rua Neuve-Sainte-Geneviève, sobretudo, é como uma moldura de bronze, a única adequada a esta narrativa, para a qual não se conseguiria preparar em demasia a inteligência com cores sépia, com ideias graves; assim como, de degrau em degrau, o dia apaga-se e a voz do guia se aprofunda, enquanto o viajante desce às Catacumbas. Comparação verdadeira! Quem saberia dizer o que é mais horrível de se ver: corações secos ou crânios vazios? (p. 30-31)

Chama a atenção na descrição a ausência de detalhes materiais. O que o narrador nos apresenta é mais o que poderíamos chamar de espírito do bairro, desconhecido inclusive para os parisienses. Ali, até mesmo o que seriam em princípio vantagens – as ruas livres de poças e de lama, o silêncio – converte-se em prova de que se trata de um ponto estagnado da cidade, onde não há comércio nem residências, apenas habitações coletivas: pensões e instituições. A proximidade dos monumentos – numa cidade que tem tantos – só serve para projetar sobre o bairro um ar amarelo difícil de atribuir aos monumentos em si, que não cercam objetivamente coisa nenhuma. A menção à relativa proximidade das Catacumbas, que de todo modo estão fora dos limites traçados pelas cúpulas do Val-de-Grâce e do Panthéon, tem a mesma função. Num lance que rompe a ilusão de realidade, assume-se que este lugar de Paris é a moldura ideal para a história que se vai contar.

Trata-se, como vimos, de uma história cujo protagonista vai decair da riqueza para a indigência, decadência essa marcada no espaço. Não é curioso que seja possível fazer todo esse movimento não apenas no mesmo bairro como na mesma casa? É claro que há, em Paris, bairros de gente rica e bairros de gente pobre, convém não idealizar a integração entre classes nos países centrais. De qualquer maneira, no romance a separação entre eles é menos intransponível do que a que vimos nas narrativas analisadas. Em suma, o narrador de *O pai Goriot* sente-se à vontade para colocar em convívio na Casa Vauquer várias camadas da sociedade parisiense, de forma que ali pode habitar tanto uma representante da nobreza, a condessa d'Ambermesnil, quanto um bandido, figura de proa do submundo da cidade, Vautrin, passando pela “viúva de um intendente da administração do exército da República Francesa” (p. 35) além de estudantes, solteironas e outras

“aves de arribação” (p. 36). E isso tudo sem que o parisiense estranhasse nada, muito ao contrário, a ponto de o narrador afirmar o realismo de seu relato ao perguntar logo no parágrafo de abertura: “Seria compreendida [a obra] fora da cidade?” (p. 29).

Em suma, o narrador de *O pai Goriot* não se demora nos demais espaços de Paris porque isso não é necessário para abranger o espectro da sociedade francesa que interessa à narrativa. A pensão é suficiente, com a vantagem de dar ensejo à criação de uma imagem de grande potência como aquela do homem que ao descer socialmente sobe os andares do edifício.

Pensando nisso, é o caso de perguntarmos nós se haveria um espaço das cidades brasileiras no qual fosse possível encenar uma convivência entre classes tão distintas sem romper com as expectativas dos leitores que vivessem nessas cidades. O percurso feito aqui indica que não. Identificamos que a literatura brasileira desenha uma espécie de constante, o isolamento, como elemento que conecta espaço físico e experiência social disjuntiva no Brasil. É esta a história que procuramos contar aqui.

Para isso, o método foi o de deixar os textos falarem. Se cabe a imagem, a trajetória geral deste trabalho foi composta pelas pequenas trajetórias no interior dos textos analisados. Mais do que dar conta de uma tradição crítica já estabelecida sobre eles, a opção foi a de mergulhar nas obras munidos basicamente de nossa pergunta inicial, ou seja: a representação espacial desenha uma sociedade disjuntiva?

Há uma confusão, vinda da mais tradicional das concepções de história literária, mas ainda muito presente, que procuramos evitar. Se a ideia de origem da história literária era glorificar a nação por meio de sua produção, era natural que, ao invés de historiar a literatura, o que se fizesse fosse historiar os autores tidos como os melhores, aqueles que representariam o sucesso nacional no campo das letras. Assim, grupos enormes de autores e de obras ficavam de fora da história literária porque “não mereciam” lá estar. Do ponto de vista puramente historiográfico isso é nada menos que absurdo. Seria como contar a história social de um país selecionando apenas o que se julga serem seus momentos de grandeza ou glória. No caso da história literária, o que em geral se chama de critério estético serviria para proceder a essa seleção, separando o joio do trigo, a boa literatura da má.

