

# CIDADE, LITERATURA E EXCLUSÃO SOCIAL



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

*Clara Ávila Ornellas*  
*Júlio Cezar Bastoni da Silva*  
*(Orgs.)*

**CIDADE, LITERATURA E  
EXCLUSÃO SOCIAL**

**Universidade de São Paulo**

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

Diretor: Paulo Martins

Vice-Diretora: Ana Paula Torres Megiani

**Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas**

Chefe: Adma Fadul Muhana

Vice-Chefe: Cilaine Alves Cunha

**Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de  
Literaturas de Língua Portuguesa - PPGECLLP-FFLCH-USP**

Coordenador: Emerson da Cruz Inácio

Vice-Coordenador: Paulo Fernando da Motta Oliveira

# CIDADE, LITERATURA E EXCLUSÃO SOCIAL

Clara Ávila Ornellas  
Júlio Cezar Bastoni da Silva  
(Organizadores)



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FFLCH/USP  
São Paulo, 2022

Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Common* indicada.

### **Colaboradoras**

Renata de Carvalho Frankenberg  
Renata Ribeiro de Moraes  
Roberta Pereira Pires

### **Revisão**

Amanda Coelho Marzall  
Clara Ávila Ornellas  
Renata de Carvalho Frankenberg  
Renata Ribeiro de Moraes  
Roberta Pereira Pires

### **Capa**

Catherine Nikole da Cruz  
Etro Luiz Minarini  
Arte sobre imagem “Jars of Baby Food on Yellow Background”,  
Aris Leoven, 2021, Canva: <https://www.canva.com/media/MAEwtOXYDqs>

### **Editoração eletrônica**

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

---

C568      Cidade, literatura e exclusão social [recurso eletrônico] / Organização:  
Clara Ávila Ornellas, Júlio Cezar Bastoni da Silva. -- São Paulo :  
FFLCH/USP, 2022.  
1.626 Kb ; PDF.

Vários autores.

ISBN 978-85-7506-421-4

1. Literatura – Aspectos sociais. 2. Literatura brasileira. 3.  
Literatura portuguesa. 4. Literatura de expressão portuguesa. I.  
Ornellas, Clara Ávila. II. Silva, Júlio Cezar Bastoni da.

CDD 869.996

---

## Sumário

Apresentação	
<i>Clara Ávila Ornellas (USP)</i>	
<i>Júlio Cezar Bastoni da Silva (UFC)</i> .....	7

### PARTE 1

Literatura, poder e experiência urbana: reflexões em torno do Atlântico em língua portuguesa	
<i>Luca Façzini (Pós-doutorando USP/EAPESP)</i> .....	13
Testemunhos sobre o reverso da modernização na “Cidade Maravilhosa”: Lima Barreto e João Antônio	
<i>Clara Ávila Ornellas (Pós-doutoranda/USP)</i> .....	41

### PARTE 2

Sobre pedras, papéis e um livro de Rugendas	
<i>Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes (Doutoranda/UERJ)</i> .....	69
Ponto crítico: o musseque e o malandro de Luandino Vieira	
<i>David Pereira Júnior (Mestrando/USP)</i> .....	89
A representação de ruas, mercados e cortiços, como espaços de coletividade e de exclusão, nas literaturas angolana e brasileira	
<i>Estefânia de Francis Lopes (Doutoranda/USP)</i> .....	103
A fome em <i>Quarto de despejo</i> , de Carolina Maria de Jesus	
<i>João Gomes Luiz (Mestrando/UFC)</i> .....	122
O drama da cor melânica na literatura brasileira: a representação social do negro em <i>Clara dos Anjos</i> , de Lima Barreto	
<i>Kesyra Steicy Batista Silva (Mestranda/UFC)</i> .....	141

Modernidade e o direito à cidade em crônicas escolhidas de Lima Barreto <i>Patrícia Dayane Acs (Doutoranda/USP)</i> .....	160
Dialogismo nos contos “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Abraçado ao meu rancor” de João Antônio <i>Priscila Luz Gontijo Soares (Doutoranda/USP)</i> .....	180
A corte diabólica: por uma cartografia de <i>Quincas Borba</i> <i>Raphael Valim da Mota Silva (Doutorando/USP)</i> .....	200
Epos e romance: duas formas da exclusão social em <i>A Costa dos Murmúrios</i> , de Lídia Jorge <i>Renata de Carvalho Frankenberg (Mestranda/USP)</i> .....	211
A Escola do Cerrado e o Projeto BSB invisível: relato de experiência <i>Silvia Naara da Silva Pinto de Oliveira (Doutoranda/UnB)</i> .....	229
O soar dos sinos na cidade: indivíduo e coletivo no <i>Fausto</i> de Goethe <i>Thiago Oliveira Gonzalez Lopez (Pesquisador colaborador/UFF)</i> .....	247
Um operário-escritor na cidade: o caso do cearense Otacílio de Azevedo <i>Wesley Lucas Batista da Silva (Mestrando/UFC)</i> .....	260
Sobre os organizadores.....	261

## Apresentação

*Clara Ávila Ornellas (USP)*

*Júlio César Bastoni da Silva (UFC)*

Pensar a literatura e sua convergência com o cenário urbano é, certa e talvez prioritariamente, um modo de conceber a experiência social excludente em suas diferentes reiteraões históricas. Para além do reconhecimento de uma possível predominância do contexto das cidades nas obras ficcionais contemporâneas (certamente sinal de sua ascensão sobre o meio rural desde, ao menos nos países centrais, o século XIX), talvez seja necessário concebermos formas transnacionais de representação de seus dilemas. Ainda que diversas, tais configurações tendem a expressar relações aproximáveis no que tange à organização do trabalho, às diferentes espacialidades e suas relações com a estratificação social, à formação e a movência sobre o que são considerados bairros centrais, periféricos e suas diferentes sociabilidades, bem como a difícil convivência entre diferentes grupos e classes sociais, entre outras questões. *Locus* da morada e do labor, é também o da violência física e simbólica, expressando contradições próprias ao capitalismo em seus contínuos deslocamentos.

A aparente dificuldade de síntese, se não pode ser contornada, ao menos dá ensejo a localizarmos questões correlatas, em sua multiplicidade de manifestações. Nesse sentido, a cidade, enquanto produto da modernidade e da progressiva internacionalização de bens e informações, pode ser o palco ideal para a observação de recorrências e aproximações, exercício para o qual a expressão literária, por se abrir aos afetos, às vivências e às múltiplas formas de intervenção e reflexão acerca da sociedade, constitui-se como campo privilegiado. Desse modo, é possível não apenas estabelecermos formas de traçar os contornos da cidade e de seus dilemas em contextos determinados, específicos, mas também, a partir da consideração de sua ocorrência simbólica, refletirmos sobre a exclusão social e sua urgência, enquanto

assunto para as ciências humanas e para a prática política diária, das instituições à posição cotidiana do indivíduo, logo, enquanto fenômeno propriamente de *nosso* tempo e espaço.

Indagar-se, assim, acerca da relação entre literatura, contexto urbano e exclusão social, é considerar, nas trilhas de Milton Santos, a cidade enquanto lugar não apenas de atração, mas de criação e manutenção da miséria e da desigualdade: além do modelo econômico, seu suporte, a pobreza é também fato do modelo espacial vigente.<sup>1</sup> Trata-se, portanto, de não conceber a cidade como um espaço dissociado de tensões ou naturalmente neutro, pois prenhe dos dilemas sociais, econômicos e políticos da modernidade. Mike Davis, em seu já célebre *Planet of slums* (2006) chamava a atenção para a existência de uma suposta “humanidade excedente”, que sobrecarrega especialmente os grandes centros urbanos e pressiona o mercado de trabalho formal cada vez mais minguado e desprovido de direitos, assim como reforça a formação já existente de bolsões de miséria no que se refere à moradia. Se, como ele nota, “não há nada no catálogo da miséria vitoriana narrada por Dickens, Zola ou Gorki que não exista hoje em alguma parte do Terceiro Mundo”,<sup>2</sup> é necessário lembrar ainda que os “quartos de despejo” do mundo – para falar com Carolina Maria de Jesus, em seu livro de 1960 – continuam a todo vapor, e que a literatura, como de costume, não passou alheia a este fenômeno.

A produção literária, em seus variados gêneros, pode, assim, expressar convergências notáveis, ao nível da representação do lugar e das experiências, entre a exclusão social urbana nos musseques angolanos e nas favelas e periferias brasileiras; as divisões sociais implícitas na estrutura de um romance moçambicano, português ou brasileiro; os conflitos entre indivíduo e sociedade em *Fausto* ou na ficção de autores contemporâneos; a produção literária de indivíduos e grupos subalternizados e

---

1 SANTOS, Milton. *A urbanização brasileira*. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p. 10.

2 DAVIS, Mike. *Planet of Slums*. Londres: Verso, 2006, p. 186. Edição brasileira: *Planeta favela*. Tradução de Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

suas ligações com a segregação de classe e de raça; a experiência da educação popular e a importância da literatura, entre outras questões. Desse modo, os textos presentes nessa coletânea, para além de agregarem estudos amplamente diversificados acerca do tópico designado em seu título, podem ser uma porta de entrada para o estudo da dimensão representativa da cidade, como um caleidoscópio sobre o panorama social pretérito e, não menos, o contemporâneo.

\*\*\*

Os textos aqui coligidos foram originalmente preparados para comunicações e conferências apresentados no evento “Cidade, Literatura e Exclusão Social”, promovido, nos dias 20 e 21 de setembro de 2021, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados em Literaturas de Língua Portuguesa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (PPGECLLP/FFLCH/USP), com a colaboração do Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa (CELP/USP) e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (PPGLEtras/UFC), e sob a organização das Professoras Doutoras Tania Celestino de Macêdo e Clara Ávila Ornellas.

O livro está organizado em duas partes. A Parte 1 contempla os textos de dois pós-doutorandos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa/USP, sendo que o texto do professor Luca Fazzini é proveniente de sua palestra realizada durante o evento; já o texto da professora Clara Ornellas compreende parte dos resultados de sua pesquisa em andamento. Na sequência, a Parte 2 abrange os textos dos acadêmicos que apresentaram comunicação no evento.



# PARTE 1



# Literatura, poder e experiência urbana: reflexões em torno do Atlântico em língua portuguesa

*Luca Fazzini (Pós-doutorando USP/FAPESP)<sup>1</sup>*

## Escrever a cidade, interrogar o poder: considerações preliminares

Antes de me adentrar nas reflexões que pretendo compartilhar ao longo destas páginas, torna-se necessário dedicar alguns parágrafos ao título que as introduz, pontuar minimamente os contornos e os limites daquilo que pretende ser discutido a seguir. De fato, há, no próprio título, uma série de elementos que necessitam de alguns desdobramentos, mesmo que singelos. Refiro-me com certeza ao tríptico inicial: Literatura, Poder e Experiência Urbana, e às suas estritas e frequentemente debatidas correlações. Mas também à ideia de um Atlântico em língua portuguesa, que diz respeito tanto à abordagem metodológica – pensar o oceano e os seus fluxos como um espaço em comum, moldado por trânsitos que pertencem e afetam as suas margens –, tanto ao âmbito e ao contexto histórico e social, um verdadeiro campo de estudo, por sua vez também atravessado por uma densa rede de circulações que envolveram corpos, culturas, ideias e ideologias, entre outros tantos elementos, igualmente marcado por violentos mecanismos de poder cuja matriz, apesar das diferenças geográficas e temporais, assenta nos paradigmas e dispositivos desenhados pela e durante a experiência colonial.

Começarei pela ligação que, devido à ampla e documentada tradição crítica, demanda um menor esforço descritivo: a entre literatura e a experiência urbana. Para Renato Cordeiro Gomes (1999), tratar-se-ia do nexos fulcral da modernidade, quando

---

<sup>1</sup> O presente trabalho é parte do Projeto de Pesquisa “Escritas do Atlântico: perspectivas pós-coloniais para um comparatismo em língua portuguesa”, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

a literatura, nas suas múltiplas formas, estilísticas e estéticas, passou a interrogar as metamorfoses da vida na cidade:

As relações entre literatura e experiência urbana tornam-se mais contundentes e radicais na modernidade [...] quando a cidade se apresenta como um fenômeno novo dimensionado na metrópole que perde gradativamente o seu métron. A desmedida do espaço afeta as relações com o humano. Os condicionamentos sociais, políticos, econômicos e culturais historicizam esse fenômeno urbano. Assim, sob o signo da mudança identificado ao progresso e atrelado ao novo, alteram-se não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. Essa cidade da multidão, que tem a rua como traço forte de sua cultura, passa a ser não só cenário, mas a grande personagem de muitas narrativas, ou a presença encorpada em muitos poemas. Assim, é Paris para Victor Hugo, Balzac e Zola, ou para Baudelaire em seus poemas; ou Londres para Dickens. (GOMES, 1999, p. 23)

Do *flâneur* moderno nas ruas de Paris ou Londres até o romance pós-moderno, passando obviamente pela ficção borguesiana da década de 1940 – considerada por Beatriz Sarlo (2014) como verdadeira teoria sobre a cidade enquanto ideia –, e pelas *Cidades Invisíveis* (1972) de Italo Calvino, entre outras cidades escritas, a urbe é cenário, figura e/ou lugar de inquietações literárias<sup>2</sup>. Consciente do amplo *corpus* por trás de tal binómio – a escrita e a cidade –, cuja complexidade é irreduzível a qualquer

2 Apesar dessa presença quase obsessiva da cidade na literatura a partir, pelo menos, do século XIX, Beatriz Sarlo (2014) alerta para as divergências e incongruências entre a cidade escrita e a cidade real. Escreve a crítica argentina: “Entre a cidade escrita [...] e a cidade real há uma diferença de sistemas materiais de representação, que não pode ser confundida com frases fáceis como ‘a literatura produz a cidade’ etc. Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade escrita é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. [...] Escrever a cidade, desenhar a cidade, pertencem ao ciclo da figuração, da alegoria ou da representação. A cidade real, por sua vez, é construção, decadência, renovação e, sobretudo, demolição...” (SARLO, 2014, p.139). Entre renovações e demolições, a literatura capta apenas fragmentos, memórias ou experiências, frequentemente subjetivas, de um todo inefável e constantemente em movimento.

leitura sintética, ao convocar a relação entre cidade e experiência urbana tomo, portanto, de empréstimo parte do título do célebre estudo de Renato Cordeiro Gomes, *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana* (2008). E dele roubo também uma ressalva inicial: a consciência das inúmeras diferenças intrínsecas às cidades que interrogarei nessas páginas, no que tange à história, à cultura e à composição social desses espaços. Não há, aqui, portanto, nenhuma pretensão homogeneizante, apenas o questionamento de uma base em comum, que diz respeito à construção e ao consolidar-se de dispositivos, mecanismos e tecnologias de poder, no espaço das cidades espalhadas, nesse caso específico, nas margens continentais do Atlântico que escreve em língua portuguesa. Cidades quais Lisboa, Luanda e Rio de Janeiro, lidas e pensadas através das figuras e visões desenhadas nas páginas de três romances hipercontemporâneos, isto é, produzidos na segunda década do século XXI: *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo; *Os transparentes* (2013), de Ondjaki; *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018), de Djaimilia Pereira de Almeida.<sup>3</sup>

Nessa ocasião, o intuito não é, portanto, oferecer uma panorâmica completa e complexa da produção dos espaços urbanos nas respectivas literaturas nacionais. O que se pretende fazer aqui é, a partir dos romances citados, resgatar e desdobrar indícios neles disseminados, para, com estes, interrogar as dinâmicas de poder no espaço urbano, enquanto persistência dos paradigmas moldados durante a modernidade colonial. Tentar-se-á também desenhar certos processos de ficcionalização e estetização das múltiplas formas de exclusão e violência urbana cuja matriz é, ainda, a colonialidade do poder – cuja ação, é sempre necessário lembrar, não se encerra com a descolonialização, nem se restringe apenas aos territórios alguma vez colônia, envolvendo também a metrópole e as suas periferias internas.

Dito isso, passo ao segundo binômio de relações que o meu título destaca, a entre o poder e a experiência urbana. Nesse

<sup>3</sup> As indagações sobre os romances *Passageiro do fim do dia* e *Luanda, Lisboa, Paraíso* encontram desdobramentos posteriores em dois outros estudos (FAZZINI, 2020; 2021), de caráter mais amplo. Retomar aqui parte dessas discussões responde à necessidade de oferecer uma leitura em conjunto, mais “atlântica” e menos amparada aos contextos nacionais.

sentido, preciso dividir as reflexões em pelo menos duas vertentes que compõem a experiência urbana: uma que podemos definir “social”, e outra “espacial”, às quais correspondem duas diferentes maneiras de pensar o poder: o poder sobre os corpos e o poder sobre o espaço. Ambos totalmente imbricados, no dia a dia das cidades.

Ao falar de poder sobre o corpo, refiro-me – para usar o léxico foucaultiano – tanto ao poder disciplinar sobre o corpo anátomo-político (isto é, aqueles mecanismos, técnicas e tecnologias do poder centradas no corpo do indivíduo), tanto ao poder voltado para o corpo social, nas suas fragmentações e cisões internas entre aqueles grupos que a filosofia política moderna considera como população – ordenada, homogênea, racional, que compartilharia anseios, visões de mundo e perspectivas identitárias – e as multidões: a multidão dissoluta, desregrada, composta por corpos não (ou ainda não) domesticados pelo padrão e pela norma vigente, que habita a esfera do impolítico (Cf. AGAMBEN, 2015).

Que se olhe para o Norte ou para o Sul global, através das dinâmicas próprias aos respectivos contextos, o dispositivo racista, a construção da diferença racializada, impõe-se como linha de divisão entre os que são considerados, pelo senso comum e pelas hierarquias vigentes, parte de uma unidade homogênea, e a multidão, em continuidade com o passado colonial. Continuidade e não herança do passado colonial: não se trata, nesses casos, da aquisição passiva de ferramentas do passado, mas da contínua reativação e atualização de velhos paradigmas de poder, de acordo com as exigências contemporâneas e contextuais.

A essa divisão que o racismo faz do corpo social como um todo, entre população regulamentada e multidão dispersa, correspondem diferentes formas de ação do poder, que se reflete na ambígua coexistência, na contemporaneidade, do poder que se ocupa de preservar a vida, ao mesmo tempo em que distribui a morte. Trata-se, em síntese, da complexa relação entre *biopoder* e *tanatopoder* – para usar conceitos que remetem diretamente ao Michel Foucault (2005), em primeiro lugar, assim como ao Gior-

gio Agamben (2005) e Roberto Esposito (2019) –, investigada também por Achille Mbembe (2016) a partir de contextos parcial ou totalmente ausentes nas argumentações dos filósofos mencionados: o da *plantation* e o da colônia. Mais adiante, pretendo demorar um pouco mais nessa reflexão, fundamental para entender essa continuidade da lógica colonial na contemporaneidade urbana. No entanto, é necessário aqui evidenciar como a essa cisão no corpo social corresponde também a fragmentação do espaço urbano entre zonas nas quais se aplica a norma jurídica vigente, e outras, que podemos entender enquanto verdadeiros territórios de exceção, onde a partir da constante construção narrativa de uma ameaça, a ordem jurídica encontra-se suspensa.

Essa correspondência entre a ação do poder sobre o corpo e a fragmentação do espaço nada mais é que um dos muitos exemplos possíveis da complexa relação entre poder e espaço. Relação discutida em textos clássicos sobre a urbanização, como a *Teoria geral da urbanização*, de Idefonso Cerdá, de 1867, mas também em Carl Schmitt (1983), que afirma como não existem ideias políticas sem um espaço ao qual possam se referir, assim como não existem princípios espaciais aos quais não correspondam ideias políticas. Relevante, justamente pela relação que estabelece entre espaço urbano e biopoder, o texto de Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza* (2005), que destaca como a produção do medo enquanto afeto político e a produção de verdadeiras mitologias da segurança sejam também motores da ação do poder no espaço. Afinal, é a partir da construção de um inimigo, do medo produzido pela presença do suposto inimigo num determinado território, que se justificariam mecanismos paralegais – ou até mesmo ilegais – de suspensão dos direitos num determinado espaço.<sup>4</sup>

---

4 Embora não envolva diretamente o contexto urbano, a relação entre poder e espaço é central também em Achille Mbembe, que em seu texto *Necropolítica* (2016), ao pensar a ocupação colonial no passado e na modernidade tardia, faz do espaço matéria-prima do exercício da soberania: “A ‘ocupação colonial’ em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a subversão dos regimes de propriedade existentes; a classificação das

## **Portos do Atlântico em português: Lisboa, Luanda, Rio de Janeiro**

Ao interrogar as circulações e os trânsitos que moldaram as culturas espalhadas pelas margens continentais do Atlântico, Paul Gilroy (2012) escreve:

A cartografia desses movimentos demanda uma história descentrada e talvez excêntrica. [...] Como tentei demonstrar, esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas. A contaminação líquida do mar envolvendo tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente às experiências de cruzamento e a outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns dos árdios problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura. Os ganhos potenciais aqui podem ser vislumbrados até mesmo através de um contraste simplificado entre nações estabelecidas e essencialmente sedentárias – baseadas num único centro, mesmo que seus tentáculos imperiais se estendam muito mais – e os padrões de fluxo e mobilidade que caracterizam a aventura extra-nacional e a criatividade inter-cultural. (GILROY, 2012, p. 14-15)

De acordo com Gilroy, tratar-se-ia, em síntese, de pensar as histórias atlânticas de forma centrífuga, para além da as-

---

peças de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço; em resumo, o exercício da soberania. O espaço era, portanto, a matéria-prima da soberania e da violência que sustentava. Soberania significa ocupação, e ocupação significa relegar o colonizado em uma terceira zona, entre o status de sujeito e objeto.” (MBEMBE, 2016, p. 135)

sociação simplificada, frequentemente de caráter essencialista, entre Estado-Nação e cultura. A circulação passada e presente de corpos e ideias (para resumir sinteticamente um conjunto de práticas, ritmos, filosofias, linguagens e muito mais) é, de fato, irredutível às narrativas que pretendem pensar as culturas como homogêneas e fechadas dentro de qualquer fronteira nacional. Igualmente, é também necessário considerar o Atlântico como um espaço no qual, através dessas mesmas circulações que re-desenharam as demografias continentais, dinâmicas violentas e excludentes passaram a ser experimentadas, implementadas e disseminadas em escala global. Dentro dessas múltiplas formas de violência, assim como brilhantemente analisado por Aníbal Quijano (2005), a raça, entendida de forma estritamente biológica, funcionou como um dispositivo capaz de impor rigorosas hierarquias entre povos, necessárias ao domínio e à exploração colonial e capitalista. Na contemporaneidade, apesar de as categorias raciais terem sido consideradas, às vezes, de forma mais abrangente, passando a contemplar também outros elementos além da biologia, a lógica violenta e excludente característica da modernidade colonial manteve-se praticamente inalterada.

Paralelamente às circulações e aos movimentos intrínsecos às culturas diaspóricas, o Atlântico que se pretende pensar enquanto subjacente à produção de certas escritas constitui-se também a partir das conexões e das hierarquias que o colonialismo e a escravidão estabeleceram através dos trânsitos seculares de corpos e culturas pelo espaço do Atlântico. Esses movimentos e embates participam da construção daquilo que Achille Mbembe chamou de “culturas em colisão”, ou seja, “culturas tomadas pelo turbilhão das guerras, das invasões, das migrações, dos casamentos mistos, de religiões diversas que são apropriadas, de técnicas que são trocadas e de mercadorias que são vendidas” (MBEMBE, 2015, p. 69). Destas “colisões” surgem escritas que, ao encenar a subalternidade de determinadas experiências contemporâneas, colocam em xeque o vínculo da origem nacional e a narração da cidadania – veja-se, apenas como exemplos, os romances urbanos de Djaimilia Pereira de Almeida, o já mencionado *Luanda, Lisboa, Paraíso e Maremoto* (2021). Ao mesmo tempo, tais escritas

denunciam as complexas dinâmicas de pertencimento e a identificação impossível com um Estado-Nação cujo poder está na mão de uma elite homicida, como nas páginas de *Os Transparentes*, de Ondjaki. Um Estado-Nação cujos atos se assentam na construção, através de processos jurídicos, da diferença, envolvendo todos aqueles sujeitos que Judith Butler e Gayatri Chakravorty Spivak (2018) consideram “sem estado”: os pobres, os migrantes, também chamados de “corpos estranhos” por Étienne Balibar (2019), isto é, a multidão sem direitos. A “vida descartada” de “sujeitos almejantes” (BUTLER; SPIVAK, 2018), cujo almejar – saúde, segurança, lar, cidadania – é visto como ameaça no interior de uma comunidade que se quer homogênea e que, por isso, recorre às formas mais ancestrais da vida política: “o mundo contemporâneo é modelado e condicionado profundamente por estas formas ancestrais da vida cultural, jurídica, política, que são a da clausura, da cerca, do muro, do campo [...]. Por todo o lado, são recuperados processos de diferenciação, de classificação e de hierarquização para fins de exclusão e de erradicação” (MBEMBE, 2014, p. 51).

Esses processos de diferenciação que resultam na exclusão de inteiros grupos, esse “devir-negro no mundo” de acordo com Achille Mbembe (2014), apesar das metamorfoses necessárias no interior de outros sistemas de direito, retomam as dinâmicas da construção da diferença racializada típicas da colônia, funcionais para a lógica exploratória da acumulação do capital. Nessas circunstâncias, as metrópoles contemporâneas tornam-se palcos de uma guerra civil permanente, que envolvem grupos populacionais cujas relações cotidianas se constituem na base da inimizade, como habilmente encenado no romance de Rubens Figueiredo, *Passageiro do fim do dia*.

Pensar o Atlântico é, portanto, uma forma de imaginar as culturas e a narração dos (des)encontros de forma transversal, fora da lógica fechada das construções identitárias e políticas dos estados nacionais. É também, mais uma vez, um campo de observação privilegiado para refletir acerca das persistências das dinâmicas coloniais na contemporaneidade, da continuidade dos mecanismos de poder do passado, até o presente. As cidades

e, em particular nesse estudo, as cidades-porto espalhadas pelo Atlântico que escreve em língua portuguesa – um universo urbano geograficamente moldado e historicamente atravessado pelas relações de exploração colonial e pelos seus paradigmas excludentes –, doam matéria, forma concreta, às tensões e às fraturas nas quais se inscreve a experiência contemporânea. Nelas, o passado, visível na materialidade de suas construções, assim como na persistência impalpável das velhas dinâmicas sociais, convive com a projeção abstrata de futuros possíveis. Essas tensões, aparentemente antagônicas, conjugam-se no cotidiano urbano, dando substância ao momento presente.

Para pensar essa coexistência, torna-se proveitoso convocar duas imagens simbólicas úteis para descrever as relações entre diversos tempos e culturas no espaço urbano: a cidade-palimpsesto e a cidade porosa. Com esse intuito, recorro a três estudos, três reflexões sobre a cidade provenientes de geografias distintas, o texto *Afrotopia* (2021) de Felwine Sarr, que diz respeito à cidade africana como um palimpsesto; um breve ensaio de Walter Benjamin sobre a cidade de Nápoles; o estudo *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro* (2019), de Bruno de Carvalho.

Sem recusar, *a priori*, qualquer perspectiva utópica, em *Afrotopia* o economista senegalês Felwine Sarr dedica todo um capítulo à questão urbana. Sarr oferece diversas imagens e fragmentos de metrópoles africanas, peculiares em suas divergências sistêmicas. Acompanhando a *flânerie* continental do economista, cidades quais Abdijan, Argel, Bamako, Dacar, Kigali, dão ao espaço africano múltiplos contornos e diferentes perspectivas. Dentro desse labirinto de visões urbanas e sons evocados, a imagem da cidade palimpsesto parece a mais adequada para desenhar linhas em comum entre essas metrópoles pós-coloniais. Nas palavras de Sarr (2021), “existem cidades-palimpsestos, no seio das quais inúmeros movimentos, inúmeras camadas, inúmeros estratos se foram sobrepondo e sedimentando. Essa característica me parece a mais bem disseminada entre as cidades africanas” (SARR, 2021, p. 140).

Na cidade-palimpsesto, o poeta, o escritor, o crítico contemporâneo, retomando Giorgio Agamben (2009), é aquele que, indo além da esfera sensorial do visível, saiba interrogar as fraturas entre as camadas que compõem a história e a geografia da urbe justaposta. Na cidade pós-colonial, esse lado sombrio presente nas frestas entre as diversas camadas do tempo que costuram os seus espaços, denuncia a persistência das dinâmicas do passado colonial e escravistas que, como imagens espectrais, voltam a assombrar o presente, atualizando as práticas de acordo com as novas contingências.

Por sua vez, num ensaio de 1925, o filósofo alemão Walter Benjamin refere-se à cidade de Nápoles enquanto uma cidade porosa. O adjetivo aparece frequentemente no ensaio, ora para descrever as qualidades físicas da cidade, suas arquiteturas e geografias flutuantes, intermitentes, que se reinventam em cada momento servindo múltiplas situações e circunstâncias, ora para ler os gestos, os hábitos e as relações sociais que se estabelecem entre as pessoas que percorrem seus espaços. Escreve Benjamin (1987):

A arquitetura é porosa como essas rochas. Construção e ação se entrelaçam uma à outra em pátios, arcadas e escadas. Em todos os lugares se preservam espaços capazes de se tornar cenário de novas e inéditas constelações de eventos. Evita-se cunhar o definitivo. Nenhuma situação aparece, como é, destinada para todo e sempre; nenhuma forma declara o seu ‘desta maneira e não de outra’. Aqui é assim que se materializa a arquitetura, essa componente mais concisa da rítmica da sociedade. (BENJAMIN, 1987, p. 147-148)

A partir das reflexões de Walter Benjamin sobre a cidade de Nápoles, em *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro* (2019), através de uma série de referências literárias e culturais, Bruno Carvalho oferece uma leitura sugestiva do Rio de Janeiro, “essa metrópole sem um passado de fronteiras étnicas definidas, uma cidade permeada por história de limites frequentemente fluidos” (CARVALHO, 2019, p. 40). De acordo com o

autor, que esboça uma análise etimológica do termo, o adjetivo poroso vem do grego *póros* (πορός), “passagem” – mas também “recursos”, “abundância” –, e “faz parte da etimologia dos poros da pele e dos portos de uma cidade” (Idem). Indo além da análise de Carvalho, Poro é também uma figura da mitologia clássica, grega e romana, filho de Métis, a mais célebre das Oceânides. No *Simpósio* de Platão ele representa a astúcia e o artifício, assim como a abundância e a riqueza. Se a porosidade é, portanto, uma atribuição tradicionalmente positiva, é também necessário destacar que as suas passagens, atravessamentos e caminhos em aberto remetem também à absorção, além dos limites rigorosos do tempo, de práticas e dinâmicas violentas. Mais que a exaltação acrítica dos contatos e dos encontros entre diferenças, sejam elas temporais, culturais ou sociais, torna-se necessário interrogar a porosidade também a partir da confluência, entre diversos tempos, de práticas violentas e excludentes, que remetem à modernidade colonial.

O próprio desenvolvimento urbano, sempre violento, é um exemplo pertinente desses atravessamentos. De fato, refletir acerca das metrópoles contemporâneas significa debruçar-se sobre uma realidade espacial na qual desenvolvimento econômico e violência coexistem, articulando-se e moldando a organização do espaço urbano. De acordo com David Harvey (2003; 2014), as metrópoles contemporâneas estão intrinsecamente ligadas ao desenvolvimento do capitalismo, ao mesmo tempo em que reproduzem, no seu interior, as dinâmicas e as hierarquias que marcaram a modernidade ocidental, “o capitalismo precisa da urbanização para absorver o excedente de produção que nunca cessa de produzir. Dessa maneira, surge uma ligação íntima entre o desenvolvimento do capitalismo e a urbanização.” (HARVEY, 2014, p. 30).

Um exemplo dessa íntima relação seria, segundo o geógrafo, a série de reformas que, na metade do século XIX, “modernizaram” a cidade de Paris. Através de tais reformas atuou-se uma mudança não apenas na geografia da capital francesa, mas também no próprio estilo de vida urbano, com os novos cafés, as grandes exposições, o *boom* das enormes lojas ligadas à mais im-

portante indústria da moda. No entanto, enquanto a nova capital do velho continente atraía a elite financeira e artistas provenientes de todo o mundo, a classe trabalhadora ficava completamente excluída, presa aos sempre crescentes ritmos de produção (Idem).

Na contemporaneidade, ao lado desse impulsionar de estilos de vida sempre mais voltados para as dinâmicas do consumo, há também uma complexa reconfiguração do espaço urbano que, acompanhando os fluxos do capital financeiro nas formas da especulação imobiliária, acaba fragmentando tanto o espaço metropolitano como os indivíduos que nele residem. A classe trabalhadora do século XIX e da primeira metade do século XX é substituída, no último degrau da pirâmide social, pelo trabalhador “precário” ou informal, pelo migrante “ilegal”, e pelas minorias étnicas, como consequência da polarização da riqueza em determinadas áreas e do lento abandono de outras. Bairros inteiros ficam esquecidos seja pelo mercado, que não vislumbra neles possibilidade de lucro e que, aliás, serve-se da proliferação da pobreza para baixar os custos da mão de obra, seja pelo Estado que, por sua vez, vê-se constantemente empobrecido pelas privatizações contínuas dos recursos e dos espaços públicos.

Em *Os condenados da cidade* (2001), título que remete explicitamente ao Frantz Fanon, Loïc Wacquant analisa os processos que transformaram os centros das cidades norte-americanas em guetos negros, assim como as periferias das cidades francesas, dedicando atenção particular para os casos de Chicago e de Paris. Em ambos os contextos se está perante situações de imobilidade social em que os paradigmas de uma sociedade classista e racista se combinam às necessidades do capital financeiro.

Vistas a partir da perspectiva racial, existem convergências evidentes entre as práticas de segregação e de construção da subalternidade características da cidade colonial e a perpetuação da pobreza em determinados grupos populacionais que acontece de forma recorrente na “cidade neoliberal”. Loïc Wacquant evidencia vários fatores tanto no âmbito ocupacional, – como, por exemplo, a redução de categorias ocupacionais historicamente mais acessíveis à população negra e pobre, a distribuição espacial

dos empregos e a falta de rede de transportes públicos adequados, até o estigma associado ao fato de morar no gueto – quanto no âmbito das políticas de habitação e dos cortes na despesa pública, que afetam hospitais, escolas e universidades situadas nas chamadas “áreas de risco”, condenando a população que aí reside a uma taxa de escolaridade menor e de mortalidade maior em relação à classe média. Estar-se-ia perante uma das características mais explícitas daquilo que Éric Alliez e Maurizio Lazzarato, em *Guerres et capital* (2016), chamam de domínio endocolonial: a luta contra as minorias e a perpetuação da subalternização através de uma conjuntura de iniciativas e processos legais operados através de parcerias, direta ou indiretamente planejadas, entre o poder público e o empreendedorismo privado. Em muitos casos, as vítimas de hoje pertencem àqueles grupos sociais historicamente às margens do capitalismo: os afrodescendentes cujos antepassados foram escravizados ou os imigrantes oriundos de contextos economicamente precários. Nesse sentido, investigar a produção literária e cultural que encena os conflitos intrínsecos ao desenvolvimento urbano, permitiria interrogar as múltiplas formas através das quais o domínio endocolonial se articula na contemporaneidade, bem como as estratégias literárias que permitem desenhar tais persistências do passado no cotidiano das cidades.

### ***Os transparentes, de Ondjaki***

Luanda, capital de Angola, pode ser lida a partir da imagem da cidade-palimpsesto. De acordo com as pesquisas de Silvia Leiria Viegas (2015) sobre a urbanização da cidade africana, nela sobrepõem-se diferentes modelos que refletem a conjuntura histórica e política do próprio país: a cidade colonial, que marcou os seus espaços desde os alvares da colonização europeia, a cidade socialista e a neoliberal, ainda em contínua expansão. Palco canônico de uma grande parte da produção literária nacional, como atesta uma ampla bibliografia crítica a respeito – veja-se, apenas como exemplo, o clássico *Luanda: cidade e literatura* (2008), de Tania Macêdo – a escrita registrou as diversas etapas e anseios

da história angolana. Destaca-se, nesse sentido, o conjunto de três “estórias” da autoria de José Luandino Vieira, escritas em 1963 e publicadas com o título *Luanda*. Tendo a cidade colonial como cenário, entre inovações estéticas e linguísticas, o autor fornece um retrato fiel da divisão espacial urbana, assim como das relações de poder que marcaram um dos últimos respiros do colonialismo formal em África.

Mais recentemente, Pepetela, romancista que, ao longo da sua ampla produção literária, alimentou-se constantemente do amplo repertório fornecido pela história de Angola, com o romance “luandense” *Predadores* (2005) oferece um retrato distópico do pós-independência. Apesar das tantas transformações atravessadas por Angola em cerca de trinta anos, no romance citado, o autor consegue envolver o leitor num eterno presente, marcado pela repetição das mesmas lógicas predatórias apoiadas, ora pelo partido, ora pelo mercado, de acordo com as fases políticas atravessadas pelo país. A organização fragmentada e cronologicamente irregular da obra funciona como estratégia para transmitir essa condição de imutabilidade.

À continuidade em termos de gestão do poder e de relações sociais corresponde, em certa medida, uma continuidade também na organização espacial da cidade, e nas suas referências arquitetônicas. As intervenções urbanas em Luanda são exemplos das persistências dos paradigmas coloniais na contemporaneidade, pois vieram reforçar tanto a fragmentação hierárquica do espaço urbano quanto a segregação dos considerados “indesejados”. De acordo com os dados apresentados por Sílvia Leira Viegas, em 1970 a população branca na cidade – em sua maioria moradora do “asfalto” – alcançava o 26%. Hoje em dia, cerca de 80% da população luandense reside entre os chamados “bairros populares” e os diferentes tipos de musseques (VIEGAS, 2012), mantendo-se, portanto, praticamente inalterada a proporção entre os moradores das áreas mais abastecidas da cidade e as mais carentes. Os modelos de desenvolvimento arquitetônico e urbanístico, apesar das diferentes necessidades do tempo presente em relação ao passado, mantiveram-se também similares: as principais referências continuam sendo “atlânticas”, provenientes principal-

mente do Atlântico Sul. Se durante a época colonial “a influência brasileira e de inspiração tropical” (VIEGAS, 2015, p. 54) conferiu certa peculiaridade à urbanização portuguesa em África, a contemporaneidade luandense reforça os laços e as influências atlânticas, até mesmo no que diz respeito à construção de habitações populares. Veja-se, apenas como exemplo, o programa lançado após as eleições de 2008, que no ano seguinte passou a denominar-se “Meu Sonho, Minha Casa”, em evidente analogia com o programa brasileiro “Minha Casa, Minha Vida” lançado em 2009 pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva – ambos os projetos destinados à classe média e alta.

A convergência, em Luanda, de populações oriundas de várias partes de Angola, seguindo os fluxos das migrações locais, incentivadas pelos longos conflitos armados que subjugarão o país durante décadas após a independência, assim como as influências atlânticas que, ao longo dos séculos, moldaram fisicamente a capital angolana, permitem pensar a cidade palimpsesto também à luz da sua porosidade, atributo que bem define a relação entre as várias camadas do passado que constituem, justamente, a cidade palimpsesto.

O romance de Ondjaki, *Os Transparentes*, publicado em 2013, passa-se completamente em Luanda, uma cidade representada como frenética, global enquanto palco do encontro de indivíduos que chegam a Angola acompanhando os fluxos internacionais do capital. Como também em outros romancistas angolanos, as figuras que coexistem na cidade permitem enxergar os laços atlânticos que ligam as duas margens continentais. Numa galeria riquíssima de personagens provenientes de diferentes cantos do mundo, *Os transparentes* é um retrato de como as políticas urbanas no país africano, mais que gerar empregos e melhorias para a população local, atraíram os interesses predatórios do capitalismo global. Dentro dessa galeria, a presença de brasileiros destaca-se por ser a mais familiar entre as “alteridades”, sendo eles considerados, às vezes, não como estrangeiros: “é preciso empurrar já assim? vocês quando encostam num estrangeiro ficam bem armados, até parece que brasileiro também conta como estrangeiro...” (ONDJAKI, 2013, p. 291).

Se de um lado o romance *Os Transparentes* é habitado por uma galeria de personagens diversos, que encenam a multiplicidade e o cosmopolitismo da metrópole africana, porosa nas dinâmicas urbanas que nela se estabelecem a partir justamente dessa vivência multicultural, por outro lado, o foco da obra reside na vivência à margem de grande parte da sua população. O mesmo acontece nas relações desiguais e de abandono que a lógica desenvolvimentista, em continuidade com a colonial, impõe às classes populares – os transparentes do título –, metonimicamente representados, no romance, pela figura de Odonato. O tornar-se transparente de Odonato como consequência da fome e das faltas materiais que acompanharam a sua vivência em Luanda, personifica, de fato, a precariedade da existência humana. Retomando o debate proposto também em outros estudos (BUTLER, 2019), em *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* (2015), Judith Butler destaca como, *a priori*, qualquer existência deveria ser considerada na sua precariedade, pois se trataria de uma característica da própria vida, que deveria ser garantida graças ao trabalho de entidades e instituições políticas de vária natureza. Diversamente, aquilo que a filósofa denomina de condição precária “designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e de apoio deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte” (BUTLER, 2015, p. 46).

O romance de Ondjaki, fluido nas sequências narrativas marcadas por um apelo constante ao humor e à ironia, enquanto de um lado desenha uma Luanda porosa no seu moldar-se a partir das sobrevivências do cotidiano, como no caso do prédio no bairro Maianga, um musseque vertical no coração da cidade que torna-se cinema ao ar livre enquanto corre o risco de desmoronar por causa de improvisadas explorações petrolíferas na área urbana, por outro lado, reflete de forma contundente as práticas que desenham, na contemporaneidade urbana, a “vida descartada” dos que se encontram à margem. Afirma Odonato, no romance: “a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2013, p. 203). A classe, as práticas culturais e até a

raça entendida num sentido biológico, como investigou a jornalista Joana Gorjão Henriques no seu livro *Racismo em português: o lado esquecido do colonialismo* (2016), funcionam como marcadores de diferença. Escreve Judith Butler (2015):

Formas de racismo instituídas e ativas no nível da percepção tendem a produzir versões icônicas de populações que são eminentemente lamentáveis e de outras cuja perda não é perda, e que não é passível de luto. A distribuição da condição de ser passível de luto entre as populações tem implicações sobre por que e quanto sentimos disposições afetivas politicamente significativas, tais como horror, culpa, sadismo justificado, perda e indiferença. (BUTLER, 2015, p. 45)

Em *Os Transparentes* a diferenciação dentro do corpo da população tem como base, principalmente, a classe social. A partir dessa cisão, podem ser interrogadas também as visões dissonantes da cidade de Luanda que abundam no romance, vista ora como espaço de negócios e riquezas provenientes da exploração dos seus recursos, ora como espaço de escassez e falta. Apesar das enormes metamorfoses que a cidade atravessou desde a época colonial até a contemporaneidade, através da ficção Ondjaki desenha um espaço que conserva, no seu interior, as contradições e as privações que, como durante a ocupação europeia, torna absolutamente precária a existência dos indivíduos que a habitam.

### ***Luanda, Lisboa, Paraíso, de Djaimilia Pereira de Almeida***

Desde, pelo menos, a época moderna, a cidade de Lisboa foi marcada por um enorme fluxo de indivíduos provenientes de todos os cantos do mundo, acompanhando as rotas da desigualdade erigidas pelo colonialismo e perpetradas, posteriormente, pelo capitalismo global. No entanto, olhando de forma panorâmica para a produção artística e cultural em volta da antiga metrópole imperial, pelo menos até meados do século XXI,

observa-se uma quase completa ausência de toda essa multidão alógena. De acordo com António Pinto Ribeiro:

Lisboa é hoje uma cidade multicultural. À semelhança de outras cidades do interior do país, Lisboa é uma cidade multicultural, embora sem práticas multiculturalistas. [...] Portugal, como aliás toda Europa, já não é um país branco. As migrações e a permanente circulação de pessoas transformaram esse país. No entanto, um fenómeno social escamoteia esta nova realidade sociológica: estas centenas de milhares de ‘novos lisboetas’ (para utilizar a expressão do cineasta Sergio Trêfaut), que alteraram radicalmente a paisagem humana, são, de certo modo, invisíveis. (RIBEIRO, 2005, p. 209)

Mais de quinze anos após as considerações de Antonio Pinto Ribeiro, podemos finalmente notar uma produção artística e cultural quantitativamente e qualitativamente relevante, que permite imaginar Lisboa como sendo uma cidade multicultural. Algumas dessas produções foram inclusive desenvolvidas e patrocinadas diretamente pelo poder público, na tentativa de impor para a cidade uma imagem de capital europeia onde as diversas culturas se encontram e convivem sem conflitos, ressuscitando assim os antigos fantasmas do luso-tropicalismo. Exemplos pertinentes desses processos e dessas estratégias podem ser encontrados também no âmbito da produção literária. É o caso, entre outros, da colaboração literária do escritor angolano José Eduardo Agualusa com a Câmara Municipal de Lisboa, da qual surgiu um “roteiro literário” (OLIVEIRA, 2013, p. 592) da capital chamado *Lisboa, cidade de Exílio: o mundo em Lisboa* (1999). Para Nuno Oliveira (2013), no texto de Agualusa vislumbram-se e cruzam-se duas marcas características desta redescoberta da multiculturalidade intrínseca à cidade de Lisboa: o desejo luso-tropicalista de querer construir para a capital portuguesa uma identidade essencialmente híbrida, pacificadora dos conflitos, e uma nostalgia melancólica – no sentido dado ao termo por Paul Gilroy (2004) – do império perdido.

No entanto, se de um lado as dinâmicas de mercado pretendem fazer de Lisboa a capital exótica da Europa, pacificando os conflitos internos à capital portuguesa, por outro lado, desenvolveram-se, principalmente a partir da segunda década do século XXI, diversas produções literárias que descrevem e interrogam o espaço urbano lisboeta a partir justamente dos conflitos cotidianos sobre os quais assentam tanto as vivências coletivas quanto as (im)possibilidades de inserção social de sujeitos deslocados, em trânsito, frequentemente oriundos das ex-colônias africanas.

É dentro dessas escritas que se insere Djaimilia Pereira de Almeida, autora nascida em Angola, mas que desde nova habita as ruas de Lisboa, cujo romance *Luanda, Lisboa Paraíso* (2018) permite um amplo debate em torno da inserção subalterna dos africanos na Europa, evidenciando as tensões e as violências subjacentes ao multiculturalismo da capital portuguesa como persistência das dinâmicas coloniais na contemporaneidade urbana. Com essa obra, a autora volta, de fato, às geografias encenadas no seu primeiro romance, *Esse cabelo, a tragicomédia de um cabelo crespo que cruza fronteiras* (2017), para narrar com uma ironia desencantada as peripécias migrantes de Cartola e Aquiles, pai e filho que, na metade da década de oitenta, por razões de saúde deixam Angola para Portugal.

Cartola, protagonista do romance juntamente com Aquiles, merece uma atenção particular pois se trata de uma figura inédita dentro do amplo *corpus* de obras que encenam as viagens das antigas colônias africanas, rumo a Portugal, após as independências: já não um retornador, isto é, um colonizador de volta para a antiga metrópole, mas um assimilado que, apesar de se sentir/imaginar português, nunca gozou dos plenos direitos de cidadania – aos olhos do filho Aquiles, “Um ‘portuguesão’ dispensado pelo império a que jurara obediência” (ALMEIDA, 2018: 42).

A figura de Cartola aparece, portanto, profundamente complexa pois se por um lado a assimilação dependia da imposição e da absorção, violenta, do modelo europeu por parte do colonizado, por outro lado, este processo só permitia a ma-

nutenção legal da inferioridade social, juridicamente constituída (MENESES, 2010). Ao passar da condição de assimilado na colônia para migrante na antiga metrópole do império, Cartola conserva a mesma subalternidade em termos de direitos. Como para a grande parte dos migrantes contemporâneos, a cidadania almejada torna-se, no decorrer do romance, um sonho distante. Como no romance de Ondjaki, Cartola e Aquiles são, de fato, transparentes, tanto aos olhos dos portugueses, quanto dentro da esfera do direito, vivendo numa condição de profundo estranhamento:

Confiou o pedido da nacionalidade portuguesa a Barbosa da Cunha passando-lhe para a mão uma pasta com papelada que não voltou a ver. Pelo menos uma vez por ano, assegurava a Aquiles que os documentos estavam para sair. ‘Vai sair, menino Aquiles, agora, se me faz esse favor, olhos na ortografia que sem ortografia isso não anda para a frente!’, dizia sem olhar para o filho, como quem, apesar do tom de gozo, falasse de um parente afastado. Não contava a ninguém que não sabia em que pé estava o processo, de que o obstetra pouco ou nada falava. Vivia com medo da Polícia, de uma rusga. Planeava fazer-se de morto caso o abordassem. Parecia pensar que um dia lhe bateriam à porta e lhe diriam que estava tudo tratado, que era enfim português, direito que julgava pertencer-lhe. Não sabia ele conjugar o gerundivo e a origem etimológica da palavra ‘Tejo’? [...] Não escolhera já o seu talhão no Cemitério dos Prazeres, para onde se esquivava a entoar cânticos fúnebres em kikongo enquanto admirava os jazigos de família? Não se arrepiava ao ouvir o hino de Portugal e sabia de cor a primeira estrofe dos Lusíadas? (ALMEIDA, 2018: 88-89)

Sem documentos para tentar moldar a permanência na Europa, o destino de Cartola e Aquiles em Lisboa será o mesmo de muitos migrantes: entregues à *expertise* e à crueldade dos aliciadores que, nas ruas de Campo Grande, de madrugada, oferecem trabalhos exploratórios na área da construção civil.

Abandonada qualquer ilusão e qualquer esperança de inserção social, a última parte do romance de Djaimilia Pereira de Almeida desenha a luta para sobrevivência num lugar hostil, marcado pela precariedade, e as frágeis tentativas, tragicamente frustradas, de criação de laços de pertencimento. Estranhos aos lugares, a instauração desses vínculos passa pelo campo do afeto, envolvendo Cartola, Aquiles e a pequena comunidade da Quinta do Paraíso – aonde ninguém vai de visita, como se lê no romance – representada por Pepe, um galego que viera ainda bebê para Portugal, seu filho Amândio, que como no caso da dupla angolana mantém com o pai uma relação de incomunicabilidade, Iuri, uma criança do bairro que ganhou a consideração de Pepe, e Tristão, o cão do galego. Entre esse pequeno grupo institui-se práticas de ajuda e assistência mútua que parecem propor a possibilidade de existência de uma comunidade que não passa obrigatoriamente pela compensação material ou pela contrapartida. O espaço da Quinta do Paraíso é, desta forma, antagonico ao da capital portuguesa, no qual Cartola e Aquiles são justamente “humanos espectrais”, invisíveis, explorados nos canteiros da construção civil, ou considerados corpos perturbadores na cidade.

No entanto, o final trágico do romance inibe qualquer projeção romântica sobre a vivência periférica na capital portuguesa. Os últimos capítulos de *Luanda, Lisboa, Paraíso* revelam a fragilidade e a impossibilidade das tentativas de pertencimento num espaço marcado pela falta e pela carência. Contrariamente à imagem pacificadora, luso-tropicalista, proposta pelo poder público, as “encruzilhadas de mundos” que compõem o tecido social lisboeta se dão através de múltiplas formas de violência.

### ***Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo**

A partir dessas reflexões sobre a violência na cidade contemporânea enquanto persistência das lógicas de poder coloniais na contemporaneidade urbana, pode-se ler também o romance *Passageiro do fim do dia*, do escritor brasileiro Rubens Figueiredo, obra que ao encenar a viagem de ônibus do protagonista, Pedro,

para a casa da namorada Rosane, relata de forma minuciosa os tantos conflitos que atravessam a vivência nas metrópoles contemporâneas.

A narração do romance constrói-se tendo como ponto principal a figura do protagonista Pedro que, ao final do expediente, em uma sexta-feira qualquer, acompanhado por um rádio de pilhas e um livro sobre as viagens de Charles Darwin aos trópicos, espera o transporte coletivo que o levará à casa da sua namorada, na periferia oeste de uma cidade indefinida, sem nome, mas que pode ser identificada como sendo o Rio de Janeiro.

Com *Passageiro do fim do dia*, Rubens Figueiredo propõe uma maneira de refletir sobre o contemporâneo a partir justamente da geografia urbana, da realidade espacial e social que caracteriza as metrópoles contemporâneas. A viagem no transporte coletivo, que funciona como pano de fundo constante para a obra, é também uma estratégia narrativa que permite atravessar o espaço geográfico da cidade e as suas diversas realidades sociais, ambos marcados por profundas contradições e desigualdades. Nesse trânsito urbano, nesse percurso cotidiano que pertence ao dia a dia, a violência impõe-se como elemento fulcral: longe dos passeios ociosos do *flâneur* moderno, andar pela cidade aparece no romance como uma tarefa necessária, obrigatória, porém altamente arriscada. Tarefa que, para ser enfrentada, demanda o planejamento de uma estratégia de ação.

No entanto, é pela estrita relação que se estabelece entre a leitura de passagens do livro sobre Charles Darwin e os desdobramentos das memórias e das especulações de Pedro que os conflitos de caráter endocolonial ganham conotações mais tangíveis. A referência intertextual explícita ao cientista inglês, que um século e meio antes tinha atravessado as mesmas latitudes que Pedro percorre de ônibus, obviamente não é ingênua. Além disso, são justamente as referências intertextuais e as analogias espaciais entre o percurso urbano de Pedro e os caminhos do cientista inglês que permitem pensar a cidade representada em *Passageiro do fim do dia* como sendo o Rio de Janeiro. De fato, é na cidade, e em particular no bairro de Botafogo, que Charles

Darwin se hospedou em 1832, e as reflexões sobre os espaços por ele efetivamente percorridos tem um destaque relevante nos diários do cientista inglês.

As teorias de Charles Darwin são, portanto, fulcrais para a leitura do romance de Rubens Figueiredo. Sabe-se que os pressupostos sobre os quais assentam as análises do inglês – cronologicamente contemporâneas àquele conjunto de teorias e práticas pseudocientíficas conhecidas como “racionalismo científico” – estão estritamente vinculados à ideia moderna de progresso e que o núcleo central da sua teoria, baseia-se em pelo menos dois pontos fundamentais: a presença de exíguas variações orgânicas que acontecem nos seres vivos por causa das influências das condições ambientais; e a luta constante pela vida necessária aos indivíduos. Dessas considerações resulta, portanto, que quanto maiores são as variações orgânicas sofridas pelos indivíduos, melhores serão as condições para enfrentar a luta para a vida, aumentando as possibilidades de sobrevivência. A herança desenvolve um papel primordial, pois as variações mantêm-se para as sucessivas gerações, criando um *continuum* entre o presente e as experiências dos antepassados de cada espécie.

Apesar de ter se pronunciado várias vezes contra a escravidão e denunciado o genocídio dos povos autóctones perpetrado por parte dos europeus nas então colônias, nessas reflexões e comentários de Darwin intui-se tanto a herança do pensamento político e moral de Thomas Hobbes, que desenha a multidão como entregue às “superstições” e a vida no “estado de natureza” como a *bellum omnium contra omnes*, tanto e sobretudo a do já mencionado racionalismo científico, sobre o qual assenta a construção da classificação hierárquica dos povos, supostamente imutável, erguida pelas chamadas “teorias das raças”. A ética liberal conjuga-se, em Darwin, às análises científicas, tomadas como suporte para reforçar os paradigmas nos quais se baseia o modelo eurocêntrico capitalista.

É a partir das reflexões do cientista inglês, ampliadas para abranger também as ciências sociais, que irá se impor dentro do contexto positivista o chamado “darwinismo social”, como uma

justificação às discriminações de caráter racista e classista, tendo como base a distinção entre forte e débil, entre adaptados e não-adaptados.

Em *Passageiro do fim do dia*, a referência intertextual constante à figura e ao pensamento de Charles Darwin oferece uma perspectiva cativante para pensar a contemporaneidade urbana como uma luta incessante pela vida. Uma luta que toma as feições de uma Guerra Civil permanente, representada pela alusão insistente, no romance, à imagem do “combate memorável” (FIGUEIREDO, 2010, p. 24) entre uma vespa (*Pepsis*) e uma aranha (*Lycosa*). A contenda não vê contrapostos apenas dois grupos, mas dissemina-se na cidade abrangendo toda a população, como no caso das hostilidades entre os dois bairros vizinhos, o Tirol e a Várzea, ambos periféricos. O que está em jogo, no entanto, parece ser sempre a manutenção de um suposto privilégio perante uma ameaça real ou imaginada.

Para concluir, num cenário de constantes conflitos, Rubens Figueiredo tece uma ligação estrita entre os pobres de hoje e os indivíduos escravizados de ontem, da época pré-abolição. Ligação que passa principalmente pelas contínuas referências às teorias e à figura de Charles Darwin. De fato, a escravidão e as reflexões do cientista sobre os indivíduos que sofreram na própria pele tal experiência desumanizante, frequentemente citadas no romance de Figueiredo, foram assuntos que tiveram relevância no pensamento de Darwin, um abolicionista criado no interior de uma família abolicionista:

não obstante, a falta de empatia de Darwin em relação aos selvagens não abalou as suas convicções abolicionistas. Darwin expressou a sua indignação quando se deparou com a crueldade diária contra os escravos no Rio de Janeiro, onde viu os instrumentos usados para torturá-los, ouviu os gritos dos escravos sendo castigados e, em várias ocasiões, interveio para deter novos sofrimentos. Para ele a escravatura era o rebaixamento de toda uma sociedade [...]. (BETHENCOURT, 2018, p. 400)

Tal relevância foi brilhantemente captada por Rubens Figueiredo que, em *Passageiro do fim do dia*, dedica amplos comentários aos relatos do cientista a respeito do tema e às sensações contraditórias deste ao se cruzar, no Rio de Janeiro, com sujeitos que foram desprovidos de qualquer forma de liberdade. Nas reflexões e nas memórias de Pedro, desenvolvidas ora a partir de uma imagem do cotidiano, ora tendo como base trechos do livro sobre o cientista que relatam o encontro de Darwin com o contexto escravista brasileiro, impõe-se a percepção da continuidade nas dinâmicas de exploração dos corpos. Desenha-se assim, igualmente, uma linha contínua que aproxima, sem substanciais rupturas, os escravizados de um passado não muito remoto aos pobres de hoje em dia, ambos envolvidos em uma realidade profundamente hostil, que os via e os vê apenas como ferramentas para produzir mais-valia, tal e qual objetos desprovidos de humanidade.

As referências intertextuais em Figueiredo, assim como, em Almeida, a identidade cindida de Cartola e a sua inserção impossível no campo dos direitos de cidadania, ou a transparência – as privações e as faltas – de Odonato, em Ondjaki, são indícios e/ou modos de encenar e denunciar as persistências coloniais e escravistas que organizam a vida e o poder nas cidades contemporâneas. Uma continuidade funcional para a manutenção das relações de hegemonia e subalternidade, pois inibe tanto a inserção do outro, o marginalizado, dentro do modelo preestabelecido quanto a possibilidade de existir fora das relações de produção e consumo sobre as quais assenta a vida na metrópole contemporânea.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Stasis: la guerra civile come paradigma politico*. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

ALLIEZ, Éric; LAZZARATO, Maurizio. *Guerres et capital*. Paris: Éditions Amsterdam, 2016.

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Lisboa: Companhia das Letras, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única – Obras escolhidas*. Vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BETHENCOURT, Francisco. *Racismos: das cruzadas ao século XX*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o estado nação? Língua, política, pertencimento*. Brasília: Editora UnB, 2018.

CARVALHO, Bruno. *Cidade Porosa: dois séculos de história cultural do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2019.

ESPOSITO, Roberto. *Categorias do impolítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FAZZINI, Luca. Visões de Lisboa em dissonância: dinâmicas do poder no espaço urbano e escritas em trânsito. *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, v. n. 43, p. 155-174, 2020.

\_\_\_\_\_. Contemporaneidade urbana e violência endocolonial: reflexões em torno de Passageiro do fim do dia, de Rubens Figueiredo. *Itinerários*, Araraquara, v. 52, p. 187-202, 2021.

- FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Aula de 17 de março de 1976. In:\_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285-315.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesis*. v.3, n.2, Juiz de Fora: UFJF, 1999, p 19-30.
- \_\_\_\_\_. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- MACÊDO, Tania. *Luanda: cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP/ Luanda: Editora Nzila, 2008.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- \_\_\_\_\_. Afropolitanismo. *Áskesis*, v.4, n.2, dez. 2015, p. 68-71.
- \_\_\_\_\_. Necropolítica. *Arte&Ensino*. Rio de Janeiro, n.23, 2016. p.123-151.
- MENESES, Maria Paula G. O ‘indígena’ africano e o colono ‘europeu’: a construção da diferença por processos legais. *E-CADERNOS CES*, Coimbra, n.7, p. 68-93, 2010.
- OLIVEIRA, Nuno. Lisboa redescobre-se. A governança da diversidade cultural na cidade pós-colonial. A scenescape da Mouraria. In: DOMINGOS, Nuno; PEREIRA, Elsa. (Orgs.). *Cidade e império: dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2013. p. 557-603.
- ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

QUIJANO, Aníbal. A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo. *A colonialidade do saber*. Buenos Aires: Clacso, 2005, p. 227-278.

RIBEIRO, António Pinto. Portugal contemporâneo: entre a pré-modernidade e o cosmopolitismo. In: MARGATO, Isabel. GOMES, Renato Cordeiro (Org). *Literatura/Política/Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

SCHMITT, Carl. *Stato, Movimento, Popolo*. Massa: Elettica, 2021.

SARLO, Beatriz. *A cidade vista: mercadorias e cultura urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SARR, Felwine. *Afrotopia*. São Paulo: N-1 Edições, 2021.

VIEGAS, Sílvia Leiria. Urbanization in Luanda: geopolitical framework. In: *Actas*. 15 International planning history society (IPHS) Conference, São Paulo: FAUUSP, 2012. p. 1-20.

\_\_\_\_\_. *Luanda, cidade (im)previsível? governação e transformação urbana e habitacional: paradigmas de intervenção e resistências no novo milénio*. 522 f. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Universidade de Lisboa, 2015.

WACQUANT, Loïc. *Os condenados da cidade*. Rio de Janeiro: Revan, 2001.

# Testemunhos sobre o reverso da modernização na “Cidade Maravilhosa”: Lima Barreto e João Antônio<sup>29</sup>

*Clara Ávila Ornellas (Pós-doutoranda/USP)*

*Não dizem que o Gabriel Garcia Marques escreve sobre a loucura, quando ele só escreve sobre a América Latina? Se eu escrever sobre Cascadura vão dizer que sou o Papa do Surrealismo Fantástico. Eu não, o surrealismo fantástico é Cascadura.*

João Antônio

*O subúrbio, em geral, é feio [...]*

Lima Barreto

No início do século XX, o Rio de Janeiro sofreu intensas modificações urbanas para que se adequasse, ao menos em parte, aos modelos de modernidade vigentes em grandes cidades estrangeiras como Paris, Londres e Nova York. Para este fim, a descaracterização da região central da cidade obrigou, entre outros fatores, a demolição de prédios históricos e até mesmo de morros para dar espaço a ruas largas,<sup>30</sup> como a atual avenida

---

29 Este texto é parte dos resultados da pesquisa de pós-doutorado “O Rio de Janeiro continua lindo?": Lima Barreto, Roberto Arlt e João Antônio”, em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPECLLP/USP), sob a supervisão da professora Dr<sup>a</sup> Tania Celestino de Macêdo.

30 Ação semelhante foi observada em Paris, conforme afirma Walter Benjamin: “A cidade de Paris ingressou neste século [XX] sob a forma que lhe foi dada por Hausmann. Ele realizou sua transformação da imagem da cidade com os meios mais

Rio Branco. Deste período, refere-se também o aterramento do mar que daria origem a algumas das praias da Zona Sul. Muito sobrados antigos deram espaço a prédios verticais, o que provocou, entre outros fatores, o apagamento da memória histórica da cartografia da cidade.<sup>31</sup>

Essa modernização, aparentemente não planejada, contemplou os anseios das classes dominantes de tirar o país do atraso colonial a qualquer custo, utilizando soluções artificiais, em termos de arquitetura, e perversas, em relação ao tratamento dirigido aos pobres. Neste contexto, tornou-se evidente a necessidade de melhorar a imagem humana que habitava o centro da capital. Para tornar nobre a frequência desta região, não poderia haver negros<sup>32</sup> – a não ser em serviços subalternos – pobres ou prostitutas. A partir do momento que se pretendeu destinar o centro da cidade para as classes dominantes, não havia mais condições aos marginalizados ali residentes de continuar neste espaço. Afinal, o custo de vida para morar nesta localização encareceu vertiginosamente e, além disso, essa população era apontada como perigosa à saúde pública e à segurança.<sup>33</sup>

---

modestos que se possa pensar: pás, enxadas, alavancas e coisas semelhantes. Que grau de destruição já não provocaram esses instrumentos limitados! E como cresceram, desde então, com as grandes cidades, os meios de arrasá-las! Que imagens do porvir já não evocam! – Os trabalhos de Haussmann haviam chegado ao ponto culminante; bairros inteiros eram destruídos.” (BENJAMIN, 1989, p. 84).

31 Entre outros exemplos, a obra *Vida e morte de M.J. Gonzaga de Sá* (1919), de Lima Barreto, expõe esse apagamento da memória histórica do Rio de Janeiro.

32 Em *Os bruzundangas* (1922), Lima Barreto descreve – em tom satírico, mas em evidente diálogo com a sociedade de sua época – a vergonha sentida pelas classes dominantes brasileiras diante da constatação de que a população do país, em sua maioria, é composta de negros e de mestiços: “Quando, porém, se diz lá fora que, na sua população, há milhões de javaneses e mestiços deles (o que é verdade), imediatamente todos se aborrecem, zangam-se, lançando tristemente o labéu de vergonha sobre os seus compatriotas de tal extração”. E, mais adiante, ao tratar de anúncios sobre o Brasil divulgados no exterior: “Houve um que ficou célebre e assim rezava: ‘Bruzundangas, País rico – Café, cacau e borracha. Não há pretos’”. (BARRETO, 1956a, p. 123-124).

33 Para aprofundamento sobre como era vista a população pobre do centro do Rio de Janeiro no início do século XX, entre outras leituras, sugere-se a tese de doutorado de Gutemberg Medeiros, *Urbanidade e metajornalismo nas matrizes da Modernidade: memória textual nas produções de Lima Barreto e João do Rio no início do século XX* (2009), Escola de Comunicação e Artes – USP.

Sendo assim, foram destinadas as margens da cidade como únicas regiões onde esse rescaldo humano pudesse viver – longe dos olhos da alta sociedade – pouco importando a falta de infraestrutura e de assistência social para os subúrbios e morros. Dessa maneira, consolidou-se a divisão entre a cidade socialmente estabelecida e a cidade ilegal – a margem sempre dependente do centro, mas nunca devidamente incluída no planejamento urbano. Por outro lado, é esta mesma zona de exclusão que abriga a mão de obra necessária para a manutenção do conforto das classes dominantes. Conforme atesta Nicolau Sevcenko, a voracidade da nova metrópole, em muito fundamentada no ideal de progresso e desenvolvimento europeus, tornou-se uma obsessão coletiva por parte das classes dirigentes do país:

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca, segundo padrões totalmente originais; e não havia quem pudesse se opor a ela. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose [...]: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 2003, p. 43)

Percebe-se na visão de Sevcenko que houve, no início do século XX, uma declaração mais aberta sobre os lugares da cidade e das pessoas, pois anteriormente as classes dominantes já almejavam igualar seus costumes aos de capitais europeias ou norte-americanas – para não dizer desde sempre, como permite verificar a detalhada análise de José Luis Romero acerca dos *fidalgos*, pioneiros na fundação das cidades na América Latina.

[...] Grupos de ricos senhores, de damas amantes da poesia, cercados de prelados, juristas e funcio-

nários, empenhavam-se em fazer alarde de um estilo de vida semelhante ao das cortes peninsulares, pelo afã de consolidar sua própria posição social, mas também pela ilusão de levar uma vida nobre no exílio colonial.

Uma vida nobre foi a preocupação quase obsessiva das altas classes fidalgas ou com pretensões à fidalguia. Consistia sobretudo em desprezar os trabalhos mecânicos e em manter separados artesãos e cavaleiros [...] Mas o que as unia era sobretudo um forte sentimento de classe – por cima de sua quizílias – e fechavam suas fileiras o quanto podiam. Havia irmandades e confrarias que as reuniam, festas nas quais se identificavam, cerimônias nas quais somente seus membros ocupavam os lugares de honra. [...]

Era uma grande pena que o marco para tão aristocráticas aspirações fosse tão modesto: se o casarão era confortável e finamente mobiliado, as ruas eram, com exceção de umas poucas, de terra, a iluminação escassa, os esgotos insuficientes. [...] (ROMERO, 2004, p. 120-122)

Como base nas reflexões de Romero, percebe-se que no Brasil essa tendência de copiar hábitos e costumes estrangeiros, implicava, entre outros aspectos, a importação de produtos de vestuário e toalete, principalmente parisienses, bem como o desejo dessa classe de que seus filhos fossem estudar no exterior. Dessa maneira, a cultura local era vista como atrasada e rude, devendo ser cultivada apenas por pessoas pertencentes a classes sociais inferiores.

Contudo, o advento da modernidade brasileira trouxe a reverberação dessa visão de mundo discriminatória para uma escala maior da população. Ao sedimentar um novo traçado urbano para as ruas do Rio de Janeiro, verifica-se uma configuração concreta deste pensamento polarizado entre pertencimento e não pertencimento que, anteriormente, era menos declarado pelas classes dominantes. “Transformar o desejo em realidade” resume adequadamente esse cenário: criar um cenário europeu teria

um alcance de grandes proporções não apenas para as classes dominantes, mas para as dominadas, pois estas passam a desejar o luxo observado a distância de sua realidade econômica, porém na mesma cidade.

Desse modo, criou-se em uma pequena parte do solo local uma reprodução paisagística das grandes cidades estrangeiras. Não ser mais necessário imaginar-se em Paris, Nova York ou Londres, mas trazer elementos da ambiência destas capitais para a realidade brasileira era alçar o país na ordem econômica mundial, logo, na modernidade.

Um dos principais fatores que proporcionou esse estado de coisas circunscreveu-se aos objetivos do regime capitalista, então já em efervescência em algumas cidades da Europa e dos Estados Unidos. Para haver um crescimento econômico, era necessária a existência de um número cada vez maior de compradores. Expandir mercados tornou-se a ordem do dia. Dessa maneira, se percebe uma confluência de fatores que soma interesse mercadológico internacional e desejo de consumo das classes dominantes brasileiras. No que concerne a essa realidade, dois vetores se destacam como fomentadores da modernidade, a saber, a política e a imprensa.

Nesse período, o Brasil era ainda uma recente república que sofria com constantes embates provocados por dissidentes desse novo regime político-econômico. Por outro lado, a propagação de epidemias como a da gripe espanhola e a da febre amarela ocasionava um cenário aterrador, coligando más condições higiênicas e pobreza. Portanto, entre outros aspectos, era necessário mostrar ao mundo uma imagem positiva do país – ainda que em muito forjada – e um dos elementos que sedimentou esse objetivo foi a transformação de parte da cidade. Essa “maquiagem” para esconder as mazelas da urbe, e atestar a pertinência do novo regime político-econômico, consolidou-se com *glamour* na *Exposição Nacional de 1908: Cem anos da abertura dos portos às nações amigas*, ocorrida no período de 28 de janeiro a 15 de novembro. Este evento de caráter internacional e gerado a partir de ações políticas buscou sedimentar a perspectiva de que o Brasil já es-

tava inserido na nova ordem mundial, através da construção de grandes pavilhões para expositores e modernas tecnologias nos âmbitos da imprensa e da indústria. (Cf. MEDEIROS, 2009, p. 33-41).

Semelhante conjunção de fatores – a reforma urbana e o advento de novas tecnologias – atestava, em síntese, o desejo incontestado de demonstrar ao mundo que o Brasil era igual a outros países de reconhecida importância no desenvolvimento mundial, tanto urbana como economicamente. Desse modo, a Exposição Nacional configurou-se como uma espécie de vitrine artificial, demonstrando um desenvolvimento que não se apresentou de fato na Primeira República. O Rio de Janeiro passa a ser “o cenário de um verdadeiro espetáculo de dramatização da utopia do progresso” (LEVY, 2008, p. 11).

Pelo seu lado, a imprensa, alinhada aos anseios republicanos, exerceu papel preponderante para que se estabelecesse no imaginário da sociedade a necessidade urgente de modernizar o país. As próprias funcionalidades do fazer jornalístico foram tomadas pela ânsia de progresso.<sup>34</sup> Nova linha de produção de jornais tomou as redações que passaram a produzir em mais larga escala, tendo em vista a chegada de equipamentos modernos que permitiam imprimir de maneira ágil um número maior de exemplares. A diagramação das páginas passou a ostentar mais fotografias e o foco das notícias tornou-se mais objetivo, inclusive, dispensando maior espaço para fatos da vida privada da alta sociedade.

A necessidade de adesão por parte dos jornalistas brasileiros à modernidade vigente em outros países considerou previamente que o modelo de imprensa estrangeiro era melhor e, portanto, deveria ser copiado. A maior parte da grande imprensa importou o modelo de “fábrica da notícia” da França e

34 Luiz Edmundo assim afirma sobre a imprensa brasileira antes da modernização: “Paginação sem movimento ou graça. Colunas frias, monotonamente alinhadas, já-mais abertas. Título curtos. Pobres. Ausência quase absoluta de subtítulos. Vaga clichêria. Desconhecimento das *manchettes* e de outros processos jornalísticos, que já são, entretanto, conhecidos nas imprensas adiantadas do norte da Europa. [...] As notícias que encontramos espalhadas pelas primeiras páginas são, muitas vezes, de interesse bem curto ou relativo.” (EDMUNDO, 2003, p. 554 – grifo do autor).

dos Estados Unidos, pois esse padrão constituiu um dos braços da modernidade emergente. João do Rio foi um dos principais jornalistas que importaram este paradigma ao inaugurar a figura do repórter no jornal carioca *Gazeta de Notícias*. Do outro lado, destacado combatente desse movimento de renovação foi Lima Barreto, cujas críticas não se limitavam apenas ao nascente jornalismo de caráter informativo, mas no que representava toda essa conjuntura de defesa de uma modernidade calculada para ser parcial e excludente em várias esferas da vida brasileira.

### **Menos consumo, mais humanidade**

A obra de Lima Barreto (1881-1922), escritor que acompanhou o processo de modernização do Rio de Janeiro, contempla críticas explícitas a essa transformação no início do século que levantou barreiras geográficas claras entre os espaços de pobres e de ricos. Não por acaso, ele se tornou conhecido – postumamente – como um dos primeiros autores a dedicar sua escrita para a representação da realidade suburbana, tanto em textos de cunho jornalístico quanto literário. Enquanto uma parte significativa dos jornalistas da grande imprensa de sua época dedicou-se a fomentar o imaginário da população sobre a necessidade de modernizar o país para torná-lo mais representativo no cenário econômico mundial, em paralelo, Barreto utilizou-se de seu espaço em jornais – principalmente em pequenos veículos, mas também em alguns de médio e grande porte – para denunciar a ambiência perniciosa e oculta que permeava o desejo de modernização por parte das classes dominantes.

Em relação ao espaço urbano, destaca-se a luta deste autor carioca contra o apagamento da memória histórica da cidade para a construção de imóveis que descaracterizam a paisagem, além de, muitas vezes, ter por finalidade o evidente lucro financeiro. Semelhante perspectiva é encontrada, por exemplo, na crônica “O convento” – originalmente publicada em 1911 –, na qual Barreto condena a venda do Convento da Ajuda para empresários ingleses e norte-americanos que iriam demoli-lo para construir

um hotel. Conforme atesta a narrativa, enquanto os jornais da grande imprensa viam neste negócio uma forma promissora de modernizar a cidade, o cronista atenta que essa iniciativa corrompe a memória urbana para favorecer uma estética feia e desproporcional:

O convento não tinha beleza alguma, mas era honesto; o tal hotel não terá beleza alguma e será desonesto, no seu intuito de surripiar a falta de beleza com as suas proporções mastodônticas.

De resto, não se pode compreender uma cidade sem esses marcos de sua vida anterior, sem esses anais de pedra que contam a sua história. (BARRETO, 2004, p. 100)

Além de criticar a estética da arquitetura moderna que invadia e desfigurava a paisagem do Rio de Janeiro, Barreto atentou para a visão individualista das classes dominantes que privilegiava determinadas regiões da cidade com melhoramentos urbanos, em um evidente movimento de privilégio próprio. Paralelamente, os outros locais da cidade eram esquecidos, ficando bem longe da realidade moderna e mais confortável do centro da capital. Porém, não escapava ao autor que muitas dessas melhorias advinham da exploração de impostos dos moradores da periferia:

De uns tempos a esta parte – e isto só data dos meados da república – tomou-se dos nossos dirigentes e mais magnatas uma vaidade singular: a vaidade de Botafogo e adjacências. O resto do Rio não existe; mas paga imposto. O Rio é Botafogo; o resto é a cidade indígena, a cidade negra. (Idem, p. 397).

Nesta perspectiva, em suas crônicas também estão presentes vários paralelismos que exemplificam a disparidade na distribuição de investimentos urbanos. Em evidente tom acusatório contra o poder público, o escritor carioca depreende a irregularidade da visão dos responsáveis pela direção do município que, mesmo tendo consciência dos problemas de infraestrutura das regiões pobres da cidade, prioriza os melhoramentos urbanos

para as classes economicamente favorecidas. Num movimento de mascarar a realidade – à semelhança das iniciativas que precinizaram o advento da modernidade – direcionam-se melhorias de cunho estético ao invés de centrarem-se nos principais problemas da urbe. Revelam-se, assim, ações políticas desencontradas (talvez propositadamente), ao que condiz a uma hábil administração, interessada no desenvolvimento pleno do espaço urbano e de seus habitantes.

Semelhante posicionamento pode ser verificado, entre vários outros exemplos das crônicas barretianas, na narrativa “Variações...”, de 1922 – quando boa parte da reforma urbanística já tinha sido realizada – em que Barreto demonstra a tendência do poder público em atender apenas às “necessidades” das classes economicamente favorecidas em termos de melhorias urbanas.

A municipalidade desta cidade tem dessas medidas paradoxais, para as quais chamo a atenção dos governos das grandes cidades do mundo. Fala-se, por exemplo, na vergonha que é a Favela, ali, numa das portas de entrada da cidade – o que faz a nossa edilidade? Nada mais, nada menos do que isto: gasta cinco mil contos para construir uma avenida nas areias de Copacabana. Clama-se contra as péssimas condições higiênicas do matadouro de Santa Cruz, imediatamente a prefeitura providencia chamando concorrência para a construção de um prado de corridas modelo, no Jardim Botânico, à imitação do de Chantilly. (Ibidem, p. 484-485)

Um dos aspectos que emergem das considerações de Barreto consiste na apreensão de um sentido burlesco da mentalidade governamental, que acredita na necessidade de investir em obras com pretens valor para a paisagem da cidade ao contrário de solucionar problemas básicos relacionados à miséria. Deste modo, depreende-se nessas colocações um ponto de vista contundente que denuncia um posicionamento drástico do governo ao não reconhecer como seus os problemas de infraestrutura das regiões pobres. Ao que parece, se há questões urgentes relacionadas à miséria, estas deveriam se resolver sozinhas, pois o perí-

metro das resoluções políticas se ocuparia somente da criação e manutenção de uma cidade artificial. Perspectiva similar também pode ser entrevista nas colocações de Barreto, particularmente, na crônica “O prefeito e o povo” (1921): “Municípios de todo o mundo constroem casas populares; a nossa, construindo hotéis *chics*, espera que, à vista do exemplo, os habitantes da Favela e do Salgueiro modifiquem o estilo de suas barracas. Pode ser...” (BARRETO, 2004, p. 295).

Se, por um lado, Barreto atentou para a disparidade de infraestrutura entre a região dos subúrbios e o centro da cidade, por outro, ele também buscou demonstrar a fragilidade do imaginário do homem da periferia. Apesar de viver em condições precárias, financeira e socialmente, o suburbano – para Barreto – buscava reproduzir padrões de comportamento discriminatórios diante de sua comunidade. Assim, aquele que possuía melhores roupas ou que trabalhava em alguma instituição governamental, mesmo em cargos subalternos, se sentia superior ao seu vizinho da periferia, como pode ser observado no excerto a seguir, pertencente à crônica “A estação” (1921):

O brasileiro é vaidoso e guloso de títulos ociosos e honorários chochas. O seu ideal é ter distinções de anéis, de veneras, de condecorações, andar cheio de dourados, com o peito ‘chamarré d’or’, seja da Guarda Nacional ou da atual segunda linha. Observem. Quanto mais modesta for a categoria do empregado – no subúrbio pelo menos – mais enfatado ele se mostra. Um velho contínuo tem-se na conta de grande e imensa coisa, só pelo fato de ser funcionário do Estado, para carregar papéis de um lado para outro; e um simples terceiro oficial, que a isso chegou por trapaças de transferências e artigos capciosos nas reformas, partindo de ‘servente adido à escrita’, impa que nem um diretor notável, quando compra, se o faz, a passagem no ‘guichet’ da estação. Empurra brutalmente os outros, olha com desdém os mal vestidos, bate nervosamente com os níqueis... A sua pessoinha vaidosa e ignorante não pode esperar que uma pobre preta velha compre

uma passagem de 2ª. classe. Tem tal pressa, a ponto de pensarmos que, se ele não for atendido logo, o Brasil estoura, chega-lhe mesmo a esperada bancarrota... (Idem, p. 442-443)

Esse sonho com o padrão de vida das classes dominantes, além de atestar um descompasso entre *ser* e *ter*, leva a uma inconsciência quanto às reais necessidades que permeiam a esfera da exclusão. Pior que isso, fomenta a discriminação entre os membros de uma comunidade que, ao invés de se distanciarem, deveriam se unir em prol de melhores condições de vida para todos e para o espaço onde vivem. Entretanto, segundo Barreto, mediado pelo fator econômico, em quaisquer classes sociais o homem tende a privilegiar o dinheiro em detrimento de relações humanas solidárias: “Em resumo, porém, se pode dizer que todo o mal está no capitalismo, na insensibilidade moral da burguesia, na sua ganância sem freio de espécie alguma, que só vê na vida dinheiro, dinheiro, morra quem morrer, sofra quem sofrer” (Ibidem, 412-413). O desejo de superioridade econômica e/ou social, conforme preconiza a moderna sociedade capitalista, leva à aniquilação de qualquer perspectiva de convivência fraterna. Por consequência, acirra-se o processo de segmentação do espaço geográfico e mesmo social em grupos estanques e constantemente rivalizados.

## **Decadência e modernização**

Se Lima Barreto testemunhou o surgimento da modernidade no início do século, tanto a transformação cartográfica como a de imaginário, João Antônio (1937-1996) – declarado admirador da obra barretiana –, mais de 50 anos depois do autor carioca, presenciou o saldo negativo desse processo econômico e social, que se iniciara na contemporaneidade de Barreto. Nascido no final da década de 1930, quando a industrialização brasileira estava em seu auge, este escritor paulistano estreou no cenário literário em 1963, com a obra *Malagueta, Perus e Bacanaço*,

de conteúdo evidentemente contestador dos rumos da moderna sociedade.

A literatura deste escritor se centralizou preferencialmente na denúncia da opressão sofrida pelas classes subalternas, em muito fruto da modernidade tendenciosa ao favorecimento das classes dominantes. A industrialização, fomentada pelo desejo permanente de progresso e de acúmulo de capital, gerou um rescaldo humano crescente, principalmente em grandes cidades brasileiras. É justamente essa parcela da população que habita, em grande parte, a escrita de João Antônio. São desempregados, malandros, jogadores de sinuca, subempregados, menores abandonados, prostitutas e outros segmentos da esfera de exclusão que compõem a galeria de seus personagens.

Assim sendo, o ambiente representado em sua produção circunscreve-se ao lado obscuro da modernidade, ou seja, bairros de periferia onde a convivência com esgotos a céu aberto determina um ambiente hostil com odores nauseantes, além de más condições de infraestrutura e miséria econômica. Quando o foco da escrita de João Antônio estabelece como tema a cidade legalmente reconhecida, é também para demonstrar a circulação de seus personagens durante a noite, momento em que o comércio e as pessoas socialmente incluídas estão em recolhimento em suas residências. Uma clara demonstração da falta de lugar para seres excluídos na esfera urbana destinada preferencialmente à população legalmente incluída, sendo-lhes atribuída a circulação por diferentes espaços da cidade, preferivelmente, no escuro da noite.<sup>35</sup>

Em vários textos nos quais o autor aborda o Rio de Janeiro, cidade onde ele viveu durante mais de 20 anos até a sua morte em 1996, há a mencionada focalização à parte obscura da

---

35 São oportunos aqui dois excertos da narrativa “Malagueta, Perus e Bacanaço”: “Aqueles viviam [moradores do bairro de classe média alta Perdizes]. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e os rumos os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem cira, nem beira. Sofredores. [...] se se atilassem teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome e cadeia”. (ANTÔNIO, 1963, p.124); “Os três sabiam que depois dos luminosos a cidade lhes daria restos e lixos. Só” (Idem, p.131).

capital fluminense, ou seja, o que permite aqui inferir como o reverso da modernização. Ilustram essa perspectiva, coletâneas como *Malbação do judas carioca* (1975), *Casa de loucos* (1976) e *Ô Copacabana!* (1978). Assim, com o objetivo de tecer considerações a respeito do tema em destaque neste texto, seleciona-se a narrativa “Testemunho de Cidade de Deus”, pertencente à coletânea *Casa de loucos*.

Publicado mais de 50 anos após a morte de Lima Barreto, “Testemunho de Cidade de Deus” refere-se a um misto de crônica e reportagem sobre o bairro carioca que foi construído, a partir de 1965, em região com quase nenhuma infraestrutura e sendo destinado, em princípio, para ser moradia de algumas comunidades da Zona Sul.<sup>36</sup> Todavia, em razão da grande enchente ocorrida em 1966, serviu como abrigo provisório aos milhares de desabrigados. Porém, essa condição de provisória se tornou permanente.<sup>37</sup>

É necessário atentar que esse conjunto habitacional visava, segundo os objetivos do governo do Rio de Janeiro, a ser um modelo por meio do qual se resolveria o problema das moradias precárias das então denominadas favelas. Neste sentido, salientam-se dois aspectos relacionados à ideia de modernidade: padronização de moradias populares e distanciamento das zonas nobres da cidade, o que permite pensar na perpetuação do imaginário das classes dominantes de manter os pobres a distância dos lugares de inclusão. Deste modo, décadas depois, verifica-se que ganham apenas novas roupagens os problemas anteriormen-

---

36 MACHADO, Sandra. Cidade de Deus, o bairro que virou filme. *Multirio*, 2013. Disponível em: <<http://www.multirio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/586-cidade-de-deus-o-bairro-que-virou-filme>>. Acesso em: 30 jan. 2022. Por outro lado, afirma-se também que o conjunto habitacional foi criado para moradia de funcionários públicos: Descortinando a Cidade de Deus. *O Globo*, 2014. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/artigo-descortinando-cidade-de-deus-14158992>>. Acesso em: 10 fev. 2022.

37 PORTELA, Jacob Augusto Santos. *Diagnóstico Cidade de Deus*. Fiocruz, 2017. Disponível em: <<https://www.arca.fiocruz.br/bitstream/icict/34848/2/Diagn%C3%B3stico%20Cidade%20de%20Deus%20-%20PDF.pdf>>. Acesso em: 06 jan. 2022.

te apontados e criticados por Lima Barreto ao longo de suas crônicas.

A narrativa de João Antônio divide-se em três momentos. A primeira parte, subsequente ao título, compreende cinco diferentes perfis de moradores, com descrições e depoimentos. A segunda parte, intitulada “Panorama horizontal” circunscreve-se à descrição pormenorizada da visão externa do conjunto habitacional e, a terceira parte, denominada “Revista dos jornais”, abrange o levantamento de algumas reportagens sobre o bairro, demonstrando, entre outros fatores, contradições entre posicionamentos da imprensa e dos representantes do governo. Não se propõe aqui abranger as amplas possibilidades de abordagens que a narrativa oferece, mas somente destacar alguns fios que dialogam e/ou se diferenciam da perspectiva barretiana em relação à modernidade.

Observa-se que nas crônicas de Lima Barreto persiste um ponto de vista crítico que se fundamenta na visão do autor sobre aquilo por ele observado na cidade onde habitou desde o nascimento. Por outro lado, em parte da narrativa de João Antônio manifesta-se a expressão direta dos personagens sobre a realidade vivenciada por eles e também o ponto de vista crítico do narrador. Este último pode ser verificado no uso de palavras nas quais se pode depreender um posicionamento sobre a realidade representada e no levantamento de fatos e notícias sobre o tema.

Adentrando-se na narrativa, vale destacar alguns pontos de vista dos depoentes a respeito de suas experiências como moradores da Cidade de Deus. Observe-se que semelhantes falas trazem em si uma condição para além da margem da modernização, pois revelam vidas em situação subumanas. O primeiro excerto refere-se à “Ana Rita de Jesus, 50 anos, doméstica, moradora da Quadra 4, casa 10, triagem, há 25 dias”, conforme descrição do narrador que a interpela em um ponto de ônibus no Largo de São Francisco. O segundo trecho é de “Alcebiades Alves Pereira, 49 anos, solteiro, ajudante de carpinteiro, morador do Bloco B – casa 13, triagem, há mais de 28 dias”, entrevistado em sua casa.

[...] ‘Falando bem, aquilo nem é casa, é um lixo. Lá eu não consigo dormir à noite por causa do mau cheiro da fossa. Eu trabalho e durmo no meu emprego, em Ipanema. Ganho cento e cinquenta cruzeiros por mês. Faz três anos, consegui juntar um dinheiro na Caixa Econômica e dei oitocentos cruzeiros para comprar uma casa na Cidade de Deus. Mas casa, não aquele lixo. Acho que me tomaram por algum mendigo de rua’. (ANTÔNIO, 1975, p. 96)

‘O ambiente aqui é bastante carregado. Eu fecho isto aqui e vou pra Copacabana trabalhar e não sei como é que vou encontrar as coisas na volta. [...]. Não conheço ninguém e tenho que me virar lá em Copacabana, aqui não tenho nem a regalia de sair certas horas da noite e dar um giro, refrescar a cabeça deste fedor de fossa entupida. [...] Este fedor é insuportável, não dá pra entender, a fossa arreben-tou. Eu encho tudo aí fora de creolina, porque tem bichinho, podridão, é isso aí. Tem dia que pra comer aqui é preciso fechar as portas e as janelas e encher todos os buracos da casa de creolina. [...] Outra coisa. Até o gás aqui é sacrificado, só vem uma vez por mês e a gente precisa ficar em casa esperando, senão perde a vez’. (Idem, p. 98-99)

Recuperando o fato de que, inicialmente, o propósito governamental era o de tornar a Cidade de Deus um modelo para conjuntos habitacionais populares e a consequente eliminação das favelas, observa-se que esses depoentes demonstram enfrentar condições piores às que viviam quando moradores de comunidades. Logo, a ideia de modernização e de melhores condições de vida mostra-se inoperante, para dizer o mínimo, por obrigar o convívio cotidiano com o mau cheiro e a necessidade de um longo deslocamento rumo à Zona Sul para garantir a sobrevivência. Se Lima Barreto atentou à incongruência entre as péssimas condições higiênicas do matadouro de Santa Cruz cuja “resolução” dos dirigentes da cidade é criar um prado de corridas à Chantilly, agora se vê na narrativa de João Antônio que os odores fétidos

não estão restritos aos animais do matadouro, mas a homens. E, ainda, poder-se-ia considerar que mudam os elementos, mas a situação é em muito similar à apontada na crônica barretiana: “o novo matadouro” chama-se Cidade de Deus.

Se em *Clara dos Anjos* Lima Barreto afirma que “O subúrbio é o refúgio dos infelizes.” (BARRETO, 1956b, p. 118), em razão da premente necessidade de os suburbanos se dirigirem ao centro da cidade ou a bairros da Zona Sul para garantir a subsistência, constata-se que na narrativa de João Antônio essa dependência e a marcação de diferença espacial ganham contornos ainda mais graves. Neste caso, cria-se um conjunto habitacional que conta com apenas uma linha de ônibus até o centro da cidade, com percurso em torno de duas horas tanto para a ida como para a volta. Conforme descreve o texto de forma reiterada, não há outra opção para esses moradores a não ser trabalhar em bairros nobres como Copacabana e Ipanema. Os suburbanos de Barreto, em boa parte, contavam com o trem para chegar ao centro da cidade, mas os de João Antônio mal têm uma única linha de ônibus que lhes possibilitam o deslocamento para a Zona Sul. Talvez essa precariedade permita pensar que não por acaso o conjunto habitacional tenha recebido “cidade” em seu nome: é uma outra cidade, que não o Rio de Janeiro do progresso e do turismo. Uma é de “Deus”, parece dever-se prover por si só, e a outra é “Maravilhosa” pelo pensamento e ação do “homem”.

Em meio a essa realidade tão hostil, ainda na parte dos depoimentos apresentados na narrativa, é possível observar outro aspecto que, em alguma medida, dialoga com a escrita barretiana no que tange à soberba de alguns suburbanos em relação aos seus iguais.

[...] ‘Na favela tem alegria, as pessoas se ajudam. Imagine que aqui tem uns favelados que foram morar em apartamento e agora estão dando uma de bacana. Na favela, o pessoal era tudo igual. Aqui, o povo está dividido. Tem gente pobre morando nas casas e se achando importante, porque tem dinheiro pra pintar a casa, botar ladrilho e outras coisas; no entanto, eles não pagam os cento e tantos cruzei-

ros por mês que o pessoal dos apartamentos paga. Aí, porque têm dinheiro pra pagar, o pessoal dos apartamentos se acha mais bacana que o pessoal das casas. E o povo das casas se acha mais importante que o da triagem. Todo mundo debocha e despreza o pessoal da triagem'. [...] (Idem, p. 101)

Evidencia-se nesse depoimento um elemento caro à escrita de João Antônio, que é a questão da solidariedade entre os moradores de comunidade, sejam de São Paulo ou do Rio de Janeiro. Em vários momentos de sua produção literária esse aspecto se faz presente, como em “Abraçado ao meu rancor” (1986) e “No Morro da Geada” (1991). Em dimensão pouco menor em termos quantitativos, essa temática também pode ser localizada em algumas passagens da produção de Lima Barreto, a exemplo de *Clara dos Anjos* (1948) e *Histórias e sonhos* (1956).

Contudo, outro aspecto presente na citação relaciona-se à soberba de alguns suburbanos que, em razão de terem trabalhos subalternos em repartições públicas, ou de possuírem qualquer outro tipo de situação melhor, pensam ser superiores aos seus vizinhos. Neste caso é um pouco inverso, haja vista que em João Antônio essa questão aparece de modo mais disperso, como ilustram, apenas de modo alusivo, as narrativas “Afinação da arte de chutar tampinhas” (1963) e “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” (1982), embora isso possa ser notado, com mais evidência, nas disputas entre malandros nas quais viceja este tipo de desmerecimento quando estão em disputas entre si, como pode ser verificado na narrativa “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1963) ou “Paulinho Perna Torta” (1964).

Assim como já foi aqui mencionado, em Lima Barreto a observação e crítica quanto a um certo comportamento de soberba que permeia o convívio entre suburbanos é mais explícita senão, talvez se possa dizer, com maior recorrência em relação a João Antônio. Entre outras produções barretianas, ilustram essa perspectiva crônicas como “A estação” (1921), “Os outros” (1915), “O encerramento do Congresso” (1921), entre outras.

No caso de “Testemunho de Cidade de Deus”, chama a atenção o fato de em um ambiente insalubre, com necessidades tão maiores, dentre as quais se destaca garantir a dignidade humana, ainda haja espaço para a soberba. Deste modo, atesta-se, novamente, outra roupagem para o que já havia assinalado Barreto. Ao mesmo tempo, é importante lembrar que essa sensação de superioridade aponta também para uma reprodução do comportamento das elites que, só para ficar em um comentário, acredita que a importação de padrões e comportamentos estrangeiros faz-lhes superiores a quem não tem acesso a isso. Tema esse exemplarmente analisado por Ángel Rama, em *A cidade das letras* (1985) e José Luiz Romero, em *América Latina: as cidades e as ideias* (2004).

Essa tendência de sustentar um *parecer* em detrimento do *ser*, típica também da modernidade no Brasil, a exemplo da reforma urbanística do início do século no Rio de Janeiro, pode ser localizada em “Testemunho de Cidade de Deus” por meio da ação governamental de, em princípio, prover as famílias de tudo – lembrando que se tratava do modelo de conjunto habitacional popular que, se pressupunha, iria saldar os problemas relacionados às más condições de moradia das favelas cariocas. O excerto a seguir, da moradora Neide, que não declara sobrenome, auxilia no entendimento dessas afirmações.

‘No começo era uma maravilha. Eles colocaram a gente aqui dentro. Deram cama, colchão, comida, vinha um caminhão todos os dias distribuindo comida. Até o Zarur<sup>38</sup> vinha dar a sopa pra gente. Fazíamos fila e conseguíamos comer direitinho. Eles nos deram roupa de cama, fogão, cobertores, ferro elétrico e até roupas. Era tudo novinho. Imagine, o ferro elétrico vinha dentro das caixinhas de papelão’. [...] (Ibidem, p. 102)

Porém, na sequência, a mesma moradora atesta que depois desse início positivo, no presente da narrativa: “Se for co-

---

38 Alziro Abrahão Elias David Zarur (1914-1979), radialista eminente na época; criador da Legião da Boa Vontade (LBV).

mer bonitinho, direitinho mesmo, a gente gasta um milhão por semana. Mas eu tenho de esticar o dinheiro e gastar trezentos cruzeiros. E olhe lá.” (ANTÔNIO, 1975, p. 102-103).

Nota-se que a necessidade de parecer exitoso o projeto habitacional moveu inicialmente o poder público para a execução de ações beneficentes em prol de comprovar a pertinência do ideal por trás do empreendimento imobiliário popular. Assim, em uma sequência que lembra cenário cinematográfico, obedece-se ao enredo positivo de adequada correspondência às necessidades da população pobre, inclusive com a participação de alguém proeminente no contexto midiático da época. Não se detalha na narrativa quanto tempo duraram as ações benévolas, por outro lado, é marcada de modo reiterado a condição de miséria, tanto de subsistência como de infraestrutura. Deste modo, pode-se verificar de maneira proeminente que Cidade de Deus, conforme representada por João Antônio, traz em si o paradoxo da modernidade, imóveis aparentemente bem planejados, e da tradição, acirramento da exclusão.

Partindo para o segundo segmento do texto, “Panorama horizontal”, para além da mudança do foco narrativo da primeira pessoa do singular para a terceira, constata-se uma síntese crítica dos depoimentos sendo a eles acrescentado mais diretamente o ponto de vista do narrador sobre a realidade representada. Não apenas isto, a voz narrativa demonstra o que aqui se vem afirmando a respeito de um plano ideal e sua falácia na prática. Neste sentido, o trecho final desta parte do texto assim esclarece:

Quando se implantou Cidade de Deus, prometeu-se à população dos apartamentos, três escolas primárias, uma creche e um jardim de infância. Nunca houve creche ou jardim de infância.

Segundo o plano inicial da COHAB, para cada gleba de casas, previam-se duas escolas primárias, um jardim de infância, uma creche e um cinema com capacidade para 612 pessoas. Dessas previsões, as escolas estão funcionando. Apenas.

Havia ainda promessa de um supermercado e um posto médico. O supermercado mantém portas abertas. O posto médico, não. (Idem, p. 106)

Depreende-se um contexto no qual se promete um padrão de vida melhor que aquele encontrado nas favelas à época, com o declarado fim de convencer os moradores a abandonarem suas moradias que, embora precárias, se localizam proximamente à região da Zona Sul da cidade. Ou seja, pode-se conjecturar que esta iniciativa tinha por finalidade favorecer o mercado imobiliário direcionado a pessoas com alto poder aquisitivo ou, no mínimo, “melhorar a vizinhança”, como já ocorrera no início do século com a destruição dos cortiços da região central da cidade.

Ainda mais contundente, na citação é possível verificar como o acesso à cultura é negado à população de Cidade de Deus. Creche e jardim de infância parecem ser algo inconcebível de ser ofertado a pessoas sem condições econômicas – imagine-se a situação problemática para as mães que dependiam de trabalhar na Zona Sul – cinema, então, soa como elemento surreal ao leitor da narrativa de João Antônio. Mas, se assim é, por que prometeram? Muito provavelmente porque era necessário convencer sobre as melhores condições à população das franjas da Zona Sul para que desocupasse o local onde residiam. Se na reforma urbanística do início do século aos desabrigados pelas desapropriações dos prédios que abrigavam cortiços foram destinados os subúrbios ou os morros como únicas opções para moradia, ou seja, previamente estigmatizados pela falta de infraestrutura, 50 anos depois se verifica a necessidade de trabalhar com ideais de cultura já institucionalizados pelo mundo, a exemplo do direito ao acesso à cultura, como forma de justificar essa espécie de “novo bota-abaixo”. No primeiro caso, não houve necessidade de fazer parecer melhor a mudança, no segundo caso sim. Agora a modernidade precisa travestir-se também como positiva aos que estão à margem para, em princípio, justificar a segregação e manter os papéis sociais e o espaço urbano muito bem demarcados.

A questão de um “novo bota-abaixo” pode ser ainda esclarecida na terceira e última parte da narrativa, denominada “Revista dos jornais”, na qual o narrador apresenta um levantamento de matérias sobre Cidade de Deus para demonstrar as incongruências nas informações e o distanciamento e o posicionamento perversos das autoridades diante da realidade do conjunto habitacional focalizado. Em um desses momentos, o narrador aborda a ocorrência de invasões das moradias em meados de 1968. Ele assim elucida a questão:

Em 6.7.1968 os jornais gritavam que mais de cinquenta por cento da gente que vivia em Cidade de Deus eram invasores e teriam de abandonar casas, apartamentos e triagens para dar lugar, hora e vez aos proprietários legítimos. No dia 13 daquele mês, Augusto Vilas-Boas, então presidente da COHAB, prometia encontrar jeito para a invasão. O jeito foi com modo pessoal. No dia 17, a COHAB colocava uma tropa de choque da Polícia Militar na Cidade de Deus, para evitar a invasão de casas por ex-favelados. Um mês e um dia depois, a mesma COHAB, em cumprimento a despejo judicial, levou a operação às últimas consequências. A ação rápida não encontrou resistência dos ex-favelados. [...] (Ibidem, 107)

Não parece ser mera coincidência o uso da força policial para expulsar pessoas que não têm onde morar com o ocorrido nos primeiros anos do século: a modernidade é implacável com quem lhe impede os caminhos, sejam os sobradinhos que caracterizavam o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, passando pelos moradores do conjunto habitacional focalizado por João Antônio, sejam os moradores em situação de rua que são enxotados dos viadutos por meio de jatos d’água ou de pedras pontiagudas, como ocorre na cidade de São Paulo da segunda década do século XXI. Em suma, o reverso da “Cidade Maravilhosa” é a Cidade de Deus. Uma é fictícia, a outra real. E esta real continua latente, embora vista sob lentes mais modernas.

## **Ferramenta de exclusão**

Demonstraram-se aspectos de dois momentos particulares da modernidade no Brasil a partir de parte das produções de Lima Barreto e João Antônio. Situados em períodos históricos diferentes, estes escritores testemunharam e estabeleceram críticas sobre o processo de modernização do Rio de Janeiro, sedimentados, notadamente, sob o ponto de vista da margem da exclusão social e espacial. O percurso realizado evidencia como suas produções centram-se numa perspectiva de captação da realidade em que pesa sobremaneira os problemas que constituem a sociedade brasileira.

A seleção dos dois escritores não foi gratuita. Ambos atuaram tanto na literatura quanto na imprensa, o que agrega valor à ótica de suas observações, pois demonstra que eles estiveram atuantes e envolvidos com a história contemporânea de suas épocas. De fato, há jornalistas que também atuam num viés literário ficcional, porém, os posicionamentos de Lima Barreto e João Antônio foram sempre contundentes quanto à relevância de trazer para a literatura questões da atualidade. E, neste contexto, a modernidade lhes apresentou como tema pulsante para se entender os rumos da sociedade.

Foram focalizadas duas pontas bem específicas do desenvolvimento brasileiro, o início da modernidade sedimentada, em primeiro lugar, na reforma urbana do Rio de Janeiro e, seguidamente, Cidade de Deus, local estigmatizado como reduto de miséria e violência – principalmente após o sucesso do filme *Cidade de Deus* (2002), baseado no romance de Paulo Lins e dirigido por Fernando Meirelles.

Um dos principais fatores que diferenciam o advento da modernidade de sua consolidação, após a segunda metade do século XX, circunscreve-se à intensificação do aumento da pobreza nas metrópoles brasileiras. A degradação espacial e humana advinda em função do crescimento não planejado levou a maior parte da população à situação de miséria, num círculo vicioso contemplado nas péssimas condições de infraestrutura, na falta

de perspectiva de crescimento econômico e social e no acirramento da luta entre centro e periferia.

Aos olhos da atualidade, depreende-se que a modernidade não terminou, mas se renova continuamente, através de outros fatores ou nomenclaturas que, embora diferentes, permanecem afetando sofregamente a população economicamente desfavorecida. Se em meados dos anos 1970, segundo aponta João Antônio, ao cidadão sem recursos financeiros foi destinada uma “outra cidade” distante do centro e sem infraestrutura, isso ainda continua a prevalecer em dimensões maiores e mais problemáticas. Um dos mecanismos de luta para a conquista do espaço urbano utilizado por uma parcela da população marginalizada é a violência, vista como forma de prover ganhos que permitam adquirir bens de consumo para se assemelhar ao padrão de vida ao qual não tem condição de acesso. Esta afirmação permite lembrar as colocações de Barreto a respeito da soberba de alguns suburbanos em relação aos seus iguais, porém, a distância entre a sua produção e a de João Antônio demonstra que isso assumiu outros patamares ao longo do tempo. Algumas vezes, mediados ainda pelo desejo de consumo de produtos inalcançáveis financeiramente, para sustentar uma situação de *parecer*, dá-se vazão à violência urbana, em uma espécie de cobrança por aquilo que é negado à maioria da população, o que foi antevisto pelo próprio João Antônio, em entrevista a Edmilson Caminha Jr.:

– Olha, eu vejo no chamado marginal, no bandido, no trombadinha, apenas a consequência de uma sociedade que não está dando certo. Quando vou entrar aqui nesse prédio, à noite, em geral preciso pedir licença a dois ou três garotos que estão dormindo sob a marquise da entrada. Então eu me pergunto: quando esses menores forem homens, a que crueldade não terão direito? A sociedade está fazendo essas vítimas e depois quer atribuir a culpa a elas. É o mesmo absurdo que a pena de morte para querer justificar um desses indivíduos. O que eles precisam é de educação, porque nunca tiveram chance nenhuma. Eu acho que uma sociedade que se preza não admite esse nível de miséria e de abandono. Ela tem

é que se refazer enquanto sistema, e não querer matar o bandido, ou pura e simplesmente persegui-lo, atribuindo-lhe uma culpa que ele não tem. (CAMINHHA JR, 8 dez. 1984)

Enquanto se vive a situação de cobrança apontada por João Antônio, percebe-se nas primeiras décadas do século XXI a continuidade de um imaginário que estabelece como objetivo ideal a conquista de um *status* social, mesmo que ilusório, fundamentado no conforto e consumo das classes economicamente favorecidas. Ainda permanece o modelo estrangeiro de consumo, comportamento e arquitetura como o melhor, devendo ser frequentemente acatado para afastar a possibilidade de atraso. Se antes os indicadores de modernidade das classes média e dominantes eram a roupa importada, a língua estrangeira, o automóvel e imóveis modernos, estes elementos continuam a influir permanentemente na sociedade atual.

Porém, hoje o avanço vertiginoso da tecnologia digital, entre outros elementos, também se instaura como uma ferramenta delimitadora de inserção ou exclusão social. Situação esta colocada em evidência nesses tempos de pandemia, principalmente em relação ao ensino básico, cujo saldo se observa no noticiário recente sobre as milhares de crianças brasileiras que estão sem alfabetização. Em suma, a face atual da modernidade, a globalização, é bem mais antiga do que se pensa – e talvez só venha se tornando mais perversa, como permitem verificar os testemunhos de Lima Barreto e de João Antônio ao revelarem algumas das ferramentas de exclusão que alicerçam a “Cidade Maravilhosa”.

## **Bibliografia**

ANTÔNIO, João. Cidade de Deus. In: \_\_\_\_\_. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. Malagueta Perus e Bacanaço. In: \_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

- BARRETO, Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.
- \_\_\_\_\_. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.
- \_\_\_\_\_. *Toda crônica*: Lima Barreto. Apresentação e Notas: Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004, vols. I (1890-1919) e II (1919-1922).
- BENJAMIN, Walter. (1989). *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Barbosa e Hermenson Baptista. São Paulo: Brasiliense. (Obras escolhidas, 3).
- CAMINHA JR., Edmílson. “Corpo-a-corpo com a vida”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 949, 8 dez 1984.
- EDMUNDO, Luís. O jornal na alvorada do século. In: \_\_\_\_\_. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Vol I. Brasília-DF: Edições do Senado Federal, 2003.
- LEVY, Ruth. *Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908*. 2008. Rio de Janeiro, EBA: UFRJ.
- MEDEIROS, Gutemberg. *Urbanidade e metajornalismo nas matrizes da Modernidade: memória textual nas produções de Lima Barreto e João do Rio no início do século XX*. Tese (Doutorado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985
- ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as ideias*. Tradução de Bella Josef. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2004.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



## **PARTE 2**



## Sobre pedras, papéis e um livro de Rugendas

*Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes (Doutoranda/UERJ)*

Giuseppe Penone, nos anos 1980, esculpiu uma pedra. Ele expôs esta pedra trabalhada, e que foi retirada inicialmente em bloco de uma pedreira, ao lado daquela coletada de um rio e que lhe serviu de modelo. A pedra esculpida por Penone, portanto, trazia consigo o rio. *Essere fiume* (Ser rio) foi o nome dado a este trabalho.

Uma mulher conversa com uma pedra, a quem chama de irmã. Um grupo de pessoas faz festa, traz comidas e dá presentes para as montanhas com quem habita. Outra pessoa lamenta a lenta morte de um avô, que é um rio. Assistimos cotidianamente esses entes de alguns serem transformados em mercadorias e recursos para outros (KRENAK, 2019, p. 18-19), até que desapareçam da paisagem, da vida, enfim.

\*

Na cidade do Rio de Janeiro, sabe-se que o chão que se pisa na beira do mar, antes, configurou-se em morros e solo de moradias. O mesmo se pode dizer de alguns batentes de portas e janelas encontrados, principalmente, na região central e que compunham, quando pedra “bruta”, outras paisagens na cidade. Um obelisco, localizado ao final da atual Avenida Rio Branco, feito em pedra, foi doado em agradecimento. Seu doador, Antonio Jannuzzi, um dos maiores empreiteiros no início do século XX, fez do Morro da Viúva sua matéria-prima.

\*

Esperando pela chegada de um ônibus na Rodoviária Novo Rio, assentada sobre um aterro da virada do século XIX-XX, feito com terras vindas do Morro do Senado<sup>1</sup>, encontro uma edição de 1989 do livro *Viagem Pitoresca através do Brasil* (Male-riche Reise in Brasilien, no original de 1835) de Johann Moritz Rugendas. Retiro um, dentre os muitos exemplares empilhados num canto da livraria sem paredes, denominada Leitura<sup>2</sup>.

Ao folhear o livro de Rugendas, vejo, em suas páginas centrais, uma sequência de reproduções de gravuras colorizadas retratando o Rio de Janeiro, suas paisagens, habitantes e costumes. Lá estão os arcos da Lapa, estão os Morros do Castelo e de Santo Antônio, posteriormente desfeitos, e ruas hoje inexistentes. Outras cidades também figuram nas páginas de Rugendas.

Com 4 divisões temáticas<sup>3</sup> e a reprodução de 100 pranchas contendo gravuras litográficas, o livro dedica-se, em algumas delas, a catalogar alguns habitantes do Brasil no século XIX. Estão ali representações de indígenas que Rugendas classifica como: Machacari, Camacan, Coroatos<sup>4</sup>, Coropós, Puri, Botocudos. Também estão pessoas negras classificadas da seguinte maneira:

---

1 Sobre o desmonte do Morro do Senado e aterro da região onde está localizada a rodoviária: Decreto: decreto nº 4.228, 06 de novembro de 1901. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-4228-6-novembro-1901-585491-publicacaooriginal-108513-pe.html>>. Acesso em: 30 de mar. 2020; Decreto 7181, de 8 de março de 1879. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7181-8-marco-1879-547740-publicacaooriginal-62545-pe.html>>. Acesso em: março de 2020; Decreto nº 7.302, de 24 de maio de 1879. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-7302-24-maio-1879-548152-publicacaooriginal-63143-pe.html>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

2 A Livraria Leitura adquiriu, em 2018, a editora mineira Itatiaia. Essa, por sua vez, já havia adquirido a tradicional editora Garnier. A Livraria é hoje uma das que possui o maior número de lojas físicas no país.

3 Segundo dados da primeira edição (DIENER; COSTA, 2002, p. 95), a publicação se apresentou em 20 cadernos, contendo 5 pranchas (gravuras) cada, divididas da seguinte forma: Paisagens, contendo seis cadernos; Tipos e costumes, com 4 cadernos; Usos e costumes dos índios, Vida dos Europeus, Europeus na Bahia e Pernambuco com 6 cadernos ao todo; e Usos e costumes dos negros, contendo 4 cadernos. As 100 gravuras foram feitas em litografia, sendo 98 baseadas nos traços de Rugendas e 2 nos de Jean-Baptiste Debret.

4 Creio, refere-se aos Maxakali, Coroados, Kamakã.

Benguela, Congo, Cabinda, Quiloa, Mina, Rebolla, Mozambique<sup>5</sup>, Angola, Monjolo, Créoles. É necessário reforçar que se ausentam das pranchas aquelas representações nas quais poderiam figurar mulheres e homens europeus brancos que fossem, igualmente, catalogados por região e/ou aparente grupo de pertencimento e/ou de autorreconhecimento. Os negros escravizados que chegavam ao Brasil tinham sua identificação atrelada aos portos de saída em África. Assim, Mina, por exemplo, refere-se à Costa da Mina. Ao chegarem aqui, despossuídos de individualidade, de procedência, de historicidade e de pertencimento, eram forjados novos grupos étnicos de suposto reconhecimento. O percurso transatlântico era, muitas vezes, o único traço compartilhado entre pessoas enquadradas numa mesma categoria. Essas divisões impostas e naturalizadas apresentam-se como um reflexo das relações coloniais.