Nossa compreensão é a de que sempre há joio e há trigo na história de seja lá o que for, e que os critérios que selecionam um e outro podem eles próprios ser historiados. Separar o joio do trigo é uma forma estabelecida de escrita da história literária, mas a que se procurou utilizar aqui foi outra. O dado estético é central para este trabalho, mas não tem uma embocadura judicativa, não se quer a partir dele separar nada de nada. O que se procurou fazer foi observar qual resposta estética os autores brasileiros deram ao problema de produzir literatura num país da periferia do

capitalismo, um país profundamente desigual, disjuntivo. Para fazer isso, escolheu-se um elemento formal – estético portanto –, a representação do espaço, como eixo para a escrita deste ensaio de história literária. A transformação dessa representação foi o objeto de nossa atenção, o que nos levou a abordar obras significativas sem a pretensão de apontá-las como as melhores, as que merecem ser registradas em lugar de outras. Os textos produzidos por uma tradição literária compõem um grande acervo a ser constantemente revisitado pelo historiador da literatura a partir do projeto de história literária que seu tempo e suas concepções exigirem.

Assim, procuramos passar pelos textos mais variados. Nosso *corpus* se espalhou por um período amplo, grosso modo o da história brasileira depois da Abolição, os 131 anos que separam a publicação de *A carne*, em 1888, de *O último trem da Cantareira*, em 2019. Mas também se espalhou por gêneros diversos, contemplando obras e autores que nem sempre se aproximam: do conto regionalista ao teatro, do romance realista ao diário, da literatura classificada como intimista à tida como engajada, do mais canônico dos autores ao que se coloca como marginal. Essa variedade, mesmo num grupo relativamente pequeno de obras, foi central para a constituição do *corpus*.

No capítulo inicial mencionamos a observação, feita por Paulo Franchetti, de que as histórias literárias nacionais entre nós apontam sempre uma insuficiência da literatura brasileira em relação a outras, o que levava o crítico a se perguntar, como vimos: “Ora, nesse quadro, pode fazer sentido a suposição de que mais vale, como educação do gosto e de absorção de modelos históricos, ir logo à fonte”. Nossa aposta é de que o gosto pode ser educado na leitura de qualquer tradição literária, o que inclui a brasileira, porque cada tradição lida com desafios estéticos e históricos em certa medida próprios, independentemente dos modelos históricos canonizados com que dialogam. Na verdade, nossa concepção é a de que o gosto e a melhor compreensão dos modelos históricos não se reduzem a um gosto e a modelos históricos estabelecidos previamente, só podendo se desenvolver no contato com diferentes experiências literárias. Nas literaturas dos países centrais costumam nascer os tais modelos históricos que, no entanto, podem ser transformados, e até ignorados, gerando outros arranjos estéticos e outras visões de mundo. Não desenvolvemos plenamente nada se nos detivermos apenas em Balzac, por genial que seja. Há no mundo qualquer coisa que não cabe na pensão da senhora Vauquer.

## 9. Bibliografia citada

- ALMEIDA, Soraya & PORTO JUNIOR, Rubem. Cantarias e pedreiras históricas do Rio de Janeiro: instrumentos potenciais de divulgação das Ciências Geológicas. *Terrae Didactica*. Campinas: IG/Unicamp, v. 8, n. 1, 2012, p. 3-23.
- AUERBACH, Erich. Filologia da literatura Mundial. In: *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: 34, 2007. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr; tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo.
- AUGÉ, Augé (dir.) *Petit Larousse Illustré*. Paris: Larousse, 1906.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. São Paulo: Ateliê, 2012.
- AZEVEDO, Aluísio. *O homem*. São Paulo: Martins, 1959.
- BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Tradução de Marina Appenzeller.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, 2 v.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho. Carolina Maria de Jesus: Uma trajetória urbana. *Anais do XVI ENAMPUR*. Belo Horizonte, 2015, p. 1-15. Disponível em: <https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/1801>.
- BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Mérito, 1948.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1983.
- BARRETO, Lima. *Histórias e sonhos*. Rio de Janeiro: Gianlorenzo Schettino, 1920.
- BUARQUE, Chico. “As caravanas”. In: *Caravanas (encarte do CD)*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017.
- BUENO, Luís. Literatura brasileira e disjunção: cegueira social em “Evolução” de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*. São Paulo, v. 12, n. 28, p.13-24, dezembro 2019.
- BURTON, Richard. *Viagem do Rio de Janeiro ao Rio das Velhas*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. Tradução de David Jardim Júnior.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2 v.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.
- CARDOSO, Lúcio. *Salgueiro*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DALCATAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na literatura contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre: PUC, dez. 2007, v. 42, n. 4, p. 18-31.
- ÉLIS, Bernardo. *Ermos e gerais*. Goiânia: Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos, 1944.
- ÉLIS, Bernardo. Ontem, como hoje, como amanhã, como depois. In: \_\_\_\_\_. *Caminhos e descaminhos*. Goiânia: Brasil Central, 1965, p. 17-32.

- FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. 2 ed. São Paulo: Labortexto, 2000.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Planeta, 2013.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. 2 ed. São Paulo: Tusquets, 2017.
- FERRÉZ. *Capão pecado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- FISCHER, Luís Augusto. *Duas formações, uma história: Das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio*. Porto Alegre: Arquipélago, 2021.
- FONSECA, Manuel da. *A vida do venerável Padre Belchior de Pontes*. Lisboa: Oficina de Francisco da Silva, 1752.
- FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. *Semear*: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses. Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 7, 2002. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar\\_7.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_7.html).
- GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1933.
- GUEDES, Gina Guedes & SANTOS, Manuela. *Jornais e revistas portuguesas do século XIX*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1996.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Ainda Lima Barreto. In: *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 30/01/1949, quarta seção, p. 1.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 1993.
- JOYCE, James. *Dublinenses*. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 104. Tradução de José Roberto O'Shea.
- LAFAYETTE, Levindo Castro de. *Novo vocabulário universal da língua portuguesa*. Paris: Garnier, 1889.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha – A luneta mágica*. São Paulo: Editora Três, 1972.
- MAKOWIECKY, Sandra. O tempo de Victor Meirelles e a Cidade de Florianópolis. *19&20*. Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, out. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm\\_florianopolis.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/vm_florianopolis.htm).
- MAGALHÃES, Rejane Mendes Moreira de Almeida. *Rui Barbosa na Vila Maria Augusta*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1994.
- MARCOS, Plínio. *Obras teatrais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016, 5 v. Organização Alcir Pécora.
- MATOS, Odilon Nogueira de. “A cidade de São Paulo no século XIX”. *Revista de História*. São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 10, n 21-22, 1955, p. 89-125.
- MATZAT, Wolfgang. L'image de la ville et sa fonction dans *Le Père Goriot*. *L'Année Balzacienne*. Paris: PUF, n. 5, jun. 2004, p. 303-315.

- MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nov. 2000, n. 58, p. 173-181. Tradução de José Marcos Macedo.
- MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2009. Tradução de Anselmo Pessoa Neto.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- PRADO, Antonio Arnoni. *O último trem da Cantareira*. São Paulo: 34, 2019.
- PUJOL, Alfredo. *A carne* de Júlio Ribeiro. In: RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Ateliê, 2002. Organização de Marcelo Bulhões.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- RIBEIRO, Júlio. *Padre Belchior de Pontes*. 3 ed. São Paulo: Monteiro Lobato, 1925.
- RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1972.
- RIBEIRO, Júlio. *Cartas sertanejas*. 2 ed. Lisboa: Clássica, 1908.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- SANTOS, Cássia dos. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado Aberto/ São Paulo: Fapesp, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. *Sibila – Revista de Poesia e Cultura*. São Paulo: Ateliê, ano V, n. 8-9, 2005. Disponível em: [www.germinaliteratura.com.br/sibila2005\\_acismadapoesia.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/sibila2005_acismadapoesia.htm).
- TRAGANTE, Cinthia Aparecida. A habitação na literatura: as casas nos romances de Machado de Assis e de Lima Barreto. In: *risco – Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: IAU/USP, v. 16, n. 1, p. 10-21.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira – De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1916.
- VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp/ Rio de Janeiro: LTC, 1977, p. 190 (organização de João Alexandre Barbosa).