É importante ressaltar que muitas dessas denominações também estavam conectadas às dominações territoriais ou às peculiaridades culturais estranhas aos europeus<sup>6</sup>. É uma dupla demarcação de sujeitos e solos, onde as fronteiras, comumente, pouco se referem aos povos ali viventes. Angola, região oriunda do Reino do Ndongo, só se torna o país livre de hoje, após 1975, um processo de colonização ainda extremamente presente. Igualmente, lembrar que os povos indígenas seguem lutando pelo reconhecimento e preservação de suas poucas terras é compreender que há processos que ainda não foram completamente estagnados.<sup>7</sup> As imagens de Rugendas reforçam que há quem esteja *susceptível de ser*, portanto, catalogado.

O livro de Rugendas, como tantos outros, levava ao “velho mundo” notícias desses tornados “novos territórios desco-

---

5 Creio, refere-se à Rebole e Moçambique.

6 O termo “botocudos”, por exemplo, era utilizado por brancos para se referir às etnias indígenas que utilizavam botoques auriculares e labiais.

7 Embora tratados conjuntamente aqui, compreendo que não há uma homogeneidade nos processos de colonização, de escravização, de dizimação vivenciados por povos indígenas e povos africanos. Há uma complexidade nessas relações que este texto não tem por propósito tratar. Por não ser pesquisadora da área, desde já reconheço que alguns usos inapropriados de termos podem ter ocorrido apesar de todo o cuidado e tentativa respeitosa de tratar do assunto.

bertos”. Pautados em uma ideia civilizatória, os discursos que defendiam um suposto progresso, no século XIX, desenvolviam-se tanto nas expedições científicas – o lugar tratado por excelência como de celebração da “verdade” – quanto nas ditas viagens pitorescas. Tais viagens são tidas como descompromissadas, em certa medida, com seu objeto de estudo e de encantamento. São, no entanto, comprometidas com seu público curioso e sedento por narrativas exóticas e quase fantásticas (DIENER; COSTA, 2002, p. 248). De um modo ou outro, o imaginário sobre esses territórios e seus habitantes era construído por meio do registro e divulgação desses deslocamentos trazendo a perspectiva do distante.

Enquanto folheio o livro de Rugendas e tendo os dois pés bem firmados sobre as terras de algures, penso se *é possível abrir uma publicação sem refletir sobre como o seu conteúdo (e forma) ajudou a construir o contexto de fora, estendendo-a ao tempo presente*. Se hoje vemos se repetirem discursos e ideias encontrados em livros como forma de justificar ações (talvez a Bíblia seja o maior exemplo disso) e, por outro lado, tantas outras publicações são e foram condenadas, é porque talvez se tratem de objetos onde o poder de agência se efetiva socialmente (GELL, 2018). Por vezes, essa agência, embora com efeitos brutais, acontece de modo, aparentemente, sutil<sup>8</sup>.

\*

A preocupação com a autoridade do discurso e representação é reafirmada algumas vezes por Rugendas ao longo do livro, mesmo que essa autoridade não seja atestada por seus

---

8 Segundo Grada Kilomba (2019) “o racismo cotidiano não é um evento violento na biografia individual, como se acredita – algo que ‘poderia ter acontecido uma ou duas vezes’ – mas sim o acúmulo de eventos violentos que, ao mesmo tempo, revelam um padrão histórico de abuso racial que envolve não apenas os horrores da violência racista, mas também as memórias coletivas do trauma colonial” (KILOMBA, 2019, p. 21)

contemporâneos.<sup>9</sup> O que parece estar em disputa é o poder de nomear. Príncipe Maximiliano em carta ao zoólogo suíço Heinrich Rudolf Schinz diz “a parte sobre os índios é de longe a pior, em sua maioria são invenções, e os retratos não são característicos. Seus índios nas folhas com cenas têm todos umas bochechas que não correspondem à realidade (...) de onde o desenhista tirou seus originais dos botocudos eu não sei” (ZB/ZH, Ms Car XV 174-175, apud DIENER; COSTA, 2002, p. 101). A forma como o Príncipe Maximiliano – que esteve no Brasil no início do século XIX<sup>10</sup> e publicou suas observações – refere-se aos indígenas denominados pelos europeus como “botocudos” surge como uma reivindicação de sua autoridade sobre o assunto. Está posta a invenção da verdade sobre o outro e a disputa de narrativas entre os próprios europeus. Ao substituímos, em sua carta, o termo botocudos por conchas, por exemplo, vê-se que os pontos de observação são semelhantes: uma padronização sobre a forma corporal é exigida, como se fosse possível colocar pessoas em gavetas temáticas presentes em um museu de história natural. De acordo com Santos, “alguns dos viajantes concederam aos indígenas o mesmo tratamento científico usado para analisar os elementos da natureza, recolhendo seus crânios, descrevendo seus hábitos e exibindo-os ao público europeu”<sup>11</sup> (SANTOS, 2014, p. 46, tradução nossa). Nesse embate anulam-se os indivíduos, renegados a ser “objetos” de análise.

---

9 Von Martius, em 1827, escreve a seguinte mensagem ao Príncipe Maximiliano após ver os primeiros cadernos do livro de Rugendas – “o senhor Rugendas se ajeita compilando um texto enganoso, escrito a partir de seus antecessores sem dar seus nomes” (LOSCHNER, 2001, p. 38 apud DIENER e COSTA, 2002, p. 100).

10 Myrian Sepúlveda dos Santos (2014) realiza um levantamento de inúmeras expedições científicas realizadas no Brasil no século XIX, inicialmente mobilizadas na busca pelo outro. Evidencia como os museus científicos e institutos de pesquisa botânica e de história natural financiavam a vinda de seus pesquisadores ao Brasil. O caso de Maximiliano não fugiu à regra. Igualmente, apresenta dados sobre a coleta de materiais que hoje constituem acervos em importantes museus europeus. Do mesmo modo, da imensa produção em desenhos e aquarela, pouco foi o material que restou no Brasil.

11 Some of the travelers accorded the Indians the same scientific treatment used to analyze the elements of nature, collected their skulls, described their habits, and exhibited them to the European public.

160 anos após sua primeira edição, a publicação adquirida na rodoviária poderia soar anacrônica, ou mesmo, vir acompanhada de reflexões que problematizassem estes termos e representações. Ao contrário, são poucas as críticas ou contextualizações que aparecem no texto de apresentação do livro de Rugendas editado em 1989. Inserido na coleção nomeada “Reconquista do Brasil”, o livro é oriundo de uma parceria entre a Editora da Universidade de São Paulo e a editora Itatiaia de Belo Horizonte (RODRIGUES, 2012, p. 220). Embora com a sugestão de uma reescrita da história do país por outros protagonistas, aparentemente, a coleção reforça a percepção de conquista no sentido de descoberta, em contraponto ao conceito de invasão. A reconquista do Brasil é, assim, realizada a partir de textos e imagens que tratam os povos originários e de matriz africana como preguiçosos (RUGENDAS, 1989, p. 74, 95), inferiores (p. 61, 62, 77, 79, 112, 113), dóceis (p. 80), selvagens (p. 61, 81, 82), repugnante (p. 82), degenerados (p. 112, 113), para citar alguns dos termos presentes no texto de Rugendas e utilizados para (des)qualificar esses povos.

Ailton Krenak nos diz que

a ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história (KRENAK, 2019, p. 11)

A presunção desta humanidade esclarecida, observada por Krenak, se torna evidente nos escritos e imagens de Rugendas e no desenrolar das ideias de civilização ali expressas e presentes na cidade no hoje. Do mesmo modo, os registros das viagens ditas científicas trazem um catálogo extenso de animais, plantas e tudo aquilo que lhes chamassem atenção pelo exótico. Não se vê, nesses registros, a compreensão de que havia um conheci-

mento já existente sobre esse repertório. Não se aceita que os tais “selvagens”, afinal, tivessem muito o que ensinar. Ao observar a reprodução da litografia contendo a representação de uma jovem Puri – prancha de número 4, da segunda divisão do livro –, feita à semelhança de uma mulher branca de matriz europeia, percebe-se a negação a qualquer possibilidade de existência e o apagamento de qualquer existência resistente.<sup>12</sup>

\*\*\*

Para realizar uma litografia, o primeiro passo é tirar da pedra sua primeira e mais fina camada. Esfrega-se. E vê-se a superfície retomar o branco do calcário, liso. Qualquer imagem ou forma anteriormente existente é suprimida. Resta, por vezes, um rastro fantasmagórico de algo que a pedra possuiu, mas não interessa sê-lo. A pedra da litografia é, assim, uma base para novas e constantes inscrições. A representação da jovem Puri talvez não figure mais em nenhuma pedra, nem litográfica, nem no horizonte – diante da tomada forçada de terras, da modificação de morros na paisagem e do genocídio dos povos indígenas. Atualmente, as reservas calcáreas que forneceram a matéria-prima para as litografias de Rugendas, e tantos outros artistas, se esgotaram.

\*\*\*

Numa grande mesa de madeira está aberto um livro. Uso luvas e o manuseio com o cuidado que se tem com as coisas delicadas ou com pessoas adoentadas. Trata-se do *fac-símile* de *Via-gem Pitoresca através do Brasil* datado de 1986, e doado pelo cônsul alemão à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

---

12 Com página no Facebook e perfil no Instagram, “Resistência Puri” se define como “Movimento indígena do povo Puri que se organiza nos espaços urbanos e rurais dos Estados de MG, RJ, ES e SP. Atua na preservação e visibilidade de nossa História, Língua, Cultura e Existência. Resistimos e Existimos. Mét’oni!” Disponível em: <<https://m.facebook.com/pg/resistencia.puri>> e <<https://www.instagram.com/resistenciaindigenapuri/>>. Acesso em: 03 abril 2020.

A primeira edição do livro e a Biblioteca fazem parte de um mesmo momento político, desencadeado pela vinda da família real ao Brasil, em 1808. Com o desejo de instaurar, por aqui, uma grande sede para a corte, entendia-se a relevância dos livros e das representações artísticas como forma de retratar esse novo momento do país que deixava de ser, momentaneamente, uma colônia. A criação de uma ideia de identidade se estabelecia, assim, visual<sup>13</sup> e culturalmente atrelada a uma noção de progresso e civilidade.

A totalidade do acervo da, então, Biblioteca Real, hoje denominada Nacional, com seus mais de 60.000 exemplares, chega ao Brasil após 3 viagens transatlânticas nos anos de 1810 e 1811 (SCHWARTZ; AZEVEDO, 2003, p. 243). O estabelecimento da Biblioteca Real no Brasil foi acompanhado da implementação de um conjunto de medidas associadas ao papel impresso. A Mesa de Desembargo do Paço<sup>14</sup> e, igualmente, a Impressão Régia, que era responsável por imprimir e, logo, controlar tudo o que se publicava no país, fazem parte desse conjunto. Tal aparato político atendia, principalmente, a necessidades burocráticas, mas também atuava na produção de obras literárias e de outros interesses. Deste modo, estabelecia-se no Brasil a circulação e, principalmente, a produção – até então interdita – de objetos tradicionalmente compreendidos como vetores de conhecimento e de progresso: os livros e as publicações em geral.

A noção de progresso e civilidade aparece não só no fomento aos livros, à produção artística através da missão francesa, mas também na construção das cidades, sobretudo o Rio de Janeiro, então capital do império. Diz-nos, Rugendas:

---

13 A missão francesa e a criação da Academia Imperial de Belas Artes são exemplos desta mobilização.

14 A Mesa de Desembargo do Paço, órgão censório com regimento semelhante à Real Mesa Censória, controlava os impressos que se produziam e circulavam em Portugal. No Brasil, a Mesa do Desembargo do Paço, segundo documento apresentado por Abreu (2003, p. 41), verificava e autorizava a impressão e circulação de publicações que não contivessem atentados a “Religião, a Moral, e bons Costumes, contra a Constituição e Pessoa do Soberano, ou contra a publica tranquilidade.”

em lugar das espessas florestas primitivas, e de algumas cabanas habitadas por selvagens nus, encontra-se hoje em dia uma cidade imperial populosa, animada pela atividade do comércio mundial, imponente pelo esplendor que lhe emprestam as cerimônias do culto católico e os seus edifícios, e revelando, na sua corte, todo o brilho das cortes da Europa. (RUGENDAS, 1989, p. 107)

\*

Quase 100 anos depois da vinda da família real, mantém-se forte o referencial europeu – e sua forma de objetificar pessoas –, a tomada forçada de terras e a segregação social. Deseja-se, aos moldes franceses, construir um Boulevard e uma edificação ao estilo parisiense na capital. Com leis que limitavam sua circulação, um concurso para a elaboração das fachadas do prédio e com a marca impressionante de quase seiscentas edificações derrubadas em seis meses, construiu-se a Avenida Central. Foi inaugurada em 15 de novembro de 1905, dia da Proclamação da República, uma obra que trazia consigo essa reafirmação.

Para esse feito, dois morros tiveram pedaços das suas bordas planificadas: o Morro do Castelo, duas décadas depois inexistente; e o Morro de Santo Antônio, desfeito para a construção do aterro do Flamengo – ambos ainda presentes nas imagens do livro de Rugendas. Acompanhou essa obra a publicação de um álbum sobre a avenida que se abria contendo fotografias que Marc Ferrez<sup>15</sup> fez das novas edificações, o desenho das fachadas e dados sobre permutas, indenizações, vendas de terrenos e nomes de construtores, arquitetos e proprietários responsáveis pelos novos lotes.

Publicado no início do século XX, de modo a exaltar o feito, o Álbum foi republicado em 1983, no âmbito de uma ex-

---

15 Nascido em 07 de dezembro 1843 no Rio de Janeiro, filho de Zéphyrin Ferrez que veio ao Brasil para constituir a Missão Artística Francesa. Ambos, pai e filho, cada um a seu tempo, contribuiu para a construção de uma imagem de nação.

posição sobre registros fotográficos de Marc Ferrez. Com financiamento da João Fortes Engenharia, no texto de abertura desta nova edição, embora se fale que a construção da avenida implicou em um grande número de desapropriações, o que se exalta é “um passado que se importa preservar, pelo que o progresso e o desenvolvimento possam nele se fundar e recriar” (FERREZ, 1983, p. 09). Ao sair da rodoviária, em 2019, trazendo Rugendas embaixo do braço, tenho sobre a cabeça um resto de viaduto não implodido, essa dupla ruína recente de progresso: a que o construiu e a que o implodiu.

No Álbum de Marc Ferrez, se afirma o que se deseja enquanto nação a partir da visualidade<sup>16</sup>. Forja-se uma realidade. O concurso de fachadas talvez seja o que há de mais simbólico: é a visualidade pretendida que estava em foco, não o conteúdo. Apresenta-se, assim, como um extenso catálogo arquitetônico, daquilo que (só) os homens brancos são capazes de fazer: desfazer o morro, desalojar as pessoas, obrigá-las a desapegar da terra. Fazer dos escombros e destruição da memória de uns, o chão e assento de outros, convencendo-os de que assim seria sempre melhor.

As imagens fotográficas de Ferrez assemelham-se a uma cidade cenográfica. São poucas as pessoas que circulam na rua, na maioria das imagens não há vida. As árvores, ainda pequenas mudas, mal compõem a cena. O ângulo escolhido, e a opção por destacar edifício por edifício, inexistindo céu ou qualquer elemento ao lado, cria uma sensação quase de maquete. Um projeto de cidade inventado por uma comissão de homens brancos foi financiado por aquilo que conhecemos como dívida externa<sup>17</sup>.

A brutalidade do engenho revestida em progresso, sendo a construção da Avenida Central um dos exemplos marcantes de uma prática que segue existindo, forja o avesso da imagem

16 A primeira edição do Álbum, do início do século XX, não possuía qualquer texto para além daqueles que nomeiam os proprietários, arquitetos e construtores compreendidos nas tabelas apresentadas ao final da edição.

17 Em 1903, foi feito um empréstimo com os banqueiros de Rothchild para as obras realizadas no início do século no Rio de Janeiro, dentre elas o Porto e a Avenida Central (FERREZ, 1983, p. 29).

construída do selvagem. O uso de um discurso comumente visto, sobretudo no início do século XX, aparece na justificativa sanitarrista e nos membros atrelados à medicina que compuseram o júri do concurso das fachadas. Como material anexo ao Álbum, um mapa contém os lotes e prováveis edificações demolidas: com uma linha vermelha indica-se o traçado da nova avenida, possibilitando à imaginação ouvir, ver, refletir sobre o que foram os seis meses de uma desconstrução espetacularizada. São inúmeros os pequenos retângulos que representam as edificações. Rapidamente seus restos transformaram-se em aterro para a Avenida Beira-Mar, Botafogo, praia Formosa, cais do Boqueirão e outros locais.<sup>18</sup> Havia uma coreografia prevista: as demolições se iniciaram pelas extremidades da avenida que se abria a cada pedra que caía. Algo foi visto depois, no século seguinte, quando ali perto se implodiu a perimetral.

Dentre os nomes que figuram nos lotes vendidos dessa nova avenida, há algumas sociedades como dos comerciantes e dos engenheiros, mas em sua maioria, tratam-se de ordens religiosas católicas. Destaca-se, no entanto, o nome de Eduardo Pallassin Guinle, curiosamente o primeiro adquirente de um pedaço de terra da Avenida Central. Compraria, ainda, posteriormente, outros três, com tamanhos variados.

Guinle se beneficiou do mesmo decreto que autorizou o desmonte do morro do Senado – o local onde piso enquanto adquire o livro de Rugendas – e as desapropriações consequentes. Oriundo de um incentivo do governo de abertura de portos e ferrovias, o decreto nº 1746, de 13 de outubro de 1869<sup>19</sup>, autorizava a exploração, como contrapartida pela construção de um porto, por até 90 anos. Eduardo Guinle, com outros sócios – e

---

18 Conforme consta na página 17 (FERREZ, 1983) e nas tabelas referentes aos gastos com demolições, remoção de entulho, aterros, etc. constantes na página 234 (Idem).

19 Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-1746-13-outubro-1869-552569-publicacaooriginal-69884-pl.html>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

posteriormente, seus familiares – explorou o Porto de Santos, em São Paulo, nesse período.<sup>20</sup>

A Biblioteca Nacional, onde vejo sobre a mesa o *fac-símile* de Rugendas, é um dos edifícios cujo desenho da fachada figura no álbum de Ferrez. Seu acervo teve que ser pago à Coroa Portuguesa que, após o marco histórico da Independência do Brasil, foi indenizada pelos bens aqui deixados (FERREZ, 1983, p. 38).

A Biblioteca, assim como a Escola Nacional de Belas Artes, e o Teatro Municipal, aos moldes da ópera de Paris, apontam algo semelhante entre a nascente República e o período da vinda da família Real: um país que se quer erudito e que valoriza a construção da sua própria imagem. Na base da narrativa de progresso estão presentes as produções artísticas e a arquitetura eclética como forma de justificar qualquer apagamento possível. Tal como na litografia, há uma nova imagem que se quer construir ou, em outras palavras, afasta-se daquilo com o que não se quer parecer. Cria-se a imagem do outro (e de si) e, novamente, nos vemos diante da jovem indígena Puri, branca e de olhos azuis de Rugendas. Na Avenida Central, apagaram-se “os fantasmas anteriores”, deixou-se o terreno liso e ainda mais embranquecido.

\*

Antonio Januzzi, arquiteto e principal construtor da Avenida Central, retirava do Morro da Viúva, hoje escondido na paisagem carioca por uma “coroa” de prédios altos, parte da

---

20 Contrato dos Guinle e outros sócios para a construção e exploração do Porto de Santos: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-9979-12-julho-1888-542680-publicacaooriginal-51939-pe.html>>. Acesso em: 02 maio 2020.

Ampliação da exploração por 90 anos: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-966-7-novembro-1890-523794-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 30 de mar. de 2020

Além da exploração do Porto de Santos, a família Guinle também atuou no fornecimento de energia. Neste decreto, há a autorização de atuação e exploração nesse ramo: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-6367-14-fevereiro-1907-527615-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

matéria-prima para suas construções. As pedras, morros, rios e árvores são parentes antigos e marcam existências de determinados povos (KRENAK, 2019), por vezes são (brutalmente) transformados em mercadoria. Os livros, por sua vez, reafirmam e constroem marcos e verdades socio-históricas. E, se a pedra que serviu de modelo para Penoni se refez em rio, o que dizer do que se fez com as pedras (in)existentes na paisagem da cidade? O que dizer das pessoas que tiveram esculpidas suas existências – como pedras?

\*

O ano era 1968 e o tal progresso seguia preceitos semelhantes aos vividos décadas antes. O país estava sob uma ditadura militar. Abriam-se avenidas, construíam-se pontes, inventavam-se túneis. E, claro, apagavam-se e se deslocavam pessoas. O decreto nº 62.654 de 03 de maio de 1968<sup>21</sup> criou a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio (CHISAM), que tinha como um de seus objetivos o “desfavelamento” da cidade. Trocava-se o “selvagem” de outrora pelo “favelado” do, então, presente nesse exercício contínuo de definir uma imagem para se negar, um corpo para não existir, e alguém para se explorar.

Sérgio Brum em seu estudo sobre a Cidade Alta em Cordovil, um conjunto habitacional criado no âmbito da CHISAM para abrigar moradores de favelas desfeitas localizadas na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, apresenta uma análise de documentos dessa Coordenação. Encontra uma confusão na compreensão das diferenças entre reurbanização da favela e sua remoção. Esses termos são utilizados em alguns momentos como sinônimos. Um dos objetivos do programa de desfavelamento era

criar-se um mercado de trabalho na periferia das cidades que compõem a Área Metropolitana do Gran-

---

21 Disponível em: <<http://legis.senado.leg.br/norma/485281/publicacao/15789659>>. Acesso em: 30 mar. 2020.

de Rio, que permita a absorção dos subempregados, desempregados, e fluxos migratórios, a fim de aumentar-lhes a renda, dando-lhes capacitação profissional, instrução e condições sanitárias que os integrem em uma vida normal. (CHISAM, apud BRUM, 2011, p. 124)

Destaco os termos “capacitação”, “instrução” e “condições sanitárias”, além de uma vida normal<sup>22</sup>. Em outro trecho levantado por Brum nos documentos da CHISAM, são utilizados os termos “irregular”, “ilegal” e “anormal” ao se referir às construções presentes nas favelas (ibidem, p. 109). Há algo de muito semelhante entre esses escritos, práticas e formas de ver e pensar a cidade e aquilo que se lê em Rugendas e que se viu na construção da Avenida Central. Os termos, embora não os mesmos, são semelhantes. A percepção de que há uma necessária civilização e civilidade a ser trazida a um determinado grupo social segue existindo.

Catacumba, Praia do Pinto, Parque Proletário, da Draga, dentre outras, eram favelas localizadas nos, hoje, metros quadrados mais caros da cidade. Junto ao plano de liquidar com as favelas localizadas nessa área, havia um incentivo a conjuntos habitacionais em regiões então periféricas da cidade. Vila Kenedy, a já citada Cidade Alta, Cidade de Deus (iniciada anteriormente à criação da CHISAM), Parque Proletário de Manguinhos, são alguns exemplos de um projeto urbanístico que pretendia, primeiramente, esconder uma parcela da sociedade de outra. Eram corpos visíveis e dados à existência enquanto mão-de-obra. Além disso, era essa também uma forma do governo negar-lhes o direito à moradia ao efetuar a cobrança de taxas mensais nessas

---

22 Tal texto me remete aos folhetos impressos em papel jornal do artista Paulo Nazareth de um hipotético salão de beleza, chamado “De bésti birifuuu”, onde o artista apresenta etapas de “padronizações” cotidianas, algumas delas também atreladas a um padrão de beleza pautado na pessoa branca. No folheto, lê-se: “Alisa-se cabelo, clareia-se pele, afina-se nariz, encurta-se orelhas, colore-se olhos, aumenta-se seios, diminui-se nádegas, depila-se virilhas, arranca-se unhas, corta-se os beiços, lixa-se pés, muda-se nome. Ensina-se inglês, passa-se perfume, tira-se foto, arruma-se padrinho, arranja-se bolsa, consegue-se visto, manda-se para fora, apaga-se memória, deixa-se bonito.”

novas edificações.<sup>23</sup> Havia, no entanto, uma fantasia da casa própria, embora destituída de relações pessoais e regionais, mesmo que sem nenhuma conexão com a trajetória de seus habitantes, sua história e a de seus familiares. A propaganda e o discurso do progresso, como em outros tempos, era presente nas notícias de jornais. E, em alguns casos, evidenciava quem eram os uns e quem eram os outros.

A área da favela Praia do Pinto, localizada no Leblon, após a remoção, tornou-se um grande empreendimento imobiliário. O Parque Proletário, na Gávea, transformou-se em um planetário, um estacionamento e terminal de ônibus e táxi, de modo a atender o público de uma universidade privada.

Em 1972, não foi uma avenida, mas um túnel que mobilizou um jogo de força também já visto. Na abertura da Avenida Central, inúmeros lotes, que eram antes solo de moradia de outros, foram permutados com o Mosteiro de São Bento e ordens terceiras. Na construção do túnel que se abriu no Morro Dois Irmãos, estava em pauta a área de um estabelecimento católico de um lado e um conjunto de habitação popular de outro. A solução encontrada: abrir um túnel não só na pedra, mas sob os pés de inúmeros moradores que no conjunto viviam. Sentir o chão tremer foi questão de tempo. A justificativa que não coube para evitar que um túnel fosse construído no meio de uma edificação popular, já existente e habitada, foi apropriada para desalojar os moradores da favela do Alto Solar, localizada na Gávea, na encosta do Morro Dois Irmãos. O perigo que corriam com a pedra

---

23 Em uma propaganda de 1970 sobre a campanha de desfavelamento diz que “200 mil favelados trocaram a insegurança dos barracos por habitações dignas de um ser humano.” O reforço de que o morador da favela é um ser humano aparece em diversas passagens da propaganda, porém reforça a ideia de que, agora, a partir das ações do governo de remoção, esses habitantes passaram a ser dignos de humanidade. Diz a propaganda: “O favelado é um ser humano, com direito a trabalho, a moradia e a educação.” Por fim, relembra que todos devem pagar impostos. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=3677&url=http://memoria.bn.br/docreader#>](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=3677&url=http://memoria.bn.br/docreader#>), p. 45. Acesso em: 30 mar. 2020.

tremer desfez a favela na década de 1970<sup>24</sup> com a promessa de seus moradores irem para um conjunto habitacional na Penha.

Ironia ou não, havia também nesse período uma visibilidade atrelada ao progresso. O ecletismo do início do século com seus muitos rodopios e enfeites não interessava mais. As linhas retas e grandes edificações davam o tom, tal como se via no Conjunto habitacional Marquês de São Vicente, conhecido como Minhocão da Gávea, por onde o túnel adentrou. O palácio Monroe, colocado ao lado do obelisco (presente de Januzzio), na Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, foi um dos muitos prédios demolidos. Os motivos, pouco explicados, se justificaram numa arquitetura que não cabia mais. Junto com ele, viu-se ruir também a lembrança da sede do senado.

\*\*\*

Não parece haver possibilidade de levantar-se sem considerar as camadas de tempo presentes sob a sola dos pés e tampouco de abrir um livro sem tecer os fios que unem sua primeira edição com suas cópias e leituras posteriores. Cabe lembrar, neste ponto, que um livro é, tal como muitas árvores, algo que perdura muito além daquele/a que o/a plantou.

Finalizo a sequência de pranchas de *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Encontro na centésima e última imagem, no primeiro plano, três rapazes ajoelhados. Estão descalços. Um deles porta um turbante branco, outro segura um chapéu em uma mão. Observam e fazem reverência ao padre que passa em procissão. Um estandarte com uma caveira faz alusão à morte e um triângulo vazado, carregado logo à frente, à Santa Trindade. Não é possível ver os pés do padre, mas à sua frente seguem 7 pessoas sem sapatos. Os sapatos, como sua ausência, seguem especificando, de forma simbólica ou legal aqueles que têm direito a transitar por

---

24 Segundo notícia do jornal *Correio da Manhã*, de 5 de fevereiro de 1970. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842\\_08&pagfis=1663&curl=http://memoria.bn.br/docreader#](http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=1663&curl=http://memoria.bn.br/docreader#)>. Acesso em: 30 mar. 2020.

determinados espaços das cidades. No famoso quadro *A Redenção de Cã* (1895), de Modesto Brocos, utilizado para reforçar a política de branqueamento estabelecida no Brasil no final do século XIX, além do bebê, apenas uma pessoa está descalça. Trata-se da avó negra, que agradece aos céus o nascimento de um descendente branco. Em Brocos, as solas dos pés tocadas diretamente no solo são definidoras de posição social. Em Rugendas, antecessor, não será diferente.

A centésima e última gravura do livro de Rugendas<sup>25</sup> tem como legenda “Enterro de um negro” (*Enterrement d’un nègre*, no original). A construção narrativa realizada pela sequência das imagens apresentadas não poderia ser mais evidente. Reitera-se aqui o mesmo dito anteriormente sobre a catalogação dos “tipos humanos”. Nas gravuras reproduzidas no livro, alguns rituais funerários são apresentados. Os corpos sem vida pertencem a grupos étnicos específicos, a morte aparece então, em oposição à vida, tendo um destinatário evidente, os negros e indígenas. Finalizar a sequência de imagens com um cortejo fúnebre católico, onde se reza aos santos e a Cristo pela salvação da alma, é quase apresentar como conclusão que a religião cristã é a única solução para a “humanização” dos não-brancos.

Na reescrita de narrativas, a arte tem tido um importante papel. As produções do século XIX celebradas por uma história da arte hegemônica, por muito tempo, foram vistas e percebidas sem uma problematização histórico-social. Além de corroborarem com discursos exotizantes e embranquecedores, se mantiveram muitas vezes atreladas a uma produção elitista e voltada para um público, igualmente elitizado. Talvez, hoje, seja possível conhecer e visibilizar produções que trazem uma outra consciência desses processos. Ao final deste texto, rememoro a 14ª Documenta de Kassel que expôs o *Code Noir* (edição de 1742), livro impresso em Paris, que continha o código francês promulgado por Luis XV que definia as relações com as pessoas escravizadas nas colônias francesas. Nesta Documenta, que ocorreu conco-

---

25 Acessível pelo link: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon94994/icon94994.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon94994/icon94994.htm)>. Acesso em: 30 mar. 2020.

mitantemente em Atenas, na Grécia, e em Kassel, na Alemanha, via-se um obelisco na Königsplatz, em Kassel. Aquele mesmo símbolo que inaugura a Avenida Central carioca é agora evocado para falar de outras formas de marcar um território. Do artista nigeriano Olu Oguibe, o *Monumento para os estrangeiros e refugiados*, feito de concreto, um material ordinário, tinha a seguinte passagem bíblica inscrita em sua superfície: “Mateo, 25:35: Eu era um estranho e vocês me acolheram”. “*Fui un forastero y me acogiste*”.

Enquanto escrevi este texto, da janela de uma biblioteca na Gávea, o terceiro metro quadrado mais caro da cidade do Rio de Janeiro, observei as grades do planetário, uma área verde, um terminal de ônibus, um ponto de táxi. Há pouco mais de 50 anos, provavelmente, seria possível ver o Parque Proletário e seus inúmeros habitantes, expulsos em janeiro de 1970<sup>26</sup> e removidos para variados pontos da cidade. Nas imagens fotográficas, registros deste dia e difundidas pelas páginas impressas dos jornais da época, vê-se: são negras as pessoas que aguardam ao lado de seus pertences. Um mês depois, ao som de tambores e tamborins, a escola de samba *Aprendizes da Gávea*<sup>27</sup>, com seus componentes espacialmente separados após a remoção do Parque Proletário, desfilaria na avenida Antônio Carlos. Com representações de letras inspiradas em uma litografia de Jean-Baptiste Debret, contemporâneo de Rugendas e autor de *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*<sup>28</sup>, novamente se assistia à potência da página impressa em construir narrativas, visualidades e representações. E, principalmente, em se manter existente.

---

26 Conforme noticiado na quinta página do 1º caderno do *Correio da Manhã*, do dia 09 de janeiro de 1970. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_08/345](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/345)>. Acesso em: 10 abril 2020.

27 Lê-se na página 6, do 1º caderno do jornal *Correio da Manhã*, de 31 de janeiro de 1970, as informações sobre o carnaval daquele ano: <[http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_08/1425](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_08/1425)>. Acesso em: 10 abril 2020.

28 Frantz Fanon, em seu livro *Pele negra, máscaras brancas* (2008), aborda a construção de uma identidade colonial que nega ao negro o seu reconhecimento enquanto pessoa negra. Com inúmeros exemplos, aborda como na Martinica as pessoas, apesar de negras, (desejavam) se reconhecer mais como brancas – uma vez que as representações de negros (realizadas por brancos) eram, em geral, de cunho pejorativo.

\*\*\*

Consultei alguns livros na escrita deste texto. Aqueles com maior formato, lombada, capa dura, e um vasto número de imagens e que, portanto, demandam uma publicação mais onerosa, foram financiados por empresas que ganham grandes licitações e realizam grandes obras envolvidas em especulações imobiliárias e consequentes desapropriações. O *Álbum da Avenida Central* (1983) cuja edição recente foi financiada por João Fortes Engenharia, empresa que, dentre outras, pleiteava uma licitação que previa desapropriação em Rio das Pedras, além de projeto de desapropriação no Horto Florestal, ambos no Rio de Janeiro. Além do álbum, destaco também *O livro dos livros* (2013), financiado pela Odebrecht que fez parte do consórcio Rio Mais, responsável pelas (des)construções durante a Olimpíada no Rio de Janeiro. Assim, segue-se essa relação, nem sempre bonita, imposta aos livros e às pedras. E ecoa a frase que escutei de Maria da Penha Macena, conhecida como dona Penha, símbolo da resistência à remoção da Vila Autódromo: “quanto maior a oferta, maior a humilhação”.

\*\*\*

## **Referências**

ABREU, Marcia. *Os caminhos dos livros*. São Paulo e Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leituras do Brasil (ALB); FAPESP, 2003.

AZEVEDO, Paulo Cesar de; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O livro dos livros da Real Biblioteca*. São Paulo: Fundação Odebrecht, 2013.

BRUM, Mario Sergio Ignácio. *Cidade Alta: história, memórias e o estigma e favela num conjunto habitacional do Rio de Janeiro*.

Tese (Doutorado em História Social) Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, 2011.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008

FERREZ, Marc. *O Álbum da Avenida Central: um documento fotográfico da construção da avenida Rio Branco, Rio de Janeiro, 1903-1905*. São Paulo: João Fortes Engenharia, Ex Libris, 1983.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu, 2018

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Brasiliana e Reconquista do Brasil: projetos editoriais de traduções. *Revista Letras*, n 85. Curitiba: Editora UFPR, 2012, p. 219-230.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1989.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. *Naturalists in Nineteenth-Century Brazil*. In: *Archiv Weltmuseum Wien* 63, 63. Viena: Weltmuseum, 2014. p. 38-59.

# Ponto crítico: o musseque e o malandro de Luandino Vieira

*David Pereira Júnior (Mestrando/USP)*

## O ponto crítico da cidade

Henri Lefebvre, em “O Direito à Cidade” (2001), nota o que ele chama de “ponto crítico” na formação cidadina, ponto este que, para o autor, é fundamental na compreensão da problemática da cidade contemporânea. Este ponto crítico é precedido por dois momentos: temos, primeiramente, a estrutura da cidade política (aquela que segue ainda um modelo de produção asiático, dominando a agricultura ao redor); em seguida, aparece a estrutura da cidade comercial (em que o comércio e as trocas passam a ser o motor da cidade). O ponto crítico de que fala Lefebvre vem logo a seguir: a produção agrícola passa a ter menos valor, obliterada pelos avanços industriais e do próprio mercado, impulsionados pelo capitalismo.

É a partir disto que a cidade muda sua forma drasticamente, entre outros fatores, por conta da imensa concentração urbana. A população do campo vai sendo atraída à cidade em busca de melhores condições. Surgem, então, em alguns países, as favelas:

Nos países ditos ‘em vias de desenvolvimento’, a dissolução da estrutura agrária empurra para as cidades camponeses sem posses, arruinados, ávidos de mudança; a favela os acolhe e desempenha o papel de mediador (insuficiente) entre o campo e a cidade, entre a produção agrícola e a indústria; frequentemente a favela se consolida e oferece um sucedâneo à vida urbana, miserável e no entanto intensa, àqueles que ela abriga. (LEFEBVRE, 2001, p. 80-81)

Importante notar, e Lefebvre o faz, que em cada localidade deste processo pode acontecer por motivos diferentes e criar estruturas também diferentes. Assim, os casos devem ser analisados de forma individual, em suas especificidades. Tentaremos, portanto, situar este ponto crítico no processo de urbanização da cidade de Luanda, em Angola.

### **Luanda: da feitoria à cidade cindida**

Desde a chegada dos portugueses em Luanda, ainda no século XVI, até meados do século XIX, a primeira cidade fundada por europeus ao sul do Saara (PEPETELA, 1990, p. 18) serviu basicamente como entreposto comercial português: território em que os lusitanos faziam seu principal negócio, o comércio de escravos para o Brasil.

Esta característica, sem dúvidas, marca o traçado da capital angolana, dando origem, por exemplo, à Cidade Baixa, habitada na época sobretudo por soldados, traficantes de escravos e degredados criminosos cumprindo pena na colônia.

Com este porto tão activo, pejado de marinheiros e soldados, floresceram as tabernas, bodegas e casas de diversão, na Baixa. A burguesia comerciante foi-se expandindo por essa zona, enquanto a aristocracia e o clero permaneciam na Cidade Alta. (Idem, p. 34)

Já a partir do século XVIII, embora a atividade comercial principal fosse ainda o tráfico de escravos, surge um novo elemento populacional interessante: uma ascendente burguesia local, “crioula”. Os membros desta classe, nascidos já em terras angolanas, passam a exercer certo poder político, tentando, por vezes, melhorias locais, contrapondo o desinteresse colonial àquela altura. Neste ponto,

Suas ruas [as de Luanda], instituições e representações simbólicas não ostentam mais o reflexo brilhante de Lisboa, pois começam a refratar um nativismo

nascente. Ao mesmo tempo, não se pode deixar à margem o fato de a metrópole, nesse instante, já não apresentar a face iluminada do poder imperial, pois tolda-lhe a luz a sua dependência explícita a outros centros. (MACÊDO, 2008, p. 33)

Notemos como esta burguesia local habitava neste momento a Baixa da cidade. Porém, aos poucos isto muda. Neste período, a população local aumenta, enquanto aquela formada pelos colonos se mantém praticamente igual. Se parte dos mulatos conseguia se empregar na administração pública, a população negra era relegada para “condições servis, ou, na melhor das hipóteses, como artífices livres, intermediários no comércio do interior (os pumbeiros), ou servindo nos corpos auxiliares do exército (as ‘guerras pretas’)” (PEPETELA, 1990, p. 61).

É a partir do século XIX que Luanda passa por grandes mudanças, motivadas inicialmente pelo fim – legal – do tráfico de escravos em 1836. Ora, sem seu principal negócio na colônia, Portugal, já bastante enfraquecido na política internacional, muda sua política de colonização em Angola. Esta mudança ocorre também como desdobramento da Conferência de Berlim (1884-1885). A partir da Conferência, os países colonizadores viram a necessidade de, de fato, ocuparem seus territórios em África.

Assim, Luanda passa a ter o papel de capital política e administrativa da colônia e seu centro nervoso comercial, em vez de armazém e porto de escravos. Quer dizer que algumas obras terão de ser executadas para fixar os europeus e enraizar os serviços. (Idem, p. 76)

Temos então o início do ponto crítico, de que fala Lefebvre, em Luanda: Portugal passa a enviar um maior número de pessoas para a cidade angolana; com seu caráter alterado, a cidade passa a necessitar (aos olhos metropolitanos, diga-se) de melhorias e modificações em suas estruturas. Essas modificações vão afetar de forma direta principalmente a população local, sobretudo, mas não só, negra.

Em relação às melhorias nas estruturas urbanas, como notamos a partir da citação de Pepetela acima, seus objetivos visavam ao enraizamento dos recém-chegados colonos. Assim, o centro urbano – a Baixa – vai sendo modificado para receber esta população. Se antes esta área era também ocupada por certa classe média local, principalmente mestiça, agora esta população – enfraquecida econômica e politicamente, uma vez que os recém-chegados ocupavam suas antigas posições na administração e no comércio – é deslocada para as periferias, já ocupadas pelos nativos negros, de pior condição financeira. Esta movimentação, embora iniciada no fim do século XIX, é mais marcante no século seguinte com as políticas do Estado Novo Português, sobretudo na década de 1940. Isso se dá pelo *boom* do café pelo qual passa a cidade nesta década. Assim,

Luanda, cujo porto é a via de escoamento de uma das maiores riquezas de Angola naquela quadra, recebe o impacto da modernização e sua população negra é deslocada cada vez mais para longe da ‘Baixa’, o centro urbanizado, branco e próximo do mar. A ‘elite crioula’ é definitivamente apeada do poder já que um número crescente de metropolitanos chega à cidade e toma os melhores postos de trabalho e as melhores terras. (MACÊDO, 2008, p. 116)

É neste cenário que proliferam os musseques luandenses, e é onde situamos o ponto crítico da capital angolana.

### **A cidade colonizada: o musseque**

Local semelhante ao das favelas brasileiras, embora planificados, os musseques ganham seu nome a partir de uma metonímia: “musseque” é o termo em kimbundo que representa a areia vermelha, muito comum no solo de Luanda, e onde os primeiros conjuntos de cubatas – habitações rústicas, geralmente feitas com folhas e capim seco – foram sendo erguidos. É assim que o

[...] musseque passa a designar um espaço social, o dos colonizados, vítimas colocadas à margem do

processo urbano. O musseque torna-se pois o espaço dos marginalizados que servem de reserva de mão-de-obra barata ao crescimento colonial. (PEPETELA, 1990, p. 103)

Embora os musseques já existissem anteriormente, abrigo a população nativa de Angola, é com a “empurrada” dessa elite, ou classe média, crioula para estas áreas que o traço de segregação fica mais evidente na urbanística de Luanda. O que vemos no século XX é um movimento de expansão da cidade para essas áreas arenosas. Se nas primeiras décadas do século XX essa elite crioula, já enfraquecida, ainda habita nos musseques mais centrais, com a chegada massiva de portugueses a partir da década de 1940, impulsionados pela política de imigração do Estado Novo, essa camada populacional é empurrada para mais longe.

Fazendo o caminho contrário, os moradores do campo, atraídos à cidade, também passaram a ocupar esses musseques mais distantes (NASCIMENTO, 2015). Vale notar como, embora o elemento racial fosse predominante nessa política de exclusão urbana, portugueses pobres também formavam parte da população dos musseques. Assim, unindo as diferentes populações de Luanda: “o musseque era (e tudo leva a crer que permanece) um espaço transétnico onde de fato nasceu a ideia de nação e onde ela se reforça constantemente, pela integração dos elementos que vão chegando das zonas rurais” (PEPETELA, 1990, p. 108). Portanto, não estranha que tenha sido eleito o local predominante nas narrativas angolanas de vertente nacionalista:

A materialização artística do projeto nacionalista redundará na criação de um novo espaço ficcional na literatura do país. É dessa maneira que, insistentemente na ficção angolana a partir desse momento, as marcas do imaginário urbano recriado conformam os textos. [...] Temos, destarte, a partir dos autores angolanos do período um grande painel em cujo centro está o musseque, o bairro suburbano que é nesse momento a ‘cidade do colonizado’ para usarmos a terminologia de Fanon. (MACÊDO, 2008, p. 114-115)

## **A Luanda de Luandino**

José Luandino Vieira, nascido em Portugal, mas que desde muito cedo viveu nos musseques de Luanda, é um dos autores deste período a que se refere Macêdo. Suas obras, passando pelo conto (ou estória, como o autor prefere), pela poesia e pelo romance, têm o musseque como lugar privilegiado. Publicando desde o fim da década de 1950, Luandino passou mais de uma década preso pela polícia política portuguesa. É justamente neste período de prisão que escreve boa parte de suas obras, publicadas, majoritariamente, quando o autor já estava em liberdade.

Já os personagens de Luandino são quase todos habitantes dos musseques. Tipos que passam por mulheres trabalhadoras, crianças, empregados braçais e malandros. Sobre estes últimos, há diferenças entre o tradicional malandro brasileiro e o angolano. Mas voltaremos a este ponto mais adiante.

Neste artigo, nos deteremos no romance *Nosso Musseque*, publicado somente em 2003, mas escrito ainda nos anos de 1960. Aqui cabe uma ressalva: embora a edição de 2003 contenha a informação sobre a escrita do romance ter sido feita entre os anos de 1961 e 1962, há indícios de que o texto, até a publicação, tenha passado por mudanças substanciais (TOPA, 2014), embora este não seja o foco do presente trabalho.

### **Nosso Musseque**

*Nosso Musseque* é um romance dividido em três sessões: “Zeca Bunéu e outros”, “A verdade acerca do Zito” e “Carminzinha e eu”. Estas divisões apenas salientam os focos dos capítulos pois os personagens são os mesmos ao longo de toda a narrativa, que segue de forma não-linear.

A narração é feita por um narrador-personagem que conta, a partir de um jornal feito com outros personagens da estória, os casos que se passaram no musseque onde habitavam.

Embora não haja uma marcação temporal precisa, podemos situar, a partir de certos indícios na narrativa, que as histó-

rias se passam em meados da década de 1940, período em que, como vimos, ocorre uma grande transformação urbanística em Luanda.

Em relação ao musseque, este não é nomeado, mas, como os personagens fazem referência às redondezas, o situamos à vizinhança do antigo musseque Braga, mais tarde destruído para a construção do Bairro do Café (PEPETELA, 1990, p. 93). Trata-se, portanto, de um musseque “central”, ainda perto da Baixa.

O processo de “empurrada” da população mais pobre para musseques mais distantes é recorrente na narrativa. A família do personagem Biquinho, por exemplo, é despejada de sua cubata a mando da Câmara. O menino, então, vai viver com uma tia no Bairro Operário, bastante distante de onde morava. O foco de nossa análise, porém, recai na sessão “A verdade acerca do Zito”, que focaliza o jovem menino que tentaremos enquadrar como um clássico malandro de Luandino.

## **O menino Zito**

Assim como em outras de suas obras, o musseque de Luandino é o musseque do “antigamente”, que aparece

[...] contrapondo passado a presente, [para] denunciar as injustiças que acompanharam as mudanças de Luanda. Trata-se aqui da evocação de um tempo mais feliz e não necessariamente de um sentimento saudosista, simplesmente. Trata-se de uma quase convocação do passado para acusar as carências do presente. (MACÊDO, 2008, p. 117)

Em *Nosso Musseque*, isto fica evidente se compreendermos que a narrativa vai de um momento em que o musseque ainda abriga brancos, negros e mestiços, reunindo várias crianças que se unem nas suas brincadeiras, apesar dos preconceitos e tensões já existentes, até o “esvaziamento” do musseque – ou melhor, do deslocamento da população mais pobre e negra para áreas mais distantes. Ao fim da narrativa restam no musseque o narrador,

branco e filho de comerciantes; Zeca Bunéu, também branco e filho de um sapateiro; e Antoninho, branco filho do dono da Quitanda.

Cabe notar como nenhum destes tem um status “alto” na sociedade, mas levam “vantagem” em relação aos seus companheiros negros pelo simples fato de serem brancos. O próprio narrador deixa evidente, em certo ponto da narrativa, que morava nos Coqueiros – bairro ainda mais central na Baixa – antes de ter de se mudar para o musseque, ou seja, também passou pelo processo de “empurrada” (VIEIRA, 2003, p. 144). Mas é o personagem Zito que nos ajuda a entender como a violência colonial, aqui focada a partir do traçado urbano, é mais grave em relação aos negros e mestiços.

Negro e pouco mais velho em relação aos seus companheiros, Zito é filho de Ngá Sessá, lavadeira, e de Sebastião Mateus, pedreiro. O menino, então, se pensarmos em uma hierarquia colonial, está abaixo de seus colegas, sejam brancos – por conta dos preconceitos raciais – ou mestiços e negros, mas com família em melhores condições financeiras. Assim, Zito sofre o processo de exclusão em duas “frentes”, a racial e a socioeconômica. Um exemplo desta exclusão é no episódio em que os meninos Xoxombo e Zeca Bunéu vão para a Baixa receber presentes. Zito, porém, não vai com os colegas pois não está matriculado na escola (condição para receber o presente), já que “[o] pai andou sem serviço uns meses e só o que a mãe lavava não chegava” (Idem, p. 52).

É justamente a partir dessa exclusão que podemos tratar Zito, menino que se movia “parecia onça” (Ibidem, p. 120), como um malandro luandense. Aqui, cabe ressaltarmos as diferenças deste para o tradicional malandro brasileiro que, para Antônio Candido (1970), teria sido primeiro representado na literatura por Leonardo Pataca, personagem de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Para Candido, Leonardo pode ser definido como malandro por sua vivência entre os polos da ordem e da desordem, o que caracterizaria certo estrato social da sociedade brasileira do século XIX. Assim,

Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo. (CANDIDO, 1970, p. 77)

Já Tania Macêdo (2008), ao discutir a ideia da malandragem na literatura angolana, mostra como a figura não é exclusivamente brasileira, embora receba outras características nos textos angolanos.

Ainda que a temática seja de grande relevância, por razões práticas não nos deteremos nesta discussão. Basta, porém, salientarmos que, em uma sociedade colonizada, como era a Luanda que aparece no texto de Luandino, essa dialética ordem *versus* desordem ganha traços diferentes. É deste modo que os malandros da literatura angolana, e Zito, neste caso específico,

[...] vivem nas brechas, governadas por uma Ordem excludente a que respondem com a Desordem da margem, sendo desenhad[os] a partir de traços cambiantes. *E, dessa maneira, desvendam os mecanismos da violência, permitindo que ela seja encarada não como algo 'natural', mas um fenômeno situado social e historicamente.* (MACÊDO, 2008, p. 178, grifo nosso)

Assim temos que o personagem Zito representa um ótimo exemplo da malandragem que serve como elemento que desvela as injustiças sociais, sobretudo aquelas relacionadas à habitação. Além dos episódios que analisaremos, vale destacar que, em vários momentos da narrativa, o menino opera dentro do polo da desordem, seja ao roubar tijolos com Bento Abano, seja ao roubar dinheiro de sua mãe para comprar um presente para Toneta.

Para defendermos nosso ponto de vista, vale analisarmos dois episódios em que Zito se envolve em confusão no musseque.

No primeiro deles, Albertina, prostituta branca do musseque, tem sua cubata invadida pelo cobrador Aníbal Manco que, prática recorrente, tenta roubar os pertences da inquilina como forma de “pagamento” pelo atraso no aluguel. Albertina chega a tempo de impedir, mas a confusão está formada e acaba por envolver outros moradores do musseque. Sô Luís, policial, fica ao lado de Aníbal (ação que está longe de ser desinteressada) enquanto os outros moradores defendem Albertina. Em certo momento da briga, Aníbal ofende a moradora. Zito, então, passa uma bassula, uma rasteira, no cobrador (VIEIRA, 2003, p. 143-144), defendendo sua amiga. O menino até consegue fugir, mas, mais tarde, compreendemos que ele foi para a cadeia pelo ato.

Ao voltar da esquadra, em fala que precede o segundo episódio ao qual vamos nos referir, Zito mostra, mais uma vez, seu caráter fluido, esquivo, mas de quem compreende, pelo menos até certo ponto, a opressão que o aflige. A fala inicial é de dona Branca:

— Então, senhora [Sessá]? Agora está feliz! O que é preciso é esse malandro ganhar juízo!

*O Zito riu, falou que juízo tinha, faltava era sorte e quando a pessoa nasce com azar, o melhor é mesmo não fazer nada, senão, tudo quanto faz, só chama o azar para cima dele.* Continuou a rir, desviou as conversas, consolou sá Domingas parecia era mesmo um homem, não era como nós que sempre queríamos falar o Xoxombo e ficávamos gagos e atrapalhados. (Idem, p. 146, grifo nosso)

Ora, embora Zito não consiga explicitar o foco de seu problema, isto é, a opressão do sistema colonialista, e o atribua ao azar, o menino está ciente de que não se trata de falta de juízo. Assim, podemos compreender que o menino não crê ter avaliado mal quando do golpe no cobrador Aníbal. Interessante notar como Zito, a partir desta fala, se mostra pessimista quanto ao agir. Já que, para evitar o “azar”, o “melhor é mesmo não fazer nada”. Porém, veremos que isto não é, de forma alguma, uma apologia à imobilidade frente às injustiças.

Ao voltar da esquadra, Zito começa a ter uma estranha relação com o menino Nanito, filho de Sô Luís e de quem os meninos da narrativa (o narrador, Xoxombo, Zeca Bunéu e, até então, o próprio Zito) não gostavam. Apesar do estranhamento do musseque, a relação é, aos poucos, normalizada.

O caso termina em confusão, que acarreta na ida do menino para o trabalho forçado em São Tomé.

Acontece que o menino se aproximou de Nanito e de sua família com o objetivo de roubar o dinheiro guardado por Sô Luís. O roubo, vale dizer, tinha uma finalidade bastante evidente: pagar pelo aluguel da cubata de Albertina, que estava para ser despejada do musseque.

Em outras palavras, Zito transita para o polo da Ordem colonial (amizade com Nanito e família) visando o roubo do dinheiro, no polo da Desordem, para salvar sua colega de musseque do despejo (numa atitude que desvela a luta contra a “empurrada” da população do musseque). Como o roubo não dá certo, Albertina acha melhor ir embora do local, indo morar com um filho. Logo que isso acontece, Sô Luís toma o local da cubata de Albertina para fazer uma construção sua. Zito, como dissemos, é mais uma vez preso e, dessa vez, enviado para o serviço forçado em São Tomé. Pouco depois, é sua própria família que tem de deixar o musseque, indo para o Cayatte, mais distante da Baixa.

O capítulo termina de forma melancólica:

Estou sozinho no nosso musseque, vejo a areia vermelha arrefecendo no fim da tarde, entre capins e paus, descendo para o Bungo, Ingombota, Cabeça, mas os meninos já não estão voltar na brincadeira, parando na porta da Albertina para receber os doces, a quicuerra ou outra coisa boa, sempre ela tinha para nos dar.

Só espero o Zeca Bunéu. Cada vez meu amigo vai chegar para escrever nosso jornal que foi brincadeira que capitão Abano nos ensinou para fazer, agora que estudamos no Liceu e *restamos, sozinhos, no nosso musseque vazão*. (Ibidem, p. 155, grifo nosso)

## **Considerações finais**

Ao longo deste artigo, tentamos mostrar como, a partir do fim do século XIX, e, mais fortemente, na década de 1940, a cidade de Luanda chegou ao seu “ponto crítico”. Se, por um lado, a industrialização da cidade conclamava a população para mais perto, por outro lado, a política de imigração de Portugal para a então colônia vedava esta mesma cidade aos negros e mestiços. Como era preciso abrigar os colonos recém-chegados, a população negra e mestiça do centro era empurrada para a periferia, cada vez mais distante da Baixa. Assim, são duas as cidades dentro de Luanda: a branca, representada pela Baixa, e a negra, que tem nos musseques sua maior representação.

Marcada pela resistência, a literatura angolana de caráter nacionalista adota o musseque como epítome da busca pela nacionalidade angolana. Entre os escritores deste período, Luandino Vieira retrata o musseque quase sempre a partir da chave da transformação, da mudança (CHAVES, 2005, p. 21): a cidade do “antigamente” desvela uma existência um pouco mais harmônica, mas não sem suas tensões.

E é, por exemplo, por meio do tipo “malandro” que Luandino opera uma de suas estratégias de denúncia em seu projeto literário. Vivendo na margem de uma ordem que o exclui, o malandro luta com as armas que tem – a astúcia, a coragem –, contra as injustiças que presencia, e que também sofre.

Se o final do menino Zito, de *Nosso Musseque*, é trágico, o romance de Luandino aponta para um caminho mais otimista: a população passa a se revoltar contra os soldados colonialistas após um massacre no musseque. Ao conversarem sobre o tema, Carmindinha, talvez a heroína do romance, e seu pai, Bento Abano, divergem. A menina, então apenas com 16 anos, supera seu pai nos argumentos, defendendo a revolta da população contra a ordem imposta:

E são esses olhos [de Bento Abano] cheios da vida que viu e viveu que ele deixou para Carmindinha, agora no meu lado, com o calor cheio de sumo do

seu corpo. Aqueles olhos que eu só descobri morrendo na cara do capitão, derrotado nesse dia da grande conversa, para nascerem na mesma hora na cara da filha, satisfeitos mas tristes também, vendo o velho pai esconder no seu canto, remexendo seus papéis antigos, velhos bocados de jornais que ele mostrava, última razão de suas conversas mas que não chegaram para vencer as palavras verdadeiras de Carmindinha, tudo que ela falou e mostrou, para o sangue, as vergonhas e as lágrimas que lá ficaram espalhadas nos areais do musseque, endurecendo os riscos dos pneus das camionetas carregadas de presos.

Senti então que era como o velho retrato amarelo na parede, o mestre de cabotagem Bento de Jesus Abano. Vinha de outro tempo. Mas aquele olhar, que se escondia debaixo da pala do seu boné de marinheiro, aqueles olhos presos na teia de aranha das rugas à volta, porquê nos falavam sempre, porquê nos contavam todas as vezes uma coisa nova ou mostravam uma coisa antiga esquecida?

Dizia o Zeca Bunéu que, sem esse olhar, Carmindinha não existia. (VIEIRA, 2003, p. 186)

Ou seja, neste momento, é a geração dos meninos do musseque que, agora, assume as rédeas da luta pela liberdade, sem, contudo, se esquecer dos ensinamentos dos mais velhos. Em mais um diálogo entre literatura e sociedade, não podemos esquecer que foi justamente nos musseques que a luta de libertação de Angola foi iniciada, como bem nos lembra Pepetela, com quem encerramos este texto:

O 4 de Fevereiro [marco inicial da luta de libertação] é sem dúvida obra dos musseques de Luanda, aí nasceu a ideia, aí foi acarinhada e engordada, aí foram preparadas as operações. O grito foi dado aqui, no areal vermelho. Grito que cresceu e ecoou em todo o País, imparavelmente. (PEPETELA, 1990, p. 113)

## **Referências**

CANDIDO, Antônio. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, [S. l.], n. 8, p. 67-89, 1970.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

LEFEBVRE, Henri. Ao redor do ponto crítico. In: \_\_\_\_\_. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. p. 77-88.

MACÊDO, Tania. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

NASCIMENTO, Washington Santos. Das ingombotas ao bairro operário: políticas metropolitanas, trânsitos e memórias no espaço urbano luandense (Angola, 1940-1960). *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 20, n. 2, p. 79-101, 2015.

PEPETELA. *Luandando*. Angola: Elf Aquitaine Angola, 1990.

TOPA, Francisco J. J. *Luandino por (re)conhecer: uma entrevista, histórias dispersas, bibliografia*. Porto: Sombra pela cintura, 2014. V. 1.

VIEIRA, José Luandino. *Nosso musseque*. Lisboa: Caminho, 2003.

## **A representação de ruas, mercados e cortiços, como espaços de coletividade e de exclusão, nas literaturas angolana e brasileira**

*Estefânia de Francis Lopes (Doutoranda/USP)*

Por meio de uma análise comparativa, nosso enfoque incide sobre o quanto os espaços públicos, como ruas e mercados, ou de moradias, como cortiços, são representados em contos angolanos e em romances brasileiros, tanto por um caráter coletivo quanto de exclusão. Iniciamos pelas narrativas de “Nga Fefa Kajinvunda” (1977), de Boaventura Cardoso, e “De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant’ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações” (1977), de Jofre Rocha, destacando as relações sociais estabelecidas no Mercado Xamavo, espaço do comércio realizado pelas quitandeiras que denominam os respectivos contos angolanos, como também, as relações hierárquicas entre os moradores da Baixa e dos musseques no período colonial em Angola. A seguir, nos voltamos para as narrativas de romances brasileiros, evidenciando os espaços percorridos pela quitandeira Catarina, do romance *A casa da água* (1969), de Antonio Olinto, como locais de subsistência e de reencontro com suas origens, e de que forma, em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, configura-se neste espaço de moradia coletiva um local de trabalho, de convívio e de exclusão.

A divisão socioespacial de ruas e de bairros em cidades como Luanda, Rio de Janeiro ou Salvador, no século XX, é igualmente intensificada, nos países do lado de lá e de cá do Atlântico, com a modernização das cidades e, conseqüentemente, com a chamada “higienização” de locais públicos, provocando a marginalização da população pobre e de grupos de trabalhadores, como as lavadeiras, as quitandeiras, entre outros. No entanto, essa situação de exclusão não impede e até mesmo promove ações coletivas de resistência e também de colaboração entre os margi-

nalizados, quando são estabelecidos diálogos de não-dominação, “e formas especiais de prazer são criadas” (GILROY, 2012), conforme procuramos indicar na análise da tessitura ficcional, no convívio entre personagens que compartilham a luta diária pela sobrevivência, bem como momentos de confraternização.

Assim, nos voltamos para uma polifonia de vozes que revelam contornos “do canto urbano”, conforme Abdala Junior (2006), em consonância com a memória sobre períodos históricos angolanos e brasileiros, (re)imaginados nas respectivas literaturas, ao refletirmos sobre a violência da divisão socioespacial, de um lado, e de outro, a camaradagem estabelecida entre os excluídos, em redes de conexão (resistência e identidade) que se formam dentro de espaços de exclusão. De forma complementar, nos baseamos nas reflexões de Frantz Fanon (1979) quanto às consequências de cisão das cidades colonizadas; em Antonio Candido (1993) e Tania Macêdo (2008) no que se refere ao texto e ao contexto sobre os espaços e os tipos de personagens.

## **1. O espaço público nos contos angolanos**

Os contos “De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant’ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações” (1980), de Jofre Rocha e “Nga Fefa Kajinvunda” (1982), de Boaventura Cardoso, apresentam narrativas ambientadas no período da colonização portuguesa em Angola. Ambos foram publicados em 1977, pela União dos Escritores Angolanos, e no Brasil, na década de 1980, pela Editora Ática, na coleção Autores Africanos organizada pelo professor Fernando Mourão. Em nossa análise, chamamos a atenção para as quitandeiras que denominam as respectivas obras, Nga Palassa e Nga Fefa, e para o mercado Xamavo que, embora abordado de maneiras diferentes, é um espaço em comum entre as personagens, pois é o local onde as peixeiras comercializam seus produtos.

Nas obras, os espaços da cidade de Luanda são recriados de forma ficcional, mas em constante diálogo com a história,

como verificamos quanto à referência ao desastre ocorrido no mercado Xamavo, ao final da década de 1940, nos primeiros parágrafos de Nga Palassa, em que destacamos o nome de localizações espaciais luandenses:

A notícia correu muito depressa, como aquele vento maluco que desde a *ponta da Ilha* sobe até a *Lixeira*, varre todo o musseque até o fundo da *Calemba* e da *Maianga*, pra ir morrer lá longe nos confins da *Samba*. Foi assim mesmo, com um vento assanhado que trazia atrapalhão nas nuvens carregadas de chuva, que o caso começou naquele dia tão triste como esquina da *Mutamba* sem gente. Porque a raiva desse vento é que foi sacudir as vigas de ferro, fez voar os luandos e os zincos e, com um barulho muito grande, deixou cair a antiga kitanda do *Xá-Mavu*. (ROCHA, 1980, p. 19, grifos nossos)

Essas referências, ainda que correspondam a localidades existentes em Luanda, estão longe de corresponder à realidade geográfica, conforme adverte Tania Macêdo sobre as trilhas ficcionais que “obedecem a necessidades composicionais” (2008, p. 179 e 180).

Voltando-nos para o contexto, segundo o Centro de Documentação e Informação Development Workshop (CEDOC WU, 2011, p. 45), o desabamento do mercado é permeado por um imaginário de que a enxurrada que ocasionou o desastre, em 1948, tenha sido provocada pela praga de uma quitandeira, que teve o seu dinheiro roubado. Após o desabamento, um novo mercado foi erguido no local, denominado Mercado de São Paulo, sendo considerado o mais antigo de Luanda. Ainda de acordo com o CEDOC, em 1992, o então presidente de Angola, José Eduardo dos Santos, mandou erguer em frente ao mercado um monumento em homenagem à quitandeira que deu origem a esse imaginário. Embora, diferentemente do conto “De como Nga Palassa dia Mabxi...”, em que o desastre se faz presente, em “Nga Fefa Kajinvunda” identificamos uma referência indireta a este, pois a narrativa tem início com a perseguição a ladrões que roubaram uma quitandeira, como veremos mais adiante. Ocorre,

assim, um deslizamento do texto para o contexto, tanto na escrita ficcional de Jofre Rocha quanto na de Boaventura Cardoso.

### **1.1. Personagens urbanas que retratam a coletividade**

Em nossa leitura, o espaço do mercado, na abertura dos respectivos contos, é demarcado por características que dialogam com o tema central de cada narrativa: em Nga Palassa, a tragédia, em Nga Fefa Kajinvunda, a confusão.

O terceiro parágrafo de Nga Palassa sintetiza os prejuízos da tragédia e de como a população reage a esta: “os gritos não calaram na boca dos feridos. Foi desgraça grande e o povo que se juntou a chorar os amigos e os parentes não parava de crescer, com gente a chegar de todos os bairros onde a notícia tinha caído como raio, levada de boca em boca” (ROCHA, 1980, p. 19).

A imagem da notícia correndo “de boca em boca” é algo que, por outro motivo, também ocorre em “Nga Fefa Kajinvunda”, como verificamos ao final do excerto, em que a aliteração na repetição das bilabiais dá ritmo à ação coletiva:

Kuateno! Kuateno!

Na berrida os fiscais também estavam. Pessoas que andavam nos becos ficavam assustadas, movimentação era no acontecimento dos ladrões fugindo, Xamavo tinha desordem.

Kuateno! Kuateno! Grito levado longe, grito testemunha de *boca bocando bocas*. (CARDOSO, 1982, p. 23, grifo nosso)

Prevalece, deste modo, nos parágrafos iniciais dos dois contos, o espírito de coletividade entre a população diante dos fatos ocorridos, sobressaindo, em um, a solidariedade diante da tragédia do desabamento do mercado e, no outro, a confusão na perseguição ao ladrão que roubou uma quitandeira, com o grito “kuateno! [agarra] sendo transmitido por uma corrente oral de alerta estabelecida entre a população.

Outro exemplo de coletividade ocorre em “Nga Fefa Kajinvunda”, quando forma-se uma espécie de torcida de homens e de mulheres, em uma cena em que Nga Fefa e o marido brigam no meio da rua,

[...] Nga Fefa no chão ali. Vai agora dá-lhe já - a multidão aquecia de contente. [...] Mas boxeiramente se levantou e lançou as mãos na garganta masculina. [...] Multidão atenta. Expectativa dominante nos homens e nas mulheres. [...] Gritos e aplausos no seguimento da porrada. No Sambila, na hora das mé dia, não te digo nada!, porrada grossa, meu! [...] Nga Fefa derepente baçulou o homem e a vitória dela com Sô Zé no chão. As mulheres rebentavam gritos e arrogantemente perguntavam onde se escondera a masculinidade. Você? Você não é zohomem mé - dedos na indicação da vítima. (CARDOSO, 1982, p. 24)

Não por acaso, Nga Fefa ganha o acréscimo de *Kajinvunda* (desordeira) ao seu nome. Por demonstrar força e por vencer a briga, não é bem vista pelos maridos que proíbem as mulheres de andarem com ela e “aprenderem os truques”.

A coletividade também está presente no grupo de quitadeiras, associadas ao barulho e à agitação do mercado e dos musseques. Em “Nga Fefa Kajinvunda”, as quitadeiras reagem coletivamente desdenhando da arrogância de uma freguesa: “Palavrosamente as quitadeiras caçoaram a mulher da Baixa, desaparecendo. Nos kimbundos delas escondiam toda a fúria contra o colonialismo que não podiam falar na língua da senhora abertamente” (Idem, p. 26). O mesmo ocorrendo no conto de Jofre Rocha em que as quitadeiras são apresentadas no quinto parágrafo pela perspectiva de Nga Palassa, ao lembrar o nome das companheiras de Mercado, que não tiveram a mesma sorte que ela, e morreram no desastre. No contraponto à morte, identificamos as quitadeiras dando vida com seus gritos ao mercado e ao musseque do Calumbo, conforme indicam os trechos a seguir: “[...] ali, no burburinho do musseque, entre os gritos das quitadeiras e o barulho dos monandengues” (ROCHA, 1980, p. 23) e “[...] com o

sol cansado a mergulhar lá longe, no meio dos últimos gritos das quitandeiras e dos barulhos da vida do musseque” (Idem, p. 24).

## **1.2. Relações hierárquicas do período colonial em Angola e as consequências da cisão espacial representadas na ficção**

Segundo a nossa leitura, as tensões do período colonial se intensificam em Nga Fefa Kajinvunda, por nunca recuar “no medo dela das pessoas” e por não aceitar a (suposta) superioridade de uma freguesa branca portuguesa. Nga Fefa não aceita ser chamada de Maria pela freguesa e nem abaixar o preço do produto, embora soubesse “do costume antigo das senhoras da Baixa de discutirem o preço da mercadoria” (CARDOSO, 1982, p. 25). Vale a pena destacar o trecho em que há um embate entre as duas, por evidenciar as relações hierárquicas do período colonial e pelo tom irônico com que o narrador apresenta a reação da freguesa,

[...] Nunca tinha ouvido dizer quitandeira fala assim numa senhora. Estava no hábito dela ir no mercado e entrar na discussão do preço, altivamente. Com o criado lá em casa, com a gente do musseque com quem às vezes falava, comportamento único. Tempo ainda colonial. Pensou que a quitandeira estivesse maluca. ‘Parece-me que há aqui um mal-entendido, Maria’. Fora da banca, Nga Fefa no gesto mussequeiro mandou a senhora calar a boca logo, logo senão lhe dava. (Idem, p. 26)

A ação de Kajinvunda estende-se para o seu corpo, é descrita e resumida no “gesto mussequeiro”, que revela a origem social da personagem, ligada, portanto, aos musseques, bairros populares, em que o chão de terra vermelha, sem asfalto, dá origem ao nome em quimbundo “musseque”, o mesmo que terra vermelha.

Com esse gesto de recusa em aceitar os “costumes” impostos pela colonização, a confusão inicial –, que se estabelece no mercado, na corrida atrás de ladrões, depois passando pela

cena da briga entre Nga Fefa e Sô Zé, e até mesmo no apelido Kajinvunda – estende-se para a resistência e para um final trágico, uma vez que as hierarquias sociais previam determinados comportamentos. Ao final do conto, o narrador condensa na expressão “fúria colonial” toda a violência da portuguesa ao chegar acompanhada por policiais e indicar Nga Fefa: “é aquela negra!”, como também ao estimular a agressão contra a quitandeira: “dêem-lhe mais! Força!”. Conforme a narrativa ficcional, a opressão estava presente na língua local marginalizada, nas relações sociais cristalizadas de superioridade do colonizador sobre os colonizados e, sobretudo, na violência colonial, que por meio da força policial procurava “manter tudo em seu lugar”, conforme os versos de uma canção popular brasileira.<sup>1</sup>

No conto de Jofre Rocha, a tensão social está presente no casamento de Nga Palassa com o português Sô Teixeira, que a abandona após crescer comercialmente e ir morar na Baixa. Somado à divisão espacial, há o preconceito de classe, uma vez que Nga Palassa continua no Calumbo, musseque onde conhecera Sô Teixeira, enquanto esse “casou com patrícia dele que mandou buscar lá na terra” (ROCHA, 1980, p. 22). Portanto, temos aqui uma divisão socioespacial, a “cidade cindida em dois”, conforme Frantz Fanon, em que a Baixa representa a cidade dos colonizadores portugueses, com as ruas asfaltadas, enquanto o musseque, – referenciado anteriormente sobre a origem social de Nga Fefa, – é o espaço dos colonizados.

O mesmo ocorre com Mena, a filha do casal, embora, inicialmente, ela more com o pai e desfrute dos privilégios da Baixa, conforme o excerto:

[...] Mena, a menina bonita que era toda a vida de Nga Palassa, hoje não corre mais com os pés descal-

---

1 A polícia apresenta suas armas/ Escudos transparentes, cassetetes/ Capacetes reluzentes/ E a determinação de manter tudo/ Em seu lugar (“Selvagem”, Os Paralamas do Sucesso, Faixa 6. Disco: *Selvagem?*, 1986). Os versos da canção brasileira, da década de 1980, revelam o quanto da violência policial prevalece sobre sociedades que foram colonizadas, como Angola e Brasil, em que a ação coercitiva procurava manter uma ordem hierárquica para que um grupo hegemônico eurocêntrico mantivesse o seu domínio exploratório.

ços na areia do musseque, só anda nos carros do pai, a entrar e sair nas lojas mais caras da Baixa, a ir no cinema e nas boates com amigos e amigas bonitas como ela. (Idem, p. 22-23)

A divisão entre as regiões de Luanda se torna evidente também na trajetória da jovem, que é abandonada duas vezes. Primeiro, por um suposto engenheiro com quem namorava e, depois, pelo pai, ao descobrir a gravidez da filha. Nessa condição, é acolhida pela mãe e volta a morar no musseque Calumbo.

Nesse contexto, tanto Nga Palassa quanto Mena sofrem discriminações pelos aspectos de gênero, sexualidade e raça, pois quando jovem e vistosa, com seus “panos pintados, missangas nos braços e nas pernas” (Ibidem, p. 21) Nga Palassa interessava ao Sô Teixeira, e enquanto ele não prosperava nos negócios, depois, abandonando-a por uma “patrícia”, e a jovem Mena, quando grávida, não cabia mais no mundo do engenheiro ou do pai comerciante da Baixa, voltando a morar no Calumbo com a mãe. Na perspectiva do conceito de interseccionalidade, essas personagens femininas sofrem a opressão de gênero, pelo universo patriarcal no qual estão inseridas, e de classe, imposta por hierarquias sociais, muito comuns à colonização portuguesa, em uma sobreposição de desigualdades.

## **2. Espaços públicos e de moradias coletivas em romances brasileiros**

A seguir nos centraremos nos espaços percorridos pela quitandeira Catarina, que configuram a subsistência e o reencontro com as origens, em seu percurso de retorno à Nigéria, do romance *A casa da água* (1969), de Antonio Olinto, e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, configurando-se neste espaço de moradia coletiva um local de trabalho, de convívio e de exclusão.

## **2.1. Espaços de subsistência e de reencontro com as origens**

Após mais de 50 anos na diáspora, Catarina, escravizada aos 18 anos e enviada para o Brasil, tem o desejo de voltar com a família para a sua terra natal, Abeokutá, na Nigéria. O presente da narrativa ocorre em 1898, portanto, 10 anos após a abolição. A família de Catarina é formada por sua filha Epifânia e seus netos Mariana, Emília e Antonio. Indicamos no trecho a seguir um exemplo de camaradagem entre os ex-escravizados: “– Agora quero voltar. Não tem mais escravo aqui, tio Inhaim vai me ajudar, juntei um dinheirinho e arranjei mais algum com tudo quanto foi preto dessas fazendas todas aí ao redor. Agora quero voltar e levar minha filha, que já nasceu aqui e meus netos” (OLINTO, 1988, p.15).

Assim, com os próprios recursos somados ao auxílio dos amigos, Catarina inicia seu percurso de volta, ao revés do percorrido quando trazida para o Brasil. Desta vez, saindo do Piau, interior de Minas Gerais, com uma breve passagem por Juiz de Fora, com destino ao Rio de Janeiro, até conseguir chegar à Bahia, onde permanece um ano e meio, enquanto espera um navio com destino à Nigéria e enquanto reúne a quantia necessária para a viagem.

Em Juiz de Fora, até embarcar com a família no trem com destino ao Rio de Janeiro, Catarina relembra de quando conheceu a cidade “muitos anos antes, recém-chegada da Bahia” e do trauma em não compreender a língua que falavam, “achando as palavras duras” em comparação com a “sonoridade das palavras que usara em casa” (Idem, p. 21). Segundo a narrativa, foi em Juiz de Fora que “se dera conta de que os sons lhe entravam sem esforço na cabeça e passavam a ter significado, um dia teve sede e pediu água, teve fome e falou que tinha fome” (Ibidem, p. 21), pois até então, tinha resistência em falar o português.

Durante o período que passam no Rio de Janeiro, a narração examina “num relance o Rio daquele tempo”, por meio de algumas localizações, como o morro do Castelo, de onde Mariana e a avó vislumbram o mar, o Campo de Santana, em que encontram cantigas e batuques das festas de São João e de Santo Antô-

nio, e igrejas, como a de Nossa Senhora da Glória, que Catarina diz à neta ser “Iemanjá, deusa do mar” (OLINTO, 1988, p. 25). A quitandeira se preocupa com a demora em sair da cidade e, principalmente, com os vínculos que a família estabelece com ela, criando intimidades com o espaço urbano, conforme o exemplo a seguir: “Catarina via o tempo passar, Epifânia aceitar homem, Mariana conhecer intimamente ruas e praças, as duas crianças menores já começando a andar livre, e procurava gentes de toda espécie na luta por um transporte que a afastasse daquela cidade” (Idem, p. 25-26).

Finalmente na Bahia, segundo a descrição de um dos personagens, com “caminhos subindo, igrejas em toda parte, sobrados e casas grandes nas pontas dos morros dando para o mar, gente alegre pelas ruas” (Ibidem, p. 28), Catarina reconhece a mesma cidade de outrora, quando, “muitos anos antes, no cais daquele tempo haviam acontecido milagres” (OLINTO, 1988, p. 28), como o da rainha do Queto, “feita prisioneira depois de uma guerra, na hora de ser vendida na Bahia apareceu um homem lindo” que “vestia roupa clara, camisa e lenço de cores vivas, diziam que era o deus Oxumarê em pessoa que viera libertar a rainha” (Idem, p. 29).

Catarina e Epifânia começam vendendo farinha, mas logo a seguir passam a vender peixes, com o que ganham freguesia. Algumas descrições do mercado são realizadas pelo olhar de Mariana, e por essas descrições revelam-se heranças africanas religiosas, linguísticas e culturais: “Gostava de descer e ficar perto da barraca de peixe onde via homens e mulheres que passavam, bêbados que dormiam ao sol, mulheres que rezavam rezas boas, ouviu falar de Ogum, de Oxosse, de Xangô, de Oxum e de Nanã” (Ibidem, p. 33). Pelo fato de Epifânia ser católica, Mariana nunca tinha ouvido falar sobre os orixás. Assim, a estadia na Bahia possibilita que a neta se aproxime do universo cultural e ancestral da avó: “Tornou-se o hábito da menina ficar à noite na barraca, junto com a avó. Era quando as coisas boas aconteciam. [...], a avó conversava com uma porção de gente, falava língua africana, Mariana já entendia as saudações, aprendeu a agradecer dizendo ‘adupé’ [...]” (OLINTO, p. 1988, p. 35).

Para Catarina, essa estadia possibilita um reencontro com as suas origens, como voltar a falar a sua língua, a participar de festividades religiosas aos orixás e a perceber no rosto de algumas pessoas que circulam pelo mercado as mesmas marcas “de sua cidade, três riscos de cada lado, de cima para baixo” (Idem, p. 39). Segundo a narração, Catarina deixa de ter pressa para o embarque, pois,

Desde que descera na Bahia estava em paz consigo mesma. A gente do mercado era a sua. As marcas no rosto constituíam uma visão natural. A farinha que vendia, o inhame, o peixe, faziam parte de um mundo próximo, o acará com pimenta exibia o mesmo gosto dos acarás de sua infância. Adivinhava em cada coisa, uma proximidade com o que havia cessado de existir, e agora, num milagre, voltava. (Ibidem, p. 39)

Por fim, vale notar como os mercados, nos dois lados do Atlântico, são descritos pelo olhar e pelas lembranças de Mariana ao acompanhar a avó e a mãe na comercialização de produtos nesses locais, como exemplificado nos excertos a seguir, sendo o primeiro, um mercado ambientado na Bahia: “Antes do nascer do sol os pescadores começavam a chegar, o cheiro de peixe se acentuava, surgiam fregueses, mulheres vendiam frutas, sapotis, cajus, cajás umbus, jacas laranjas, o lugar mostrava uma alegria viva e colorida” (OLINTO, 1988, p. 37). E o segundo, em Lagos, na Nigéria: “O mercado tinha enfeites para o cabelo, colares de várias cores, crianças pelo chão, as mulheres tiravam as saias e andavam sem roupa, um cheiro de gente predominava no ar. Mariana ficava um dia inteiro parada, vendo o movimento” (Idem, p. 86).

Como procuramos apresentar por meio de excertos do romance e pelo enfoque aqui abordado, os espaços percorridos por Catarina a remetem às memórias do passado, sobretudo os mercados, locais em que, ao mesmo tempo, propiciam um retorno às suas origens africanas, mesmo ainda se encontrando em território brasileiro, por meio do cheiro, das frutas, das festividades aos orixás e ao ter contato com outros africanos, permitindo

a comunicação em sua língua materna, como também, proporcionam a subsistência da família e a realização do seu desejo de retornar à Nigéria, por meio dos recursos economizados.

## 2.2. O cortiço como espaço de convívio e de exclusão

*Acorda sol, de trás da ingazeira  
Vem, traz manhã, que a noite é sorrateira  
Acorda sol das lavadeiras  
Bem-vindo sol das lavadeiras  
Enxuga o pranto das crioulas  
Das mãos dessas trabalhadoras  
Transforma essas águas num mar de alegria  
Assim como nasce o dia  
Assim como nasce o dia*  
(“Sol das lavadeiras”, Zé Manoel)

O espaço de moradia que denomina o romance naturalista de Azevedo tem vida, o cortiço é projetado como um personagem que abriga uma “efervescência humana” de diversos trabalhadores que ali moram e também ali são explorados pelo português João Romão, que se aproveita das necessidades de moradia, trabalho e consumo. O português tem um único objetivo: acumular bens e enriquecer, como sintetizado no trecho a seguir:

Desde que a febre de possuir se apoderou dele totalmente, todos os seus atos, todos fosse o mais simples, visavam um interesse pecuniário. Só tinha uma preocupação: aumentar os bens. [...] Aquilo já não era ambição, era uma moléstia nervosa, uma loucura, um desespero de acumular, de reduzir tudo a moeda. (AZEVEDO, 1978, p. 19)

Tal projeto ambicioso só é possível de realizar por meio da exploração alheia: “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” (Idem, p. 15). João Romão, a partir de três casas, construídas por ele e pela quitandeira Bertoleza, com materiais de construção roubados, se torna proprietário do cortiço São Romão que, em dois anos, chega a 95 casinhas acotoveladas com a bodega e a pedreira ao fundo do terreno.

A vida do cortiço está diretamente associada aos seus moradores-trabalhadores, como as lavadeiras, ressaltando que, as que viviam no cortiço pagavam mensalmente o aluguel, enquanto as lavadeiras de fora, pagavam diariamente 500 réis pelas tinas e pela água, o sabão sendo cobrado à parte, sempre adiantado, conforme o processo exploratório de João Romão. A narrativa ilustra essa associação entre o cortiço, seus moradores e o trabalho das lavadeiras, em diversas passagens, das quais destacamos:

E aquilo se foi constituindo numa grande lavanderia, agitada e barulhenta, com as suas cercas de varas, as suas hortaliças verdejantes [...]. E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer um mundo, uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. (Ibidem, p. 21)

Esse universo barulhento e agitado desperta cedo: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas” (AZEVEDO, 1978, p. 28). Alterna-se, entre o canto alegre e monótono das lavadeiras, de mascates e de operários, no “zumzum crescente de todos os dias” (Idem p. 28-29), em “um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada sete horas de chumbo” (Ibidem, p. 28), o ritmo do trabalho: “E as lavadeiras não se calavam, sempre a esfregar, e a bater, e a torcer camisas e ceroulas esfogueadas já pelo exercício” (AZEVEDO, 1978, p. 34), e o ritmo da exaustão estendido durante o decorrer do dia:

A labutação continuava. As lavadeiras tinham já ido almoçar e tinham voltado de novo para o trabalho.

Agora estavam todas de chapéu de palha, apesar das toldas que se armaram. Um calor de cáustico moradia-lhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor. Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue. (Idem, p. 36)

Ainda que sob as péssimas condições de trabalho, indicadas acima, talvez até mesmo para aplacar a exaustão durante a jornada, exemplificamos, no excerto a seguir, as diversas sonoridades que preenchem o espaço com os cantos de trabalho das lavadeiras, passando pelo cantarolar de Das Dores, que “não sabia engomar sem cantar”, até o som de instrumentos vindo das casas, como também, nos trechos grifados, a repetição mecânica que transparece nos movimentos:

[...] Marciana que, com seu tipo de mulata velha, um cachimbo ao canto da boca, cantava toadas monótonas do sertão:

‘Maricas tá marimbando

Maricas tá marimbando

Na passage do riacho

Maricas tá marimbando’.

A Florinda, alegre, [...] assoviava os chorados e lundus que se tocavam na estalagem, e junto dela, a melancólica senhora dona Isabel suspirava, *esfregando a sua roupa dentro da tina, automaticamente, como um condenado a trabalhar no presídio*; ao passo que Albino [...] *batia na tábua um par de calças, no ritmo cadenciado e miúdo de um cozinheiro a bater bifes* [...] Da casinha número 8 vinha um falsete agudo, mas afinado. Era a das Dores que principiava o seu serviço, não sabia engomar sem cantar. No número 7 Nenen cantarolava em tom muito mais baixo; e de um dos quartos do fundo da estalagem saía de espaço a espaço uma nota áspera de trombone (Ibidem, p. 36, grifos nossos).

Entre as variadas sonoridades do cortiço, encontram-se tanto os pregões dos mascates quanto o canto das lavadeiras, ou

ainda, os lundus, “os fados portugueses e as modinhas portuguesas” (AZEVEDO, 1978, p. 29) nas festas promovidas pelos moradores quando, afinal, conseguem cantar por prazer aos finais de semana. As festas na estalagem, que começam nas casas, como de Rita Baiana, de das Dores e de um grupo de italianos, se espalham para o terreiro. Segundo o narrador: “Havia nos operários e nos trabalhadores decidida disposição para pandegar, para aproveitar bem, até o fim, aquele dia de folga” (Idem, p.51). Parece transparecer nesta afirmação um tom irônico, como se à população não coubesse o direito ao lazer, mas apenas o dever em servir e a disposição para produzir. Porém, como o mesmo narrador observa, os trabalhadores sabiam “aproveitar bem” o dia de folga e o espaço de exclusão e de exploração do cortiço é transformado em espaço de convívio.

Destacamos como a mistura de sons, que se intensifica com o cair da noite, revela características e, por vezes, contrastes culturais entre os personagens portugueses e brasileiros. Sons oriundos da casinha 35, de Jerônimo, numa “monótona cantiga dos portugueses”:

Minha vida tem desgostos,  
Que só eu sei compreender...  
Quando me lembro da terra  
Parece que vou morrer...

Segundo o narrador, aqui há um contraste com a barulhenta alegria do sobrado do Miranda, mas, na verdade, o que se explicita pelos versos a seguir, é a manutenção da alusão saudosa a Portugal:

Terra minha, que te adoro,  
Quando é que eu te torno a ver?  
Leva-me deste desterro;  
Basta já de padecer (Ibidem, p. 55)

No entanto, o contraste das sonoridades ocorre logo a seguir, a tristeza que se abatia sobre o ambiente com “as melancólicas toadas dos de além-mar” é interrompida pela entrada do animado chorado baiano:

Mas, de repente, o cavaquinho do Porfírio, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano. Nada mais que os primeiros acordes da música crioula para que o sangue de toda aquela gente despertasse logo [...]. E seguiram-se outras notas e outras, cada vez mais ardentes e mais delirantes. Já não eram dois instrumentos que soavam, eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de doer, fazendo estalar de gozo. (AZEVEDO, 1978, p. 55 e 56)

## **Conclusão – espaços percorridos**

*Everybody run, run, run*  
*Everybody run, run, run*  
*Everybody scatter, scatter*  
*Some people lost some blood*  
*Someone nearly die*  
*Colonial mentality...<sup>2</sup>*

Se em *O cortiço*, o naturalismo de Aluísio Azevedo apresenta, por um lado, “o mundo do trabalho, do lucro, da competição, da exploração econômica visível” (CANDIDO, 1993, p. 151), por outro, também se faz presente a sociabilidade entre aqueles que são explorados por esses mecanismos econômico-sociais, sobrepondo-se à camaradagem entre os trabalhadores, no compartilhamento subjetivo por meio da dança e da música, como também do alimento:

---

<sup>2</sup> Todos corram, corram, corram/ Todos corram, corram, corram/ Todos espalhem, espalhem/ Algumas pessoas perderam sangue/ Alguém quase morre/ Mentalidade colonial. Tradução livre de trecho da canção “Sorrow, tears and blood”, de Fela Kuti, em versos adaptados por Marisa Monte, para o *medley* da canção “Ensaíbo (Lamento da lavadeira)”. In. Disco: *Mais*, Faixa 7, 1991.

Defronte da porta de Rita tinham vindo postar-se diversos moradores do cortiço, jornaleiros de baixo salário, pobre gente miserável, que mal podia matar a fome com o que ganhava. Ainda assim não havia entre eles um só triste. A mulata convidou-os logo a comer um bocado e beber um trago. A proposta foi aceita alegremente. (AZEVEDO, 1978, p. 52)

O espaço que denomina o romance, como bem destacado por Antonio Candido, “é o centro de convergência, o lugar por excelência, em função do qual tudo se exprime” (CANDIDO, 1993, p. 138). Enquanto que nos trechos anteriormente analisados sobre *A casa da Água* e os contos angolanos, podemos dizer que o centro de convergência são os espaços públicos, centrados nos mercados e nas ruas, tanto no comércio realizado pelas protagonistas quanto pelo convívio entre pares e entre diferentes camadas sociais hierarquizadas por colonialismos – por vezes, sobressaindo a alegria dos pregões, por outra, a violência policial. Assim, percorremos por espaços narrativos recriados na ficção angolana e brasileira que refletem relações sociais de exclusão e de exploração, por um lado, e por outro, as redes de conexão estabelecidas nos espaços públicos de convívio entre a população trabalhadora.

## Referências

ABDALA JR., Benjamin. Panorama histórico da literatura angolana. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania C. (Orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 1978.

CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia Muenbu*. Coleção de Autores Africanos, 16. São Paulo: Editora Ática, 1982, p. 23-26.

Centro de Documentação e Informação Development Workshop (CEDOC WU). MERCADO INFORMAL 2007/08/09. Extratos da Imprensa Angolana sobre questões sociais e de desenvolvimento. Luanda, Angola, 2011. Disponível em: <<https://idl-bnc-idrc.dspacedirect.org/bitstream/handle/10625/40330/128832.pdf>>. Acesso em: 30 Nov. 2021.

CHRENSHAW, Kimberle. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, Ano 10, Florianópolis, 1º semestre 2002, p. 171-188.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. 2. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

MACÊDO, Tania Celestino de. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda: Nzila, 2008.

MANOEL, Zé. [Intérprete] Sol das Lavadeiras. CARVALHO, Zé Manoel; PUGLIESI, Mavi [compositores]. *Zé Manoel*. Produção independente, 2012. CD. Faixa: 1.

MONTE, Marisa. [Intérprete] Ensaboa (Lamento da lavadeira). MONSUETO; CARTOLA [compositores]. *Mais*. Rio de Janeiro: EMI/Phonomotor, 1991. LP. Faixa 7.

OLINTO, Antonio. *A casa da água*. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.

OS PARALAMAS DO SUCESSO. Selvagem. RIBEIRO, Bi; VIANNA, Herbert; BARONE, João [Intérpretes e compositores]. *Selvagem?* Rio de Janeiro: EMI, 1986. LP. Faixa 6.

ROCHA, Jofre. De como Nga Palassa dia Mbaxi, kitandeira do Xá-Mavu e devota conhecida desde Sant'ana até à Senhora da Muxima renegou todos seus santos e orações. In: \_\_\_\_\_. *Estórias do musseque*. Coleção de Autores Africanos, 5. São Paulo: Editora Ática, 1980, p. 19-26.

# A fome em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus

João Gomes Luiz (Mestrando/UFC)

## 1. O acesso à alimentação como forma de poder

O presente ensaio analisa o livro *Quarto de despejo – diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), através da problematização do acesso a um direito social expresso no artigo 6º da Constituição Brasileira: o direito à alimentação, historicamente cerceado no espaço urbano por classes dominantes. Essas aristocracias na urbe, em conluio com a ausência de políticas públicas efetivas, promovem a manutenção da existência de ciclos de violência contra grupos marginalizados, bem como o apagamento de seus hábitos e costumes identitários.

Nesse sentido, *Quarto de despejo* é um livro-manifesto contra o efeito “coisificador” do fenômeno predatório de urbanização sobre indivíduos subalternizados, seres quase sempre não bem quistos na cidade, a “sala de visitas” (para uns poucos). *Quarto* também fala sobre a educação pela fome e os horrores por ela denunciados. Carolina, mulher latino-americana, migrante, negra, coletora de lixo e mãe solo usa sua mão historicamente desautorizada para criticamente poetizar, exercício incomum para uma alteridade como a sua. A costura literária desta poeta dos pobres, defensora das crianças e dos operários, conforme ela se autointitulava, traz os retalhos de seu cotidiano de agruras na favela do Canindé, às margens do Rio Tietê, em São Paulo. O diário de Carolina acerca dos anos de 1955, 1958, 1959 e 1960 expõe feridas de um Brasil expurgado das páginas oficiais. Conforme Antonio Candido, as sociedades, ao longo da história humana, dividem-se em classes, sendo a educação um “instrumento para convencer as pessoas de que o que é indispensável para uma camada não o é para outra” (CANDIDO, 2017a, p. 273). Assim,

a história brasileira constantemente foi alvo de mãos que decidiram sobre quem merece ou não viver dignamente, quem pode ou não ter acesso a bens nomeados por Candido (2017a) como compressíveis (menos imprescindíveis ao ser humano) e incompressíveis (aqueles inalienáveis).

Acerca desse panorama, o acesso à alimentação, um antigo “problema brasileiro”, é pautado por Carolina através do drama em busca do sustento diário, situação rotineiramente permeada por conflitos e situações inglórias vividas pela autora-personagem. O curioso é que o problema de Carolina permanece sendo um entrave para os pobres do tempo presente neste “jogo à brasileira”, no qual uns apenas sobrevivem enquanto outros detêm seus monopólios e exclusivismos. Esse jogo não possui ludicidade e encarna um caráter violento, uma disputa descaracterizadora das partes mais intrínsecas da subjetividade dos seus participantes subalternizados. Pensar a narrativa de Carolina como um jogo, permite que se estenda a tensão para as reverberações da disputa agonística da *memória* popular, que levanta campanha contra a *consciência* totalizadora e homogeneizante das classes hegemônicas.

Nessa discussão, ter acesso à alimentação digna no prato é sinônimo de *status* social: a fartura, na literatura brasileira e em diversas outras ciências, constantemente associada ao branco, ao patrão, ao chefe, é um horizonte quase nunca alcançado pelo pobre, mesmo que este labute exaustivamente. Tal horizonte constitui um panorama brasileiro, que, embasado pela discussão de Candido (2017b), em meados dos anos 1950, acerca dos desajustes comportamentais e psicológicos adquiridos pelos indivíduos caipiras paulistas (fome psíquica) devido à quebra de costumes alimentícios causados pela fome, mantém semelhanças com os efeitos ocasionados pelas privações relacionadas à alimentação insuficiente narradas por Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo*. Carolina, migrante e fruto do êxodo rural brasileiro, fez parte da grande massa de sua época que enxergava nas grandes metrópoles, como a cidade de São Paulo, uma promessa de um porvir mais venturoso.

Torna-se, pois, a escrita de Carolina Maria de Jesus um notável exemplo denunciativo dos efeitos nefastos do cerceamento do acesso à alimentação na urbe paulista do final da década de 1950 ao povo periférico, sujeitos desajustados, vistos como um excesso indesejado do êxodo rural. Entre cerceamentos e desejos, a busca obsessiva por gêneros alimentícios específicos narrada por Carolina atrela-se ao conceito de *fome psíquica*. Conforme Antonio Candido, ao lado da fome fisiológica,

há o que se poderia chamar de fome psíquica, a saber - o desejo permanente das misturas queridas: carne; em segundo lugar pão; em terceiro, leite (este, bem menos que os outros). O fato é grave, quando lembramos que a desejabilidade do alimento constitui fator ponderável no seu aproveitamento orgânico; e que semelhante privação pode dar lugar a insatisfações psíquicas mais ou menos ponderáveis. (CANDIDO, 2017b, p. 180)

Somado ao viés do que Candido (2017b) chama fome psíquica, essa violência resultante da lógica de privações de gêneros alimentícios vindos de uma cultura não mais possível na dinâmica predatória da urbe, Gonzalez (1984) ancora o presente ensaio na discussão acerca do processo de apagamento de costumes de grupos populares por meio dos embates entre *memória x consciência*, sendo a consciência urbana aquela que impõe seus efeitos destrutivos sobre as identidades marginalizadas.

Segundo Gonzalez, a sociedade brasileira, agindo através de atitudes mais ou menos explícitas, trabalha como quem ora oculta, ora revela as marcas contundentes de um passado que a consciência da branquitude nacional insiste em empurrar para o olvidamento. A consciência, tida aqui como um conhecimento formal elaborado pelo colonizador ou pelo grupo dominante, é o saber legitimado, enquanto a memória representa o modo mais experimental, popular e coletivo-comunitário de construção de vivências, pejorativamente identificada como um “não saber”.

Apesar de haver esse complexo imbricamento dialético-ideológico, percebe-se, em *Quarto de despejo*, as façanhas da me-

mória em permanecer seus ritos e posturas na cidade como uma maneira de resistência ao processo de massificação aplicado aos desvalidos. O próprio ato de escrita de Carolina exprime sua tomada de resistência: escreve como forma de denúncia e protesto relacionando ao que nos afirma Candido (2017a), que a força da literatura: “pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual” (CANDIDO, 2017a, p. 186). A literatura caroliniana manifesta-se, portanto, como uma espécie de ferramenta do existir até mesmo quando Carolina não aborda problema social, pois sua própria identidade traduz uma ruptura com o perfil tradicional de quem pode ser um autor literário, além de inspirar as possibilidades de escrita para as novas gerações de mulheres negras na contemporaneidade.

Acerca do referencial empregado na análise da obra *Quarto de despejo* no presente ensaio, são imprescindíveis as conceitualizações de Antonio Candido, em *Os parceiros do Rio Bonito* (1964) e de Lélia Gonzalez, em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984). De maneira geral, vislumbra-se o trabalho delineando duas veredas em que se desdobram os ensinamentos dados pela fome à Carolina Maria de Jesus: 1 - os embates do jogo dialético entre a persistência da memória popular contrária às imposições da consciência urbana; 2 - os efeitos da fome psíquica no comportamento do caipira desalojado na urbe.

## **2. Persistência da memória caipira x consciência urbana**

A obra *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos meios de vida* (1964), de Antonio Candido, aborda hábitos e táticas de resistência do caipira brasileiro em meados da década de 1950 diante do processo impositivo de desigualdade promovido pela força da industrialização e do urbanismo. Candido aponta, sobretudo, para a urgência da reforma agrária no Brasil e para ações dignas que incitem um cuidado efetivo destinado ao sujeito do interior no meio urbano.

Elementos pautados pelo autor como as formas de solidariedade do caipira e a análise da sua frágil inserção no mundo urbano do século XX relacionam-se a questões sensíveis trazidas pelos relatos de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* sobre a fome enfrentada enquanto migrante, negra e moradora da favela do Canindé.

Nesse contexto, dois fatores presentes em Gonzalez são essenciais para a discussão em questão: *consciência* e *memória*. A negritude e os papéis evocados pela escravidão na formação social brasileira são elementos cruciais para compreendermos as táticas de dominação racista-sexista impostas no processo de subalternização do povo negro:

Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que a memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. (GONZALEZ, 1984, p. 5)

Essa consciência alterocida colonial tece seu jogo tentando, por medidas nem sempre explícitas, extirpar o conjunto de valores constituintes da cultura negra, bem como os costumes e hábitos que compõem os traços identitários de tantos outros grupos sociais minorizados historicamente. Mbembe (2014) versa sobre este processo de morte do outro, cujos imaginários culturais incrustados na consciência social consideram as classes marginalizadas como um estrato inferior. O alterocídio apresenta-se como uma ferramenta promotora de apagamentos,

isto é, constituindo o Outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se, ou que, simplesmente, é preciso destruir, devido a não conseguir assegurar o seu controle total. (MBEMBE, 2014, p. 26)

Assim agiu o consciente europeu ao tentar diluir ao máximo a heterogeneidade social no Brasil, com o fito de a miscigenação atenuar ou melhorar a “raça”. Tais mecanismos de melhoramento, fruto do modo alterocida de ver o mundo, constitui um olhar deturpado acerca do racismo enraizado no imaginário nacional, o que demarca o motivo do alastramento do “racismo à brasileira”, este fenômeno intrigante que afirma não existir preconceito no país, porém promovendo-o de modo sorrateiro. Na contramão desse contexto, *Quarto de despejo* é certeiro: desmascara as facetas de encobrimento do preconceito racial e revela os vestígios de um Brasil filho da Escravidão.

A trajetória da própria autora é sobre uma existência marcada por privações, alvo de um sistema excludente: primeiro, dentro do mundo rural, com poucas oportunidades de ascensão social e maiores investimentos na educação formal; depois, como uma mulher negra e mão solo, participante violentada pelo sexismo e pelo fenômeno de urbanização. De acordo com Vogt (1983),

Carolina Maria de Jesus nasceu em Sacramento, Minas Gerais, no ano de 1914, provavelmente. Mudou-se com a mãe viúva e os irmãos para uma fazenda, quando cursava o segundo ano primário. Estes dois anos mal cumpridos constituirão toda a sua escolaridade. De volta a Sacramento, e com a morte da mãe, vem para São Paulo em 1937. Trabalha como empregada doméstica em diversas casas até que, grávida de seu primeiro filho, já não a aceitam para esse tipo de serviço. Muda-se para a favela e tem mais dois filhos. (VOGT, 1983, p. 205)

Em *Quarto de despejo*, no dia 13 de dezembro de 1958, Carolina escreve sobre ter sido cultivadora de algodão, afirmando sua proveniência do meio rural: “... A nortista começou a queixar-se que os seus filhos vão voltar para o interior porque não encontram serviço aqui em São Paulo. Vão colher algodão. Fiquei com dó da nortista. Eu já colhi algodão. Fiquei com dó da nortista.” (JESUS, 2014, p. 143).

Outro livro que demonstra de maneira interessante a origem rural de Carolina é *Diário de Bitita*, publicado pela primeira vez, na França, em 1982, sob o título *Journal de Bitita*. Na obra, a perspicaz menina Bitita (a própria Carolina) no interior mineiro, descendente de escravizados africanos, mostra o olhar aguçado de uma criança sobre o painel agrário brasileiro do início do Século XX e as demais injustiças que o englobam, como a discriminação racial, o machismo e a disparidade entre classes sociais. O êxodo rural por que passou Carolina bem como o fenômeno migratório Nordeste-Sudeste são fenômenos sociais recorrentes na vida de nordestinos e caipiras que intencionavam a garantia da subsistência. Passagens do conto de Carolina “O Sócrates africano”, sobre seu avô materno, Benedito José da Silva, trazem reminiscências da autora quando criança acerca de seu avô, considerado pelas pessoas um homem muito sábio, além de exibir de maneira explícita o olhar deslumbrado do povo interiorano em direção à metrópole paulista:

Os tios comentavam: – então, o mano Joaquim está lá em São Paulo! – Eu logo vi que ele ia longe. Não é idiota igual a nós. Ele tem coragem de enfrentar o mundo. Eu ouvi dizer que lá em São Paulo todos arranjam serviço. Que os pobres e os ricos se confundem nos trajés. O homem que não trabalhar lá em São Paulo é porque é vadio mesmo. São Paulo é um estado que dá condição ao seu povo para viver. Não se vê paulistas andarilhos. Os homens ricos de São Paulo fazem fábricas para os pobres trabalharem. São Paulo é semelhante a uma gaiola que prende o seu próprio povo. O único estado do Brasil que é pai dos seus filhos é o estado de São Paulo. Dizem que todas as cidades do estado de São Paulo são

calçadas. Já os outros estados, Minas, Goiás, Espírito Santo, Norte, Estado do Rio são os estados mardrastas. Não vê os nossos mineiros ricos. Ainda têm as mentalidades atrasadas, que guardam o dinheiro dentro do colchão. Já os paulistas guardam o seu dinheiro nos bancos para render juros. O estado de Minas tem somente a fama de rico. Mas é uma riqueza que nós não vemos. Não é visível. É uma riqueza fantasma. É uma riqueza carochinha. – Era uma vez um estado rico! Creio que todos os estados do Brasil só ficarão adiantados, quando utilizarem São Paulo como o seu figurino. (JESUS, 2015, p. 224)

Além dos grupos caipiras presentes em *Quarto*, é válido, ainda, ressaltar a presença dos nortistas ou baianos, nomenclaturas utilizadas pela autora-personagem na descrição de pessoas provenientes da Região Nordeste do Brasil, indivíduos que, em busca de um lugar ao sol, começam a surgir no cenário do livro a partir do ano de 1958. Todavia, percebe-se que esses indivíduos encontram na urbe apenas a carestia, a miséria e a intensificação de problemáticas veladas pelo discurso desenvolvimentista do Governo de Juscelino Kubitschek. Relatos de Carolina do ano de 1958 e 1959 mostram as condições de sobrevivência cada vez mais precárias de pessoas que necessitam coletar lixo para se alimentar dele. O caráter mais lúdico e suave da narrativa percebido nos relatos iniciais de 1955 modifica-se ao longo do diário, torna-se amargo e intensifica-se a denúncia da privação do direito de comer. Sob um viés de resistência/persistência, os sofrimentos recorrentes na narrativa de Carolina podem ser associados às maneiras que o sujeito caipira, desterrado em seu próprio país, segundo Candido (2017b), teve de criar para sobreviver perante os desmandos da lógica econômica capitalista aliada ao monopólio comercial e à espoliação da indústria alimentícia brasileira.

Carolina inicia o relato do ano de 1959 fazendo uma reflexão sobre si. Afirma querer ser gentil com as crianças e com os operários, que, ao decorrer do livro, segundo ela, são os maiores alvos da miséria. Apesar desses votos para si mesma, percebe-se que, de 1958 a 1959, há a intensificação de desesperança e aflora

a tristeza por consequência da fome e da falta de perspectiva de subsistência. No decorrer de 1958, os comerciantes não despejam no rio próximo à favela os restos de comida. Nos relatos de 1958 a 1959, Carolina profere metáforas críticas, como as de 13 de junho de 1958 sobre o comerciante atacadista: “... Os preços aumentam igual as ondas do mar. Cada qual mais forte. Quem luta com as ondas? Só os tubarões. Mas o tubarão mais feroz é o racional. É o terrestre. É o atacadista” (JESUS, 2014, p. 60). No Natal de 1958, Carolina dispara analogias religiosas quando vê seu filho e outras crianças comendo frutas deterioradas perto do rio:

... Na minha opinião os atacadistas de São Paulo estão se divertindo com o povo igual os Cesar quando torturava os cristãos. Só que o Cesar da atualidade supera o Cesar do passado. Os outros era perseguido pela fé. E nós, pela fome naquela época, os que não queriam morrer deixava de amar a Cristo. Mas nós não podemos deixar de comer. (Idem, p. 146)

Diante desse sistema predatório, Carolina desenvolve formas de persistência que desafiam a hegemonia assinalada pelo jeito novo de vida que o modo capitalista impõe na urbe, uma nova lógica apontada por Candido, sobretudo, no capítulo 3 de *Os parceiros do Rio Bonito*. Dentro desta nova cultura enfrentada pelos migrantes, os fatores lúdico-religiosos, elementos que caracterizam a persistência da memória, imprescindíveis na vivência do caipira de outrora, são transpostos para um novo contato com o sagrado através de um constante elemento de alegria; embora a festa não tenha o *status* de partilha de alimento de antes. Agora, há um sentimento regado ao catolicismo popular, um novo mecanismo que traz pertença a algo que lhes caracterize:

25 de outubro ... A favela hoje está em festa. Vai ter uma procissão. Os padres enviaram uma imagem de Nossa Senhora. Quem quer, a imagem permanece 15 dias em cada barracão. Hoje estão rezando o terço na praça. A procissão vai até o ponto do bonde.

No barraco da Chica estão dançando. (Ibidem, p. 127)

Muitas passagens mostram a junção de elementos pluriculturais, frutos da miscelânea demográfica germinada na favela do Canindé. Em 21 de novembro de 1959, há o relato do velório de uma das filhas de Leila, mulher recorrentemente violentada na favela. Segundo Carolina, o velório parece uma festa. Sob a luz do luar tocam sanfona, cantam e rezam um terço para a filha de Leila. Noutra passagem, em 3 de maio de 1959, o Frei dá o nome de Bairro do Rosário à favela. Em 29 de junho do mesmo ano, Carolina fala poeticamente sobre o dia de São Pedro e sobre a festa realizada na favela com fogos e alegria. Conforme observa Antonio Candido em relação ao ser do campo, agora, como indivíduo desalojado na cidade, cria modos de guardar a memória e preservar suas crenças.

Nesse panorama, além do apagamento de seus costumes na urbe, a fome é um elemento a ser driblado pelos desfavorecidos. Sobre isso, Carolina Maria de Jesus, em *Quarto de despejo*, critica o descaso cometido pelo poder político brasileiro, ineficiente em seu dever de promover políticas públicas que realize um ajuste ecológico na produção de alimentos para a população e no acesso a tais bens, que, primordialmente, são direitos inalienáveis de um ser humano. Carolina expressa sua crença no que pode-se chamar de uma educação pela fome, desmascarando o distanciamento das classes abastadas da luta contra a pobreza vivenciada pela massa brasileira, uma chaga social, que, segundo a autora, nunca será inteligível para uma pessoa abastada desde o berço:

(...) O tenente interessou-se pela educação dos meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a patria e ao país. Pensei: Se ele sabe disto, porque não faz um relatório e envia para os políticos? O senhor Janio Quadros, o Kubstchek e o Dr. Adhemar de Barros? Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades. ... O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou

fome. A fome também é professora. Quem passa fome aprende a pensar no próximo, e nas crianças. (JESUS, 2014, p. 29)

Esta educação pela fome perpassa toda a poética de *Quarto de despejo*, como um nervo central, que impulsiona a vida de Carolina, a sua escrita e a insistente reivindicação por uma política mais justa para os pobres. Como um testemunho pessoal desromantizado, ingrediente de sua reivindicação autêntica. Sua educação pela fome é cunhada por meio da inserção de elementos potentes na literatura, abarcando o tema do raro acesso à alimentação digna pelos pobres na cidade, bem como toda uma construção léxica (banha, linguiça, carne, polenta) e narrativa (insistente cotidianidade da trama) cujo efeito expressivo provém da literariedade singular da autora.

O modo capitalista de produção alimentícia nas cidades desregula vivências, desaloja, extermina saberes e bane para as periferias os seres famintos de direitos, indesejados pelas esferas sociais de poder. A fome, portanto, circunda os seres subalternizados das periferias e, simultaneamente, promove um ensinamento à Carolina, que, por sua vez, canaliza para a literatura a dor-ensinamento aprendida através da realidade atroz vivenciada pelos moradores dos quartos de despejo do Brasil.

### **3. Quarto de despejo e a fome psíquica**

Em *Quarto de despejo*, a constante obsessão de Carolina Maria de Jesus por banha de porco, carne e gêneros similares recorda a postura dos parceiros caipiras narrados por Candido em *Os parceiros do Rio Bonito*, que, para além da fome fisiológica, adquiriam um outro tipo de fome. Nesse sentido, “[...] a privação dos alimentos mais prezados – carne, pão, leite – dando lugar a uma espécie de fome psíquica, constitui fator de insegurança, interferindo no equilíbrio da personalidade” (CANDIDO, 2017b, p. 227). O caipira observa a miséria do seu presente comparando-a a reminiscências de sua memória, passando a ser um sujeito

saudosista do “tempo dos antigos”, em que a fartura se concretizava.

De modo análogo, Candido (2017b) traz um conto de Ignazio Silone, cujo tema versa sobre a busca incessante de um camponês pelo gosto da polenta de milho, artigo alimentício recorrente em sua terra. O desejo fatal faz o personagem percorrer trajetórias inglórias rumo ao objetivo. Tal narrativa auxilia na compreensão de que “novos tipos de vida criam desajustes nas situações econômicas, que até então haviam parecido a própria lei das coisas e que, depois de comparadas, exibem as suas limitações.” (Idem, p. 228). No caso dos parceiros estudados por Antonio Candido, “a míngua de caça e a raridade da carne de açougue dão lugar a um sentimento parecido com o que Silone analisou no seu personagem, e contribuem para a formação das miragens [...]” (Ibidem, p. 228). Em *Quarto*, a busca de Carolina é narrada de maneira persistente e se sistematiza de modo semelhante ao desejo adquirido pelo caipira comentado por Antonio Candido.

É a procura obstinada pela banha de porco, pela carne, pelo alimento predileto de uma dieta não mais possível, como um fantasma a rondar os desejos e a existência. Dia após dia, Carolina luta pela subsistência e perde sua autonomia neste processo, pois está sempre à mercê de algo: da chuva que, no inverno, interfere na colheita de papel, do qual retira seu sustento e de seus filhos; da boa vontade dos comerciantes em dar os restos de alimentos vencidos e do próprio sistema econômico urbano, exterminador de alteridades específicas. A obsessão provocada pela fome psíquica em Carolina está contida no célebre relato do dia 13 de maio de 1958, considerado uma data comemorativa em menção à libertação dos escravos no Brasil. Neste episódio do diário, Carolina passa o dia inteiro atrás de alimento e só consegue sua primeira refeição do dia às nove horas da noite. O fantasma da fome, que ronda incessantemente a existência da autora, é por ela metaforizado: “E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual – a fome!” (JESUS, 2014, p. 30-32).

Estas relações acerca da busca pela carne e pelo espetáculo da comida no prato tornam-se costumeiras em *Quarto*. A luta

de Carolina pela sobrevivência num espaço sem a parceria de vizinhos com uma melhor disposição geográfica e cultural próprias do convívio caipira, paliativo, conforme Candido (2017b), utilizado para resistir às agruras do espaço rural, é marcada pela solidão no enfrentamento às adversidades urbanas. Neste sentido, é válido trazer os apontamentos de Silva; Kraemer (2019) sobre o acesso à alimentação digna demarcar a afirmação de poder social: em relação ao caipira, as misturas se configuram como algo simbólico, relevante e qualitativo para a sua alimentação. A carne, em especial, “também era associada ao *status* e mais consumida em festas, quando carneavam um boi, por motivo de casamento, em mutirões ou comemorações religiosas.” (SILVA; KRAEMER, 2019, p. 10). De modo complementar, Candido (2017b) afirma que as práticas de solidariedade da vizinhança consistiam em distribuir carne de porco, oferta que poderia ser retribuída e que requereria participação (festa).

No tocante a essas questões trazidas pelos autores mencionados, há, em *Quarto de despejo*, um relato formidável sobre a partilha de um porco criado por Carolina, cujo abate e partilha configuram-se como aspectos, ao mesmo tempo, semelhantes e díspares aos *mutirões* (*muchiron*, palavra indiana) trazidos no capítulo 4 (As formas de solidariedade) de *Os parceiros do Rio Bonito*. Nessa referida passagem, Carolina reparte o porco entre seus convivas simbolizando – o porco por inteiro (das tripas à banha) – a fartura, como uma espécie de mitigação da obsessão pela carne (fome psíquica). O caipira, face às turbulências da vida urbana, saudoso da presença de parcerias compensadoras por meio da concentração de vizinhos em blocos na área rural, costumeiramente, blocos familiares, pensa o mutirão como forma de compensar o enfraquecimento geográfico, criando, via trabalho coletivo-solidário, uma ferramenta para amenizar as dores do nomadismo, que se ancora na constante migração e na insegura ocupação da terra.

A partir do relato sobre o episódio do porco em *Quarto*, contudo, há uma série de conflitos quando outros moradores da favela querem tomar para si as carnes do animal, sem sequer terem participado do trabalho exercido desde o engordamento

ao abate. Para Carolina, o substantivo “trabalho” ganha especial conotação e valor, o que já é notável no discurso da autora ao longo da obra ao remeter o bom caráter de uma pessoa ao espírito do trabalho. Assim como as maneiras de solidariedade do caipira envolviam o trabalho coletivo dos seus parceiros, para Carolina, as práticas de amizade e a parceria dos vizinhos do Canindé deveriam funcionar igualmente sob conspiração de um esforço cooperativo realizado pelos desvalidos na periferia. Nas palavras da autora, contudo: “Na favela não tem solidariedade.” (JESUS, 2014, p. 16).

Após este episódio, vê-se os dias narrados sob a forma de “ecos do porco”. Dia após dia, ela e os filhos alimentam-se das carnes e da banha do porco, sendo este último ingrediente, no decorrer da narrativa, um dos mais perseguidos por Carolina. Segundo Candido, a banha faz a dieta do indivíduo do campo ser mais pesada, o que é preferível: “O caipira se mostra mais contente quando as digestões são lentas, pois neste caso é sensível à ilusão do estômago cheio.” (CANDIDO, 2017b, p. 180). Nesse contexto de privações, o acesso à alimentação, algo raro para o favelado, é costumeiramente associado a uma conquista, merecedora de deslumbre, festejo e encantamento, como mostra a narração de 1º de junho de 1958:

[...] É quatro horas. Eu já fiz o almoço - hoje foi almoço. Tinha arroz, feijão e repolho e linguiça. Quando eu faço quatro pratos penso que sou alguém. Quando vejo meus filhos comendo arroz e feijão, o alimento que não está ao alcance do favelado, fico sorrindo atoa. Como se eu estivesse assistindo um espetáculo deslumbrante. (JESUS, 2014, p. 49).

Ainda, em 5 de agosto de 1958: “Casa que não tem lume no fogo fica tão triste! As panelas fervendo no fogo também serve de adorno. Enfeita um lar. Fui na dona Nenê. Ela estava na cosinha. Que espetáculo maravilhoso! [...]” (Idem, p. 106). Essa bonita celebração diante do alimento faz-se cada vez mais escassa, pois há o surgimento de novas demandas, como as pessoais,

para despesas dificultadas pelos altos custos com alimentação: “Aniversário de minha filha Vera Eunice. Eu pretendia comprar um par de sapatos para ela. Mas o custo dos generos alimentícios nos impede a realização dos nossos desejos.” (JESUS, 2014, p.11). Nesse contexto, indivíduos como Carolina são levados a tecer estratégias de racionamento alimentício:

O quase desaparecimento da caça não foi compensado pela compra de carne de vaca, como ocorreu com os demais itens da dieta do caipira — a exemplo da banha, agora adquirida no comércio (porém não em quantidade equivalente à produzida anteriormente). Com isso, a alimentação do caipira passou a ser mais *fraca*, em razão do menor consumo de carnes, principalmente de porco e de caça, e da diminuição da quantidade de banha utilizada para cozinhar, vista como uma estratégia de economia das mulheres para lidar com as novas despesas da família com produtos que antes não figuravam no plano das necessidades básicas, como os objetos de uso pessoal. (SILVA; KRAEMER, 2019, p. 14).

Esta criatividade acionada pela necessidade é uma maneira de driblar os efeitos da pobreza e da impossibilidade de permanecer com hábitos e costumes de outrora. Em *Quarto de despejo*, a pobreza não se constitui sob uma ficção romantizada para ser consumida pelo público. A evidente desromantização de problemáticas sociais é ponto forte da narrativa, sendo o leitor transportado para experiência sinestésica da miséria. Nesta análise do comportamento de Carolina como um sujeito desalojado no meio urbano, vê-se o trabalho como um paliativo para a situação de pobreza à medida que a efemeridade dos ganhos com a labuta só propicia a subsistência imediata cotidiana.

Dessa maneira, a fome psíquica, portanto, surge como uma agrura de quem, dentro de uma lógica capitalista urbana, torna-se um sujeito atópico, distante das parcerias comuns e corriqueiras presentes no modo caipira de ser e conviver. Trabalho passa a condizer, então, com sobrevivência pura para este indivíduo. Ciclos cotidianos de um dia a dia pautado numa busca inces-

sante que parece não chegar ao ponto que se deseja, apenas a um perene desespero por carne e, também, por papel para coletar, vender e transcrever para sua *escrevivência*<sup>1</sup>. O desajuste psíquico e os efeitos da pobreza gerados pelo sistema econômico pautado no lucro e no poderio do comércio provocam um sentimento corriqueiro na narrativa de *Quarto de despejo* de que “amanhã será como hoje, hoje é como ontem, ontem foi como todos os outros dias anteriores e futuros.” (VOGT, 1983, p. 209).

#### 4. O que nos ensina Carolina Maria de Jesus?

Atualíssimo é *Quarto de despejo*, bem como a trama de violências por ele denunciada. O mundo não é mais como os anos 1950, mas, no Brasil, as violências parecem ser atemporais: no espaço urbano, por exemplo, o acesso a bens alimentícios como sinônimo de monopólio/poder e não como forma de direito a todas as pessoas esboça uma problemática social brasileira ainda vigente. Se for posta na mesa a infinidade de grupos minoritários excluídos do que denominam progresso pensar-se-á quão perigoso se constitui o exercício da política no Brasil.

Escrever sobre *Quarto de despejo* não é uma tarefa fácil, pois as dores expostas por Carolina parecem dizer algo que, muitas vezes, não se decodifica por inteiro. A contemporaneidade esboça uma simpatia maior pelo estudo das obras da autora e muito ainda tem de se descobrir acerca dessa poeta, de seu projeto de escrita transgressor de tradicionalismos. Este apreço pela autora parece reacender firme neste século XXI, talvez, por conta de uma onda forte de militância negra, visualizada cada vez mais nas práticas webpolíticas de resistência, por meio de artistas negros/as que estão reivindicando sua autoestima e seus direitos deturpados pelo racismo estrutural brasileiro.

---

1 Termo cunhado pela escritora negra contemporânea Conceição Evaristo ao associar sua prática literária a uma escrita autorrepresentativa, cuja experiência subjetiva associada aos desafios sociais enfrentados por um indivíduo circunscrevem de modo recorrente o fazer literário de muitos autores/as da contemporaneidade, em especial, artistas negros/as.

Ao passo que Carolina denuncia violências, grita contra a invisibilidade e assume um risco. E o risco que assume é o ato de falar com todas as implicações possíveis, exatamente porque, há tempos, o negro tem sido falado pelo branco. Os negros têm sido “infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos) [...] Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa.” (GONZALEZ, 1984, 225).

Tomar consciência da realidade hostil da autora-personagem Carolina Maria de Jesus, à medida que a fome e o desperdecimento são pontos cruciais enfrentados por sua existência, significa compreender a dimensão tenebrosa dos efeitos de violências múltiplas impostas ao povo periférico no espaço urbano. Respeitar a presença de uma literatura que integre vozes dissidentes é primordial para a manutenção cultural da atualidade, além de ser urgente a garantia do acesso ao letramento e ao portal da literatura a todas as pessoas, não importando classe social, cor, gênero. Ao passo que a autora-personagem Carolina Maria de Jesus comporta em si o fenômeno de encarnar o tripé classe-cor-gênero, escancara as feridas de um Brasil patriarcal, herdeiro do elitismo e mantenedor de exclusões oriundas da escravidão imposta ao povo negro.

Portanto, a fome psíquica e a rede de mazelas impostas à Carolina e aos demais marginalizados na cidade fazem parte, não do acaso, mas de uma sistematização desenhada por classes dominantes, permissivas à manutenção do apagamento de identidades dissonantes do projeto brasileiro aristocrático. Assim, embora o acesso digno à alimentação seja constitucionalizado como um direito social imprescindível, no Brasil, é tido como privilégio, artigo de luxo destinado a classes historicamente abastadas. Nitidamente, tal fato é uma das características mais imorais e violentas da urbe brasileira. E é também isso que *Quarto de despejo* denuncia. É sobre como a educação pela fome orienta, aguça os sentidos e embasa a luta dos desvalidos pelo direito de existir.

## Referências

BRASIL. [Constituição (1988)]. *Constituição da República Federativa do Brasil de 1988*. Brasília, DF: Presidência da República, [2016]. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Constituicao/Constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm)>. Acesso em: 25 nov. 2021.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Ouro Sobre o Azul, 2017a, p. 160-191.

\_\_\_\_\_. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 12. ed. São Paulo: Edusp, 2017b, 334 p.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, São Paulo, 1984, p. 223-244.

JESUS, Carolina Maria de. *Journal de Bitita*. Tradução de Régine Valbert. Paris: A. M. Métailié, 1982.

\_\_\_\_\_. *Diário de Bitita*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

\_\_\_\_\_. “O Sócrates Africano”. In: LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Cinderela Negra: a saga de Carolina Maria de Jesus*. Sacramento MG: Editora Bertolucci, 2015. 2a edição. 1994, 220-226 p.

\_\_\_\_\_. *Quarto de despejo*. Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, [1960] 2014.

MBEMBE, Achilles. A crítica da razão negra. Tradução de Marta Lança. Portugal: Antígona, 1. ed., outubro, 2014.

SILVA, N.; KRAEMER, F. Alimentação em Os parceiros do Rio Bonito. *Revista IDeAS*, Rio de Janeiro, volume 13, 1-20, e019006, jan./dez. 2019.

VOGT, Carlos. Trabalho, pobreza e trabalho intelectual. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 205-213.

# O drama da cor melânica na literatura brasileira: a representação social do negro em *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto

*Kessya Steicy Batista Silva (Mestranda/UFC)*

## Introdução

Os estudos sobre a negritude no Brasil vêm crescendo a cada dia, e isso se deve ao aumento do número de militantes negros com títulos acadêmicos, conforme Carneiro destaca:

É significativo o crescimento do número de militantes negros adquirindo títulos acadêmicos, resgatando a condição do negro como sujeito do conhecimento, especialmente o conhecimento de si próprio. Passamos de objeto de estudo a sujeitos do conhecimento, fazendo com que a universidade comece a se constituir como um importante campo estratégico de atuação. (CARNEIRO, 2002, p. 210)

Esse crescimento no meio acadêmico nos estudos sobre a negritude, não só permite que esse seja objeto de reflexão, como também obras literárias escritas por autores negros sejam resgatadas, possibilitando, dessa forma, um maior avanço nessas investigações e também popularizando tais escritos. Apesar de o racismo persistir até os dias atuais, o fortalecimento dessa literatura tem permitido um avanço positivo em relação à importância do papel do negro, tanto nos textos literários quanto na sociedade.

Nomes como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, por exemplo, que desenvolvem uma literatura sobre o negro, têm sido bastante citados no meio acadêmico, tendo em vista que proporcionam um espaço maior para a representação desse e a exposição da discriminação racial em nosso país. Cumpre desta-

car que a representação desse personagem na literatura não é um fato recente. Muito antes das autoras referidas, outros escritores brasileiros já abordavam a negritude nas figuras ficcionais em suas obras. Podemos citar, por exemplo, José de Alencar, em *As minas de prata* (1865); Joaquim Manuel de Macedo, em *As vítimas-algozes* (1869); ou Bernardo Guimarães, em *História de quilombolas* (1871) e *A escrava Isaura* (1875), dentre outros.

Esses romances dialogam entre si, de algum modo, ao falarem do problema da escravidão. Com exceção de *A escrava Isaura*, em todas as demais obras citadas acima, o negro é colocado no papel de escravo malcriado e animalizado. Também é preciso salientar a falta de protagonismo desse nos romances citados e a forma depreciativa como, muitas vezes, ele é representado em tais obras. Em alguns romances, os personagens são descritos como pessoas violentas (*As minas de prata*) ou como inimigo natural e perigoso aos seus senhores (*As vítimas-algozes*). Em síntese, tanto em romances escravistas quanto em outras obras da mesma temática, há a representação do negro no papel de submisso ao seu senhor, ao mesmo tempo que ele é retratado como um ser de natureza perversa.

Outros escritores também trabalharam com a questão da escravidão e de seus efeitos na formação do Brasil pós-abolição, porém, um autor na história da literatura brasileira chama a atenção por abordar o negro de uma perspectiva mais humanizada: Lima Barreto. Diferentemente dos demais escritores, em suas obras há maior aprofundamento do papel do negro, que chega a assumir o protagonismo, como é o caso do romance aqui estudado, *Clara dos Anjos* (1948), embora esse protagonismo seja carregado de angústia e sofrimento. Ao apresentar os sofrimentos do negro na sociedade patriarcal brasileira, Lima Barreto cria, de algum modo, uma literatura de denúncia e resistência.

A partir dessas considerações, o presente texto tem como objetivo analisar o negro na obra *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto, tendo por base um referencial teórico relacionado às questões históricas e sociais, a fim de examinar como ocorre essa representação numa sociedade dominada pelo patriarcalismo e

escravismo. A intenção desta abordagem é estudar a elaboração do discurso romanesco de Lima Barreto, para constatar seu grau de crítica à condição do negro no Brasil, e assim observar como a literatura pode se tornar um mecanismo artístico de resistência.

A fim de subsidiar esta abordagem, foi realizada a leitura e a análise do romance e, em seguida, foram relacionados diversos textos teóricos para fundamentar os questionamentos e as hipóteses levantadas, a exemplo de Bosi (2002), Candido (1989), Trípoli (2006) e Sevcenko (2003). Esses autores trabalham ostensivamente com questões sociais e históricas em seus estudos, estabelecendo relações entre a cultura e a literatura. Desse modo, as suas reflexões tornam-se aqui relevantes porque nos ajudam a articular literatura e sociedade.

### **Lima Barreto, a realidade social e a escrita literária**

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922) atuou como romancista, contista e cronista. Filho de um tipógrafo e de uma professora, ambos negros, era neto de uma escrava. Em suas obras, ele buscou retratar a realidade social urbana e suburbana carioca, denunciando a hipocrisia da sociedade, principalmente os preconceitos raciais da época. Este retrato é pintado de uma forma nua e crua, com uma linguagem despreocupada, já que, para Barreto, era mais importante ser compreendido pelos humildes do que pela elite.

Conforme Bosi, “Lima Barreto, em sua obra de estreia, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, adota os recursos da escrita realista autobiográfica” (2002, p. 186). Ao fazer isso, o autor foi muito criticado em sua época, pois essa aderência ao dado biográfico e o excesso de fatos de crônica jornalística prejudicaram a recepção crítica da obra (Idem).

Além desse romance, as demais obras de Lima Barreto também foram criticadas, uma vez que traziam o mesmo teor autobiográfico, a linguagem despojada e a proximidade com a crônica.

Apesar de criticado e de não reconhecido em seu tempo, este escritor insistiu em continuar a desenvolver a literatura a seu modo. Ressalte-se que ele costumava retratar, em seus romances, a figura do escritor em sociedade, em momentos de autorreferência indisfarçáveis. Conforme Candido,

Para Lima Barreto a literatura devia [...] ser sincera, isto, é, transmitir diretamente o sentimento e as ideias do escritor, da maneira mais clara e simples possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência. (CANDIDO, 1989, p. 39)

Sendo assim, a escrita simples e despojada do autor tem o objetivo de tornar a narrativa mais clara possível para seu público. Para Sevcenko, este era considerado

[...] um público novo, fruto da nova sociedade e do novo regime, gerado pela ampliação da tecnologia de impressão e de edições e pelas novas possibilidades de instrução. Um público formado e educado, basicamente, pelo novo jornalismo e completamente desprovido das chaves culturais que lhe permitissem compreender a complexidade secular da literatura tradicional. (SEVCENKO, 2003, p. 254)

Dessa forma, Lima Barreto buscava atingir um público sensível às denúncias sociais que ele fazia em sua obra, na tentativa de participar, de algum modo, do processo de conscientização da sociedade brasileira. A partir dessa perspectiva, podemos inferir a intenção do autor de problematizar questões sobre a sociedade, produzindo não somente uma obra crítica, mas também um leitor crítico.

Os personagens de Barreto não são somente reflexos de seu eu, mas trazem marcas do meio onde estão inseridos e constituem um objeto de crítica social do escritor. Nenhum aparece

de forma meramente “decorativa”, nem mesmo os personagens mais secundários; ao contrário, todos têm suas funções, o que acontece para consagrar, conforme afirma Sevcenko (2003, p. 192), o destino “militante” de sua literatura. São exemplos: jornalistas, ex-escravos, criados, políticos, criminosos, adúlteros etc., que dão um retrato bastante preciso da sociedade fluminense que o escritor conheceu.

Sendo assim, a preocupação deste escritor estava em desmascarar a sociedade, e, para isso, ele se utilizava de uma escrita despojada, longe do ponto de ser considerada, segundo Candido (1989), “bonita”, “elegante” ou “profunda”, que eram categorias valorizadas pela maioria dos escritores de sua época. Por sua vez, Sevcenko afirma que “Lima insistia em que as preocupações gramaticais e estilísticas não deturpassem a naturalidade dos personagens, nem fantasiassem os cenários” (2003, p. 196). Há, portanto, uma preocupação de caráter “realista”<sup>1</sup> em sua obra, na tentativa de apresentação de tipos sociais e de descrição das condições culturais e do espaço urbano, tudo isso contribuindo para dar ao seu texto um caráter documental.

## **Análise da representação do negro no romance *Clara dos Anjos***

O romance *Clara dos Anjos*, publicado postumamente em 1948, foi escrito entre o final de 1921 e o começo de 1922. Inicialmente produzido para ser um conto, Barreto optou por estender a narrativa e transformá-la em um romance, algo muito comum nos escritos barretianos, conforme afirma Schwarcz: “o escritor testava seu argumento numa narrativa condensada, e só depois arriscava uma versão mais longa” (2017, p. 406).

---

1 Sabemos que o Pré-Modernismo brasileiro não é considerado um “estilo de época”, mas simplesmente um período literário de transição entre as estéticas do final do século XIX e o Modernismo da década de 1920. Portanto, os escritores pré-modernistas apresentam características de vários estilos de época, como acontece com Lima Barreto, que, em alguns aspectos, aproxima-se do Realismo, e, em outros, antecipa a linguagem despojada do Modernismo brasileiro.

A obra inicia apresentando Joaquim dos Anjos, pai da protagonista, carteiro, homem modesto que se contentava com o emprego público para dar sustento à esposa e à filha. Joaquim e Engrácia, mãe de Clara, eram casados há vinte anos e tinham somente esta filha. A família morava em uma casa simples, de dois quartos, com quintal, no subúrbio do Rio de Janeiro. Lima Barreto se atenta em descrever minuciosamente a rua em que a família morava: “A rua em que estava situada a sua casa desenvolvia-se no plano, e quando chovia, encharcava e ficava que nem um pântano” (BARRETO, 1997, p. 24).

Clara, uma moça de dezessete anos, muito protegida da família, “era tratada pelos pais com muito desvelo, recato e carinho; e, a não ser com a mãe ou pai, só saía com Dona Margarida, uma viúva muito séria, que morava nas vizinhanças e ensinava a Clara bordados e costuras” (Idem, p. 27). Devido a essa proteção, a protagonista era alheia aos preconceitos e estereótipos que a cor de sua pele causava na sociedade carioca da época. A vida isenta de preconceito, contudo, muda completamente quando, durante um dia de domingo, em uma roda de amigos, Lafões, o amigo de seu pai, sugere uma comemoração diferenciada para celebrar o aniversário de Clara:

— Queria pedir a você autorização para cá trazer, no dia dos anos, aqui da menina, um mestre do violão e da modinha.

Clara não se conteve e perguntou apressada: — Quem é?

Lafões respondeu:

— É o Cassi. A menina [...]

(Ibidem, p. 32)

Cassi Jones tinha menos de trinta anos, era branco, sardento e insignificante de rosto e corpo. Caracterizado no romance como “o senhor Cassi Jones, de tão pouca idade, relativamente, contava perto de dez defloramentos e a sedução de muito maior número de senhoras casadas” (BARRETO, 1997, p. 33). Muitas dessas “façanhas” eram seguidas de escândalos nos jornais e nas delegacias, porém ele sempre conseguia um jeito de provar sua

inocência, livrando-se de um casamento forçado ou de alguma correção realizada judicialmente.

O nome “Jones” diz muito sobre o “bovarismo”<sup>2</sup> presente na personagem e nas elites e semielites brasileiras (Schwarcz, 2017). No romance, o narrador explica o uso do nome:

O Jones é que ninguém sabia onde ele o fora buscar, mas usava-o, desde os vinte e um anos, talvez, conforme explicavam alguns, por achar bonito o apelido inglês. O certo, porém, não era isso. A mãe, nas suas crises de vaidade, dizia-se descendente de um fantástico Lord Jones, que fora cônsul da Inglaterra, em Santa Catarina; e o filho julgou de bom gosto britanizar a firma com o nome do seu problemático e fidalgo avô. (BARRETO, 1997, p. 32-33)

O bovarismo brasileiro baseia-se em tomar-se sempre por não brasileiro (portugueses no século XVIII, ingleses ou franceses no século XIX, e norte-americanos no XX, por exemplo), conforme afirma Khel (2007). Isso é representado em Cassi, que adota o nome “Jones” para si com o objetivo de torná-lo mais elegante, juntamente com suas vestes compradas no ateliê “Brandão”. Todo esse conjunto ajuda o rapaz em sua ostentação nos bairros mais pobres, como o de Clara.

Cassi Jones não tinha apreço por suas irmãs, Catarina e Irene. Ele detestava o fato de as irmãs se relacionarem com Nair, uma moça muito pobre, de dezoito anos, filha única de uma mãe viúva, descrita, na narrativa, com uma pele de um “amorenado sombrio” e de cabelos muito negros. Em uma passagem, o autor relata que “Cassi a viu e logo teve como presa” (BARRETO, 1997, p. 36). Nessa breve passagem, é interessante perceber a escolha das palavras que o autor utiliza para se referir à vítima, chamando-a de “presa”. A escolha da palavra “presa” por Lima Barreto é de caráter expressivo, pois o autor nos remete ao dis-

---

<sup>2</sup> Expressão de autoria do psiquiatra francês Jules de Gaultier, em 1902, inspirado no romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Segundo Khel (2007), bovarismo consiste em todas as formas de insatisfação e ilusão do eu, desde a fantasia de um ser por outro até a crença no livre-arbítrio.

curso do branco racista e escravocrata. É, pois, um discurso que prega ao branco dominador a caça a sua presa – o negro, um ser dominado e fraco.

Referindo-se a um discurso colonial racista, Trípoli afirma que “outro aspecto enfocado nas ideias racistas era a sensualidade dos africanos. A eles era atribuída uma sexualidade exacerbada, uma tendência à promiscuidade e à devassidão” (2006, p. 41). O discurso da sexualidade era mais presente nas mulheres negras. Essa animalização do negro é devida à sensualidade excessiva que, por sua vez, eram apoiadas em “teorias científicas” da época (Idem, p. 39).

Desta forma, observa-se que a história narrada pelo autor carioca demonstra como Cassi Jones trata jovens garotas, principalmente negras (ou brancas pobres) – como um predador que faz o possível para conseguir o que almeja, descartando-se das vítimas após satisfeito – assim como acontece também com a protagonista, Clara dos Anjos.

No enredo do romance, chega o dia da comemoração do aniversário de Clara. Lafões apresenta Cassi para a jovem, que a observa insistentemente, olhando para os seios da moça com visível desejo. Ele toca e canta durante a festa e, quando esta se dá por encerrada, todos vão embora. Logo em seguida, Engrácia comenta com Joaquim que não queria mais o jovem em sua casa, pois o considerava um devasso. Clara, ao ouvir a conversa, começa a chorar, pois a jovem, já encantada com o rapaz, percebeu que não poderia mais vê-lo. Por conta de sua vida tão privada e vigiada por sua mãe, talvez a única maneira de ver Cassi fosse nas modinhas realizadas em sua casa.

A reclusão de Clara e as constantes vigilâncias de sua mãe, Engrácia, trazia questionamentos para a jovem, que não entendia esses excessivos cuidados maternos, como podemos perceber no seguinte trecho:

Essa reclusão e, mais do que isso, a constante vigilância com que sua mãe seguia os seus passos, longe de fazê-la fugir aos perigos a que estava exposta a sua honestidade de donzela, já pela sua condição, já

pela sua cor, fustigava-lhe a curiosidade de descobrir a razão do procedimento de sua mãe. (BARRETO, 1997, p.71)

Conforme prossegue a narrativa, após quinze ou vinte dias da festa de aniversário, Cassi vai até a casa de Clara à procura de Joaquim. Chegando à residência, o rapaz foi recebido por Engrácia com um visível desgosto; Joaquim, que apareceu em seguida, cumprimentou o jovem e lhe perguntou o motivo de sua visita, ele diz que tinha ido visitar um amigo e resolveu passar para cumprimentá-lo.

O pai de Clara agradeceu e informou que iria assistir a uma partida de futebol e que, por isso, não poderia demorar. Cassi o encarou com um olhar tenebroso por um instante, porém não se atreveu a dizer nada. Após o silêncio de alguns minutos, Joaquim se despediu e foi embora, assim como o rapaz.

Clara, ao ouvir o pai relatar a cena à mãe, fica angustiada e cheia de desgostos, em especial pela situação em que estava, pois, sua vida era restrita ao ambiente doméstico, sempre vigiado por sua mãe. Chegava a questionar se os seus pais a “deixariam para lá” ou a enviariam para o convento a fim de se tornar freira. Ela temia também ficar desamparada no mundo após a morte dos pais.

Durante essas reflexões, uma dúvida inquietante surgiu no pensamento de Clara: “ele [Cassi] era branco; e ela, mulata.” (Idem, p. 73). Essa é a primeira vez na narrativa que percebemos Clara refletir sobre sua condição étnica e as implicações práticas disso em sua vida. O pensamento dela reflete, assim, a percepção do discurso racista imbricado numa sociedade pós-abolicionista, que ainda vê o negro como um ser inferior, portanto, impedido de se relacionar com os brancos.

Lima Barreto, em muitas de suas obras, traz problemas sociais, principalmente o da questão étnica. Em *Clara dos Anjos*, o autor aborda o assunto de maneira mais explícita, evidenciando o racismo presente na sociedade brasileira. No romance, percebe-se que a personagem, durante grande parte do tempo, é alheia aos preconceitos decorrentes de sua cor e de sua condição so-

cial, devido ao protecionismo da mãe, seja acompanhando-a em missas, seja restringindo as suas saídas para compras ou para o cinema, por exemplo. Deste modo, o isolamento no qual a protagonista vivia torna-a uma moça um tanto alienada de sua condição étnica e social.

É preciso destacar que a ambiguidade existente entre Clara e Cassi vai além da cor da pele: apesar de Cassi ter uma condição social um pouco melhor do que Clara, ele era pouco instruído, considerado “um quase analfabeto” (Ibidem, p.120): “Estava aí o seu forte; o mais eram acessórios de modinhas, de tocatas de violão, de cartas, de suspiros – todo um arsenal de simulação amorosa, que ele, sem caráter e, por demais, cínico, sabia empregar, como ninguém”. (BARRETO, 1997, p. 163)

Clara, por sua vez, era retratada como “pobre, meiga, simples” (Idem, p. 153), e, apesar de pertencer a uma família mais humilde, tinha uma instrução superior à de Cassi. O que se espera em uma sociedade da época, permeada pelo discurso de soberania branca, é que aconteça o contrário, porém Lima Barreto inverte esses papéis solidificados, colocando a mulher num grau de instrução superior ao do homem. Além disso, o romance expõe alguns brancos como defloradores profissionais, como afirma Schwarcz: “os malandros não eram os menores e pobres: eram os brancos da classe média baixa”. (SCHWARCZ, 2017, p. 410)

A linguagem utilizada na obra descreve bem a percepção do racismo pelo autor, principalmente quando caracteriza Cassi por sua “estupidez congênita, com a sua perversidade inata” (BARRETO, 1997, p. 87). Como afirma Schwarcz, é interessante contrastar as características de uma personagem de ficção do autor com suas críticas aos modelos de determinismo racial, hereditário e biológico.

Em uma passagem da obra, Cassi vê uma negra chamando-o de uma taverna, mas ele não a reconhece. Descobre-se que essa jovem era Inês, a negra que Cassi engravidara, como podemos ler no seguinte trecho:

– Então, você não me conhece mais, ‘seu canaia’?  
Então você não ‘si’ lembra da Inês, aquela criouli-

nha que sua mãe criou e você... Lembrou-se, então, Cassi, de quem se tratava. Era a sua primeira vítima, que sua mãe, sem nenhuma consideração, tinha expulsado de casa em adiantado estado de gravidez. Reconhecendo-a e se lembrando disso, Cassi quis fugir. A rapariga pegou-o pelo braço: - Não fuja, não, 'seu' patife! Você tem que 'ouvi' uma 'pouca' mas de 'sustança'. (BARRETO, 1997, p. 149)

A cena prossegue com Inês abaixando-se para apanhar a barra da saia, a fim de enxugar as lágrimas que, escorrendo em seu rosto, evidenciavam o seu triste destino. Nesse momento, a personagem não só lamenta por sua vida pobre, mas também pela de seu filho, que, ainda menor, havia se desvirtuado na companhia de ladrões do bairro. Assim, a moça afirma a Cassi: “- Você sabe onde ‘tá’ teu ‘fio’? ‘Tá’ na detenção, fique você sabendo. ‘Si’ meteu com ladrão, é ‘pivete’ e foi ‘pra chacr’a’ (Idem, p. 150).

Cassi, ao ouvir a mulher, responde com movimentos de desdém, porém, quando confrontado, permanece mudo e com medo. Ao se ver longe de Inês, considerando-se livre do perigo, diz para si: “Acontece cada uma! Para que havia de dar esta negra... Felizmente, foi em lugar que ninguém me conhece; se fosse em outro qualquer – que escândalo! Os jornais noticiariam e... Não passo mais por ali e ela que fosse para o diabo!” (Ibidem, p. 151).

Trata-se de um rapaz que escolhe bem suas vítimas, a exemplo do que acontece com Inês. Entre seus arsenais de conquistas, ele utiliza muito bem as cartas, como o próprio narrador menciona: “[Cassi] escrevia detestavelmente cartas langorosas” (BARRETO, 1997, p. 48). Desse modo, fingia sofrer de amor pelas moças e prometia um amor eterno a elas.

Assim, para conquistar Clara, o jovem não agiu de modo diferente. Através de Meneses, dentista da família da protagonista, ele consegue enviar cartas para a jovem. Para isso, Cassi se aproveita dos problemas financeiros e do vício em bebida que Meneses tinha para suborná-lo e obrigá-lo a fazer o que pedia. Em decorrência disso, o doutor começa a entregar as cartas de Cassi a Clara.

Durante um mês, Clara e Cassi trocaram correspondências por intermédio do dentista. Com o passar do tempo, Meneses não recebia mais dinheiro pelo que fazia, porém se contentava em continuar a desempenhar o seu indigno papel, de forma passiva – e, por conta disso, não se julgava mais homem. Nesse momento, o doutor aceita o destino cruel que criou para si e o que ajudava a criar para Clara, porém nada fazia para evitá-lo.

Apesar de ter a consciência de que fez algo errado, o personagem acaba por naturalizar isso, uma vez que a atitude de Cassi era considerada “normal” na sociedade em que viviam. Desse modo, Meneses não impede os acontecimentos, pois faz parte do curso de Cassi abusar de moças pobres e negras. Através do personagem Meneses, o romance evidencia um dado perturbador da mentalidade da época: ele não poderia mudar o que era inevitável; mesmo sem sua ajuda, Cassi atacaria a moça de qualquer modo, pois ela era uma “boa presa” (Idem, p. 36).

Clara recebia as cartas com emoção e animação, o que logo a fez mudar suas atitudes: começou a responder seus pais de forma malcriada, a ter esquecimentos ou, ainda, a relaxar na execução do serviço doméstico, quando não o deixava de fazer. Os pais da moça, preocupados, começaram a suspeitar do comportamento da filha e a levaram ao médico, porém nada de errado foi diagnosticado. Nesse momento, a personagem já sofria por saber que não poderia ficar com o rapaz, uma vez que seus pais não gostavam dele. Só lhe restava chorar, animando-se apenas quando se lembrava dele.

Depois de algum tempo, em uma noite chuvosa, quando Clara está sozinha, ela permite que Cassi entre em seu quarto, tendo ele usado como pretexto a necessidade de se abrigar da chuva. Quando menos percebe, Clara, sob promessas de amor, entrega-se ao rapaz: “ele a tomou para si, tomou a sua única riqueza, perdendo-a para toda a vida e vexando-a, daí em diante, perante todos, sem esperança de reabilitação.” (Ibidem, p. 155).

A relação intempestiva do casal acaba por trazer más consequências. Passado algum tempo, Clara descobre que está grávida, ocasião em que tenta conversar com Cassi; porém ele a aban-

dona, assim como fizera com suas outras vítimas. Com medo, a jovem decide abortar e, para isso, pede dinheiro emprestado para Dona Margarida, com a desculpa de que precisa comprar remédios.

D. Margarida, amiga da família de Clara, é esperta e começa a desconfiar das atitudes de moça. Passa a cercar a garota com perguntas, até que ela acaba confessando a verdade. D. Margarida a convence a contar tudo para a mãe. Engrácia, ao saber da gravidez de Clara, chora copiosamente. Após se acalmarem, Dona Margarida sugere que Cassi e sua família deveriam ser comunicados do acontecido.

Assim, mãe e filha vão até a casa do rapaz. Ao ouvir a notícia da gravidez de Clara, Salustiana, mãe de Cassi, responde visivelmente alterada, olhando para a moça com desdém. Clara e Engrácia, durante todo o diálogo com a mãe de Cassi, são humilhadas e maltratadas em razão de sua cor e de sua condição social.

— Ora, vejam vocês, só! É possível? É possível admitir-se meu filho casado com esta... As filhas entrevistaram:

— Que é isto, mamãe?

A velha continuou:

— Casado com gente dessa laia... Quall... Que diria meu avô, Lord Jones, que foi cônsul da Inglaterra em Santa Catarina — que diria ele, se visse tal vergonha? Quall!

Parou um pouco de falar; e, após instantes, aduziu:

— Engraçado, essas sujeitas! Queixam-se de que abusaram delas... É sempre a mesma cantiga... Por acaso, meu filho as amarra, as amordaça, as ameaça com faca e revólver? Não. A culpa é delas, só delas... (BARRETO, 1997, p. 170)

Através da fala de Salustiana, depreendemos o discurso racista que permeia todo o romance. Percebemos que Clara não foi somente vítima de Cassi, mas também do preconceito da mãe dele. Nesse momento, há um despertar completo da consciência

de Clara sobre sua condição: mulher negra, pobre e oprimida, como observamos na seguinte passagem:

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. (Idem, p. 172)

Essas são as condições que Lima Barreto tanto discorre em suas obras, as de um negro em uma sociedade opressora, com uma cultura branca elitizada, em que, mesmo após o fim da escravidão, ele continua a ser visto de maneira inferior e como objeto sexual dos brancos.

Deste modo, *Clara dos Anjos* é um romance que parece mais um manifesto de Lima Barreto sobre as desigualdades de origem, etnia e classe; uma denúncia profunda de uma sociedade que dá continuidade ao discurso escravista colonial. Por isso, este escritor é conhecido por fazer parte de uma *literatura negra*, não somente porque era negro e escrevia sobre negros,

[...] mas porque sua literatura era universal e brasileira ao tratar de personagens ‘negros’, ‘morenos’ e com todas as variações de cor, e ao trazer enredos em que essas populações, embora sofressem com o preconceito arraigado, levavam a vida, criavam e cultuavam seus deuses, decoravam suas casas, cantavam suas músicas, vestiam-se para os dias de feriados, divertiam-se com suas festas. (SCHWARCZ, 2017, p. 415)

## **Outros personagens negros**

É preciso destacar também a linguagem de Lima Barreto para se referir às personagens. Uma das palavras que mais aparece na obra é ‘mulato’. Antes de partir para a análise da palavra na obra, é necessário entender a sua significação a partir do dicionário *Michaelis*, que traz a seguinte definição para a ex-

pressão: “Que ou aquele que é mestiço das raças branca e negra”; “Que ou aquele que é mestiço, mas que não apresenta características raciais muito claras”; “jumento”; “Indivíduo valentão e inconveniente” (MICHAELIS, 2021).

Percebemos que a palavra “mulato”, portanto, diretamente relacionada à mestiçagem do negro e do branco, está carregada de um tom pejorativo, depreciando aquele que se enquadra nessa definição. Assim sendo, percebemos que Lima Barreto se apropria da palavra com o intuito de retratar a sociedade da época e mostrar os discursos por ela permeados.

Ataliba do Timbó, por exemplo, é retratado na obra como ‘mulato’: “era um mulato claro, faceiro, bem-apegoado, mas antipático pela sua falsa arrogância e fatuidade”. (BARRETO, 1997, p. 43). Como afirma Schwarcz (2017, p. 422), os ‘mulatos’ eram considerados escravos de segunda geração, como os escravos nascidos livres, e, por isso, eram descritos como mais espertos.

De acordo com a obra, o personagem tinha emprego e família, porém conheceu Cassi e abandonou tudo o que tinha para seguir os passos do mestre, o que lhe causou várias complicações. Ele servia como um subalterno para Cassi, quando entregava bilhetes à sua mãe ou no momento de encontrar um poeta para escrever cartas se passando por ele. Além da linguagem citada anteriormente para se referir a Ataliba de Timbó, percebemos que Barreto, através desse personagem, coloca o negro como um sujeito bom, mas que é corrompido pelo branco ao fazer seus serviços sujos.

Outro personagem a aparecer como ‘mulato’ é o homem que se muda com sua família para a vizinhança de Cassi. “O marido, que era oficial de Marinha, maquinista, era amorenado, tirando a mulato, baixo, sempre triste, curvado e pensativo” (BARRETO, 1997, p. 54). Interessante notar que o personagem não parecia ter a pele tão escura quanto à de um mulato, era um ‘amorenado’, o que demonstra uma ideia de suavização do peso do ‘mulato’ e toda sua construção semântica.

O termo também aparece para descrever o personagem Ezequiel, filho de Florêncio Pestana, que é descrito como “mu-

lato, *mas tinha os olhos glaucos*, translúcidos, de sua mãe meio eslavica, meio alemã, olhos tão estranhos – olhos tão estranhos a nós e, sobretudo, ao sangue dominante no pequeno.” (BARRETO, 1997, p. 60, grifo nosso).

Percebe-se que Lima Barreto constrói, na descrição de Ezequiel, um mulato “suavizado” em sua cor, pois possuía olhos claros. Além disso, a relação de contrariedade, evidente na conjunção adversativa “mas”, denuncia a linguagem utilizada pelos brancos da época, carregada de racismo e depreciação da cor negra. De maneira inteligente, o autor, além de demonstrar o lugar de fala do negro, também revela o discurso ideológico do branco, dando voz aos dois lados, sem perder os elementos de contradição na relação entre oprimido e opressor.

Na questão do gênero, é importante ressaltar que o termo ‘mulata’ também é usado no diminutivo ‘mulatinha’, quando se refere à Clara, proporcionando um teor ainda mais pejorativo e depreciativo: “Clara, uma mulatinha” (Idem, p. 131), de “seios empinados” (Ibidem, p. 62). Clara, a “mulatinha”, acaba sozinha e grávida. Parece não haver um destino feliz para os negros, assim como ocorre com outros personagens negros em outras obras<sup>3</sup> do autor.

A presença da questão étnica nas obras de Lima Barreto traz a representação de uma época, uma cultura e uma sociedade. Através dos personagens negros, das condições sociais em que vivem, dos diálogos reveladores de discursos carregados de racismo e preconceito social e de situações paradigmáticas da condição do negro na sociedade, o escritor vai construindo para o leitor uma representação dos excluídos e oprimidos no Brasil do início do século XX. O resultado é uma obra de elevada pesquisa e documentação social da época, uma imersão em nossa cultura,

---

3 Como é visto em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*: “Que faria lá, só, a contar com as minhas próprias forças? Nada... Havia de ser como uma palha no rodamoinho da vida — levado daqui, tocado para ali, afinal engolido no sorvedouro... ladrão... bêbado... tísico e quem sabe mais? [...]” (BARRETO, 1995, p. 2). O autor mostra, nestes trechos, através de seus personagens, o sofrimento passado pelos negros desde a abolição da escravatura: o alcoolismo, o abandono, a marginalização etc.

um modo de evidenciar o racismo no Brasil, tornando-se assim um romance de denúncia e de resistência.

## **Conclusão**

No Brasil, desde a escravidão, os negros tiveram pouca liberdade e tornaram-se um grupo social injustiçado, explorado e marginalizado. A vida do negro na sociedade escravocrata foi bastante difícil. Muitos se rebelavam e fugiam das fazendas onde eram escravizados, formando os quilombos como meio de resistência à escravidão.

Antes da abolição do tráfico de escravos, a representação do negro na literatura era quase inexistente. Quando eles eram representados em textos da época, apareciam em segundo plano como escravos, como seres animalizados, como seres inferiores etc. Muitos romances que abordavam essa temática mostravam o negro no papel de submisso ao seu senhor ou como uma pessoa de natureza perversa.

Problemas como esse nos permitiram refletir sobre o grau de ideologia presente na representação do negro em nossa literatura. Ao chegarmos à literatura de Lima Barreto, encontramos um escritor que sofreu na pele o estigma do racismo, mesmo já vivendo após a abolição da escravatura. Sabemos que a libertação dos escravos, no Brasil, foi realizada sem um anteparo social que permitisse uma adaptação do negro às novas condições de trabalho na sociedade. Sabemos também que a visão preconceituosa marcou profundamente nossa cultura, o que foi sentido e percebido pelo próprio Lima Barreto. Assim, em sua obra, o escritor deixa um registro do racismo no país, através de uma representação mais realista da presença do negro na sociedade.

Vista por um olhar sociológico, a obra de Lima Barreto se impõe como um modo de resistência à opressão que o negro sempre sofreu na sociedade brasileira. A percepção dessa resistência, nos romances do autor, se dá através dos dramas a que são submetidos seus personagens negros, inseridos em um discurso que evidencia a defesa dos marginalizados e dos oprimidos. Con-

sideramos o romance aqui focalizado como uma obra de resistência porque sua escrita é uma manifestação ficcional complexa – formada por relações objetivas e subjetivas – que expõe uma posição sobre a problemática levantada e pode, efetivamente, acionar mecanismos de reflexão pessoal e mudança social.

Em suma, no romance aqui estudado, *Clara dos Anjos*, fica evidente a capacidade do escritor em transformar sua experiência individual e observação social em um material artístico riquíssimo de possibilidades interpretativas. Nesta obra despreziosa (em termos de enredo), Lima Barreto capta o que havia de mais fundo na sociedade brasileira de sua época. Nesse mergulho sobre aquilo que muitos gostariam de esconder, o escritor se mostra atual, pelo menos enquanto houver presença ou resquícios do racismo em nossa sociedade.

## Referências

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos e outras histórias*. São Paulo: Publifolha, 1997.

CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: editora Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2002.

CARNEIRO, Sueli. Movimento Negro no Brasil: novos e velhos desafios. *Caderno CRH*. Salvador, n. 36, p. 209-215, jan./jun. 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/18633/12007>> Acesso em: 10 fev. 2022.

KEHL, Maria Rita. Bovarismo e modernidade. *Literatura e Sociedade*, v. 12, n.10, p. 224-236. 2007. Disponível em: <<https://>

doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i10p224-236>. Acesso em: 29 nov. 2021.

MICHAELIS – Dicionário online. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mulato/>>. Acesso em: 29 nov. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TRÍPOLI, Mailde Jerônimo. *Imagens, máscaras e mitos: o negro na obra de Machado de Assis*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.

# Modernidade e o direito à cidade em crônicas escolhidas de Lima Barreto

Patrícia Dayane Acs (Doutoranda/USP)

## Modernidade, cidade e inscrição entre os escritores modernos

Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos lugares em que um ‘homem das multidões’ pode andar aos domingos. (BARRETO, 2017, p. 37)

Lima Barreto publicou a crônica “Com o ‘Binóculo’” em 11 de novembro de 1915, no *Correio da Noite*. Iniciando o texto com o trecho citado acima, o escritor situa-se no rol moderno daqueles que escreveram sobre o transitar pela cidade. Lima Barreto está dialogando, portanto, com um conjunto de textos que trouxeram a cidade e o percorrer suas ruas para as páginas da literatura; como Baudelaire, Edgar Allan Poe, Dostoiévski etc. A consciência dessa inscrição que o escritor realiza está marcada no uso das aspas para a expressão “homem das multidões”; utilizada tanto por Baudelaire quanto por Poe – para ficar apenas em dois clássicos. O narrador-cronista “passeia” pelo movimento da cidade, registrando com seu olhar que “damas e cavalheiros, das mais *chics* rodas, esvoaçavam pela Galeria Cruzeiro, à espera da hora”; “Elas, as damas, vinham todas vestidas com as mais custosas confecções (...) e ensaiavam sorrisos como se fossem para Versalhes” (BARRETO, 2017, p. 37). A palavra “esvoaçavam” para se referir a damas e cavalheiros constrói uma metáfora bem sutil do movimento de suas roupas pela Galeria Cruzeiro, assim como os termos “ensaiavam sorrisos” fotografa a rápida cena que se passa pelos lábios das damas.

A multidão e o movimento que caracterizam a modernidade estão nas ruas da cidade, como registra Baudelaire no trecho a seguir:

Lembram-se de um quadro (e um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula *L'Homme des Foules* (*O Homem das Multidões*)? Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. (BAUDELAIRE, 1996, p. 17)

Desse modo, Guy – “o pintor da vida moderna”, ao qual se refere Baudelaire em seu texto “Sobre a modernidade” – é esse homem das multidões; “Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20). Por isso, o “imenso dicionário da vida moderna” está tanto “disseminado nas bibliotecas” quanto “nas vitrines das lojas mais vulgares” (Idem, p. 12). Nesse movimento, as capitais ocidentais saltam nas páginas literárias.

Além de se assumir como “homem das multidões”, o narrador-cronista de “Com o ‘Binóculo’” compreende que o “dicionário da vida moderna” também está “nas vitrines das lojas mais vulgares”. Isso está subjacente às passagens:

No Largo da Carioca havia dois ou três bondes especiais e damas e cavalheiros, das mais *chics* rodas, esvoaçavam pela Galeria Cruzeiro, à espera da hora.

Elas, as damas, vinham, todas vestidas com as mais custosas confecções ali do Ferreira, do Palais, ou do nobre Ramalho Ortigão, do Parc, e ensaiavam sorrisos como se fossem para Versalhes nos bons tempos da realeza francesa. (BARRETO, 2017, p. 37-38)

A construção dessa crônica dar-se-á a partir de um fato que teria passado despercebido, tido como corriqueiro, o uso do

binóculo pelas “damas binoculares”. Contudo, o narrador-cronista é aquele que estuda “melhor as fisionomias”, observador que não passa incólume pelo que vê; anda pelo espaço citadino com um riso irônico. Consciente da tradição literária, o escritor Lima Barreto, por outro lado, não deixa de fazer sua literatura ao seu próprio modo. Por isso, o narrador-cronista não se auto-identifica no texto como o *flâneur* europeu, mas sim como homem de “mania ambulatória”. A palavra “ambulatória”, referência a ambulante, liga esse narrador à imagem do vagabundo, aquele que vagabundeia pela cidade. Em apenas um parágrafo, o escritor traz à tona uma tradição literária (“homem das multidões”) para, ao mesmo tempo, retirar-lhe a “áurea”, colocando-a no lugar do popular (“mania ambulatória”).

É essa ironia sutil – característica dessa crônica, especificamente – que desvela a artificialidade burguesa presente em toda a cena. Inicialmente, o narrador-cronista identifica que as damas e cavalheiros são “das mais *chics* rodas” e, por isso, as damas “vinham, todas vestidas com as mais custosas confecções”. A artificialidade das roupas migra, também, para a aparência simulada das fisionomias, que “ensaiavam sorrisos” – ou seja, não são espontâneos. Somada a isso, a atitude artificial de uma “burguesia” que se comporta “como se fossem para Versalhes nos bons tempos da realeza francesa”. O narrador identifica uma simulação burguesa de estar em outro tempo e espaço. “Troçar” dessa burguesia brasileira – ou elite carioca – é o que o narrador faz; e usa-se troça como sinônimo da ironia já mencionada, porque é uma das palavras que Lima Barreto sempre emprega em suas crônicas.

Do recurso da ironia sutil utilizado na construção das primeiras cenas, o narrador-cronista passa a uma acidez mais direta e patente:

Não é de estranhar que as pessoas binoculares vão a festas e piqueniques, mas assim, charanga à porta, a puxar o cortejo com um dobrado saltitante, julgo eu que não é da mais refinada elegância.

O ‘Binóculo’ deve olhar para esse fato; deve procurar pôr um pouco de proporção, de discrição nessas manifestações festivas da nossa grande roda aos cavalos de corrida; e ele tem tanto trabalho para o refinamento da nossa sociedade que não pode esquecer esse ponto. (Idem, p. 38)

Apresenta-se como essas damas e cavalheiros portam-se e acreditam viver o mais alto luxo digno das metrópoles europeias – especialmente a francesa –, para, depois, *troçar* dessa simulação. O narrador-cronista ironiza essa artificialidade burguesa a partir da exposição de damas e cavalheiros que já estão à exposição nas ruas da cidade. Aquilo que, para essa elite carioca burguesa é sinônimo de luxo e elegância (roupas e binóculos), é exposto por ele como “espetáculo de mau gosto”. Por fim, arremata: “Imagino que em Paris ou Londres os dez mil de cima não dão aos ‘rotos’ esse espetáculo de tão flagrante mau gosto”. Os “de cima”, elite burguesa; “os rotos”, pobres e maltrapilhos.

A crônica, que começou evocando grandes escritores e a Literatura lida como universal e digna de respeito, termina como ato de paródia. A ironia sutil das passagens iniciais e a sátira da passagem do binóculo ridicularizam as cenas da elite carioca observadas nas ruas. Ao mesmo tempo, a linguagem popular e a própria ironia utilizada como recurso dessa linguagem trazem a tradição do texto moderno da cidade para o “terreno”, ou melhor, para o chão do Rio de Janeiro, que não é a metrópole europeia, mas brasileira e latino-americana.

## **A cidade e as reformas**

A ironia sutil da crônica “Com o ‘Binóculo’” não é re-gra nas demais analisadas. Ela será mais ácida naquelas crônicas que tematizam a cidade em relação aos problemas sociais vivenciados nela. Na crônica “O Conselho Municipal e a arte” (de 08/08/1920, *Hoje*), o cronista desfez:

Tem servido para que uma burguesia rica, ou que se finge de rica, exiba suas mulheres e filhas, suas

jóias e seus vestidos, em espetáculos de companhias estrangeiras, líricas ou não, para o quê o pobre mulato pé-no-chão, que colhe bananas em Guaratiba, contribui sob a forma de subvenção municipal às referidas companhias. Pobres? Níqueis... (BARRETO, 2004, p. 198)

A passagem está se referindo ao Teatro Municipal por ocasião da autorização do Conselho Municipal para financiamento da construção de um outro teatro na cidade, nacional, o Teatro Brasileiro. O cronista vale-se de um exemplo do já existente Teatro Municipal para desvelar os interesses subjacentes à construção do novo teatro nacional. Como observa-se no trecho citado, aquela simulação burguesa de luxo e elegância descrita na crônica “Com o ‘Binóculo’” é aqui apontada a dedo, como “uma burguesia rica, ou que se finge de rica”; o uso do verbo “exiba” reforça essa tônica da aparência artificial burguesa. Luxo garantido com dinheiro do povo, simbolizado pelo “pobre mulato pé-no-chão, que colhe bananas”. A crônica aborda um fato, uma ação por parte de um poder público, que terá consequência direta sobre o povo pobre. Nesse lugar de cronista que se coloca no embate de um ato público concreto, sua voz toma a liberdade de um tom mais ácido, com expressões fortes e indignação.

É assim que se refere ao Teatro Municipal já citado: “Está aí como nasceu aquele estafermo do começo da Avenida, cujas colunas douradas dão-lhe grandes semelhanças com os coches fúnebres de primeira classe” (Idem, p. 198). A palavra “estafermo” cai pesada sobre a imagem do teatro, reafirmando sua inutilidade; o dourado de suas colunas não é suficiente para lhe garantir beleza, lembrando mais os “carros fúnebres”. O emprego de palavras e expressões ácidas é uma constante no texto; e um outro exemplo é quando apresenta a Escola Dramática: “é instituição tão inócua, tão assexuada, que não é preciso falar dela” (Ibidem, p. 198); ou quando se remete aos que frequentam o bar acoplado ao teatro: “No porão, sob o olhar de cornudos touros de faiança, todas as noites as *cocottes chics* e os rapazes ricos se embriagam, perfeitamente à parisiense” (BARRETO, 2004, p. 198). Ao lado da acidez, o recurso da ironia é trabalhado todo o tem-

po: “Logo, os cabots, mais ou menos talentosos, se alvoroçaram e começaram a acariciar a esperança de gozar uns vencimentos equivalentes a subsídios de deputados” (Idem, p. 197-198). O cronista ironiza e faz *troça* do projeto e da competência dos governantes para qualquer ação em relação ao teatro.

Essa acidez na linguagem se justifica naquilo que causa mais indignação ao cronista, “Para o povo não tem serventia alguma, pois é luxuoso demais” (Ibidem, p. 198). Acima de tudo, o que o cronista quer fazer ver é a contradição de uma construção tão pomposa em uma realidade tão miserável; e como isso está encoberto pelas luzes da propaganda. A crônica inicia apontando justamente para o engodo da “propaganda”:

Os jornais noticiaram, com luxo habitual de gravuras, que o prefeito havia sancionado a resolução do Conselho Municipal autorizando-o a despende a quantia de quinhentos contos para a ereção do Teatro Brasileiro. (BARRETO, 2004, p. 198)

O luxo das gravuras reforça o ato político do prefeito, demonstrando que os jornais estão à disposição dos governos. Essa “pomposidade” vinda desde o anúncio da autorização do financiamento do teatro será denunciada em todo o processo que envolve as construções dos teatros na cidade:

Ainda na semana passada, dois ilustres vereadores falaram com eloquência e saber sobre a necessidade de fazer surgir o teatro nacional.

A justificativa de tal construção era a educação artística do povo; Passos, porém, com quem menos se incomodava, era com o povo.

A municipalidade do Rio de Janeiro, tão munificente em matéria de teatro, nunca se lembrou de estimular, por este ou aquele meio, a produção literária ou artística dos naturais da cidade.

A sua preocupação é teatral... (Idem, p. 197-198)

O cronista expõe o jogo de interesses por trás da pompa da propaganda e da artificialidade do projeto. Assim, volta sua ironia, também, para os responsáveis, os governantes, os chamados “edilidade” ou “municipalidades”, sem reverência à sua hierarquia. O prefeito da cidade, Francisco Pereira Passos, é apresentado na crônica sem nenhuma subserviência ao seu cargo, tratado apenas como Passos; “Veio o Passos e tratou de construir o teatro. A justificativa de tal construção era a educação artística do povo; Passos, porém, com quem menos se incomodava, era com o povo” (Ibidem, p. 197). O prefeito é reduzido à figura chã.

Nessa crônica, a ironia e a acidez são recursos para trazer o ato da construção do teatro, propagandeada com grandes pompas, a vida burguesa da elite carioca e os governantes e suas ações para uma dimensão terrena, rebaixada. Nesse lugar, o cronista, simples cidadão em meio ao povo, pode fazer sua crítica, apontar o dedo e tornar passível de condenação. Por isso, a atitude de escárnio do cronista revela logo ao leitor quem é, realmente, o prefeito:

Homem de negócios, filho de fazendeiro, educado no tempo da escravatura, ele nunca se interessou por semelhante entidade. O que ele queria, era um edifício suntuoso, onde os magnatas da política, do comércio, da lavoura e da indústria pudessem ouvir óperas, sem o flagelo das pulgas do antigo Pedro II. Era só isto. (BARRETO, 2004, p. 197)

O prefeito representa, portanto, os interesses de uma elite; subjacente ao seu discurso pomposo, que simula objetivar melhoria para o povo, existe toda uma gama de interesses. Pereira Passos é apenas a figura que administrará esses diversos interesses que continuam a pesar mesmo na República.

Importante observar que o cronista está a falar da construção do Teatro Municipal, já existente; o teatro em vias de construção é o Teatro Brasileiro – que seria nacional. Daí a volta à figura de Pereira Passos, já falecido quando essa crônica é publicada em 1920. O Teatro Municipal já tivera sua própria crônica sob o punho de Lima Barreto. Em 1911, o cronista proclamava:

o “Theatro Municipal! É inviável. A razão é simples: é muito grande e luxuoso”. Dessa forma categórica, inicia sua crônica “A Estação Teatral”, publicada em 22/04/1911. A ironia não estava ausente, e, assim, questionava se haveria “gente suficientemente encasacada para enchê-lo dez, vinte ou trinta vezes?”; com “encasacada”, o cronista *troçava* da pompa que exigiria vestimentas de luxo para frequentar o espaço.

Em “A Estação Teatral”, o cronista já desnudava a artificialidade em torno da construção do teatro:

Armaram um teatro, cheio de mármore, de complicações luxuosas, um teatro que exige casaca, altas toilettes, decotes, penteados, diademas, adereços, e querem com ele levantar a arte dramática, apelando para o povo do Rio de Janeiro.

Não se tratava bem do povo (...) foi para o chefe da seção, o médico da higiene, o engenheiro da prefeitura, gente entre seiscentos mil-réis e cento e pouco. (BARRETO, 2017, p. 26)

O que é apontado nessa crônica de 1911 (“A Estação Teatral”) como possibilidade de ocorrer será confirmado pela crônica de 1920 (“O Conselho Municipal e a arte”). Toda a “alta *toilette*” exigida – símbolo de a quem o teatro se destina – e os reais interesses em relação à construção do teatro questionados em 1911 serão retomados em 1920 como destino que se cumpriu. Contudo, para além deste destino, o que o cronista faz é um balanço crítico do que se transformou o Teatro Municipal: “Tem servido para que uma burguesia rica, ou que se finge de rica, exiba suas mulheres e filhas, suas joias e seus vestidos.” – “O Conselho Municipal e a arte.” (BARRETO, 2004, p. 198) A partir desse balanço histórico, o cronista avalia o que ocorre no presente, agora, com o Teatro Brasileiro – nacional.

As duas crônicas apresentam peculiaridades formais que manifestam essa diferença temporal. Em “A Estação Teatral” (1911), o cronista é irônico, mas não atinge toda a acidez verificada em “O Conselho Municipal e a arte” (1920). A crônica

“A Estação Teatral” (1911) foi construída sobre uma base que se pretende argumentativa, lançando questionamentos que propõem reflexões ao leitor. A crítica não é tão sutil quanto em “Com o ‘Binóculo’” (1915) – que se analisou anteriormente –, mas, também, não se centra na acidez mais indignada de “O Conselho Municipal e a arte”. Desse modo, em “A Estação Teatral” (1911), o cronista faz uso recorrente de perguntas diretas:

[...] haverá no Rio de Janeiro e arredores, inclusive o Méier e Petrópolis, gente suficientemente encasacada para enchê-lo dez, vinte ou trinta vezes? Decerto, não. Se ele não encher pelo menos dez vezes, por peça, a receita dará para custear a montagem, pagar o pessoal, etc.? Também não.

De antemão, portanto, pode-se afirmar, deixando de apelar para números exatos, que aquilo não é muito prático, é inviável. Bem: há adiantos à educação artística da população em representações para plateias vazias? Isso estimula autores que não são nem patoados nem aplaudidos? (BARRETO, 2017, p. 25)

A crônica, a partir dos questionamentos em formato de perguntas diretas, está dividida em duas partes: a primeira apresenta o problema e os questionamentos – entre os quais, esses citados acima; a segunda parte apresenta propostas que façam mais sentido ao público:

Primeiro: criar na Saúde, na Cidade Nova, no Engenho de Dentro, em Botafogo, pequenos teatros; entregava-os a pequenas empresas, que, mediante módica subvenção, se obrigassem a representar, para a população local (...)

Bem: agora o segundo. Construía a edibilidade um pequeno teatro cômodo, mas sem luxo, no centro da cidade e entregava-o a uma companhia mais escolhida que tomasse a peito representar (...) a trupe de autores verdadeiramente municipal (...). (BARRETO, 2004, p. 27)

O cronista busca não apenas problematizar a questão do Teatro Municipal, como, também, participar das decisões públicas; ou, ao menos, apresentar alternativas. Nesse processo, levaria o leitor a passar pelas mesmas reflexões.

Já em “O Conselho Municipal e a arte” (1920), o cronista, indignado, tem a ciência, que o tempo lhe proporcionou, de que os governos – que legislam de cima para baixo – não têm ouvidos para o cidadão. Assim, sua linguagem é mais ácida e seu balanço “histórico” mais contundente. O texto traça um paralelo irônico entre o que foi a construção do Teatro Municipal e o que pode ser a construção do teatro nacional no presente. Há uma utilização do que já ocorreu como lição para avaliar o presente e o futuro, uma vez que o cronista entende que tudo compõe a história da formação da cidade. O movimento realizado em “O Conselho Municipal e a arte” (1920) conduz o leitor por uma reflexão sobre a quem deve servir a cidade. Nesse viés, a crônica é concluída com a seguinte passagem: “tratam de teatro brasileiro, antes de tratarem de cousas da cidade do Rio Janeiro... É o carro adiante dos bois...” (Idem, p. 199).

Ao apontar a “preocupação teatral” da municipalidade, o cronista observa a relação da autorização do financiamento do Teatro Brasileiro com o conjunto de obras que vinham sendo realizadas desde a virada do século XIX para o XX. No Rio de Janeiro, esse era um projeto, inicialmente, chefiado por Francisco Pereira Passos. Nesse sentido, a construção do Teatro Brasileiro seguiria a mesma lógica das reformas; ou seja, modificações que influíam na vida do povo e que estavam à mercê do jogo de interesses de governantes e de uma elite carioca. O cronista denuncia a ausência de preocupação real com o povo, usado para sustentar os argumentos dos governantes, desvelando a figura de Pereira Passos; “Homem de negócios, filho de fazendeiro, educado no tempo da escravidão, ele nunca se interessou por semelhante entidade.” (Ibidem, p. 197) Para as “municipalidades”, a cidade serviria à elite carioca.

## O projeto de modernização do Rio de Janeiro e o direito à cidade

Nunca foi da minha vocação ser cronista elegante [...] (BARRETO, 2017, p. 224)

Sem “vocação para ser cronista elegante”, o narrador-cronista de Lima Barreto é quase sempre o *trocista*, sem afeição pelos salamaleques da *toilette* burguesa. Por isso, a ironia percorre grande parte de seus textos. Como ocorre em “Vestidos modernos” (1922): “às vezes, me dá na telha olhar os vestidos e atavios das senhoras e moças, quando venho à Avenida. Isto acontece principalmente nos dias em que estou sujo e barbado”. A partir daí, reflete: “olhei, notei e concluí: estamos em pleno carnaval”, trocando, novamente, do luxo da elite.

Sem “vocação para ser cronista elegante”, os narradores-cronistas barretianos flutuam, nas crônicas aqui lidas, entre a ironia sutil e a acidez mais direta. E isso não é à toa ou por “estado de espírito” do escritor no momento em que escrevia. Lima Barreto apimenta sua ironia de acordo com o desenvolvimento dos temas que aborda. Sendo assim, ao dizer que não tem “vocação para ser cronista elegante”, está, também, declarando que seus textos não perdoam e não embelezam, não empregam os artifícios do jornalismo que criava as pompas em torno das obras dos governos. Nessa linha, a ironia caminhará para acidez quando trata da responsabilidade das “edilidades” e “municipalidades” por problemas que tocam diretamente a vida do povo. A cidade está no centro disso. Como tratado anteriormente, o cronista em “O Conselho Municipal e a arte” e “A Estação Teatral” lança um questionamento que é base subjacente dessas crônicas: a quem serve a cidade? Por isso, também, a referência *trocista* que responsabiliza Pereira Passos.

Em outra crônica, “As enchentes”, publicada em 19/01/1915, o cronista aponta: “O prefeito Pereira Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descurou completamente de solucionar esse defeito do nosso Rio.” (BAR-

RETO, 2017, p. 46). O texto problematiza as enchentes, as “chuvadas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro, inundações desastrosas” (Idem, p. 45). Assim como em outras, o cronista leva o leitor a refletir sobre a artificialidade das reformas em curso: “Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social.” (Ibidem, p. 46).

No início do século XX, o Rio de Janeiro estava sob um processo de modernização “forçada”, que consistia em transformar a cidade à semelhança da Paris moderna. A ordem era o bota-abaixo, como ficou conhecido o conjunto de reformas implementadas para realizar a tal modernização, principalmente pelo prefeito da cidade, Francisco Pereira Passos (1903-1913). A instauração desse conjunto de obras que marcam as três primeiras décadas do século XX acompanhava as políticas federais, em especial, as do presidente Rodrigues Alves. Elas mobilizaram todo um corpo de engenheiros, setores administrativos e a “propaganda” jornalística:

A ideia de uma ‘reformulação arquitetônica’ apresentada na Carta Cadastral significaria não somente uma reformulação viária, mas também toda uma ideia de melhoramento estético da cidade, que compreenderia desde a arquitetura dos estabelecimentos urbanos, até a dimensão paisagística e de monumentalidade da cidade. (AZEVEDO, 2015, p. 75)

Logo, as reformas exigiriam uma série de modificações que não obedeciam, necessariamente, à funcionalidade da vida urbana. Em muitos casos, significaram o “embelezamento da cidade” – como observa Lima Barreto – para que correspondesse aos padrões das metrópoles europeias e, sobretudo, aos modelos de modernidade do exterior. Com experiência na Europa, Francisco Pereira Passos apresentava as características exigidas para empreender o projeto. Engenheiro, possuía, também, um ideal de arquitetura:

Na perspectiva de possibilitar o progresso com o desenvolvimento de ações consideradas ‘civilizadoras’, Pereira Passos estabelecería uma série de medidas. Tais medidas tencionavam fomentar uma nova ética urbana, novos usos e costumes que seriam considerados condignos com os padrões daquilo que se julgaria civilizado (...) tais leis eram estabelecidas a despeito de elementos da tradição popular da cidade, pois eram feitas pela elite urbana do Rio de Janeiro, na qual destacava-se à época o prefeito Pereira Passos. (Idem, p. 75)

Desse modo, Pereira Passos e os alinhados a essa perspectiva passaram a colocar em prática um projeto de cidade que não foi disputado socialmente, uma vez que veio de cima para baixo. Lima Barreto enxergou as contradições, a preocupação “com as fachadas, e não com o que há de essencial quanto aos problemas da nossa vida urbana.” (BARRETO, 2017, p. 46). Em “A Biblioteca” (13/01/1915), o cronista aponta que “se estarrece de admiração diante de suntuosidades desnecessárias.” (BARRETO, 2004, p. 149). Demarca, então, a escolha do poder público pelo “suntuoso” em detrimento do que poderia ser funcional. Vai mais além:

O Estado tem curiosas concepções, e esta, de abrigar uma casa de instrução, destinada aos pobres-dia-bos, em um palácio intimidador, é das mais curiosas.

Como é que o Estado quer que os malvestidos, os tristes, os que não têm livros caros, os maltrapilhos ‘fazedores de diamantes’ avancem por escadarias suntuosas, para consultar uma obra rara, com cujo manuseio, num dizer aí das ruas, têm a sensação de estar pregando à mulher do seu amor? (BARRETO, 2004, p. 149)

O cronista avança para uma problematização sobre o direito à cidade. Em resposta a um questionamento de base, “a quem serve a cidade?”, apresenta a contradição do Estado de planejar uma cidade que, por sua própria arquitetura, exclui o

povo pobre, os “pobres-diabos”. Povo composto de uma maioria negra. O escritor questiona o processo de branqueamento da cidade. A ironia opera sutil aqui, mas a artificialidade das grandes obras não deixa de ser ressaltada como “suntuosidades desnecessárias”, “palácio intimidador”, “empáfia”.

Ao localizar o papel do Estado nesse processo, o cronista mobiliza uma série de responsáveis, atingindo certamente as relações de poder na Primeira República. O bota-abaixo estava envolto por um discurso de modernização em debate na sociedade da época, mas a que almejavam cultivar não incluía modificação social, de modo que a vida do povo melhorasse; era a adaptação da cidade a um ambiente sob valores europeus, que agradasse ao gosto “fino” da elite carioca, afeita às luxuosidades que julgavam ser “à parisiense” ou estadunidenses.

O início do século coincide com a recente Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889). Assim, além do entusiasmo pelo começo de um novo século, o país também vivia ainda as últimas agitações políticas que animaram os anseios por mudanças sociais. Contudo, se a abolição estava no papel (Lei Áurea) e a República simulava um discurso de novos ares políticos, a realidade social brasileira ainda era marcada pelos velhos valores coloniais da elite agrária brasileira. Jeffrey Needell apresenta esse contexto em seu livro “Belle Époque Tropical”:

[...] o ano de 1898 assinala, no Rio de Janeiro e no resto do país, não só um novo começo, mas também o ressurgimento das forças tradicionais. (...) Esta contenção representou um importante interregno, capaz de afetar a natureza e o curso dos movimentos abolicionistas e republicano, sem destruir contudo os alicerces do poder das elites agrárias e de seus aliados, nem impedir a formação de um governo para atender os anseios dos grupos mais poderosos. (NEEDELL, 1993, p. 40)

A estrutura da República é, dessa forma, ocupada pelos representantes da elite brasileira, cujos interesses suplantaram aqueles ideais sociais que arejaram os debates republicanos. Lima

Barreto, perspicazmente, compreendeu o movimento político das alas conservadoras, apontando as contradições. Como também analisa Needell, “a elite carioca conciliou mudanças generalizadas com a preservação de uma hierarquia social. Como resultado, realizou-se uma evolução sob os auspícios da elite: as mudanças foram contidas pela hierarquia e a reforçaram” (Idem, p. 41). Reafirma-se uma “condição colonial, sob a direção conjunta dos representantes das elites nacionais: fazendeiros, comerciantes, financistas e outros empresários do complexo agroexportador” (Ibidem, p. 41), que se organizara ainda no século XIX. Lima Barreto localiza muito bem o lugar de Pereira Passos nessa estrutura social:

Homem de negócios, filho de fazendeiro, educado no tempo da escravatura, ele nunca se interessou por semelhante entidade. O que ele queria, era um edifício suntuoso, onde os magnatas da política, do comércio, da lavoura e da indústria pudessem ouvir óperas, sem o flagelo das pulgas do antigo Pedro II. (BARRETO, 2004, p. 197)

Nessa toada, ocorreram os processos de urbanização/modernização da cidade. As elites brasileiras enxergaram aí a oportunidade de varrer das ruas aquilo que manifestava a presença do negro, do indígena, do que fugia aos padrões europeus. O ideal de progresso e modernização justaposto ao elogio do que é europeu serviram às elites como oportunidade de justificar o branqueamento da cidade carioca e do país. Pereira Passos tornou-se marcante nesse momento histórico porque articula muitas dimensões dos interesses da elite. Não é à toa que é o escolhido por Rodrigues Alves para colocar em prática a urbanização da capital do país à época, “no afrancesamento desse porto tropical [Rio de Janeiro], empreendido por um filho de cafeicultor que havia estudado em Paris.” (NEEDELL, 1993, p. 42). Pereira Passos reunia aspectos das forças em disputa naquele momento: era um filho da elite agrária, admirador dos valores europeus e representante de um grupo de engenheiros que expressavam afinidades com a *École de Beaux-Arts*. Conseguiu, então, confluir os interesses políticos que circulavam no Brasil e estavam no pro-

jeto de governo de Rodrigues Alves: a modernização justificava o afrancesamento, o estabelecimento de relações comerciais com o exterior e propagação do discurso de branqueamento. Rodrigues Alves, “fazendeiro e filho de fazendeiros, e havia sido um dos próceres do Partido Conservador no Império e ministro das Finanças no início da República”, tomou a urbanização como “bandeira de seu governo” (Idem, p. 54-55). Nessa lógica política, Pereira Passos é alçado ao posto de comando das reformas no Rio: “encarregou-se, portanto, do planejamento global da cidade.” (Ibidem, p. 55).

As crônicas de Lima Barreto manifestam clareza do papel político que Pereira Passos exercia na articulação em torno da nova organização da cidade que se propunha, da sua função no “planejamento global da cidade” – conforme observa Needell. Ciente disso, o cronista apresenta o prefeito, em “O Conselho Municipal e a arte”, como “enérgico, pouco hesitante, passou do pensamento à resolução num ápice, e ei-lo pondo mãos à obra em segundos.” (BARRETO, 2004, p. 197). Justamente por constituir um projeto da elite que define ou legitima o que seria um ideal de cidade é que o cronista utiliza sua acidez ao abordá-lo. Não deixava de identificar todos os elementos que compunham a arquitetura das reformas. Como analisa Needell:

[...] os signos de Civilização da cidade foram eficientemente manipulados de modo a causar o maior impacto possível sobre os contemporâneos. Os jornalistas, em particular, destacavam a importância cultural das reformas; [...] (NEDELL, 1993, p. 68)

As crônicas de Lima Barreto levam o leitor a perceber e a pensar essas peças e suas funções no jogo. É nesse sentido que os jornais são expostos como construtores e propagadores das políticas elitistas, assim como os literatos também são apontados:

Os jornais noticiaram, com o luxo habitual de gravuras, que o prefeito havia sancionado a resolução do Conselho Municipal [...] (“O Conselho Municipal e a arte”, BARRETO, 2004, p. 197)

Fala-se muito na remoção das grades do Passeio Público e até Coelho Neto já exumou os gregos com o seu cânon de beleza, para justificar a retirada das grades. (“A derrubada”, BARRETO, 2017, p. 61)

Os textos trazem para a superfície essas relações entre o jornalismo e o meio literário com as ideias defendidas pela elite social e pela política no Rio. As reformas do bota-abixo receberam respostas diferentes do meio literário. Como observa Sophia Beal, em seu artigo “A transformação das trevas na literatura pré-modernista” aponta-se que:

Enquanto alguns cronistas da Belle Époque, como Bilac e Ferreira da Rosa, usaram o jornalismo para cumprir a missão de celebrar a recém-conquistada beleza do Rio de Janeiro, outros, como Lima Barreto, procuravam revelar elementos mais sinistros ocultos atrás das luzes. João do Rio, por sua vez, possuía sentimentos mais ambivalentes [...]. (BEAL, 2012, p. 88)

Nesse sentido, a urbanização e o projeto elitizado de modernização foram marcados pela força das letras também. A letra operou como solda e sustentação para a implementação da ideia que a elite possuía de modernização da cidade. Isso desde o peso que tinha nos decretos e projetos arquitetônicos, o peso da palavra via decretos. Ángel Rama identifica como o poder da letra opera na constituição das cidades coloniais dentro do espectro ideológico colonizador, estendendo-se para os séculos seguintes. A palavra escrita era reivindicada desde a colonização como ferramenta de sustentação do discurso ideológico. Assim:

[...] ordenanças reclamaram a participação de um script (...) para a redação de uma escritura. A esta se conferia a alta missão que se reservou sempre aos escrivães: dar fé, uma fé que só podia proceder da palavra escrita, que por sua vez iniciou sua esplendorosa carreira imperial no continente. (RAMA, 2015, p. 27)

O poder via a palavra escrita instaura-se na América Latina desde os inícios de sua colonização – como estratégia de colonização – e se perpetua pela construção do Estado moderno em nossos países. O *dar fé*, implementado inicialmente pelo poder imperial, vai se assentar nos decretos estatais. É assim que se pode ler como fato histórico o bota-abaixo de Pereira Passos, uma vez que determinou toda uma mudança da cidade a partir de decretos baixados de cima para baixo. Seus decretos, modernamente, cumpriram papel semelhante ao de *dar fé*, indicando a continuidade de uma postura colonizadora que adentrou século XX afora.

A idealização de Pereira Passos constituiu um projeto arquitetônico para a cidade calculado previamente, a partir de uma perspectiva de elite, do centro do poder, portanto. Seus decretos correspondiam a uma “imagem mental” do que a elite e o Estado planejavam para a cidade, uma concretização do poder instituído. A isso somam-se os simbolismos mobilizados na defesa da “modernização” do Rio de Janeiro. Para Lima Barreto, o meio literário e jornalístico e os decretos fundamentavam-se na mesma base ideológica da alta classe social e política. Sua crítica parece compreender que “abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado, condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado.” (NEEDELL, 1993, p. 70). Por essa razão, “Lima Barreto encarou o racismo da elite carioca e dos literatos com acuidade, ira e desprezo.” (Idem, p. 257) Acima de tudo, as crônicas barretianas não querem uma cidade e uma gente “catitas”.<sup>1</sup>

## **Modernidade e direito à cidade: algumas considerações finais**

Como foi verificado, Lima Barreto localizava-se em meio aos escritores já situados como modernos e a sua crônica “Com o ‘Binóculo’” (1915) indicou isso. Pensar a cidade torna possível ao

<sup>1</sup> Lima Barreto emprega a palavra “catita” em algumas crônicas.

escritor problematizar, também, a modernidade. É fato que, se a ideia de modernidade europeizada criou algumas raízes por aqui, por outro lado, nossa realidade social colocou problematizações próprias. Lima Barreto acena para isso quando se posiciona em relação ao projeto de Pereira Passos para a “modernização” do Rio Janeiro. Não bastaria celebrar as luzes, era preciso problematizar todo o processo de um ponto de vista periférico, respondendo a uma modernidade periférica – nos termos em que Beatriz Sarlo (2010) compreende o conceito. Nisso, o escritor conjugou a forma e o eixo temático de suas crônicas, empregando a ironia e acidez como recursos de uma linguagem da paródia, que apresentava sementes modernistas.

A pergunta “a quem serve a cidade?” repete-se e as crônicas do escritor terminam por lançar um questionamento sobre o direito à cidade. A cidade é um eixo formal e temático em muitas crônicas de Lima Barreto, articulando um debate em relação ao direito à cidade e à ideia de modernidade. Desse amálgama, resulta uma grande variedade de crônicas que chama atenção ao leitor pela ironia e acidez da linguagem e pela atualidade do debate.

## **Referências**

AZEVEDO, André Nunes de. A Reforma Urbana do prefeito Pereira Passos e o ideal de uma civilização nos trópicos. *Intellectus*, Rio de Janeiro, Ano XIV, n. 2, 2015, p. 72-87.

BARRETO, Lima. *Toda crônica*: Lima Barreto. Organizado por Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004, vol. II (1919-1922).

\_\_\_\_\_. *Cronista do Rio*. Organizado por Beatriz Resende. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2017.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Tradução de Sueli Tomazini Barros Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BEAL, Sophia. Transformação das trevas na literatura pré-modernista. *Pensares em Revista*, nº 1. Rio de Janeiro: FFP/UERJ, julho/dezembro 2012, p. 76-91.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RAMA, Ángel. A cidade letrada. In: \_\_\_\_\_. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 37-47.

\_\_\_\_\_. A cidade ordenada. In: \_\_\_\_\_. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 21-35.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. São Paulo: Autêntica Editora, 2016.

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1929 e 1930*. Tradução de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

## Dialogismo nos contos “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Abraçado ao meu rancor” de João Antônio

*Priscila Luz Gontijo Soares (Doutoranda/USP)*

“Malagueta, Perus e Bacanaço”, conto que dá nome ao livro de estreia de João Antônio, publicado em 1963 e “Abraçado ao meu rancor”, de 1986, narram alguns paradoxos do século XX a partir de vozes dissonantes, de personagens à margem, “sem eira nem beira”, conduzindo o leitor em um percurso embriagante, tropicado de incertezas, solidão e miséria pela cidade de São Paulo. Alguns procedimentos de escrita do autor dialogam e interagem com a história e com os discursos de seu tempo provocando uma verdadeira polifonia de vozes. Segundo Clara Ornellas, o autor “chamava para um diálogo, na arena de suas narrativas, as consciências adormecidas da classe média e do poder instituído, para que vissem o quanto o homem é resultado do meio em que vive” (ORNELLAS, 2004, p. 57).

O autor brasileiro José Luiz Fiorin, dedicado ao estudo e publicação de vários artigos e livros que abordam conceitos fundamentais do filósofo russo Mikhail Bakhtin, em *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2008), elucida que o conceito de dialogismo, além de princípio unificador da obra do autor, foi examinado por diversos ângulos, em suas diferentes manifestações. Fiorin começa analisando a concepção bakhtiniana de linguagem como constitutiva de sua antropologia filosófica e esclarecendo que as relações dialógicas não se limitam ao formato composicional do diálogo face a face.

Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, há uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um dis-

curso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados. (FIORIN, 2008, p. 19)

Nos textos escolhidos, a análise emerge dos procedimentos que envolvem os conceitos de dialogismo e polifonia elaborados por Mikhail Bakhtin (1895-1975) para o romance dostoiévskiano, em contraponto a outros procedimentos da escrita de contos. O objetivo deste estudo é elencar procedimentos de escrita onde as múltiplas vozes se libertam.

Segundo Bakhtin, a língua em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, há uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Por isso, todo discurso é ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), Bakhtin desenvolve o conceito de polifonia – “posição de distanciamento máximo” (BEZERRA, 2010, p. IX) entre autor e personagens em um infundável diálogo – como parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos.

O conceito de “polifonia” não se confunde com o de “dialogismo”, ainda que com ele possua relações. O termo polifonia, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de novos e múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são ideias e ideias inconclusas e, por isso, são personalidades

inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes. O dialogismo é o princípio dialógico constitutivo da linguagem, enquanto a polifonia se caracteriza por vozes po-lêmicas em um discurso.

Boris Schnaiderman, tradutor e pesquisador da obra do autor russo, no livro *Dostoiévski prosa e poesia* (1974), examina outras possibilidades das vozes se manifestarem:

Em meio da polifonia detectada por Bakhtin, adquire particular importância a relação de um texto com outros textos, a multiplicidade de vozes numa obra tem muito a ver com outras obras literárias, mesmo que elas não sejam citadas explicitamente. O dialogismo se manifesta, também, por vozes que vêm de outras obras. (SCHNAIDERMAN, 1982, p. 93)

João Antônio encontra o acesso dialógico no sentido de Bakhtin ao pôr em cena as vozes contraditórias de uma época, em permanente discordância. A composição do seu plano estético elenca diversos procedimentos literários: os personagens complexos e indefinidos; a interação ambígua entre narrador e personagem, sendo que o narrador, muitas vezes, se encontra simultaneamente dentro e fora da ação; e a libertação de vozes múltiplas que nasce tanto de seu diálogo com as diversas camadas sociais do seu tempo, da influência da música popular brasileira em sua escrita, dos sons da cidade, quanto de suas leituras dos romances de Dostoiévski.<sup>1</sup>

Bakhtin mostrou as principais características dialógicas do autor de *Crime e Castigo*: propensão à mistura, à pluralidade, à heterogeneidade, à inversão dos gêneros e das vozes. Desse modo, existe uma construção poética análoga tanto na forma quanto no conteúdo dos dois escritores.

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a peregrinação do trio na noite de São Paulo também remonta aos personagens dostoié-

---

1 No artigo de Clara Ávila Ornellas, intitulado “Circulando pelas margina-lías: presença da literatura russa na biblioteca do acervo João Antônio” de 2009 é possível conferir a leitura de João Antônio de algumas obras do autor russo. Disponível em: <<https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/143>>. Acesso em: 27 jan. 2022.

vskianos, que deambulam por uma São Petersburgo fria, sombria e assolada pela miséria, sobretudo, o personagem Raskólnikov em *Crime e Castigo*. O estudante circula pelas pontes, tabernas e ruas petersburguesas, atormentado pela falta de dinheiro – tema privilegiado na obra do autor russo – e também por conflitos interiores, oscilando entre a culpa e a busca por redenção. Em Dostoiévski as situações que os personagens vivenciam são situações limítrofes, no umbral da existência. Outro traço em comum entre Dostoiévski e João Antônio é o apelo para o movimento de decisão agônica das personagens.

Dostoiévski criou diversos personagens vivendo nessa fronteira, tendo, inclusive, um romance chamado *O adolescente*. Também o escritor russo apreendeu a tragicidade que opera no limiar entre a juventude e a vida adulta, ressignificando momentos de grande turbulência. João Antônio, em boa parte de seu trabalho literário, teve como protagonista um homem, jovem e pobre. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, é a partir do olhar melancólico e o sentimento de perda do personagem Perus, o mais jovem da tríade, que o leitor testemunha a passagem da noite para o dia.

Perus olhava. Agora a lua, só meia-lua e muito branca, bem no meio do céu. Marchava para o seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sanguíneo. Era de um rosado impreciso, embaçado, inquieto, que entre duas cores se enlaçava e dolorosamente se mexia, se misturava entre o cinza e o branco do céu, buscava um tom definido, revolvía aqueles lados, pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando de cor naquele céu. (ANTÔNIO, 2020, p. 144-145)

Esse “movimento doloroso”, de “coisa querendo arrebentar” é próprio do período pós-adolescência, quando o mundo, ainda que duro e áspero, promete princípios, indica horizontes, inaugura. Perus não é exatamente um adolescente, mas representa o “jovem”, o menino, dentro da tríade dividida de forma geracional.

No largo de Pinheiros, última parada, o trio decide subir ao salão. Nessa noite fatídica, em que os protagonistas passam, numa dessas invertidas das marés, de malandros a trouxas, revela-se, pelo olhar de Perus, um lirismo quente, corroído, impotente, de quem não possui interlocutor à altura para ser cúmplice durante a transição. Observando a noite que finda e o vermelho vindouro, Perus percebe-se só, inexoravelmente só, ainda que na companhia física dos comparsas. É uma solidão interna, nascida da angústia adolescente ou de qualquer pessoa que vive a passagem de um estado para o outro, esse vir a ser. A transição é sempre solitária. Como escreveu o poeta Mário de Sá Carneiro em 1914:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro (CARNEIRO, 2001,  
p.66).

Ainda que malandros, apesar de prestes a se tornarem trouxas, cada um possui o seu solo lírico. Essas variações de alto e baixo, de trágico e cômico, de refinado e grotesco, representam elementos da farsa menipeia, analisada por Bakhtin em *Problemas na poética de Dostoiévski*. Na obra de João Antônio, a reversão de expectativa, quando malandros se tornam coiós e vice-versa, em um ciclo interminável, constitui-se como uma das dinâmicas desse jogo carnavalesco.

Um dos modos dostoiievskianos de concretizar a polifonia de que fala Bakhtin é a mistura de gêneros, em que a inteligência e a sede de leituras tornam-se um carnaval: tragédia, drama, comédia, folhetim, crônica de costumes, diário.

Tanto João Antônio quanto Dostoiévski foram marcados por dificuldades financeiras, exerceram concomitantemente o ofício do jornalismo e da literatura e mantiveram o olhar depurado para a cidade e para o homem urbano do seu tempo, o indivíduo das zonas de exclusão das sociedades brasileira e russa, para os jogadores, os libertinos, os ladrões, os criminosos, as

prostitutas, os humilhados e ofendidos, o que adensou a visão artística de ambos.

Fiódor Dostoiévski retirava das notícias de jornal inspiração para a maioria de seus textos, como, por exemplo, para a novela *A dócil* (2003), publicada pela primeira vez em novembro de 1876 e abril de 1877, respectivamente, no *Diário de um escritor*, a revista mensal que redigiu e editou sozinho entre 1876 e 1881, ano da sua morte. Segundo o tradutor Vadim Nikitin, em sua apresentação intitulada “Notas do subtexto”, do livro *Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*, editado pela 34 em 2003, essas duas novelas “nasceram, portanto, da combinação tensa entre o narrador e o jornalista na obra de um homem decidido a investigar a eternidade com os olhos postos na urgência do dia” (NIKITIN, 2003, p.7).

Além de retirar inspiração das notícias de jornal, Dostoiévski também recolhia elementos de sua própria vivência, como em *O jogador*. O autor russo, depois de frequentar os círculos revolucionários de Petersburgo, foi preso em 1849 e condenado à morte. No derradeiro minuto, tem a pena comutada para quatro anos de trabalhos forçados, seguidos por prestação de serviços como soldado na Sibéria – experiência que será retratada em *Recordações da casa dos mortos*, livro publicado em 1861, mesmo ano de *Humilhados e ofendidos*.

João Antônio nasceu e cresceu na periferia paulistana. Desde a infância, conviveu com a pobreza, com as condições insalubres do seu entorno e se manteve atento às injustiças causadas pela desigualdade social do país. Segundo Ornellas, no artigo intitulado “Aspectos iniciais da trajetória literária de João Antônio”:

Sua convivência diária com seus vizinhos habitantes das regiões suburbanas onde morou – operários, desempregados, migrantes, imigrantes, mendigos, prostitutas, crianças mal-nutridas, todos circundados por situações econômicas limítrofes, muitas vezes limitados apenas à sobrevivência diária –, bem como os ensinamentos de seu pai quanto à importância de se respeitar a todos, independente de clas-

se social ou etnia são fatores a serem considerados ao se pensar nas razões que o levaram a se interessar e se emocionar com as histórias contadas por um escravo vítima de injustiças. Mesmo que ainda inconsciente das razões que levam a condições de vida subumanas para muitas pessoas do ambiente onde vivia, vislumbra-se um jovem leitor em busca de respostas e saídas para as diferenças econômicas e sociais. (ORNELLAS, 2011 p.147)

Os dois autores, ainda que em épocas e em países distintos, deram protagonismo aos marginalizados sociais. Possuídos da verve crítica dos indignados, elaboraram projetos literários que denunciavam aspectos abusivos e opressores das classes burguesas e aristocráticas. Entretanto, o talento dialógico não permitiu que perdessem de vista a capacidade de representar a condição humana em toda a sua complexidade. Ao privilegiar a contradição como guia de composição do personagem, elemento fundamental para a criação da verossimilhança, pois que o bem e o mal habitam a todos, os criadores zelaram pela ambiguidade, pelo desvio, pela incerteza e pelo inacabamento, fazendo de suas criaturas seres humanos e não estereótipos.

Nesse aspecto, a maestria da composição ficcional de ambos os autores reside no fato de não se realizar um julgamento moral ou ético das ações das personagens criadas. Estas, muitas vezes, caem na malandragem ou na criminalidade por pura descrença, desamparo ou sobrevivência, rompendo com as regras morais e sociais por necessidade. O cunho humanístico dessas escritas orienta o projeto artístico de ambos os autores, que abordam o ser humano de uma perspectiva múltipla.

Tanto Dostoiévski quanto João Antônio priorizaram relatar as chagas, os tormentos e as hesitações noturnas da alma humana, com seus conflitos interiores, até o mais profundo recôndito da consciência, para injetar polêmicas e debates febris em cenas decisivas. Assim se dá no embate entre o príncipe Míchkin, ilustração moderna do ideal ético cristão, mescla de Cristo e Dom Quixote, e Rogójin, de temperamento mundano, desregrado e criminoso em *O idiota*. Ou nos embates entre o ator-

mentado estudante Raskólnikov e o inteligente juiz de instrução, Porfíri Petróvitch em *Crime e Castigo*. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, alcançando o largo da Santa Efigênia, no bar Paratodos, há o encontro entre o menino Perus e o tira corrupto, Silveirinha:

Piranha esperava comida.

– Moleque, você já pagou imposto?

Azucrinava, exigia, demorava-se no exame do menino. Ali, cantava de galo, dava as cartas, jogava de mão, mexia e remexia, a condição de mando era sua. Infeliz algum abria o bico. Levantou-se, fez a volta ao redor de Perus. Esperou a fala.

O menino tinha um bolo na garganta, feito espeto atravessado. Queria pensar em coisas diferentes, longínquas, estupidamente caçava atar um fio que começava pela mesma ideia e se estraçalhava logo e tornava ao começo (ANTÔNIO, 2020, p. 129).

Nesta narrativa, João Antônio prolonga o embate entre duas consciências distintas, antagonicas, humanamente descritas, mas de vieses opostos. Essa dinâmica auxilia na explosão de vozes múltiplas, pois o ponto de vista de um entra em confronto com o ponto de vista de outro e ainda há o embate interno de Perus, que não consegue dizer nada por fora, mas se debate de um lado para o outro, internamente.

Para a análise literária, um dos pontos que merece destaque é a posição do narrador e a sua relação com os personagens. O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” é narrado em terceira pessoa, porém, a presença de um narrador onisciente, aparentemente exterior à ação narrada, não impede uma dinâmica de aproximação e distanciamento, transformando-o em mais um participante da ação, principalmente quando do uso do discurso indireto livre, sendo este um dos procedimentos de escrita habilmente explorado no primeiro conto.

Perus, encabulado. Onde andariam os trouxas, os coiós sem sorte, que o salão não tinha jogo? Por que era assim, assim, sempre? Uma oportunidade não vinha, demorava, chateava, aborrecia. Os castigos vinham depressinha, não demoravam não, ar-

rasavam, vinham montados a cavalo. E os trouxas? Noivando ou namorando, por aí, nas esquinas, nos cinemas. Ou dando dinheiro a mulher, que é o que sabem fazer. Os tontos. E quando apareciam, gordos de dinheiro, otários oferecidos, era fora de hora e era sempre outro malandro quem os abocanhava. Ele? Nem almoço, nem janta. Sinuca, grande estrepe... Pôs-se a tamborilar, lento, contando as batidas. Pensou nos joguinhos de Vila Alpina (Idem, p.104).

A característica principal do discurso indireto livre é que o texto permite que os acontecimentos sejam narrados em simultâneo, estando as falas das personagens direta e integralmente inseridas dentro do discurso do narrador. Não há marcas que indiquem a separação do narrador da fala da personagem, uma vez que o mesmo está inserido dentro do discurso do narrador, confundindo-se com este.

Sobre a novela *O duplo* de Dostoiévski, Bakhtin escreve que “toda a obra é construída como um diálogo interior de três vozes nos limites de uma consciência que se decompôs.” (BAKHTIN, 2010a, p. 253-254). Considera-se o diálogo interior de que fala Bakhtin um possível elo com “Abraçado ao meu rancor”, conto de João Antônio, no sentido de que o diálogo interior ou o microdiálogo se situa no ponto de cruzamento de três vozes voltadas umas para as outras em sua acentuada dissonância.

Em “Abraçado ao meu rancor”, conto narrado em primeira pessoa, o personagem-narrador não se identifica claramente ou informa seu nome.

Querem informações. Pois, dê, ó, cara!

Diga. Aposentaram os bondes, enlataram a cerveja, correram com o sambista, enquadraram até os poetas. Lanchonetaram os botequins de mesinhas e cadeiras; pasteurizaram os restaurantes sórdidos do Centro e as cantinas do Brás, mas restaurante que se prezava era de paredes sujas, velhas! Plastificaram as toalhas, os jarros, as flores; niquelaram pastelarias dos japoneses, meteram tamboretas nos restaurantes dos árabes. Formicaram as mesas e os balcões. Puseram ordem na vida largada e andeja dos engr-

xates. Na batida em que vão, acabarão usando luvas. Caso contrário, farão cara de nojo ao bater a escova no pisante do freguês. Ficharam, documentaram os guardadores de carros. Silenciou-se a batucada na lata de graxa. Acrilizaram a sinuca. E um sambado nas ruas, grita para ninguém:

– Você conhece o pedreiro Valdemar? (ANTÔNIO, 2001, p.115)

Neste trecho, há uma dissonância entre as vozes do discurso. O personagem-narrador parece se dirigir a alguém, mas nunca se evidencia quem é o seu interlocutor. Além disso, o tom eloquente e indignado da narrativa parece decompor essa voz que narra, fragmentando-a em diversas partes, uma negando a outra, em um diálogo interior.

Sobre o ponto de vista interno, Bruno Zeni elabora que não há perda substancial de distanciamento crítico nos contos narrados na primeira pessoa, pois João Antônio inventa personagens verticalmente conscientes.

Na ficção de João Antônio, especificamente, o foco em primeira pessoa é responsável por criar alguns de seus personagens mais complexos e contraditórios, porque são, justamente, personagens e narradores. Porém, isso não acarreta perda de distanciamento crítico em relação ao que se narra. Ao contrário, os narradores em primeira pessoa são bastante conscientes das próprias contradições – e alguns deles são confundidos com o próprio autor. (ZENI, 2020, p. 36)

Essa construção dramática, em que a angústia e o sofrimento do personagem-narrador se expressa por meio de uma linguagem dissonante, que parece extrapolar as margens do papel e, ora dialoga com um outro fora da cena, ora parece afundar dentro de si mesmo, remete aos monólogos dialógicos de Dostoiévski em *Memórias do subsolo* e em *A dócil*, e mesmo durante as deambulações de Raskólnikov pela cidade. De modo que a pluralidade de vozes do conto “Abraçado ao meu rancor” evidencia

uma solidão paroxística, irremediável, em que a busca pelo interlocutor é sempre frustrada e, por fim, vencida.

Alguém lhes dê trela.

Um grupo desses me pega num canto da Praça da República. Sou identificado e, rápidas, alimentam a conversa. Jogam teorices alheias, semântica catada em algum artigo de cientista social, desses que, traduzidos, pontificam nos jornais de domingo em cadernos especiais. Elas debulham entre termos técnicos de mistura a um patuá de gírias sem graça ou força. Fácil, fácil, julgam brilhar. Mas a tal gíria esvazia o peso dos assuntos, e das coisas e das palavras. Sociologia urbana, comportamento do homem citadino, replanejamento dos objetivos... Aborrecem o meu caminho (ANTÔNIO, 2001, p. 114).

(...)

Mas me calo. Essas e outras palavras, se novas, se boas, se disparates, não se alinham no folheto colorido. Ele reza, como pessoas dizem: 'tudo bem'. Ausente das garotas, encho as bochechas e sopro, suspiro para dentro e me raspo (Idem, p. 114).

Nos contos do escritor paulistano, os protagonistas anseiam por companhia, saem à caça de alguma compreensão, de um acolhimento, mas como se destinados à solidão, retornam ao ponto de origem, à angústia inicial, encarcerados em si mesmos.

A consciência, "essa enfermidade", segundo o escritor russo, talvez seja um peso árduo demais para carregarem. Esses personagens, pobres e miseráveis, tangidos por uma ternura disfarçada, talvez porque reprovável em seu meio, circulam como Sísifos contemporâneos, mestres da malícia, mas condenados a tarefas repetitivas e monótonas. Por esse motivo, rompem com a norma e abraçam outras formas de sobrevivência, mais criativas e arriscadas, em busca de rebentar com o cerco de penúria. Esse avançar em torno de si mesmo, como um herói grego, que já conhece o seu final trágico desde o princípio, mas prefere seguir em desatino, desenha o temperamento dessas criaturas, impulsionadas por uma alegre voracidade. São protagonistas conscientes,

astutas, mas também feridas, violentadas e violentas, cientes de sua situação de impasse. Pois, como reflete Perus: “adiantava ser um taco, galo de briga, tinindo para as grandes paradas, adiantava? Não havendo capital, sofredor algum tira o pé do buraco. Vida torta, tortinha, feito vida de cachorro escorraçado” (Ibidem, p.121).

Ao palmilhar esses lugares, cuja violência e degradação soam evidentes, com uma linguagem entre o coloquial e o refinado, o autor paulistano introduz o elemento lírico sem nunca descambar para o sentimentalismo. Como bom apreciador de choro, gênero musical que ressignifica ritmos de origem africana com as danças de salão europeias, João Antônio parece incorporar em sua escrita o balanço sincopado dos batuques e lundus.

O elemento poético transforma o espaço literário, interrompendo o andamento realista do conto e permitindo uma profusão de ruídos, seja o som das bolas se deslocando sobre a mesa de sinuca, seja a do fósforo acendendo o cigarro, ou o da cega gritando do lado de fora: “Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina” (ANTÔNIO, 2020, p. 103). Além desses sons, há um em especial que exacerba as múltiplas vozes do discurso, são as vozes dos homens da “curriola”, com seus relatos sobre os “parceirinhos” da malandragem. Essas narrativas secundárias correm sub-repticiamente à narrativa central e compõe o tecido polifônico do relato.

A algaravia de vozes e de sons, longe de diluir a tensão dramática, provoca um tal adensamento narrativo, que chega a impelir um sentido sensorial paroxístico, beirando uma espécie de aproximação semelhante ao giz raspando o taco.

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem. Pressa, que gente deixou os trabalhos, homens

de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado. Exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri.

O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa-de-Baixo, entope a rua.

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoa. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri. (ANTÔNIO, 2020, p. 102)

Essa profusão sonora dialoga com a musicalidade brasileira, principalmente com o samba e o choro, referências fundamentais para a obra de João Antônio, no que possuem de multiplicidade rítmica e de improvisado. O narrador repete o refrão “Bacanaço sorri” entre a passagem de um e outro transeunte. O autor também alterna palavras e expressões de alta carga poética como “lusco-fusco” ou “a rua parece inchar” a componentes do ordinário cotidiano, de valor decrescido, “dos lados da Lapa-de-Baixo”, “entope a rua”, “regateia preços”.

Na linguagem de João Antônio há um sobe e desce poético, cheio de nuances invertidas, num jogo de corte abrupto, que quando aspira ao sagrado, decai logo em seguida, ao plano real e ordinário. Segundo Ornellas:

É importante registrar, também, uma prática específica de João Antônio: a de transpor a fala coloquial das pessoas para os textos. Ele estabelece um imbricamento entre a norma culta e a oralidade, buscando, mais uma vez, a apreensão mais fiel possível da realidade. A inserção, em seu próprio discurso, da face natural da linguagem falada no meio social das pessoas sobre quem escrevia, denota

uma enunciação consciente do(s) ‘discurso(s) de outro(s)’, no sentido bakhtiniano, preocupada em dar a voz a outros discursos e pensamentos, ainda que diferentes dos seus. A valorização de diversas formações discursivas, concebidas e trabalhadas de acordo com padrões da norma culta, revela um pensamento criativo que parte de ‘um outro’ para construir a si próprio, contextualizando o seu lugar, a partir da inter-relação entre realidade, ficção e crítica social. (ORNELLAS, 2008, p.33)

Nesta leitura, observa-se também, a semelhança de ritmo e até de vocabulário, entre trechos do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” e alguns poemas da tradição literária brasileira, como a do poema “José” de Carlos Drummond de Andrade.

Lima, tira aposentado, vivia nas rodas do joguinho e, por último, comparecia ao Joana D’Arc e ali se encafuava enquanto o jogo durasse. Às vezes, do quarto da Água Branca onde morava só, saía mesmo de pijama ali pelas duas da tarde e se enfiava no muquinfo. Ali jogava, ali jantava sanduíches, ali mesmo ele ficava, plantado feito um dois de paus, os chinelos rodando, ganhando as malícias das mesas, reaprendendo uma verdade – o joguinho se aprende jogando, tudo o mais é ilusão, engano, embandeiramento, onda de otário.

Nem era malandro, nem era um velho coió. Nem era um velho acordado como Malagueta e outros, sem aposentadoria, sem chinelos, sem pijama, sem quarto onde pousar e que têm de seu a cara e a vontade. Enfrentam as virações e a polícia porque têm fome. E vão como viradores, sofredores, pés de chinelo. E só. (ANTONIO, 2020, p. 111)

Trecho do poema “José” Drummond de Andrade, publicado originalmente em 1942, na coletânea *Poesias*.

Sozinho no escuro  
qual bicho-do-mato,  
sem teogonia,

sem parede nua  
para se encostar,  
sem cavalo preto  
que fuja a galope,  
você marcha, José!

José, para onde? (DRUMMOND, 1964, p. 130)

No primeiro texto, apesar da nítida inclinação do narrador em defesa da tríade de malandros, a descrição do personagem alcança um grau de compadecimento pelo o que há de humano na figura do velho tira, como a sua solidão e a sua inadequação de policial aposentado, não pertencendo mais nem à polícia e muito menos à malandragem, ainda que se mova entre os dois espaços.

Tanto no poema de Drummond quanto no trecho do conto de João Antônio há uma organização rítmica que evidencia o processo de repetição. No estudo crítico intitulado “As várias faces de uma poesia” (1964), Emmanuel de Moraes descreve alguns procedimentos poéticos:

Em ‘José’ obtém Drummond, através da repetição de palavras ou grupo de palavras, o que T.S. Eliot chama de ‘desenho rítmico’, dele defluindo, quase exclusivamente, a poesia. ‘E agora, José?’ é frase de conversação. Todavia, essa interrogativa vai ganhando em intensidade e significado, passando o nome a representar as esperanças e angústias do ser humano. *José* é todos os homens e ele sente todos os problemas da humanidade. É pela organização rítmica que o poeta atinge essa relação de inescusável conteúdo humano. (MORAES, 1964, p. 20)

A partir da repetição, da mudança de ritmo e do refrão – “e agora, José?” vemos algumas semelhanças entre a musicalidade presente no poema e o conto do autor paulistano. Em João Antônio: “Nem era, nem era”; “Nem era um”; “sem aposentadoria”, “sem chinelos”, “sem pijama”, “sem quarto”. No caso de Drummond, a técnica continua sendo a da repetição: “sem teogonia, / sem parede nua / para se encostar, / sem cavalo preto/”, ressaltando, desse modo, o sentimento de solidão e vazio do in-

divíduo da cidade, sua falta de esperança, mas, principalmente, enfatiza um sentimento de inadequação social em que enumera as perdas.

“Malagueta, Perus e Bacanaço” acerta o compasso antes mesmo de alcançar o salão verde, demonstrando, desde o título do conto, sua plasticidade sonora. A sensibilidade auditiva e o ouvido apurado do autor conseguem estabelecer entre a oralidade da época e o universo temático da malandragem um diálogo afinado para uma composição literária inovadora. Como ressaltou Ornellas: “A poesia estava presente também como uma linguagem constitutiva de suas obras por meio de seu amor e olhar atento ao lirismo de seus ‘pingentes’, gerando, portanto, a prosa poética de sua literatura” (ORNELLAS, 2004, p. 81).

O modo como o aspecto lírico surge nos interstícios do texto é realizado à malandra, no disfarce, provocando uma partitura paradoxalmente urbana, violenta e melancólica. Desse modo, a zona escura, indeterminada e incerta do “joguinho”, muitas vezes, “safada”, “suja” e “bárbara” sofre alteração vertiginosa com a inserção do aspecto lírico originando sentidos duplicados. Em “Mariazinha Tiro a Esmo”, conto presente em seu terceiro livro *Malbação do Judas Carioca*, publicado pela Civilização Brasileira em 1975, há uma oração que exemplifica bem esse ponto: “O sol bate e rebate nos cabelos da criança” (ANTÔNIO, 1976, p. 5). Pode-se perceber o aspecto lírico carregado de sentidos duplicados. Apelidada nos altos da favela da Rocinha, “só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga”, mas não é só a cidade que castiga, até o sol bate na criança. Desse modo, o autor inventa uma poética em que castigo e poesia se encontram em uma mesma imagem, com uma concisão impressionante.

Além das andanças dos protagonistas de João Antônio, que lembram as personagens de Lima Barreto, sobretudo o jovem Isaías Caminha, as ruas e os bares também aparecem como espaços privilegiados. Os personagens de “Malagueta, Perus e Bacanaço” vivem simultaneamente duas histórias: o percurso descrito da ação, em outras palavras, a travessia da cidade para

conseguir dinheiro, e as histórias narradas sobre a malandragem, ora contadas pelos personagens centrais, ora pelos personagens secundários, criando outro plano de ações. Entre uma cena e outra, entre aquele bairro e o próximo, nos limites da cidade ou nos arredores da estação de trem, outros contadores de histórias rasgam a paisagem ativando novos pontos de vista e lançando o leitor cada vez mais fundo no universo da malandragem.

São Paulo surge como uma cidade de contrastes e a literatura irrompe como transeunte. Seja no Viaduto do Chá ou em atos como beber cerveja e acender um cigarro no asfalto, a narrativa apresenta diferentes abordagens de um sentimento comum: a busca por um espaço de pertencimento. São Paulo é um poderoso espaço polifônico de ressonância. Desse modo, é possível perceber como, ainda hoje, espaços não centrais do mundo globalizado recriam novas cidades. Ao acompanhar esses personagens movediços, habitantes de espaços instáveis, não convencionais, o leitor se depara com uma cidade que traumatiza, que animaliza as pessoas em seu constante empurra-empurra, mas que também inventa o seu ritmo, produzindo a música das feiras, das ruas, dos bares, das calçadas e mesas de sinuca. O sujeito urbano, que não reconhece mais a si mesmo nem o espaço pelo qual se movimenta, vive sob a sensação de contínuo estranhamento.

A cidade expunha seus homens e mulheres da madrugada. E quando é madrugada até um cachorro na praça da República fica mais belo. Luz elétrica joga calma em tudo. Pálidos, acordados há bem pouco, saem a campo rufiões de olhos sombreados, vadios erradios, inveterados, otários, caras de amargura, rugas e problemas... passavam tipos discutindo mulher e futebol e turfe, gente dos salões de dança, a mulher lindíssima de vestido de roda, passos pequenos, berra erotismo na avenida e tem os olhos pintados de verde (ANTONIO, 2020, p. 123).

Ao propor colisões e afetuosidades entre os habitantes da cidade, o autor promove a celebração de diferentes abordagens de uma São Paulo dissonante, a da segunda metade do século XX, sem julgamentos ou restrições morais e se apropriando tan-

to da linguagem das ruas, com suas gírias e gingados, quanto da conversa privada, sem excluir a dos seres crepusculares, de tempos remotos. Os contos abordam questões de cunho social, também pertinentes à sociedade contemporânea, como sexualidades, religiosidades, capitalismo, machismo, dependência de álcool, prostituição. Em sua obra, o escritor paulistano explora os significados das vivências urbanas.

A importância de João Antônio para a produção literária brasileira se dá na medida em que resgata do limbo pessoas que não se encaixam em classificações rígidas, em manuais de bom comportamento, que são apenas sobreviventes de um país fraturado e buscam se adaptar à sua maneira.

Por meio de um modo poético e singular de narrar, o autor consegue arrancar dos becos e muquinfos, dos casebres, das bocas do inferno e dos salões mais sórdidos a sua dimensão sublime, carregada de uma carga poética, que na sua pena, parece inevitável. João Antônio, mais do que o contista da cidade, é o poeta da noite, da cidade agônica e imprevisível, onde apenas a madrugada, palco para o jogo da vida, consegue alcançar sua centelha criativa e diabólica. O “realismo feroz” de seus textos, expressão enunciada por Antonio Candido em “A nova narrativa”, escrito em 1979 (CANDIDO, 1989, p. 210), ilumina uma penumbra. Aquela contraparte íntima, febril e tão humana, mas ansiosa por esconder-se sob a máscara diurna, noticiosa, dos coquetéis e das vitrines, insistentemente conluiada aos plásticos fariseus, sabujos engravatados, “bonecos de engonço”, entre sobejas e pelegas.

Tanto para a personagem de João Antônio, que dialoga consigo mesma, enquanto deambula pela cidade, quanto para a personagem cindida de Dostoiévski, a consciência surge como signo de beleza e maldição. Por “ser mestre em falar calado”, a personagem central de *A dócil*, diante do corpo da mulher morta, fala sozinho, andando pelos cômodos da casa, e “apesar da coerência aparente da fala, contradiz-se várias vezes, tanto na lógica quanto nos sentimentos” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.14). Esse homem, dono de uma casa de penhores, tenta “juntar as ideias

num ponto” (Idem, p.14), mas convive com uma multiplicidade de pontos de vista dentro e fora de si mesmo, que parece prestes a romper com os limites da própria sanidade.

A obra de arte, para que seja realista e verdadeira admite essa fantasia, a de suportar incontáveis perspectivas, resgatando do limbo as palavras esquecidas e indigestas, mesmo que o preço a pagar seja viver em um eterno lusco-fusco, no umbral da existência, sem rede de proteção.

## Referências

ANTÔNIO, João. Abraçado ao meu rancor. In: \_\_\_\_\_. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. Malagueta, Perus e Bacanaço. In: \_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Editora 34, 2020.

\_\_\_\_\_. Mariazinha Tiro a Esmo. In: \_\_\_\_\_. *Malbação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão; rev. trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Problemas na poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARNEIRO, Mario de Sá. *Poesia*. Fernando Paixão (Org.). São Paulo: Iluminuras, 2001.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2001.

\_\_\_\_\_. *Duas Narrativas Fantásticas: A dócil e O Sonho de um homem ridículo*. Tradução de Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *O idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. *O jogador (do diário de um jovem)*. Tradução de Roberto Gomes. Porto Alegre: L&M Pocket, 2000.

DE ANDRADE, Carlos Drummond. *Obra Completa*. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1964.

ORNELLAS, Clara Ávila. *João Antônio, leitor de Lima Barreto*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

\_\_\_\_\_. Aspectos iniciais da trajetória literária de João Antônio. *Via Litterae*, Anápolis, v. 3, n. 1, p. 145-159, jan-jun. 2011. Disponível em: <[http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume\\_revista/vol\\_3\\_num\\_1/Vol\\_3\\_1\\_Via\\_Litterae\\_10-36-CLARA\\_A\\_ORNELLAS.pdf](http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_3_num_1/Vol_3_1_Via_Litterae_10-36-CLARA_A_ORNELLAS.pdf)>. Acesso em: 27 nov. 2021.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski Prosa – Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

# A corte diabólica: por uma cartografia de *Quincas Borba*

Raphael Valim da Mota Silva (Doutorando/USP)

O contexto de publicação de *Quincas Borba*, sexto romance de Machado de Assis, foi de profunda crise nos âmbitos estético e social. A passagem do Império para a República e a Abolição da Escravatura no Brasil contribuíram para uma instabilidade das categorias sociais e éticas nesse país ainda jovem e, não obstante, repleto de chagas coloniais, que na época carregavam o peso de mais de três séculos. A publicação seriada de *Quincas Borba* na revista de moda *A Estação* deu-se entre os anos 1886 e 1891, justamente em meio a essa efervescência histórica. Excessivamente longa para os padrões de um romance de folhetim, sua periodicidade foi interrompida por diversas vezes, com destaque para dois intervalos: de cinco meses, entre maio e outubro de 1888, e de quatro meses, entre julho e novembro de 1889.

A crítica machadiana tentou explicar essa crise composicional a partir de diferentes hipóteses. Entre elas, a mais profícua permanece sendo a de John Gledson, cujo livro *Machado de Assis: ficção e história* (2003) contribuiu para a reavaliação do mérito literário de *Quincas Borba* no conjunto da prosa machadiana, considerando inclusive os diferentes matizes de ruptura que esse romance apresenta em relação ao anterior, *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Para Gledson, o acirramento histórico deu a Machado novos dilemas literários; o Bruxo do Cosme Velho teria então remodelado a forma e o conteúdo de seu romance para fornecer uma possível resposta à crise dos tempos. A trajetória do ingênuo protagonista Rubião passou a representar, na visão de Gledson, “uma entidade muito maior e mais vaga, ‘a nação brasileira’” (GLEDSON, 2003, p. 127). O declínio desse personagem, ao final da obra, aponta para a própria derrocada do Império brasileiro, ainda que o romance se passe décadas antes.

A versão em livro, publicada em 1891 após inúmeras alterações, consolida esse profundo lapidar da forma novelística, visando, entre outros aspectos, a sedimentação histórica. Ana Cláudia Suriani da Silva (2015) analisou com vagar essa passagem do folhetim ao livro, destacando como mudanças significativas a eliminação de camadas do melodrama, a centralização do foco em Rubião, o desenvolvimento de uma visão global do romance e a tentativa de aprofundar os elos entre a filosofia do Humanitismo e o enredo. Tanto Suriani da Silva quanto Gledson enfatizam a importância do protagonista Rubião para a lapidação da forma do romance. Contudo, podemos explorar também outra categoria narrativa crucial para *Quincas Borba* e que, não por acaso, ganha na versão em livro ainda mais proeminência; trata-se da categoria de espaço, visto que a narrativa traça — com minúcia — uma cartografia da cidade do Rio de Janeiro jamais vista em outro romance machadiano. Em *Quincas Borba*, a modernização da corte coaduna instabilidades categóricas e hierárquicas, para as quais o elo entre cidade e exclusão social é ponto pacífico, historicamente constituído.

Para além da corte, a região da província também tem papel ativo na configuração do espaço, e é capaz de aprofundar a fratura geográfica do Brasil, com suas desigualdades sociais. *Quincas Borba* é então uma obra sobre o campo e a cidade. Barbacena (Minas Gerais), terra natal de Rubião, aparece no início do romance — quando o protagonista acompanha a morte do filósofo Quincas Borba e passa a herdar sua fortuna — apenas para retornar ao final — quando o mesmo personagem, já louco e miserável, vaga pelas ruas solitárias junto ao cão Quincas Borba e logo vem a falecer. Nessa construção narrativa, Barbacena serve de moldura para o enredo nuclear de matriz burguesa, que se passa no Rio de Janeiro. Assim, a própria forma do romance reproduz e recria a hierarquia das regiões do Brasil, cuja modernização é desigual e ineficaz. Não obstante o pouco destaque, a região provinciana é crucial para o arremate do enredo, sobretudo se considerarmos a viagem que Machado de Assis fez a Minas Gerais em janeiro de 1890. Para Ubiratan Machado, a excursão influenciou diretamente na topografia verossímil de *Quincas Borba*:

Depois de conhecer Barbacena, Machado deixou de apresentá-la como uma simples referência, como fizera até então. Baseado no conhecimento *in loco* do autor, ao reaparecer ao final de *Quincas Borba*, a velha cidade mineira adquirira identidade e precisão topográfica. (MACHADO, 2008, p. 306)

Nesse sentido, não parece descabido questionar: o contato profundo com a experiência das cidades brasileiras, tanto a mineira quanto a fluminense, não teria sido crucial para a resolução do impasse da forma de *Quincas Borba*, na passagem do folhetim ao livro?

Qualquer que seja a resposta, é fato que a construção minuciosa do espaço só é possível graças a certos recursos formais manejados por Machado com destreza. De imediato, o principal deles é o ponto de vista. Diferentemente dos romances mais famosos do autor — *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* —, *Quincas Borba* não é narrado em primeira pessoa. A opção por um narrador onisciente intruso, longe de ser arbitrária, permite ao escritor apresentar uma quantidade maior de personagens, cujos enredos se entrelaçam em uma intrincada teia narrativa, que capta diferentes nuances e mudanças sociais no Rio de Janeiro entre os anos 1867 e 1871, ao fim da Guerra do Paraguai e em meio à promulgação da Lei do Ventre Livre. Longe de ser um erro de percurso ou uma “falta de nervo”, como define Lúcia Miguel Pereira (2019, p. 197), o narrador em terceira pessoa capta as sutilezas da psicologia de diversos personagens, que interagem uns com os outros de acordo com o jogo social. Segundo Ana Cláudia Suriani da Silva:

Para representar uma sociedade em transformação, Machado opta por um narrador em terceira pessoa, o que permite que as diferentes personagens apresentem a sua própria visão dos fatos, compondo o que chamo de um caleidoscópio narrativo. (SILVA, 2015, p. 31)

Nesse “caleidoscópio narrativo”, diferentemente das categorias algo estáticas dos romances anteriores de Machado, há

certo vislumbre de mobilidade social por meio do trabalho e do capital especulativo. Temos então a “mudança de uma sociedade estável para outra (relativamente) fluida” (GLEDSON, 2003, p. 74), o que se reflete no enredo pelo enriquecimento e empobrecimento de diferentes personagens ao longo da narrativa. A vitória de uns é a derrocada de outros, como já evidencia a máxima da filosofia do Humanitismo, criação do desvairado filósofo Quincas Borba: “Ao vencido, ódio ou compaixão, ao vencedor as batatas” (ASSIS, 2019, p. 97).

Sátira ao cientificismo e às correntes científicas e pseudofilosóficas do século XIX, como o darwinismo social, o positivismo e as teses raciais, bem como a todo e qualquer tipo de monismo, o Humanitismo evidencia a luta pela sobrevivência e a adesão ao *status quo*, conformando as ideologias de uma elite que justifica e naturaliza seus privilégios a partir da injustiça e da exclusão social dos ditos “vencidos”. O Humanitismo tenta fazer dos movimentos históricos categorias essenciais e naturais, normalizando a gangorra hierárquica representada na categoria do espaço. Destarte, é justamente esse movimento de ascensão e declínio que dá forma ao romance, inclusive de um ponto de vista geográfico. Podemos então considerar a cartografia de *Quincas Borba* a partir de diferentes núcleos narrativos que se opõem de uma perspectiva social, mas também espacial.

Começemos por Rubião, precário protagonista que raramente age e sequer figura no título da obra. Logo no primeiro capítulo de *Quincas Borba*, que se inicia *in medias res*, o narrador condensa a trajetória pregressa de Rubião, por meio do discurso indireto livre:

Rubião fitava a enseada — eram oito horas da manhã. Quem o visse, com os polegares metidos no cordão do chambre, à janela de uma grande casa de Botafogo, cuidaria que ele admirava aquele pedaço de água quieta; mas, em verdade, vos digo que pensava em outra coisa. Cotejava o passado com o presente. Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista. Olha para si, para as chinelas (umas chinelas de Túnis, que lhe deu recente amigo,

Cristiano Palha), para a casa, para o jardim, para a enseada, para os morros e para o céu; e tudo, desde as chinelas até o céu, tudo entra na mesma sensação de propriedade. (Idem, p. 87)

A abertura do romance destaca a região de Botafogo, um dos principais centros urbanos no Rio de Janeiro do século XIX. Rubião está em seu luxuoso palacete, já como um vencedor que recebeu a herança do filósofo. Ao fitar a enseada, faz da paisagem uma extensão de si, como se a possuísse: “tudo entra na mesma sensação de propriedade”. O discurso indireto livre em “Que era, há um ano? Professor. Que é agora? Capitalista.” traduz a trajetória de sucesso de Rubião, que projeta no espaço e nos objetos ao seu redor a ótica de um proprietário a contabilizar seus bens. Já no início do romance, a relação entre os personagens e o espaço (natural e urbano) é crucial. A enseada de Botafogo complementa-se com o luxo e a modernização que Rubião está vivenciando. A projeção objetual do espaço constrói uma relação domesticadora, na qual a subjetividade de um vencedor pode ser expandida a perder de vista, sem qualquer entrave ou alteridade aparente.

Contudo, ao longo da narrativa, essa condição será alterada, criando novas perspectivas no âmbito da relação entre o sujeito e o seu entremeio. À medida que Rubião é explorado por parasitas da corte, como o Dr. Camacho e o casal de arrivistas Cristiano e Sofia Palha, ele passa de vencedor a vencido, sofrendo a sina da fome de Humanitas. Em paralelo ao seu declínio, há a ascensão do casal Palha, que, ao final, coroa seu poder monetário ao mudar do Bairro do Flamengo em direção ao Bairro do Botafogo, justamente a morada de Rubião no início do romance. Já o ex-professor faz o movimento inverso no mapa fluminense: enlouquece, perde sua fortuna e seu palacete e vai de Botafogo ao Flamengo, passando a viver na Rua do Príncipe antes de ser internado em um sanatório. De lá, foge para voltar para Barbacena, apenas para morrer em meio ao anonimato junto de seu cão Quincas Borba.

A “sensação de propriedade” converte-se em loucura quando Rubião empobrece, visto que ele não consegue se dis-

sociar dessa ética de proprietário capitalista que a corte tenta inculcar-lhe, ainda que, a bem da verdade, nunca se enquadre muito bem no papel que lhe caíra no colo. Quando vencido, Rubião perde a aparente cumplicidade do espaço urbano. A cidade passa a mastigá-lo e, enfim, expeli-lo, como um agente virulento. Nesse contexto, o mapeamento urbano do Rio de Janeiro passa a exercer uma função alegórica e irônica, que inverte o jogo inicial – agora é a corte que se apropria de Rubião e incide sobre ele como uma contraparte da filosofia do Humanitismo. Essa ironia só é perceptível à medida que os personagens deixam de ser vencedores. O fato de Rubião ir para a Rua do Príncipe ao final alegoriza a megalomania de sua loucura, pois o protagonista se vê como Napoleão III, embora se apresente como um sujeito alienado e maltrapilho. A própria cidade, alegorizada, parece debochar do personagem, contribuindo para a sua exclusão social.

O mesmo jogo irônico se dá nas mudanças de endereço de outros personagens ao longo da trama. Para além do deslocamento inversamente proporcional de Cristiano e Sofia Palha, exploradores da riqueza e do território alheio, temos o exemplo — tão trágico quanto o de Rubião — do Major Siqueira e de sua filha D. Tonica. Demonstrando a decadência das patentes do exército nesse contexto da Guerra do Paraguai, Major Siqueira mal consegue se sustentar, apelando para medidas próprias desse contexto social do século XIX, como o apadrinhamento e o jogo de favores. A tentativa de agregar-se ao casal Palha não é bem-sucedida, uma vez que pai e filha são também descartados à medida que o casal ascende.

Já D. Tonica, que figura entre as personagens femininas mais trágicas criadas por Machado, deposita no casamento todas as suas expectativas de salvação. Ao perceber que Rubião não nutre interesse por ela, “D. Tonica sentiu o grasnar do velho corvo da desesperança. *Quoth the Raven ‘Nevermore’*” (Ibidem, p. 137). A apropriação irônica do poema de Edgar Allan Poe demonstra o fatalismo da condição social feminina em uma cidade que se propõe moderna. D. Tonica é um exemplo de como a urbanização do Rio de Janeiro não acompanha mudanças de organização social. As ideias liberais, exaltadas na teoria, na prática, são nulas. Com

seus bailes, bondes e trens, a cidade não repõe formas desiguais e antigas de mobilidade social, como o arrivismo, o clientelismo e a sujeição ao casamento.

A corte descarrila para pessoas como Major Siqueira e D. Tonica, que padecem no anonimato da exclusão social. Tal exclusão também se apresenta do ponto de vista cartográfico. Ao serem descartados pelo casal Palha, pai e filha mudam-se da Rua Dous de Dezembro (na região do Flamengo) para um “modesto sobradinho” (ASSIS, 2019, p. 291) na Rua dos Barbonos. A escolha de tal rua não é por acaso, visto que nela havia a famosa roda dos enjeitados, mencionada por Machado de Assis no conto “Pai contra mãe” (1906). A roda servia justamente para que famílias pobres abandonassem bebês recém-nascidos anonimamente nas dependências de igrejas, conventos e instituições de caridade. Assim, o nome da rua alegoriza o próprio descarte de Major Siqueira e D. Tonica, expelidos pelo casal Palha e também pela própria cidade, que os joga para a zona portuária ao término do romance, onde já estão totalmente miseráveis.

À luz desses exemplos, é possível constatar que, embora represente um Rio de Janeiro em fase de modernização graças ao *boom* do café, *Quincas Borba* também demonstra profunda consciência de que tal modernização e urbanização implica necessariamente exclusão social. As mesmas ruas transversais, que, como o próprio narrador diz, em uma paródia de *Hamlet*, são muitas mais “do que sonha tua filosofia” (ASSIS, 2019, p. 249), levam à ascensão e ao declínio, a depender do direcionamento. A cidade no romance é, portanto, profundamente desigual. Em contraste com os bairros nobres do Botafogo e do Flamengo, há a zona portuária, onde ficava a hoje extinta Praia Formosa, o Morro do Livramento (onde Machado nasceu) e a Praia da Saúde, cujo nome também guarda certa dose de ironia, tanto no romance quanto na vida real. A Praia da Saúde abarca uma das regiões mais miseráveis dessa cidade representada no romance, onde reina a enfermidade e a pobreza. No capítulo LXXXVI, o narrador descreve a impressão que a zona da Saúde causa em Rubião, por meio do discurso indireto livre:

Rubião deteve-se alguns minutos diante daquilo. [...] Foi ainda a pé durante largo tempo; passou o Saco dos Alferes, passou a Gamboa, parou diante do cemitério dos ingleses, com os seus velhos sepulcros trepados pelo morro, e afinal chegou à Saúde. Viu ruas esguias, outras em ladeira, casas apinhadas ao longe e no alto dos morros, becos, muita casa antiga, algumas do tempo do rei, comidas, gretadas, estripadas, o caio encardido, e a vida lá dentro. E tudo isso lhe dava uma sensação de nostalgia... Nostalgia do farrapo, da vida escassa, acalcanhada e sem vexame. Mas durou pouco; o feiticeiro que andava nele transformou tudo. Era tão bom não ser pobre! (ASSIS, 2019, p. 223)

Esse trecho, repleto de ironia, demonstra como o próprio Rubião vislumbra certa “nostalgia do farrapo”, da vida simples na roça em Barbacena. Contudo, ele logo recua ao lembrar das vantagens de não ser pobre, retomando sua posição de vencedor. A praia da Saúde contrasta significativamente com a de Botafogo, como dois marcos antagônicos da cidade do Rio de Janeiro. A pobreza e a exclusão são descritas de modo minucioso e equiparadas por Rubião à precariedade provinciana de onde nascera. O contraste entre a “nostalgia do farrapo” e a “sensação de propriedade” – que Rubião sentira no primeiro capítulo – representa a própria fratura psíquica do personagem, entre a província e a corte, o passado e o presente, a escravidão e o liberalismo. Essa fratura psíquica é na verdade psicossomática, pois aponta para os dilemas enfrentados pelo Brasil, na busca pela modernização. Nesse sentido, *Quincas Borba* permite entrever o elo entre cidade e exclusão social no modo como descreve a relação dos personagens com o espaço urbano. Segundo Paul Dixon,

Os personagens que circulam com confiança e controle em seus espaços – personagens como Palha e Carlos Maria – em certo sentido possuem esses espaços. São donos de territórios. Por outro lado, os que se sentem como forasteiros ou alienados em seus ambientes – muitas vezes pessoas recém-chegadas, como Maria Benedita e em certa medida Rubião

(especialmente no início), não podem ter o mesmo sentimento de posse. Tais pessoas muitas vezes levam, quase como uma contaminação, as associações com seus espaços originais – tais como a província ou a roça. Os territórios são uma questão tanto de posse como de identidade. Um espaço pode ser um auxílio que nos afirma ou um peso que nos perturba. (DIXON, 2020, p. 62)

Esse mesmo impasse entre território e identidade é apresentado já no capítulo III do romance, no qual temos uma cena bastante densa e sintética. Estamos na casa de Rubião no Botafo-go; o herdeiro admira a prataria e os objetos de luxo ao seu redor, mas logo relembra sua vida em Minas Gerais:

Um criado trouxe o café. Rubião pegou na xícara e, enquanto lhe deitava açúcar, ia disfarçadamente mirando a bandeja, que era de prata lavrada. Prata, ouro eram os metais que amava de coração; não gostava de bronze, mas o amigo Palha disse-lhe que era matéria de preço, e assim se explica este par de figuras que aqui está na sala, um Mefistófeles e um Fausto. Tivesse, porém, de escolher, escolheria a bandeja – primor de argenteria, execução fina e acabada. O criado esperava teso e sério. Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa, o amigo Palha insistiu, demonstrando-lhe a necessidade de ter criados brancos. Rubião cedeu com pena. O seu bom pajem, que ele queria pôr na sala, como um pedaço da província, nem o pôde deixar na cozinha, onde reinava um francês, Jean; foi degradado a outros serviços. (ASSIS, 2019, p. 88)

A memória de Rubião aciona a camada da escravidão, que é lateral no enredo do romance. Ao lembrar de seus “crioulos de Minas” e de “seu bom pajem, que ele queria pôr na sala, como um pedaço da província”, Rubião denuncia as próprias práticas arcaicas, violentas e anticivilizatórias que estruturam essa socie-

dade de corte, que se define como burguesa. Ainda que se envergonhe das chagas representadas pela escravidão e pelo paternalismo, a corte “moderna” prefere maquiá-las a partir da admissão de criados espanhóis e cozinheiros franceses, que devem estar à vista dos convidados. Já os escravizados são transferidos aos porões e aos cômodos onde podem expressar a angústia do cativo – que estrutura o Império – sem que ninguém possa vê-los.

É a exclusão social que estrutura essa modernização incipiente e fajuta, dependente do trabalho escravo. Embora seja escamoteada pelos próprios personagens, a instituição do cativo emerge muitas vezes a partir da sondagem dos pensamentos de Rubião, como uma espécie de subconsciente que não demora a emergir, apesar das tentativas de recalá-lo. Nesse sentido, a mentalidade da corte é diabólica, como no par de estatuetas que aparece descrito no mesmo capítulo III: “um Mefistófeles e um Fausto”. A partir dessa intertextualidade, é possível analisar o romance *Quincas Borba* como um romance fáustico, no qual o pacto com o diabo é apenas alegórico. Vale lembrar aqui a importante frase do Major Siqueira: “A corte é o Diabo” (Idem, p. 146). A corte diabólica, a “cidade do progresso”, irá sugar e deglutir Rubião. Em troca, ele perde não sua alma, mas sua riqueza e sua sanidade, demonstrando que a modernização ou pseudo-modernização do Brasil pautou-se desde o início em exploração e desigualdade social. Nesse jogo diabólico em que vencedores e vencidos competem pelas batatas, vale lembrar da famosa frase dita pelo narrador no capítulo XVIII: “a paisagem depende do ponto de vista, e o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão” (Ibidem, p. 113).

## Referências

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

DIXON, Paul. *Por linhas tortas: análise de Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Nankin, 2020.

GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

MACHADO, Ubiratan. A viagem de Machado de Assis a Minas e o *Quincas Borba*. In: GUIDIN, M. L.; GRANJA, L. et. al. *Machado de Assis – Ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: Ed. Unesp, 2008. p. 299-307.

PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2019.

SILVA, Ana Cláudia Suriani da. *Machado de Assis: do folhetim ao livro*. São Paulo: nVersos, 2015.

# Epos e romance: duas formas da exclusão social em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge

Renata de Carvalho Frankenberg (Mestranda/USP)

Lídia Jorge é uma das mais importantes escritoras portuguesas da atualidade.<sup>1</sup> Nascida no Algarve em 1946, foi prestigiada desde sua estreia em 1980, traduzida em diversas línguas, premiada em Portugal e internacionalmente. Em 42 anos de carreira, compôs uma obra vasta que percorre diferentes gêneros: além de doze romances – seu gênero de eleição –, publicou contos, peças de teatro, histórias infantis e poesia. Em 2021, estreou na crônica, com a publicação de leituras difundidas em *podcasts* no ano anterior, durante a pandemia de coronavírus. Em março de 2021, foi nomeada ao Conselho de Estado em Portugal, no lugar de Eduardo Lourenço, falecido em 2020.

Ao lado de José Saramago, Antonio Lobo Antunes, Teolinda Gersão e outros, Jorge se inscreve na *geração literária da Revolução*, cuja produção, a partir de 1980, primeiro refletiu as transformações políticas, sociais e culturais decorrentes da Revolução dos Cravos, movimento militar que em 25 de Abril de 1974 pôe fim à ditadura do Estado Novo e à assim chamada Guerra Colonial. A data marca o fim do colonialismo português, pela independência das últimas colônias europeias em África e a dissolução do Império Colonial Português, encerrando abruptamente o ciclo imperial iniciado no século XV. Neste contexto histórico, este conjunto de escritores promove uma revisitação do passado histórico e a reelaboração do imaginário nacional, tematizando em suas obras experiências individuais e coletivas, como a emigração, o exílio e a repressão aos movimentos de libertação africanos (Cf. LOURENÇO, 1984; SEIXO, 1984).

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado em Letras em andamento no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas em Língua Portuguesa na Universidade de São Paulo, com apoio da CAPES.

Dentro desta perspectiva, *A Costa dos Murmúrios* (1988), quarto romance da autora, é um dos mais importantes romances sobre os últimos anos do colonialismo português em território africano, que vivenciou no início da década de 1970 em Angola e Moçambique, onde atuou como professora primária.

Este romance se estrutura formalmente pela justaposição de duas narrativas distintas sobre a experiência de uma jovem metropolitana recém-chegada à cidade moçambicana da Beira, aonde viaja em razão de seu casamento com um jovem alferes em combate junto às tropas portuguesas. Trata-se, portanto, de uma obra marcada pela dualidade: dois tempos, dois espaços, dois narradores, dois discursos, dois gêneros literários (Cf. SARAIVA, 1992).

A primeira narrativa, com 33 páginas e intitulada “Os Gafanhotos”, focaliza em terceira pessoa, vinte anos depois, os três dias ao redor da festa de casamento de Evita e Luís Alex, que reúne oficiais militares e suas esposas no terraço do hotel *Stella Maris*, “debruçado sobre o Índico”. Simultaneamente aos festejos, num nível espacial inferior, “incontáveis” corpos negros são misteriosamente despejados pelo mar diante do hotel, e rapidamente retirados da vista dos convidados em caminhões de lixo. Apesar da hediondez da cena, a festa colonial prossegue, distanciada, sem que o coletivo de personagens portugueses se implique nos eventos que se desenrolam em terra. No terceiro e último dia deste enredo linear, Evita e Luís Alex retornam a Portugal – ela por via aérea, no primeiro avião civil; ele por via marítima, em um barco militar.

A segunda narrativa que compõe a estrutura dupla desta obra tem 247 páginas e se organiza em nove capítulos numerados, que trazem o discurso em primeira pessoa de Evita, a protagonista-personagem do primeiro texto. Em diálogo com o autor de “Os Gafanhotos” logo após sua leitura, a agora protagonista-narradora Eva Lopo rememora, vinte anos depois, sua própria experiência na cidade da Beira, inscrevendo uma outra perspectiva sobre aquele tempo histórico, naquele território ainda então colonial. Em seu longo relato, Eva Lopo privilegia as simultanei-

dades, em detrimento da linearidade temporal perseguida pela primeira narrativa, e apresenta eventos, personagens e espaços – do hotel, da cidade da Beira e do território moçambicano – ausentes do discurso de “Os Gafanhotos”.

Assim, o espaço constitui um elemento crítico potencializado pela estrutura dupla do romance, uma vez que a justaposição de narrativas permite confrontar dois sistemas espaciais distintos, cuja discrepância é anunciada já no parágrafo de abertura do relato de Eva Lopo:

Pelo que me diz respeito, o seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder ficou *imerso*. (JORGE, 2004, p. 41, grifo nosso)

Ela repara, por exemplo, que no primeiro relato “o terraço tem muito mais importância do que o *hall*” (p. 44), embora ambos os narradores soubessem que o “edifício inteiro” do hotel *Stella Maris* era “mais importante por outras razões”. Além de ampliar a configuração do hotel, Eva Lopo confronta o autor de “Os Gafanhotos” com uma representação distinta da cidade da Beira e do território africano.

Sem ignorar que grande parte da vasta fortuna crítica desta obra tem classificado as duas narrativas como “um conto moderno” ao qual se segue “o romance em si”, este artigo propõe uma análise comparativa da categoria espacial nas duas narrativas, a partir da distinção entre os gêneros épico e romanesco proposta por Mikhail Bakhtin, no ensaio “Epos e romance” (1970). Nossa hipótese é que a construção das espacialidades, diferentes nos dois textos, encena o que o teórico russo aponta como a distinção estrutural entre os dois gêneros.

## **Epos e romance: duas formas de figuração do tempo e do espaço**

No referido ensaio, o teórico russo define o romance moderno por contraste à antiga – e já “envelhecida” – epopeia, superando a descrição sistemática de índices genéricos. Na abordagem bakhtiniana, a organização do campo de representação do mundo, no tempo e no espaço, adquire formas específicas, delineadas pelos gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. Conforme esta visão, *epos* e romance se distinguem estruturalmente por uma mudança radical nas coordenadas espaço-temporais da construção da imagem literária: enquanto o universo da epopeia se situa num passado absoluto, concluído e fechado em si mesmo, o romance se constrói em contato máximo com a contemporaneidade, o presente aberto e inconcluso onde vivem o autor e seus leitores. É por isso, ainda segundo Bakhtin, que o romance é o gênero mais apto a refletir o rápido processo de transformação da realidade histórica.

Nessa perspectiva, a epopeia se constrói na zona da imagem distante, como todos os gêneros elevados da época clássica, para os quais a realidade contemporânea não é um objeto válido de representação. Seu universo se projeta sobre um passado concluído e isolado de todos os tempos futuros, sobretudo o da contemporaneidade onde vivem o cantor e seus ouvintes. Mais que uma categoria temporal, esse passado absoluto se constitui como uma categoria de valor hierárquico: um sistema de valores normativos e exemplares, em que a origem, o ancestral, o fundador têm grau superlativo. Fechado em seu sentido e valor, isolado da atualidade histórica por uma distância épica que exclui qualquer possibilidade de atividade humana ou transformação, o universo da epopeia se torna ainda mais distante, inacessível à comparação com a contemporaneidade plural e efêmera. Ao contrário, a epopeia quer expor a experiência contemporânea ao contato com um universo que se apresenta como anterior, superior e normativo, preservando valores tradicionais.

Por contraste, o romance se interessa pela realidade contemporânea e sua problemática. Seu universo de representação é

terreno, e se projeta no tempo aberto e inconcluso da atualidade real e em transformação. Ainda que represente o passado, tem como ponto de vista a atualidade: o mundo próximo onde vivem o autor e os seus leitores, o tempo que passa e produz transformações. Os valores cultivados pelos personagens não são exemplares ou eternos, mas submetidos à reflexão e reinterpretação à luz dos valores contemporâneos, à comparação com a realidade histórica e a vida cotidiana da contemporaneidade.

Segundo Bakhtin, esta transformação na hierarquia dos tempos determina uma reviravolta radical na estruturação artística – uma nova relação não só com o mundo, mas também com a linguagem e o discurso. Se o presente – eternamente contínuo, inconcluso, inacabado – se torna o centro da representação artística, o mundo e o tempo perdem seu caráter fechado e concluído, *e se tornam históricos*, revelando-se em seu movimento para o futuro real.

Essa “peculiaridade estrutural” torna possível definir o romance por contraste à epopeia em cada uma de suas categorias narrativas, como, por exemplo, o espaço. Se o elemento espacial da epopeia se localiza num mundo remoto e inacessível no tempo e no espaço (um Mediterrâneo habitado por deuses e monstros, com ilhas que ninguém conheceu), o romance frequentemente apresenta referências reais e próximas, percorrendo ruas e cidades reconhecíveis pelos leitores contemporâneos (o Mediterrâneo cruzado por barcas de imigrantes e refugiados).

### **As duas espacialidades de *A Costa dos Murmúrios***

Tendo em vista a distinção estabelecida por Bakhtin, passamos a analisar comparativamente alguns aspectos das duas espacialidades confrontadas em *A Costa dos Murmúrios*, em especial as diferentes representações do hotel, da cidade da Beira e do continente africano; as inter-relações entre os diversos níveis espaciais; e as formas de acesso dos personagens negros a estes espaços, com o objetivo de investigar o encobrimento ou a aproximação das narrativas com as circunstâncias históricas do

território colonial no período retratado, qual seja, o da agonia do colonialismo português em África no início da década de 1970. Verificamos a hipótese de que a justaposição de duas configurações espaciais distintas expõe, em duas formas diferentes, as relações de poder entre a metrópole portuguesa e suas colônias na África, ambas refletindo a exclusão das populações indígenas africanas do projeto colonialista do Império Português.

### **“Os Gafanhotos”: o terraço do *Stella Maris* entre o céu e o oceano**

Como mencionado anteriormente, o terraço do hotel *Stella Maris* é o espaço predominante no enredo de “Os Gafanhotos”. Apesar das janelas abertas ao Índico, trata-se de um local fechado, onde se reúnem oficiais militares portugueses de passagem ao interior de Moçambique e suas esposas abrigadas no hotel, em festejos pelas bodas do jovem casal português. No instante do beijo nupcial, cena que abre a narrativa, este ambiente é tomado por uma atmosfera de “gáudio e furor”, pelo desvanecimento de “qualquer desconfiança de que a Terra pudesse deixar de ser fecundada” (p.7).

A metáfora da *fecundação da terra*, que percorre todo o romance a partir do parágrafo de abertura, representa a missão heroica que leva Evita até a África. Em importante estudo, “As mulheres e a guerra colonial: uma leitura de *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge” (2004), a pesquisadora Margarida Calafate Ribeiro demonstra que a aliança entre a mulher portuguesa e as forças militares foi uma estratégia do Estado Novo para reproduzir o corpo físico do Império Português no continente africano, garantindo o povoamento das colônias pela “casa portuguesa” e evitando a mestiçagem.

Paradoxalmente, o enredo de “Os Gafanhotos”, centralizado na festa, raramente se refere às terras africanas e, à exceção de poucos momentos pontuais, os personagens portugueses não saem do hotel, ou descem à terra. As descrições do terraço pouco mencionam o território sobre o qual o edifício se ergue,

preferindo as imensas dimensões de céu e mar, sintetizadas na expressão em latim que dá nome ao hotel: “Já não estavam junto de nenhum altar, mas no terraço do *Stella Maris*, cujas janelas abriam ao Índico”; e cuja vedação “impedia que as pessoas, uma vez debruçadas, caíssem ao Índico”, e não na esplanada que circunda o edifício (p. 7).

A céu aberto e debruçado sobre o oceano, o terraço do *Stella Maris* se assemelha a um navio: espaço flutuante e fechado em si mesmo que, para o filósofo francês Michel Foucault (1984), constituía a “heterotopia por excelência”:

(...) um pedaço de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra, de bordel em bordel, cheguem até as colônias para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins. (FOUCAULT, 1984, p. 421-422)

Mais que palco ou cenário da festa, o terraço do *Stella Maris* representa a perspectiva alienígena daquela coletividade de portugueses sobre o continente africano. Desta perspectiva limitada e fixa, ainda que elevada, a cidade moçambicana da Beira é descrita pelo narrador, a partir do olhar de Évita, como um ponto distante na deslumbrante paisagem marítima, em cores que remetem à fartura da mesa do banquete:

Ainda era de tarde, ainda o Sol estava bem amarelo e suspenso por cima do Índico, e a cidade da Beira, prostrada pelo calor à borda dos cais, era tão amarela quanto o ananás e a papaia. A noiva suspirou não de cansaço ou de sono, mas de deslumbramento. (p. 9)

As mesmas cores se reproduzem no discurso do “Comandante da Região Aérea”, que contempla a paisagem ao lado da noiva. Em sua fala, o continente africano se confunde à costa, habitado por animais e povos selvagens em guerras intestinas, configurando-se como uma imensa extensão da paisagem dourada e vazia, pronta a ser ocupada pelo colonizador europeu. O

anacronismo e o distanciamento espacial completam as descrições.

‘África é amarela, minha senhora’ – disse o Comandante, apertando pelo carpo a mão de Evita. ‘As pessoas têm de África ideias loucas. As pessoas pensam, minha senhora, que África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto. Mas é falso, minha senhora, África, como terá a oportunidade de ver, é amarela. Amarela-clara, da cor do whisky!’

(...)

‘Ainda é cedo para ter verificado, mas verá que esta é uma das poucas regiões ideais do Globo! Admire a paisagem, e verá que, para ser perfeita, só faltam uns quantos arranha-céus junto à costa. Temos tudo do século dezoito, menos o hediondo fisiocratismo, tudo do século dezanove à exceção da libertação dos escravos, e tudo do século vinte à exceção do televisor, esse veneno em forma de écran. Com uns vinte arranha-céus, a costa seria perfeita!’ (JORGE, 2004, p.10)

O foco narrativo externo, suspenso entre a água e o ar, se confirma mesmo na única cena em que o casal deixa o hotel, para percorrer as terras da Beira no ‘descapotável’ emprestado pelo capitão. A bordo do veículo aberto, os noivos “[s]entiam-se libertos pelas estradas da cidade da Beira, que eram planas, *como se traçadas sobre a reta duma superfície lacustre*” (p.13, grifo nosso), habitadas apenas por aves cor-de-fogo, que se deslocavam sobre um mangal, como se no instante da Criação. Assim, a representação do terraço como um nível espacial elevado, suspenso entre água e ar, se estende sobre toda a superfície da cidade e do continente africano, elidindo a terra e a população nativa.

No interior deste nível espacial, cabem aos personagens negros funções subalternas ou decorativas. Há apenas três deles, descritos sucintamente: um “criado extraordinariamente negro,

vestido de farda completamente branca” (p.8); um dos músicos da pequena orquestra de sopro, “negro que ao tocar tinha as bochechas inchadas como se quisesse explodir” (p.9); e o único personagem em terra durante o passeio: um “*black*” que aparece “como se estivesse à espera, munido dum pano, rindo com formidáveis dentes” (p.14), para limpar as pernas do noivo sujas de lodo, após entrar no mangal. Poder-se-ia afirmar que, na economia espacial de “Os Gafanhotos”, a subalternidade é a condição exigida aos negros para acessar o nível espacial simbólico distanciado da terra, representado pelo terraço.

### **Os Gafanhotos: a terra africana sufocada**

No plano espacial inferior, um enredo discrepante se desenrola em terra, simultaneamente ao esplendor dos festejos no terraço: “incontáveis” corpos de gente nativa afogada, arrastados pela água, se acumulam diante do hotel, sem nenhuma justificativa aparente (tempestade ou naufrágio), sendo retirados da vista da cidade por dois grandes caminhões de lixo. No entanto, o narrador assegura que a festa não será interrompida pelos gritos e correrias de negros, explicitando uma perturbadora desconexão entre os colonizadores portugueses e a terra colonizada.

Começava a fazer escuro total, à exceção duma barra vermelha. Nessa altura, já perto do *Stella Maris*, haviam começado grandes correrias de negros, e o barulho dos pés contra a terra atingia o terraço. As luzes intensas do hotel, naquela noite, não se espelhavam no Índico só porque a maré estava vazando e a areia secava enquanto uma onda ia e vinha, e o cortejo estava todo dançando e comendo e bebendo, quando se começaram a ouvir correrias pela avenida e gritos do lado do Chiveve, o braço de mar. *Mas por isso não valia a pena suspender absolutamente nada do que se estava a fazer e que era dançar e rir intensamente.* (JORGE, 2004, p.14-15, grifo nosso)

Sem nunca descer à terra, os personagens portugueses assistem, de longe e do alto, àquele espetáculo macabro, procurando reconhecer seus mainatos através de “pares de binóculos que passavam de mão em mão”. Desta perspectiva distanciada, sem nunca se implicar nos acontecimentos, presumem explicações para as mortes: lutas entre tribos locais, matanças sazonais e suicídios coletivos surgem como possíveis “hipóteses”.

‘São os senas e os changanes esfaqueando-se. Que se esfaqueiem. São menos uns quantos que não vão ter a tentação de fazer aqui o que os macondes estão a fazer em Mueda. Felizmente que se odeiam mais uns aos outros do que a nós mesmos. Ah! Ah!...’ O tenente era ainda jovem e ria imenso. (p. 16)

‘Por mim, mataram-se à catanada e foram-se atirando ao mar. Só quem não conhece as matanças sazonais, não aventa essa hipótese como a mais provável’ – disse o major. ‘Pode ser’ (p. 18)

O major de dentes amarelos (...) lembrava que os povos vencidos por vezes se suicidam coletivamente. (...) Por que não admitir que os povos autóctones daquela terra não se quissem suicidar? E não seria um gesto nobre? Suicidarem-se coletivamente como as baleias, ao saberem que nunca seriam autônomos e independentes? (p. 19)

Após essas conjecturas, a explicação oficial chega ao terraço na fala do capitão Forza Leal. Em “Os Gafanhotos”, as mortes são causadas pela “estupidez dos *blacks*”, que haviam roubado botijões de álcool metílico pensando ser vinho branco, beberam tudo e morreram envenenados. Longe de mobilizar qualquer tipo de conexão com a população indígena, o suposto ‘conhecimento’ da causa das mortes apenas justifica a ocupação colonialista e o distanciamento entre a coletividade portuguesa e a realidade africana. No sistema de valores coloniais encerrado no espaço do terraço, não era possível ter solidariedade com quem morria por “estupidez”. “Não temos nada a ver com essa cegada, devemos manter-nos à distância” (p.22-23), diz o capitão Forza Leal.

Pode-se então inferir que, no discurso sustentado em “Os Gafanhotos”, a subalternidade é a condição para que os personagens negros penetrem no espaço colonial simbolizado pelo terraço. Aos que não se sujeitam a ela – representados na narrativa como um imenso contingente de selvagens, bandidos e ignorantes – resta o plano espacial inferior, ao nível da terra africana, onde, se abandonados à própria sorte, morrerão a partir de seus próprios vícios – sua “estupidez”, na palavra de Forza Leal.

### **Os Gafanhotos: a pulsão genocida**

Diante da suposta barbárie indígena, a solução para o problema da colônia é a “travagem demográfica dos cafres”, conforme a opinião do General ausente da festa mas compartilhada pelos habitantes do terraço. O desejo de controle da natalidade da população indígena, pelos métodos da esterilização compulsiva ou persuasiva, da castração voluntária ou da simples anulação dos serviços de assepsia, manifesta, de forma branda e científica, a pulsão genocida do projeto colonialista. A aceitação unânime da opinião do General pelos convidados no terraço permite interpretar que, na economia da narrativa “Os Gafanhotos”, a esterilização dos africanos é a contraparte necessária à “fecundação da terra” pela família portuguesa.

Como vimos, em “Os Gafanhotos”, os personagens africanos são representados em duas condições que revelam sua exclusão do projeto colonial português, encerrado especialmente no terraço do *Stella Maris*. A subalternidade risonha, pedra de toque da capacidade e desejo de assimilar voluntariamente a civilização portuguesa, é a condição que lhes permite entrar no espaço simbólico elevado da festa portuguesa colonialista. Na terra africana, nível espacial exterior e inferior ao terraço, selvageria e “estupidez” caracterizam os nativos não dispostos a assimilar os valores portugueses, justificando não apenas seu abandono pelo projeto colonialista, como o desejo de sua eliminação.

Além de incorporar procedimentos comuns na literatura colonialista portuguesa, como a exteriorização do foco narrativo,

a reificação dos personagens negros e uma enorme dificuldade em ver o outro (Cf. CHAVES, 2002), a narrativa de “Os Gafanhotos” encena, a partir do elemento espacial, a peculiaridade estrutural que caracteriza a epopeia, segundo Bakhtin. O terraço do *Stella Maris* constitui um espaço distante, isolado por uma distância épica absoluta não apenas da realidade histórica do continente africano no período dos eventos narrados, como da contemporaneidade pós-colonial dos leitores do romance. Apesar de enunciada vinte anos após os eventos, a narrativa se esmera em omitir os movimentos africanos de libertação nacional e as violentas operações de combate portuguesas do tempo narrado, assim como a guerra colonial, a Revolução dos Cravos e o contexto histórico pós-colonial.

Como pudemos observar, nesta narrativa, a população africana é triplamente excluída: do *nível espacial do terraço*, onde só entra em posições subalternas ou decorativas; do *foco narrativo* onde só entra como objeto; e do *projeto colonialista português*, expresso em sua face genocida, pela conhecida e corriqueira opinião do General.

## **O relato romanesco de Eva Lopo**

A segunda narrativa de *A Costa dos Murmúrios* traz a perspectiva em primeira pessoa da protagonista de “Os Gafanhotos” sobre aquele período, já situada no tempo da narração, também vinte anos após os eventos narrados, quando Portugal vive em um outro contexto histórico: democrático, pós-colonial, membro da União Europeia. Assim como os leitores do romance publicado em 1988 – mas ao contrário da jovem noiva Evita –, a narradora Eva Lopo conhece o desfecho dos eventos que rememora, a independência das colônias e a desintegração do Império Colonial Português. Também como os leitores do romance, Eva Lopo acaba de ler “Os Gafanhotos” – que se confirma como um texto escrito, também dentro da ficção – ao qual contrapõe sua própria memória, em diálogo com o autor do texto. Com essa operação, Lídia Jorge localiza o relato de Eva Lopo na contemporaneidade

inconclusa e aberta ao futuro, aspecto que, conforme o pensamento de Bakhtin, caracteriza o gênero romanesco.

Na rememoração de Eva Lopo, Evita desce do terraço e testemunha episódios ocorridos em outros espaços do hotel; mais que isso, Evita sai do hotel e percorre outros espaços, reais ou fictícios, da cidade da Beira; e, ainda, pelo acesso a fotografias secretas e às vozes de outros personagens, toma consciência da violência brutal das operações de combate aos movimentos de libertação africanos na região Norte do país. Diferentemente de “Os Gafanhotos”, esta narrativa representa, ainda que ficcionalmente, o território colonial em sua contemporaneidade, no contexto histórico das lutas de libertação das colônias africanas e dos momentos finais do Império Colonial Português, na primeira metade da década de 1970 em Moçambique.

Ao invés da dualidade hierárquica e desconexa entre o terraço do *Stella Maris* e a terra africana que estrutura espacialmente “Os Gafanhotos”, a espacialidade da narrativa de Eva Lopo constrói uma outra imagem do hotel e da África, pela justaposição de espaços e tempos que ampliam a representação da realidade colonial tematizada no romance. Além do festivo terraço, rememora dolorosos episódios ocorridos no hall, na esplanada térrea, na lavanderia e em outros quartos. Ao edifício inteiro do *Stella Maris*, justapõe espaços geográficos e tempos históricos, percorridos por Evita na cidade da Beira, como a ponta Gea, o Moulin Rouge, o Hotel Grand Central, os bairros pobres, o porto de água encardida por onde se escoava a madeira da colônia; a pastelaria na Avenida da República, em Lisboa; as regiões de combate em Cabo Delgado, indicadas com a precisão de coordenadas geográficas, nas vozes de oficiais avariados que convalesciam no hotel: “Essa operação, salvo erro, foi lá perto do rio Litinguinha’. ‘Não senhor, foi para os lados do rio Sinhéu. Aí coordenadas 39.45 11.30, se não estou em erro’.” (p.164).

## **Eva Lopo: o colonialismo histórico no hall do *Stella Maris***

Nesta perspectiva, o hotel *Stella Maris* é descrito por Eva Lopo em sua historicidade, continuamente transformado pela passagem e sucessão de tempos históricos. Ao rememorar o hall do hotel, a narradora combina em um mesmo parágrafo elementos da decoração original, a exploração do marfim na década de 50, a relação de dominação das populações nativas pelos colonos brancos, e as adaptações improvisadas “impostas” pelas rebeliões ao Norte.

Não esqueci, porém como o *Stella* mantinha o fragor dum hotel decadente transformado em messe, de belíssimo hall, [onde] homens abastados que desciam pelos Trans-Zambezian Railways, vinham espalhar até à década de cinquenta, as inumeráveis malas, os longos dentes de elefante. Antes de tomarem os paquetes e partirem a negociar, em língua inglesa. O sussurro dum tempo colonial doirado vinha ali aportar (...) Nessa altura, ainda os negros não podiam, ou não queriam, encontrar os colonos brancos no mesmo passeio das ruas. Quando falavam, jamais viravam as costas, curvando-se às arrecuas até desaparecerem pelas portas, se entravam nas casas. (...) Que cheiro antigo, que cheiro de arte a envelhecer e a passar! A rebelião ao Norte, porém, tinha obrigado a transformar o *Stella* em alguma coisa de substancialmente mais prático, ainda que arrebatadoramente mais feia. (JORGE, 2004, p. 45)

É também no hall, num compartimento fechado à chave, que o General apresenta a vários comandantes as ações militares projetadas ao Norte do país. Além de revelar operações de guerra omitidas em “Os Gafanhotos”, a narração referencia áreas geográficas do interior de Moçambique, em seu tempo histórico. “A movimentação era geral. As melhores forças de Terra, Mar e Ar iriam convergir para Cabo Delgado, essa terra de selvagens, perto da mosquitagem do Tanganica, o coio inóspito onde o soviete tinha encontrado o côncavo necessário para pôr o ovo.” (p. 58).

Além de lugares reais, Eva Lopo referencia personagens e fatos históricos, que permitem localizar o tempo histórico da narrativa, não identificável em “Os Gafanhotos” – e logo, também o da narração, vinte anos depois dos eventos. Por exemplo, as referências ao atentado que vitimou Eduardo Mondlane, fundador e primeiro presidente da Frente de Libertação Moçambicana (FRELIMO), em 3 de fevereiro de 1969: “O general lembrava a bomba recente que havia deflagrado na cabeça de Mondlane” (p. 261); ou a autoimolação do estudante Jan Palach, em janeiro de 1969 em Praga, em protesto contra a invasão da República Checa pela União Soviética. “Porque pensa você que Jan Palach se queimou em Praga? Você pensa que foi pela Pátria Checa?” (p. 137)

### **Eva Lopo: as avenidas poeirentas e esburacadas da Beira**

A representação da cidade da Beira acompanha a transformação romanesca da personagem Evita, que ao longo da rememoração de Eva Lopo abandona gradualmente a missão de heroína épica nacional, sugerida em “Os Gafanhotos”: a garantia da *fecundação da terra*. Além de recusar-se à clausura no *Stella Maris* à espera do noivo em combate, Evita questiona a explicação oficial para a morte dos nativos: vício, roubo, (auto-)envenenamento – a “estupidez” mencionada em “Os Gafanhotos”. Após encontrar na praia uma garrafa de veneno com rótulo de vinho, desconfia de um crime premeditado e vai à redação do jornal local, pedir a um jornalista que inicie uma investigação.

A partir dessa denúncia, o jornalista conduz Evita a outros lugares da Beira, por avenidas bem diferentes das estradas planas e retas, como se traçadas sobre a água, descritas pelo narrador de “Os Gafanhotos”. Eva Lopo rememora vários passeios em que o carro fechado e poeirento do jornalista atravessa vias enlameadas e cheias de buracos, em proximidade máxima com a terra moçambicana.

Ela entrou e já ele arranca, acelera o motor, sai pela avenida que tem enormes covas, dá guinada para

evitar as covas, mas ainda não choveu, ainda salta pó que não se vê, contudo sabe na língua, porque as janelas vão abertas de par em par. (...) é agora que ela vê que ele não é um homem novo, nem é um homem branco, nem é um homem estúpido. (p. 135)

Se, a princípio, Evita acredita que outras pessoas são responsáveis pelas mortes, parecendo-lhe óbvio que o crime não tem a ver com o General, que “apenas tinha preconizado que se estabelecesse uma ordem na natalidade nativa, (...) apenas tinha sido arauto dum desejo e dum movimento (...) e merecia o respeito de todos” (p.112), o jornalista lhe afirma que “Há formas, há excelentes formas e medíocres formas de genocídio”. (p.136)

## **Considerações finais**

Pudemos observar que, em “Os Gafanhotos”, o isolamento espacial do projeto colonialista – representado como uma festa de casamento no espaço simbólico do terraço do *Stella Maris*, distanciado da terra –, evidencia as formas como a narrativa omite as atrocidades cometidas pelas dinâmicas de ocupação do território africano pelo colonizador português. Por exemplo, a pulsão genocida do projeto imperial é representada como uma opinião corriqueira entre os convivas, justificada pela atribuída “estupidez” da população indígena. Diferentemente, ao rememorar os deslocamentos de Evita no território colonial, Eva Lopo expõe as formas cruéis – e históricas – como o Colonialismo realiza o genocídio nas colônias africanas: a violência brutal das operações de guerra; o extermínio puro e simples dos nativos por meio de incêndios nas tribos ou do assassinato de mulheres, idosos, crianças e animais; o envenenamento premeditado; a supressão de serviços de saneamento; a desnutrição.

Ao constatar as diferenças na construção espacial das duas imagens literárias sobre os mesmos eventos, e considerando as reflexões de Bakhtin ao definir o gênero romanesco por contraste à epopeia, é possível verificar que, no contexto da Literatura Portuguesa pós-1974, o confronto entre estes dois gêneros,

encenado na justaposição das duas narrativas em *A Costa dos Murmúrios*, permite a Lídia Jorge contrapor uma narrativa romanesca, próxima às circunstâncias históricas de sua experiência pessoal, à mitologia imperial portuguesa – uma das bases ideológicas da ditadura salazarista, que justificava a guerra colonial em África pela manutenção de um anacrônico projeto imperial. A aproximação com a realidade histórica permite não apenas o necessário ajuste na hiperidentidade portuguesa, mas a compreensão sobre as formas discursivas que constroem e perpetuam a exclusão social nas sociedades formadas pelo processo de colonização português.

Com este procedimento, Lídia Jorge representa ainda o anacronismo em narrar a dissolução do Império Português – e a consequente “viagem do retorno” – na mesma chave épica que consagrou as Navegações e a expansão deste Império no século XV.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e Estética* (a Teoria do romance). Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.

CHAVES, Rita. Colonialismo e a vida literária no Império Português. *Literatura e Sociedade*, vol.7, n.6, p. 200-211, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i6p200-211>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

JORGE, Lídia. *A Costa dos Murmúrios*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2004.

LOURENÇO, Eduardo. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): literatura e revolução. *Revista Colóquio/Letras*, n.78, Mar.1984, p.7-16. Disponível em: <<https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=7&o=r>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

RIBEIRO, Margarida Calafate. As mulheres e a guerra colonial: uma leitura de *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. In: \_\_\_\_\_. *Uma história de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento, 2004. p. 363-421.

SARAIVA, Arnaldo. Os duplos do real e os duplos romanescos (*A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge). *Estudos Portugueses e Africanos*, vol.19, p.67-76. Campinas: Jan/Jun 1992. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/epa/article/view/5517>> Acesso em: 21 fev. 2022.

SEIXO, Maria Alzira. Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984): ficção. *Revista Colóquio/Letras*, n.78, Mar.1984, p.30-42. Disponível em: <<https://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=78&p=30&o=p>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

# A Escola do Cerrado e o Projeto BSB invisível: relato de experiência

*Silvia Naara da Silva Pinto de Oliveira (Doutoranda/UnB)*

## Introdução

A exclusão social sempre foi tema abordado pela literatura brasileira. Por volta dos anos 1960, a escritora Carolina Maria de Jesus, no livro *Quarto de despejo*, relata sua vida numa favela de São Paulo. Num dos trechos mais conhecidos, Carolina relata que a favela é o quarto de despejo enquanto que o centro da cidade é a sala de estar:

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 do uso, digno de estar num quarto de despejo (JESUS, 1993, p. 30).

Carolina percebe e relata com maestria a divisão social e geográfica de São Paulo, uma das maiores cidades brasileiras da época. A comparação entre sala de visitas e quarto de despejo retrata tanto a situação literal quanto a metáfora existente no trecho, visto que quarto de despejo é sinônimo semanticamente de um lugar para onde vão os objetos sem uso, velhos, indignos de uma casa. Carolina, no trecho, já apresenta a desigualdade social a que é submetida todos os dias; percebe o quanto é excluída, como se ocupasse um lugar sem valor, por sua moradia estar situada na favela.

A condição de Carolina Maria de Jesus, seus filhos e demais moradores daquele lugar não é restrita àquelas pessoas e nem àquela época. Atualmente, no Brasil, existem muitas pessoas vivendo em situação de vulnerabilidade social, condição agravada

inclusive pela grave crise sanitária da pandemia por COVID-19. Assim, são várias as pessoas e situações de exclusão no âmbito de locais urbanos vivenciadas pela sociedade brasileira. Diante dessas circunstâncias, o relato de experiência que apresento está situado no contexto da cidade de Brasília, mais especificamente, no Plano Piloto, dentro de uma ocupação considerada irregular pela Terracap, agência responsável pela regularização dos projetos de urbanização e de loteamentos em Brasília.

Assim, o objetivo principal deste texto é relatar minha experiência enquanto professora voluntária na Escola do Cerrado, braço do projeto BSB Invisível. Outros objetivos são descrever histórica e socialmente a Escola do Cerrado; transcrever relatos do cotidiano de estudantes da Escola do Cerrado e refletir sobre o direito à literatura em espaços de exclusão social.

## **Contexto**

Desde sua fundação em 1960, Brasília tem sido apontada como uma cidade modelo. Com características da arquitetura humanista e inovadora, seus idealizadores intencionaram criar uma cidade sem muros ou cercas, ou seja, uma cidade para todos. A construção de Brasília fazia parte do plano de metas do governo Juscelino Kubistchek, que tinha por slogan “Cinquenta anos em cinco”, o que era muito divulgado na época. Planejado para ser uma cruz, uma libélula ou o formato de um avião, o Plano Piloto é o projeto de dois eixos que se cruzam, formando um corpo e dois braços. A metáfora do avião foi consagrada e as partes da cidade são nomeadas por Asa Sul, Asa Norte, Cabine, Cauda, conforme é explicado no site:

Uma dessas linhas, o Eixo Rodoviário, tinha o traço levemente inclinado, o que dava à cruz a forma de um avião. Ele seria a via que leva às áreas residenciais – hoje, Asa Sul e Asa Norte. A outra linha, que representava o Eixo Monumental, abrigaria os prédios públicos e o palácio do Governo Federal no lado leste; a Rodoviária e a Torre de TV no centro,

e os prédios do governo local no lado oeste (GOVERNO, 2021).

Diante do exposto, reconhecemos que Brasília nasceu como uma cidade planejada e diferente de tudo o que até então se conhecia no Brasil. A capital federal ficou conhecida como a terra das oportunidades, um lugar em que todos teriam vez e voz. Assimilando essa visão, e chamados para a construção da cidade, milhares de brasileiros de diferentes regiões do país vieram para trabalhar e conquistar a terra (OS CANDANGOS, 2017); em especial, gente dos estados da Região Nordeste, e também dos estados de Goiás e de Minas Gerais, o que promove a grande diversidade linguística sociocultural na conjuntura do Distrito Federal.

As pessoas que chegavam ao local acampavam em locais improvisados ou em alojamentos destinados aos trabalhadores, o que provocou o crescimento de cidades ao redor do Plano Piloto, a área planejada. Dessa forma, surgiram as regiões administrativas, sendo 33 atualmente. Com o tempo, a desigualdade social ficou mais evidente na geografia de Brasília, com pessoas com maior poder aquisitivo econômico habitando o Plano Piloto. As ocupações irregulares de terrenos e lotes são recorrentes em Brasília, agravando a situação habitacional urbana da cidade.

O Projeto BSB Invisível viabiliza a exposição de relatos de pessoas em situação de rua ou em ocupações irregulares com o objetivo de tornar possível a visibilidade dessas pessoas, o que pode sensibilizar a população em geral a doar roupas, alimentos e itens de higiene pessoal a quem está invisível à cidade, ao governo. O termo invisível tem o poder de anular a pessoa enquanto cidadã com direitos e deveres. Porém, de encontro a essa visão, o BSB Invisível intenciona tornar visíveis as pessoas; mesmo com suas dificuldades, inacessibilidades e necessidades especiais.

Atuando em grupos de ocupações de espaços geográficos de Brasília, o lema da Organização Não Governamental “Ong BSB Invisível”, exposto em sua página em rede social, é “Mudar o mundo é mudar um mundo de cada vez”. Um dos objetivos da organização é registrar os relatos pessoais, as vivências, as dificuldades e as histórias das pessoas atendidas pelo projeto.

A página *on-line* conta principalmente com as autonarrativas dos moradores das ocupações em Brasília, cujo exemplo transcrevo:

Sou G.V.J.. Nasci em Brasília, tenho 21 anos. Eu tinha casa, meu quarto, estava gestante. Na época, minha mãe teve câncer na tireoide e teve de fazer cirurgia. Quando pensa que não, o moço do serviço dela descobriu que ela tava doente e a mandou embora. Ela não tinha mais condições de pagar aluguel, água ou luz... Nisso ela operou e perdeu o emprego. Eu cuidei da minha mãe, ela melhorou e a mulher (dona da casa em que morávamos) nos mandou embora. Isso em Planaltina (DF). Minha tia chamou minha mãe pra morar com ela, mas minha tia não gosta de mim e disse que não tinha mais lugar para eu ficar... Meu filho tinha seis meses quando tive de morrer na rua, aos 17 anos... Depois de um tempo com meu bebê na rua, tive de entregar pra avó cuidar... Estou grávida, penso que de cinco meses, acho que é menina. Não tenho meus documentos e não tenho paciência com esse povo. No dia em que marquei o pré-natal, eram 6h da manhã, a sala tava cheia e me mandaram embora. Eu sinto muito a falta do meu bebê que tá com quatro anos! Eu vou fazer a ecografia na sexta-feira, mas eu tenho de juntar dinheiro. Uma moça da farmácia vai me ajudar, disse pra eu arrumar dinheiro. Fico de noite na 208 Norte, no gramado atrás do McDonald's, mas tô pretendendo sair de lá por causa dos cachorros. A única que é a minha é a Princesa. Eu cuido de todos, na maior dificuldade, mas eu cuido. Ainda tem a Shitara, o Shairon, o Ramelão e o Coroa. Tem dois meses que não sei o que é uma televisão, a única vez que vi uma televisão foi num restaurante. Tem duas semanas que não tomo banho. É ruim demais... Olha a situação do meu cabelo... Eu nunca passei por isso... Olha minhas unhas, não eram assim, estragou tudo na rua. Não estou aguentando mais, estou em depressão profunda... Conheço muita gente que me dá conselho, porque tem horas que dá vontade de desistir da vida... As pessoas me ajudam, porque eu

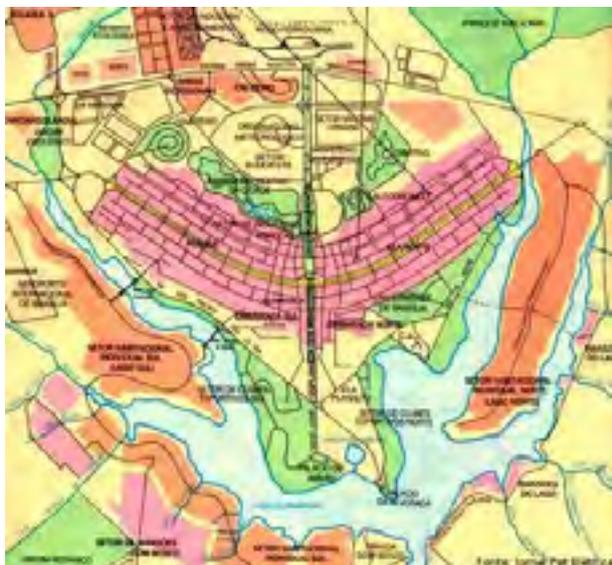
não aguento mais a vida... Estou sofrendo demais, não estou sendo mais forte... Não aguento mais a rua, estou cansada... (J.G.V., 2021)

Os objetivos da página em expor os relatos são sobretudo sensibilizar os usuários da rede social e mobilizar auxílio aos moradores da cidade. No relato apresentado, J. G. V. conta sua história e, de forma resumida, nos dá um panorama de porque acabou indo morar nas ruas e das dificuldades que enfrenta no cotidiano.

O Projeto BSB Invisível empresta parte do nome da sigla que se refere à cidade na comunicação entre aeroportos; a palavra ‘invisível’ trata de apontar o teor do projeto que é justamente tornar visíveis as pessoas desassistidas pelo poder público. O Projeto está presente em outras grandes cidades brasileiras, como São Paulo Invisível, por exemplo, que tem como objetivo humanizar o olhar da sociedade por meio das histórias contadas pelas pessoas atendidas pelo projeto.

Em Brasília, o BSB Invisível auxilia moradores individuais e também grupos de pessoas que ocupam irregularmente alguma área. Na experiência que relato, o BSB Invisível estava ajudando um grupo acampado numa área de terras da União, local muito próximo da Esplanada dos Ministérios, de clubes de lazer e de outros patrimônios da cidade. A seguir, um quadro ilustrativo do mapa do Plano Piloto. Em destaque, no ponto em preto, a localização da ocupação do CCBB.

Figura 1. Mapa de Brasília com a localização da ocupação do CCBB



Fonte: <[www.df.gov.br/historia](http://www.df.gov.br/historia)>.

A partir da visualização do mapa, é possível perceber que o local da invasão ficava muito próximo dos palácios de residências oficiais, como o Palácio do Jaburu, ocupado pelo Vice-Presidente e o Palácio da Alvorada, designado como residência ao Presidente da República. Além disso, os acampamentos da invasão também estavam situados próximos à região do Eixo Monumental, local turístico e de representatividade arquitetônica de Brasília. Assim, de acordo com vários precedentes históricos, comumente, gestões do Distrito Federal procuram afastar pessoas em situação de rua ou em ocupação considerada irregular de locais mais valorizados ou ainda da vista da maioria dos políticos ou turistas em visita à Brasília. Entretanto, como as políticas públicas para a erradicação da pobreza ainda são insuficientes, cidadãos com menor poder aquisitivo, muitas vezes, não têm opção a não ser ocupar terras públicas.

A característica principal dos ocupantes irregulares das terras públicas é a presença de famílias completas. Dessa forma, nas ocupações há sempre crianças e adolescentes. Ao perceber

a necessidade de várias crianças em idade escolar e que faziam parte do Projeto, que não podiam ir à escola por causa do distanciamento social, o grupo de voluntários do Projeto BSB Invisível criou um outro projeto: A Escola do Cerrado.

## **A experiência na Escola do Cerrado**

A vivência na Escola do Cerrado ocorreu em fevereiro de 2021, na região da ocupação do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), região central e muito privilegiada da cidade de Brasília, como dito anteriormente. Como medida de enfrentamento à pandemia por COVID-19, os estudantes foram impedidos de frequentar presencialmente as escolas pelos decretos de distanciamento social, embora a Secretaria de Educação do Distrito Federal tenha disponibilizado um portal com aulas *on-line*, atividades escolares e tira-dúvidas com professores. Tais medidas estratégicas, que foram inclusive adotadas pela grande maioria das unidades escolares, requerem, principalmente, acesso à internet, aparelhos digitais como *smartphones*, computadores, *notebooks*, *tablets* e outros. Porém, como acessar as aulas *on-line* em um acampamento de invasão que nem ao menos possui rede elétrica? Dessa extrema necessidade surgiu então a Escola do Cerrado que se tornou, a partir de 2020, quase que o único acesso às atividades escolares para as crianças e adolescentes da ocupação do CCBB.

Figura 2. Placa de boas-vindas à ocupação do CCBB



Fonte: <[www.instagram.com/escoladocerrado](http://www.instagram.com/escoladocerrado)>.

Com o apoio de voluntários e doações da comunidade em geral, a equipe da Escola do Cerrado construiu, em um espaço de ocupação urbana, em janeiro de 2021, um barraco de madeirite com porta, janelas, armários, carteiras escolares e livros para que as crianças pudessem estudar. Em chamada pública por rede social, na própria página do Instagram, o projeto convidou professores voluntários para a atuação.

Figura 3. Chamada para professor voluntário



Fonte: <[www.instagram.com/escoladocerrado](http://www.instagram.com/escoladocerrado)>.

Como professora pesquisadora, atendi ao convite e participei de ações na escola. A metodologia do trabalho era simples: os voluntários foram organizados de acordo com sua disponibilidade de dias e horários, o que era estabelecido e comunicado por meio de aplicativos de mensagens instantâneas como o Whatsapp. Uma das voluntárias e também diretora do projeto ia até as escolas onde as crianças estavam matriculadas e adquiria, semanalmente dos professores ou da secretaria escolar, o material já copiado e as atividades a serem realizadas pelos estudantes da ocupação. No espaço da comunidade, o voluntário escolhia uma criança ou um adolescente, tentava estabelecer um vínculo de cordialidade e passava a ler e auxiliar as tarefas escolares junto com o estudante.

As aulas eram ministradas ao ar livre ou dentro da sede da escola, de acordo com o que o estudante e a professora voluntária decidiam. Ao redor, crianças bem pequenas, de dois anos ou menos, também acompanhavam as aulas, querendo atenção das

professoras e aprendendo também. Material de reciclagem e cachorros estavam no local fazendo parte do cenário; os primeiros como sustento de vida da maioria das famílias da ocupação, os segundos como companheiros fiéis de crianças e adultos.

Figura 4. Estudantes e voluntários na Escola do Cerrado



Fonte: <[www.instagram.com/escoladocerrado](http://www.instagram.com/escoladocerrado)>.

Figura 5. Professora voluntária e estudantes



Fonte: <[www.instagram.com/escoladocerrado](http://www.instagram.com/escoladocerrado)>.

Minha primeira ida à Escola do Cerrado foi depois de combinar um encontro com mais duas voluntárias na Rodoviária do Plano Piloto. Como eu não conhecia o lugar e nem sabia como chegar ao local da ocupação, preferi ir junto com alguém. Encontramo-nos em frente à Pastelaria Viçosa e pegamos outro ônibus que nos levasse mais perto da invasão. Neste dia, havia

uma grande manifestação de protesto político e as vias da Esplanada estavam todas interditadas, o que fez com que o ônibus fizesse um outro percurso. Com isso, precisamos andar muito até chegar à trilha da ocupação. Atravessamos uma via muito movimentada e, por fim, entramos na estradinha de terra que levava às casas e à Escola. Quem passa de carro pela via L4 Sul, à altura do Eixo Monumental, não imagina que logo ali havia uma pequena vila e com a escola; toda a estrutura era bem cercada por árvores do cerrado.

Naquela tarde, após as devidas apresentações, escolhi a J., 7 anos, em fase de alfabetização para auxiliar com as atividades, acreditando que a formação no Magistério – curso profissionalizante de ensino médio – e minha experiência como professora do ensino fundamental I seriam de grande valia. J. era pequena para a idade, magrinha, com cabelos e olhos castanhos. Esperta e faladeira, estava vestida de camiseta justa e saia rosa de bailarina. Sua atenção era voltada o tempo todo para um par de patins cor-de-rosa que estava ali pelos cantos como mais um componente dos objetos para reciclagem. A tarefa de J. era uma folha copiada bem simples com várias atividades que ela respondeu muito rápido para poder brincar com os patins. Entretanto, de acordo com as regras da Escola do Cerrado, quando o estudante conclui a atividade proposta pela escola, passa a responder ou completar qualquer outro material didático que o professor voluntário escolher. Assim, me propus a resolver com a J. mais algumas páginas de cartilhas doadas e que estavam à disposição. O calor, a falta de estrutura e a proposta educativa fora da realidade significativa das crianças tornaram a tarde longa demais. Quando finalmente J. pôde brincar, outras crianças mais velhas já tinham se apossado dos patins tão cobiçados e o jeito foi dividir o brinquedo entre todos: um pé de patins para cada criança, assim, duas poderiam brincar ao mesmo tempo. A estratégia deu certo e a maioria teve o divertimento esperado, inclusive J., que chegou a cair e machucar o joelho, mas sem desistir de ter a sua vez.

As aulas começavam às 14 horas e terminavam às 17h, com um intervalo de trinta minutos por volta das 15h30. A liderança da Escola do Cerrado, durante o intervalo, oferecia um

lanche simples e tentava conversar com as crianças sobre a rotina, as dificuldades e novidades da invasão. Não havia música de acolhida, nem histórias para iniciar ou terminar o ‘dia letivo’. Nas prateleiras da escola, apenas livros didáticos doados, material de escrita e de pintura, mas nenhum livro de histórias infantis, ou livros de literatura. Às 17 horas, eu e as outras professoras voluntárias voltamos de carona, com a diretora da Escola, para a Rodoviária do Plano Piloto porque as vias do Eixo Monumental ainda estavam interditadas e não passaria nenhum ônibus por ali. O compromisso seria repetido uma vez por semana ou de acordo com a disponibilidade do voluntariado. Eu estava exausta, atordoada mais pela situação do que pelo trabalho físico. Pouco conversamos na volta para casa. Cada uma das voluntárias seguiu seu rumo para a Estação Central do Metrô e não nos vimos mais.

## **A ocupação**

Alguns dias após a minha primeira participação como professora voluntária, uma ação do Governo do Distrito Federal derrubou todos os barracos, inclusive a construção da Escola do Cerrado. Acompanhados pela Polícia Militar, agentes do DF Legal, secretaria responsável pela ordem urbanística de Brasília, forçaram a saída das pessoas de suas casas e as derrubaram. Em meio a protestos da comunidade em geral e da resolução de não despejo em circunstâncias de pandemia, as famílias foram expulsas do local e todos os seus pertences destruídos – mesmo a lei distrital nº 6657/2020 proibindo as remoções e ordens de despejo durante a pandemia.

Durante a ação, que durou em torno de dois dias, voluntários, professores e moradores tentaram proteger a Escola do Cerrado, fazendo um cordão humano de isolamento, subindo ao telhado da Escola e tentando proteger o espaço. No entanto, os esforços não foram bem-sucedidos e todas as edificações do local foram derrubadas.

O Governo do Distrito Federal, em sua defesa, alega que houve uma liminar que suspendeu as proibições de remoções ur-

banas. Além disso, segundo o GDF, as famílias ocupantes do espaço do CCBB recebem benefícios sociais como o Bolsa Família, são cadastradas junto ao Centro de Referência de Assistência Social do Distrito Federal (Cras) e inscritas em programas habitacionais como a Companhia de Desenvolvimento Habitacional (Codhab). Assim, na perspectiva do Governo do DF, as famílias dessa ocupação já são muito bem assistidas, não necessitando de complementação de renda ou de qualquer outro tipo de auxílio. Também não se levou em consideração a ação da Escola do Cerrado junto aos estudantes impedidos de frequentar presencialmente a escola e sem acesso a meios digitais para o acompanhamento das aulas.

Figura 6. Cordão humano de proteção à Escola do Cerrado



Fonte: <[www.correiobraziliense.com.br](http://www.correiobraziliense.com.br)>.

Figura 7. Policiais e manifestantes em confronto



Fonte: <[www.correiobraziliense.com.br](http://www.correiobraziliense.com.br)>.

Apesar de todos os protestos e tentativas de impedir a desocupação da área, todos os barracos foram derrubados, inclusive a edificação da Escola do Cerrado. As famílias tiveram seus pertences retidos e procuraram outros locais para moradia.

Atualmente, a Escola do Cerrado atua de forma itinerante com os voluntários atendendo os estudantes em várias regiões do Distrito Federal; por meio de campanha em redes sociais, o Projeto adquiriu um veículo motorizado e, dessa forma, transita pelas regiões administrativas ministrando as aulas de reforço escolar.

As aulas presenciais nas escolas públicas retornaram em fins de 2021 e as crianças puderam retomar as aulas normalmente, mas em escolas diferentes das que estavam matriculadas porque todas as famílias foram desalojadas do local que já ocupavam há bastante tempo, sendo preciso criar novos laços sociais e educacionais com as escolas das outras regiões para onde foram.

## **Considerações**

O relato de experiência parte de um princípio autoetnográfico que emprega a experiência pessoal para descrever e interpretar textos culturais, experiências, crenças e práticas (ADAM; ELLIS; JONES, 2017). Assim, é possível conceber essa abordagem como uma metodologia que endereça ao significado de uma ação da construção de um relato a partir de si mesmo, ou seja, na visão de quem escreve (SANTOS, 2017). A vivência que tive na Escola do Cerrado possibilitou ampliar minha visão como professora e refletir sobre meu papel como cidadã. Na perspectiva de quem observa, participa, reflete e escreve, essa narrativa memorial define também minha interpretação do fatos vivenciados. Como mulher, mãe e pesquisadora, meu desejo era de acolher muito mais os estudantes em suas atividades, participando de forma mais ativa e regular com as ações da Escola.

Ao participar do Projeto da Escola do Cerrado antes da derrubada, percebi que o domínio da leitura e da escrita é uma grande oportunidade de ascensão social e econômica para a maioria das famílias da ocupação do CCBB; seria, metaforicamente, uma espécie de tábua de salvação para as crianças e, por conseguinte, para suas famílias. As mães (muito mais presentes que os pais), mesmo na luta árdua da sobrevivência, naquele contexto, faziam questão da participação dos filhos na Escola do Cerrado e de suas atividades. Os voluntários eram sempre muito bem tratados, com respeito e deferência até, mais uma prova da valorização da educação formal por parte dos estudantes e seus familiares.

A educação brasileira prevê, em seu documento norteador do componente curricular, a Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018), o acesso irrestrito da criança à educação. Assim, são direitos garantidos as ações que promovem a educação escolar ou acadêmica em todos os níveis da educação básica. Segundo Rojo (2009), a maioria das crianças brasileiras em idade escolar têm acesso à leitura somente pelos livros didáticos, o que seria insuficiente para a formação da leitura com competência. A ideia de Rojo nos remete à experiência relatada, em que o acesso

à literatura na escola da ocupação era quase inexistente, como se fosse um artigo de luxo, algo para a sala das visitas e não para o quarto de despejo (JESUS, 1993). A concepção de que a literatura é algo dispensável estava inclusive na ação dos professores voluntários, que viam o material didático e suas atividades mecânicas com maior relevância do que um momento de roda de leitura ou de contação de histórias. Aparentemente seria contraditório debater o acesso à literatura quando há fome e falta de moradia; entretanto, se considerarmos que algo é indispensável para nós, deve ser indispensável para todos (CANDIDO, 2011).

Se a BNCC, como bússola da educação brasileira garante o desenvolvimento da leitura com todas as suas habilidades e competências, e isso exige o domínio da linguagem literária, é também relevante debater o acesso à literatura para todos. O relato que fiz é ínfimo diante das dificuldades de inclusão das pessoas em ocupações urbanas consideradas irregulares. Porém, a reflexão para mudança precisa ocorrer de alguma forma e se cada um tentar mudar a vida de alguém para melhor, é possível que a transformação que queremos aconteça, mesmo que seja de uma pessoa apenas.

## **Referências**

ADAM, Tony E.; ELLIS, Carolyn; JONES, Stacy H. Autoethnography. In: MATTHES, Jörg (General Editor). *The International Encyclopedia of Communication Research Methods*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2017. DOI: <<https://doi.org/10.1002/9781118901731.iecrm0011>>. Acesso em: 05 nov. 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília, 2018.

BSB Invisível. [Instagram.com/bsbinvisivel](https://www.instagram.com/bsbinvisivel). 30.11.2021. Disponível em: <[https://www.instagram.com/bsbinvisivel\\_/](https://www.instagram.com/bsbinvisivel_/)>. Acesso em: 30 nov. 2021.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

ESCOLA DO CERRADO. Instagram.com/escoladocerrado. 30.11.2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/escoladocerrado/>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

GOVERNO do Distrito Federal. História – Brasília: a cidade sonho. *GDF*. Disponível em: <<https://www.df.gov.br/historia/>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

G.V. J. In: *BSB Invisível*. 06.09.2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CTgFEwcID3K/>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 1993.

MOURA, Jéssica; SILVA, Ana Maria. Moradores da ocupação do CCBB resistem à derrubada dos barracos. *Correio Braziliense*, 05.04.2021. Disponível em: <<https://www.correio braziliense.com.br/cidades-df/2021/04/4916195-moradores-da-ocupacao-do-ccbb-resistem-a-derrubada-dos-barracos.html>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

ROJO, Roxane. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. São Paulo: Parábola, 2009.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural – Revista de Ciências Sociais*. Plural, 24(1), 214-241. <<https://doi.org/10.11606/issn.2176-8099.pcs.2017.113972>>. Acesso em: 04 nov. 2021.

SECRETARIA do Estado de Educação. Escola em casa. *SEEDF*, 05.03.2021. Disponível em: <<https://www.educacao.df.gov.br/escola-em-casa-df-2021/>>. Acesso em: 30 nov. 2021.

OS CANDANGOS. *Memorial da democracia*, 2017. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/construcao-de-brasil/5>>. Acesso em: 04 de fev. 2022.

# O soar dos sinos na cidade: indivíduo e coletivo no *Fausto* de Goethe

Thiago Oliveira Gonzalez Lopez (Pesquisador colaborador/UFF)

## Introdução

É possível que o desenho das ruas seja antigo, pois elas acompanham forma e inclinação da montanha. O templo não se situa no meio da praça, mas encontra-se disposto de forma a oferecer a quem chega da direção de Roma uma perspectiva bastante bela. Há que se desenhar não somente o templo, mas também sua feliz localização.<sup>1</sup>

Em primeira leitura, o relato de Goethe aos seus amigos, a partir de uma carta, revela os traços que seu olhar pode reconhecer na cidade italiana; aos seus leitores, desperta-se a complexidade posta em uma paisagem. Numa observação intrínseca, o escritor identifica as qualidades de tempo, espaço e ação humana em harmonia, isto é, está posta a teleologia humana em seu processo de autoconhecimento no diálogo com a natureza.<sup>2</sup> Portanto, desde o universo de releituras críticas da tragédia, resgata-se aqui a dimensão espacial no *Fausto* de Goethe como um argumento para a compreensão do percurso humano na história.

Nesta perspectiva, a alusão aos *sinos* remonta às contribuições de Marshall Berman (1940-2013) no capítulo dedicado à tragédia goethiana em meio à sua leitura de textos da modernida-

---

1 GOETHE, 1999, p. 138.

2 Mikhail Bakhtin, quando se debruça sobre o tempo e o espaço nas obras de Goethe, revela que este “procura antes de tudo e encontra o *movimento visível do tempo histórico*, inseparável da ambiência (Localität) natural e de todo um conjunto de objetos criados pelo homem e substancialmente vinculados a essa ambiência natural. Também aqui Goethe revela uma acuidade excepcional e *concretude* da visão.” (BAKHTIN, 2020, p. 233, grifos originais)

de, cujo livro se intitula: *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1982). Nesta oportunidade, entre os pontos argumentativos que identificam as características da formação da condição moderna humana, Berman evidencia os dois momentos em que Fausto dialoga com o elemento religioso: “Se os sinos da igreja o chamaram de volta à vida, tempos atrás, é o som das enxadas que o vivifica, agora.” (BERMAN, 1986, p. 64).

A menção aos *tempos atrás* referidos pelo autor faz referência à primeira parte da tragédia, na qual Fausto está inserido na Idade Média, e os sinos são parte do primeiro evento público que se passa no percurso do personagem. Nesse instante, o ambiente narrativo destaca o quarto solitário e opressivo que dimensiona o reflexo da angústia fáustica, não por acaso delimitado pelas arcadas arquitetônicas expressivamente góticas. No entanto, parece ocorrer de forma diferente no lado externo à sua casa: a festa da Páscoa leva os moradores da cidade às ruas e o sino da igreja coroa a manifestação popular. Nesta altura, Fausto deixa cair o frasco de veneno que tinha nas mãos e, como a anunciada *volta à vida*, retorna à convivência urbana.

A segunda circunstância, momento no qual o sino torna a tocar na tragédia, se difere da primeira, como já apresenta Berman em sua comparação. A vida pelo *som das enxadas* remete ao derradeiro ato da segunda e última parte da tragédia, no qual o ambiente de fundo é fidedigno às dinâmicas sociais e um grande canteiro de obras: nele, inúmeros trabalhadores estão sob o comando de Fausto, no desafio da urbanização de um campo aberto e alagadiço. Deste modo, a introspeção do ambiente privado do início se torna distante da exposição ativa e *colonizadora* da interferência moderna, como defende Berman.

Entre estes dois momentos pontuados pelos sinos, portanto, se apresenta o percurso de Fausto, que vive os dilemas sufocantes do período medieval; se encanta e se ilude com a Helena homérica na representação renascentista do texto de Goethe; e, por fim, esquece o caráter subjetivo e anacrônico das passagens anteriores para atuar de modo objetivo na Modernidade. Como fio condutor deste percurso, obtém-se a presença irrevogável de

Mefistófeles, figura personificada do diabo, com quem Fausto cria um pacto e define a objetividade do percurso deste homem: uma vez sanado o desejo fáustico de satisfação de apreensão da realidade, sua alma se tornará posse de Mefisto.

À luz deste diálogo diabólico, o anseio fáustico de domínio da realidade, portanto, deverá ser seduzido pelas iniciativas de seu pactário que, por sua vez, não estará inerte às circunstâncias históricas adjacentes. No decurso das tentativas de vencer o pacto, Mefisto caminha junto e paralelo às reverberações da Revolução Francesa (1789), da qual se extrai o espírito da individuação humana e, quanto ao diálogo do homem com a natureza, da Revolução Industrial (1760-1840) redimensiona este elo; manifestações estas não só vistas, mas presenciadas por Goethe no amadurecimento de sua vida. Desta forma, Fausto não está somente exposto, mas também absorve as demandas de seu tempo, além de, em ato afirmativo, poder assumir a postura do percurso do homem moderno, quando nele está contido a identidade de um coletivo (Cf. LUKÁCS, 1970).<sup>3</sup>

Nesta perspectiva, os sinos, seja no momento da manifestação da Páscoa na Idade Média, seja na Modernidade ao som do trabalho do canteiro de obras, não são escolhas ingênuas, mas objetivas do processo de humanização frente às imposições sistêmicas. Como consequência, a religiosidade impressa no *sino* se converte no símbolo da particularidade posta em disputa a partir de Fausto, em que se explora a insistência de uma dimensão dualista questionada pelo escritor. Assim, se dimensionam as mudanças qualitativas deste trajeto histórico, que permitem a visualização das contradições que as circunstâncias sociais impõem à leitura do próprio homem em relação a si mesmo e ao espaço que ocupa.

---

3 Quando esteve mais próximo à crítica literária, nos anos 1930-1940, Lukács desenvolveu um estudo sobre o Fausto de Goethe, do qual pode-se assumir a perspectiva de que, com a trajetória do personagem, “é o destino de um homem o que pretende ser configurado e, contudo, o conteúdo do poema é o destino da humanidade inteira.” (LUKÁCS, 1970, p. 343, tradução livre)

## Idade Média

Que fundos sons, que toques argentinos,  
À força me subtraem dos lábios o cristal?  
Já me anunciais, sonoros, graves sinos,  
A uma festa, o santo louvor pascoal?  
(GOETHE, 2004, p. 742-745)

A menção ao *crystal* recupera o frasco de veneno que Fausto tinha em mãos quando prestes a retirar sua vida, bem como garantir um final para sua inquietação insaciável por conhecimento. Em contrapartida, os sinos impossibilitam a inércia interativa característica do personagem nos anos de isolamento de seu quarto, uma vez que servem de convite ao convívio urbano.

Desde o espaço privado, a vida pública representa, por extensão, uma possibilidade de interação social da qual, invariavelmente, Fausto é parte. Portanto, se compreendida a insatisfação dele diante dos limites do cotidiano medieval, a saída por meio de uma autônoma busca intelectual não o permite transformar o ambiente que o circunda:

Céus! Prende-me ainda este antro vil?  
Maldito, abafador covil,  
Em que mesmo a celeste luz  
Por vidros foscos se introduz!  
Opresso pela livralhada,  
Que as traças roem, que cobre a poeira,  
Que se amontoa, embolorada,  
Do assoalho à abóbada cimeira;  
Cercado de um resíduo imundo,  
De vidros, latas, de antiqualhas,  
Cheios de trastes e miuçalhas -  
Isto é teu mundo! chama-se a isto um mundo!  
(Idem, p. 398-409)

Desta maneira, a exclusão social voluntária delineada por Fausto está intimamente relacionada com os rastros das dinâmicas sociais independentes dele, de objetos supérfluos à sua

indagação primordial, ou mesmo dos livros que prometem um escape, mas se limitam frente à espontânea e indesejada natureza. Nessa medida, os traços da arquitetura vistos pela *abóboda cimeira* e pelos vidros por onde a luz adentra no quarto passam a ser a mediação do elo entre a interioridade fáustica e a dimensão coletiva deste cotidiano:

De seu portal, pelo obscuro,  
Surge garrida multidão.  
Cada um procura o sol e a luz.  
Festejam a ressurreição de Jesus.  
Porque eles mesmos estão reditivos,  
*De áreas sem luz, de quartos abafados,*  
*Do suor do trabalho e ofício exaustivos,*  
*Da opressão dos frontões, telhados,*  
*Do aperto das vielas, da obscuridade,*  
*Vieram todos à claridade.*  
(Ibidem, p. 918-927, grifo nosso)

A aparente solidão do personagem, assim, começa a se dissolver em sua própria leitura da cidade: a partir de uma descrição arquitetônica, une-se a cidade à própria subjetividade humana, por ora castigada pelas condições sociais, ora iluminada pelo devir religioso permitido pela festa cristã. Contudo, é neste ponto que Fausto se difere de seu grupo social, quando a transcendência religiosa não pode satisfazer seu impulso de captura da realidade.

Em desconfiança e descrédito ao cenário religioso, há o favorecimento, por outro lado, à adesão de Fausto à uma proposta de ruptura, isto é, aquela feita por Mefistófeles: como persona do diabo, haverá no pacto a manifestação da individualização fáustica na medida que não só deixa de acompanhar o coro pascoal, mas se permite o posicionamento contrário quando se alia ao opositor do cristianismo.

Esta posição provoca em Mefisto uma estratégia de conquista de Fausto pelo investimento no prazer carnal: primeiro, com expressão sobretudo no relacionamento com Margarida,

mas que termina interpelado pelos atravessamentos sociais medievais; ou na Noite de Valpurgis, em seguida, quando a festividade orgiástica e diabólica de resposta aos atos cristãos não tem o efeito determinante esperado.

A falta de sucesso nesta direção se justifica pelo fato de os anseios de Fausto, já expressos em sua manifestação inicial em seu quarto, precisarem de uma resposta mais consistente que as apresentadas por Mefisto até então. Este, por sua vez, diante da inquietação e impaciência fáusticas, conduz a uma leitura incontornável dos limites da ação humana dentro do cotidiano, cuja força motriz se estabelece em determinações superiores ao desejo individual:

O passatempo pouco se aconselha!  
Poderia, entretanto, edificar mil pontes.  
Não só se trata de arte e ciência,  
A empresa exige assaz paciência.  
(GOETHE, 2004, p. 368-371)

A partir da leitura na qual a realidade pode ser apreendida pelos modos de reflexo estético e científico, bem como a coerência de que a criação de espaços depende dessas duas esferas miméticas, mas também deve considerar uma peculiaridade funcional (Cf. LUKÁCS, 1967)<sup>4</sup>, Mefisto evoca para Fausto a importância da particularidade na leitura do mundo. Em suma, diante das inquietações humanas, ainda que abstratas, está situado o cotidiano do qual se extrai as reflexões. Em resposta, de modo dialético, nele as efetivas transformações objetivadas pelo homem necessitam se materializar novamente, com suas contribuições qualitativas.

Nesta circunstância, a *paciência* aludida no trecho demonstra a fragilidade de Fausto em construir uma possibilidade autônoma de transformação do seu cotidiano a partir de suas

---

<sup>4</sup> Em sua *Estética*, originalmente publicada em 1963, Lukács metaforiza sua leitura de arte, ciência e vida cotidiana a partir de um rio: no percurso, o fluxo contínuo pode se dividir, como as leituras de arte e ciência, mas ao fim haverão de retornar a dividir o mesmo leito – o da vida cotidiana. Contudo, quando o homem se repousa sobre este rio, haverá de experimentar uma mudança qualitativa de sua leitura de mundo a cada nova contribuição dos reflexos artístico e científico.

reflexões interiorizadas. Em uma espécie de termômetro social, o sino não só evita a morte do personagem, como recupera a partir do *páthos* religioso a dimensão coletiva presente na figura humana. Uma vez, no entanto, que rechaça este acordo social, a presença de Mefistófeles provoca, para além da crítica, a participação efetiva de Fausto nesta particularidade – em processo até o fim da tragédia.

## **Modernidade**

Em alinhamento, novamente, à consideração elaborada por Marshal Berman, transporta-se aqui ao fim da tragédia, momento no qual Goethe se dedica às transformações humanas e, conseqüentemente, espaciais vividas pelo impacto da Revolução Industrial – que alimenta o novo tocar dos sinos. Neste ponto, portanto, encontra-se já um Fausto após o percurso da Idade Média e do Renascimento, oportunidade esta quando há o deslocamento da tragédia até Esparta para o encontro com a Helena homérica, entre encantamentos e frustrações.

Se em suas perspectivas subjetivas havia uma paridade entre seus objetivos e aqueles comuns aos antigos,<sup>5</sup> na prática suas ações contemporâneas não podem fazer coro as suas intenções. Nesta medida, é feliz a adoção de um Fausto mais ativo nos momentos finais da tragédia, em que é possível observar as contradições presentes nos ares de modernização advindos com o novo maquinário a vapor. A atmosfera, portanto, de um Fausto operante, é a escolha para que o sino retorne a tocar:

Vamos do alto da capela  
Do sol poente ver o adeus;  
Soar o sino em paz singela  
E nos fiar no eterno Deus!

---

5 Aqui, revela-se a inquietação de Goethe quanto a si próprio e aos seus contemporâneos: “os antigos não só tinham grandes intenções, mas também as sabiam realizar. Nós, os modernos, também temos grandes intenções, mas raras vezes somos capazes de as realizar de modo tão viril e palpitante como o desejaríamos.” (GOETHE apud ECKERMANN, s/d, p. 19)

(GOETHE, 2007, p.139-142)

Filemon é um ancião que habita com sua mulher, Baucis, nas terras nas quais Fausto possui a oportunidade de objetivar a construção de uma cidade – estas que se caracterizam por ser um campo aberto, mas alagadiço, isto é, não próprias para edificações. A visão crítica da cidade medieval do primeiro momento dos sinos, contudo, se apresenta como parâmetro fértil para a imaginação fáustica, cujo ímpeto de dominar a natureza se assemelha à oportunidade, enfim, de manifestar a superação de seu desejo de captura do real, além de evidenciar um novo passo para a história do homem a partir da produção de espaço.

Os maiores desafios não estão dedicados, aqui, à ciência ou à arte, conforme já havia alertado Mefistófeles: para a ciência, já havia o maquinário posto pela Revolução Industrial; para a arte, a possibilidade de não ser contemplada esteticamente dado o avanço científico que gera os novos contornos sociais.<sup>6</sup> Identificado o âmbito dos reflexos, portanto, o entrave posto ao plano fáustico está na impossibilidade de convencer o casal de anciões a fazerem parte do projeto, o que evidencia a negligência à vida cotidiana daquele grupo social. Por isto, condenados à modernidade, Baucis e Filemon recuperam no sino da igreja, o *páthos* religioso frente ao modo operativo transformador de Fausto.

De novo! esse tilim maldito!  
Qual tiro pérfido ressoa;  
Meu reino à vista é infinito,  
Por detrás, só desgosto ecoa  
(Idem, p. 151-154)

Novamente os sinos da igreja interrompem algo em Fausto. No entanto, se antes a estaticidade, neste momento é pontualmente empecilho para a segurança de sua ação em construir a nova cidade. Berman (1986) argumenta que, mais uma vez, é uma oportunidade de Fausto recuperar a dimensão coletiva a partir de sua infância, instância genuína da humanidade de um homem.

<sup>6</sup> Na primeira parte da tragédia, Mefistófeles já anuncia de que maneira opera o diabo, isto é, por qual caminho Fausto será conduzido: “Tem-nos o diabo instruído da arte, / Mas não é facultada ao diabo”. (GOETHE, 2004, vv. 2.376 – 77)

Contudo, frente ao poder que passa a vislumbrar com o seu *reino*, o sino tem sua importância menosprezada e as atividades não cessam; estas, sob o caráter afirmativo da arquitetura<sup>7</sup> em apresentar os conflitos contemporâneos de sua execução:

Golpes sob o sol ressoavam,  
Mas em vão; em noite fria  
Mil luzinhas enxameavam,  
Diques vias no outro dia.  
Carne humana ao suor sangrava,  
De ais ecoava a dor mortal,  
Fluía ao mar um mar de lava,  
De manhã era um canal.  
Ímpio ele é, nossa cabana  
E agro, teima em cobiça-los;  
Da riqueza ele se ufana,  
Trata-nos como vassalos.  
(Ibidem, p.123-134)

Além da negação ao novo projeto, Baucis não hesita em manifestar sua resistência em forma de denúncia do processo de implementação do projeto. Assim, desde os olhos ingênuos e críticos da anciã, a humanidade desses trabalhadores é escassa diante dos padrões de opressão no canteiro. Enquanto a paisagem natural se estrutura a partir da intervenção humana, as construções se comunicam apenas como *luzinhas* abstratas e, representadas em matéria, a cidade demonstra o que antes foi o conflito de classes. Assim, compreendido o papel do espaço de apresentar o que melhor manifesta o pensamento dominante do cotidiano, Linceu, vigia do reino de Fausto, relata:

---

<sup>7</sup> O vínculo da arquitetura com o particular, no qual há a necessidade de o espaço atender demandas objetivas da cotidianidade implica situação de que ela “expressa o nível alcançado no domínio das forças naturais com o orgulho de uma vitória definitiva e eternizada. O já superado desaparece sem deixar rastro, e nada aponta, por outra parte, a um avanço posterior”. (LUKÁCS, 1967, p. 122, tradução livre)

Ah! No bosque a casa arde,  
Que em musgo úmido se erguia;  
Urge auxílio! Ali, que não tarde!  
Esperança vã, baldia!  
(GOETHE, 2007, p. 312-315)

Ainda que o incêndio assassino tenha sido executado por Mefistófeles, este responsabiliza Fausto por expressar o desejo introspectivo deste ato, uma vez que a totalidade do projeto da cidade necessitava a eliminação dos anciões e seu mundo “retrógrado”. Em um primeiro momento, como resposta à acusação mefistofélica, os anseios fáusticos podem se sensibilizar com o desfecho trágico da interrupção da vida de Baucis e Filemon. Contudo, em seguida, as atividades da cidade retornam sem pesares.

A liberdade ativa experimentada por Fausto nesta última fase termina por delimitar também, de forma contraditória, o fim de sua vida. Nesta perspectiva hierárquica de sua individualidade perante os trabalhadores e opositores, o anúncio de Mefisto por atenção à particularidade termina por estar velada pela ação deste agente urbano, isto é, de Fausto. Assim, quando retira as referências de sua infância e do que o constitui enquanto humano, não existe mais espaço para a própria existência de qualquer vestígio, ainda que uma inflamada perspectiva fáustica (Cf. BERMAN, 1986).

Goethe, contudo, não individualiza as responsabilidades no seu personagem: a escolha por ser Mefistófeles a efetivar o incêndio demonstra o caráter sistêmico que envolve o homem nestes padrões modernos, além de manifestar a impossibilidade do urbanista em promover uma intervenção urbana a partir de critérios individuais, mas de decisões coletivas (Cf. LUKÁCS, 1967). O toque do sino, portanto, termina por elucidar a escolha de Fausto segundo o ímpeto de sua singularidade, mas que manifesta o desfecho prioritariamente científico-tecnológico na ação moderna genérica, tanto ímpar como nefasta para a coletividade urbana que lhe garante suporte.

## Considerações finais

De uma formação espacial nasce um espaço  
como mundo próprio do homem  
em um determinado nível da evolução  
histórico-social<sup>8</sup>

Com referência em Lukács, as espacialidades apresentadas na tragédia podem ser vistas senão como expressão da consciência humana a partir das diretrizes dominantes e postas na vida cotidiana, sejam elas no período medieval ou na modernidade – se considerados os recortes da tragédia aqui apresentados. Assim, o tocar dos sinos dimensiona, a partir do *páthos* religioso, a particularidade do *aqui e agora* evocado nos dois momentos: ora é o convite para que Fausto assuma sua vida pública, ora é a lembrança negligenciada; em ambos os momentos, o resgate do condicionamento coletivo inerente à subjetividade humana.

Em contrapartida, a ausência de identificação com a vida cotidiana de sua cidade medieval dimensiona em Fausto a ruptura “revolucionária” de um momento histórico moderno no qual a dimensão tecnicista, ou desantropomorfizadora, passa a ser o efeito dominante das sociedades. Consecutivamente, e a cidade precisa ser expressão disto, as edificações se afastam de uma expressão estética quando precisam delimitar uma nova referência civilizatória – em ambiente de *pessoas a mais*.<sup>9</sup>

A marginalização da população urbana, tragicamente representada no *Fausto* de Goethe, configura as estruturas de urbanização sistemática da vida urbana, tensionada pelo processo de individualização humana pautada pela complexificação forçada da divisão do trabalho e pela concentração especulativa fundiária, evidenciadas no percurso do personagem. Contudo, a partir do apoio pactário concedido por Mefistófeles, a crítica ao modelo

---

8 LUKÁCS, 1967, p. 92, tradução livre.

9 Em seus *Manuscritos de 1944*, Marx aponta: “Há serem humanos *a mais*. Até mesmo a existência do homem é um puro luxo, e se o trabalhador é ‘moral’ será *poucado* na procriação. A procriação do homem aparece como miséria pública.” (MARX, 2004, p. 143).

de urbanização moderna se desloca da esfera individual e se apresenta como traço inerente dos contornos ordenados pela esfera socioeconômica.

Desta maneira, Goethe deixa em aberto o resultado do pacto, isto é, se a alma fáustica é destinada ao diabo como vitória de Mefistófeles ou se permanece com Deus. Fausto, por sua vez, não encerra suas inquietantes indagações, das quais os motivos, por um lado ingênuos, se perdem diante das complexas estruturas sociais. Portanto, no lugar de resposta, em suas últimas palavras, resta o lamento e a lacuna da ação humana na modernidade:

Quisera eu ver tal povoamento novo,  
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.  
Sim, ao Momento então diria:  
Oh! para enfim – és tão formoso!  
Jamais perecerá, de minha térrea via,  
Este vestígio portentoso! –  
Na ima presciência desse altíssimo contento,  
Vivo ora o máximo, único momento.  
(GOETHE, 2007, p. 559-586)

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. O tempo e o espaço nas obras de Goethe. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2020. p. 225-258.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Schwarcz, 1986. p. 12-84.
- DUAYER, Juarez. *Lukács e a arquitetura*. Niterói: EdUFF, 2008.
- ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Tradução de Luís Silveira. Lisboa: Vega, s/d.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. Tradução de Marco Aurélio Werlevem. São Paulo: Humanitas, 2008.

\_\_\_\_\_. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

\_\_\_\_\_. *Fausto: uma tragédia – segunda parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2007.

LUKÁCS, Georg. Romance como epopeia burguesa. In: \_\_\_\_\_. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011, p.193-243.

\_\_\_\_\_. *Estética: la peculiaridade de lo estetico*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona – México, D. F.: Ediciones Grijalbo S.A, v.4, 1967. p. 82-141.

\_\_\_\_\_. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Tradução de Jacobo Muñoz. Barcelona – México, D. F.: Ediciones Grijalbo S.A, 1970. p. 1-13, 343-448.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

MAZZARI, Marcus Vinicius. *A dupla noite das tília: História e natureza no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2019.

NACIF, Cristina Lontra. ZANATTA, Ivan. *Introdução à estética de Georg Lukács*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

## Um operário-escritor na cidade: o caso do cearense Otacílio de Azevedo

*Wesley Lucas Batista da Silva (Mestrando/UFC)*

Regina Dalcastagnè (2012), no estudo em que contesta o território da literatura brasileira contemporânea, propõe ao leitor um interessante exercício de reflexão sobre o lugar dos produtores literários no Brasil. Primeiramente, ela nos pede: “pense no senhor que conserta sua geladeira, no rapaz que corta seu cabelo, na sua empregada doméstica” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14). Em seguida, propõe: “Agora, colem o retrato deles na orelha de um livro, coloquem seus nomes em uma bela capa, pensem neles como escritores” (Idem, p. 14). Por fim, conclui – e, ao ler, somos levados a concluir com ela: – “a imagem não combina, simplesmente porque não é esse o retrato que queremos ver, não é esse o retrato que eles estão acostumados a ver, não é esse o retrato que muitos defensores da Língua e da Literatura querem ver.” (Ibidem, p. 14).

Isso acontece, também, porque, para nós, de modo geral, é mais fácil associar a imagem do que entendemos por “escritor” – legitimado pelo impresso publicado – às figuras do jornalista, do professor, do intelectual diplomado, do que associar essa mesma “entidade” à catadora de papel, ao caixeiro, ao pintor de paredes. Em outras palavras, há certos sujeitos e certas posições sociais (necessário dizer, desprestigiadas) que não cabem na Literatura – nem na sua história, nem no nosso imaginário – no que diz respeito à sua produção. Para se escrever Literatura, no Brasil, é preciso que os produtores literários já estejam inscritos, nas palavras de Dalcastagnè (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 32), “em outros espaços privilegiados de produção de discursos”, sobremaneira “na imprensa e no ambiente acadêmico”.

Para se ter uma noção, de 1990 a 2004, as principais ocupações dos escritores e escritoras que publicaram romances pelas três principais editoras brasileiras eram, segundo dados de Dal-

castagnè (Idem, p. 32), jornalista (36,4%), professor universitário (16,4%), escritor (13,3%), tradutor (9,7%), roteirista (8,5%), outros (25,5%). Se voltarmos um século atrás, para o fim do século XIX e início do XX, esse perfil devia ser ainda mais homogêneo, uma vez que havia poucas editoras no país e o número de anal-fabetos – em 1890, chegava a 82,3% e, em 1920, a 71,2% (GALVÃO, 2007, p. 10) – era ainda bastante significativo.

Contra tudo isso, na esteira dos que não pertencem àquele lugar privilegiado de discurso – literário, jornalístico, acadêmico, dentre outros –, encontra-se o cearense Otacílio de Azevedo, cujo retrato pintado com palavras por ele mesmo pode ser expresso assim:

Pediste-me, outro dia, o meu retrato.  
Ei-lo. Baixo, moreno, olhos tristonhos,  
onde se esboça um misterioso e grato  
sonho extraído de infinitos sonhos...

Sobrancelhas espessas. Fronte larga,  
afilado nariz, testa direita.  
Expressão dolorosa... Boca amarga,  
num sorriso de angústia, contrafeita.

Sou um pouco corcunda... mas garanto  
(embora seja frágil o meu físico)  
que nunca tive medo de quebranto  
nem receio também de morrer físico!  
[...]  
(AZEVEDO, 1986, p. 73).

Natural de Monte Alegre, a quatro léguas de Redenção, no Ceará, Otacílio de Azevedo chegou a Fortaleza, na companhia da mãe e dos irmãos, por volta de 1910.

Nasci no Monte Alegre – um lugarejo  
quatro léguas depois de Redenção.  
Entretanto sou triste... e sempre vejo

em vez da liberdade, a escravidão.

(Idem, p. 73)

Autodidata, nunca frequentou a escola, mas soube a vida toda conciliar o trabalho do braço com o do cérebro – parafraseando Edgar Rodrigues (1999, p. 10) – empregando-se em ocupações que ora demandavam sobretudo o trabalho braçal – para as quais foi funileiro, caixeiro, pintor de letreiros de lojas e tabuletas de cinema, decorador de paredes, porteiro, operador de cinema – ora lhe exigiam, além do corpo, alguma subjetividade, para as quais foi fotógrafo, poeta, cronista e pintor de retratos e de paisagens.

Nunca transpus as portas de uma escola,  
o pouco que aprendi só a mim devo...  
Escrevo andando... e enche-se-me a cachola  
de ideias, cada vez que, andando, escrevo.

(AZEVEDO, 1986, p. 80)

Chama a atenção, já nesses primeiros versos aqui selecionados, o fato de Otacílio de Azevedo, apesar de nunca ter frequentado a escola, recorrer às formas clássicas para compor os seus poemas, por exemplo, através de sua preferência, muitas das vezes, pelo soneto e pelas rimas ABAB.

Ora, embora o verso livre ainda não tivesse, no final do século XIX, ganhado notoriedade como ganharia no século seguinte, poderíamos esperar que o poeta, por não ter estudado formalmente numa instituição escolar, recorresse a formas não tão elaboradas ou ainda que seus registros fossem marcados por desvios da norma padrão da língua. No entanto, esse modo de enxergar o fazer poético como uma habilidade apenas dos escolarizados seria apenas mais uma forma preconceituosa de se compreender a literatura. Ao estar de fora da Academia, escrevendo poemas tão peculiares a ela, embora com temática um tanto dissonante, Azevedo mescla o erudito e o popular, o universal e o regional, instigando-os a refletir sobre os usos e as apropriações (CHARTIER, 2012) que podem ser feitas dos textos.

Numa de suas principais ocupações, isto é, na condição de pintor – a que se dedicaria até o fim da vida – Otacílio de

Azevedo, em 1914, empregara-se na *Companhia de Bondes Ceará Light Tramways and Power Co. Ltda*, onde executava, nas palavras dele, um “serviço [...] dos mais pesados nas dez longas horas de labuta” (AZEVEDO, 1992, p. 89). Nesse trabalho, “penoso e demorado”, nosso pintor “absorvia todo aquele pó vermelho da tinta básica, que se localizava nos meus brônquios, provocando-me escarros sanguinolentos como os dos tuberculosos.” (Idem, p. 89).

Ora, como falar, a partir desse trecho, de produção literária de sujeitos que se encontram em condições insalubres? Como pensar a literatura para além dos espaços privilegiados de discurso de que nos fala Dalcastagnè (2012) e das vozes já autorizadas?

Otacílio de Azevedo, como outros que vieram antes e que viriam depois dele, soube driblar essas barreiras. Assim foi que “nos intervalos desse serviço estafante e perigoso” (Ibidem, p. 89) escreveu, “escondido dos patrões ingleses, dentro das enormes valas onde os bondes estacionavam para receber reparos”, seu “segundo livro de poesias, ‘Alma ansiosa (1918)’” (AZEVEDO, 1992, p. 89).

À *Ceará Light*, Otacílio dedicou, com seu olhar crítico, alguns quartetos que compunham sua autobiografia em versos, publicada em 1920, chamada “Musa Risonha”:

Empreguei-me na “Light” o longo espaço  
de três anos brutais, consecutivos,  
as forças diminuindo no cansaço  
ante um grupo integral de homens cativos.

[...]

Nos pesados labores cotidianos  
eu sempre tive a pretensiosa astúcia  
de comparar-me a Gorki, aos dezoito anos,  
ante a miséria colossal da Rússia.

[...]

E ficava-me, absorto, horas perdidas,  
a sonhar com o Kuvalda e outros, a esmo  
e voltava, chorando tantas vidas,

à triste realidade de mim mesmo...

[...]

Contristava-me a vida de operários  
jungidos ao labor, de unhas e dentes,  
ante a miséria horrenda dos salários  
e a revolta final dos impotentes!

(AZEVEDO, 1986, p. 78).

Aqui, mais uma vez, Azevedo recorre às rimas ABAB, combinando ora substantivos com substantivos, como em “espaço” (v.1) e “cansaço” (v.3); “astúcia” (v.6) e “Rússia” (v.8); “operários” (v.13) e “salários” (v.15); ora combinando adjetivos com adjetivos, como em “consecutivos” (v.2) e “cativos” (v.4); ou ainda combinando substantivos com adjetivos, mesclando, nesse caso, diferentes classes gramaticais (rimas ricas), tais como em “cotidianos” (v.5) e “anos” (v.7); “perdidas” (v.9) e “vidas” (v.11), “dentes” (v.14) e “imponentes” (v.16).

Além disso, chama-nos a atenção, no excerto destacado, as referências que o poeta cearense faz à Rússia e a um dos principais nomes da literatura daquele país, Máximo Gorki. Esse estreitamento que Azevedo faz se deve porque, assim como ele, o escritor russo, antes de se tornar romancista e dramaturgo, teve também uma vida laboriosa de trabalhador do braço e do cérebro, ocupando-se, desde a infância, em cargos como sapateiro, desenhista e lavador de pratos, o que aponta, nesse caso, para uma identificação que provavelmente lhe servia de inspiração, embora julgasse a aproximação pretensiosa. Ainda sobre essas referências, cabe destacar a que Azevedo faz ao citar Kivalda, um dos personagens de Gorki, demonstrando que, além de admirador, era também leitor de sua literatura.

É interessante também destacar que, ao mesmo tempo que se coloca na posição, segundo ele, pretensiosa de se aproximar do poeta Gorki, o eu-lírico não deixa de se identificar como membro da classe operária, a qual vivia as consequências da exploração capitalista, identificada, no poema, através de versos como “a miséria horrenda dos salários” (v.15). Nesse plano, Azevedo faz um movimento muito interessante de se aproximar, ao

mesmo tempo, do intelectual, sem se distanciar do trabalhador, figuras as quais ele assumia como sua identidade e, por isso mesmo, as corporificava.

Ainda sobre a jornada brutal, à que dedicaria três anos de sua vida, Otacílio aponta que o pior do trabalho não era a penosidade, a insalubridade e o salário vergonhoso, mas “a ausência completa de justiça ou caridade por parte dos donos da Companhia” (AZEVEDO, 1992, p. 91). Conta ele, lembrando-se de um episódio:

certa vez um dos operários sofreu um acidente: um grande choque o projetou dentro de uma vala e ele quebrou uma perna. Durante algum tempo ele viveu de pequena parte dos nossos salários; nós nos cotizávamos e ele recebia, agradecido, a nossa esmola. Graças a isso não morreu de fome junto à família. Um dia, ele voltou ao trabalho e ao entrar, mancando um pouco, um dos ingleses, em sua fala arrevezada, declarou que ele estava na rua – não queriam, ali, aleijados. Não havia, àquele tempo, amparo legal ao trabalhador no Brasil. (Idem, p. 91).

A essas figuras desprezíveis, Otacílio de Azevedo dedicava sua gargalhada:

A minha gargalhada inimitável,  
que tem sido invejada tantas vezes,  
é uma lança medonha e inquebrantável  
com que firo os ouvidos dos burgueses!  
(AZEVEDO, 1986, p. 73).

Contudo, apesar de todos os percalços que o trabalho na Companhia de Bondes lhe impunha, como os versos dedicados à *Ceará Light* nos mostram, foi no período em que esteve empregado lá que Otacílio mais leu, ainda que sob péssimas condições: “muitas vezes lia a noite inteira à luz de fumarenta lamparina de querosene e às cinco da manhã corria ao emprego, chegando na hora exata” (AZEVEDO, 1992, p. 90); tarefa que só foi possível com a ajuda do seu amigo e pequeno comerciante, Abrãao Carvalho, que “possuía uma grande biblioteca” (Idem, 1992, p. 52),

a qual pôs à sua inteira disposição, permitindo-lhe que tomasse conhecimento do “mundo maravilhoso de autores como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Guerra Junqueiro, Aluísio Azevedo, Coelho Neto, Gomes Leal, Júlio Dinis, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Victor Hugo, Máximo Górkki e uma infinidade de outros autores” (Ibidem, 1992, p. 52).

A experiência na companhia de bondes lhe foi tão marcante que, cinquenta anos depois da publicação de seu livro de poemas “Musa Risonha”, em que dedica alguns versos à *Ceará Light*, como expresso acima, o poeta escreveu o poema “Aquela lamparina” (1969), no qual recorda a vida naquela companhia.

Quando eu era rapaz e me fiz poeta,  
obedecendo aos trâmites da sina,  
meus versos escrevia à chama inquieta  
de fumarenta e velha lamparina...

Todo o passado, agora, se projeta  
como um caleidoscópio na retina  
dos olhos d’alma numa dor secreta  
que os meus cinco sentidos alucina.

Tudo o que amo e em que os olhos trago imersos  
lembra a antiga candeia enferrujada  
que iluminara os meus primeiros versos...

Tudo o que me envaidece hoje eu daria  
por ela, os meus troféus, a obra premiada,  
ou mesmo a glória, se a tivesse um dia!...  
(AZEVEDO, 1986, p. 225).

É à lamparina da companhia, portanto, que Otacílio de Azevedo dedica toda a sua glória de poeta. Ainda que o trabalho nesta empresa tenha sido estafante, foi nela, não em outra, que ele começou a rabiscar os primeiros versos, os quais fariam dele um símbolo da poesia cearense, ainda que, nesta realidade, ele tenha sido apenas uma exceção.

Mas o que leva pessoas como Otacílio de Azevedo, que nunca frequentou a escola e cuja vida era atravessada pelo trabalho mecânico, a escrever literatura? Como uma arte, que tem algumas das formas mais baratas de concepção<sup>1</sup>, o que deveria fazer dela, portanto, uma forma de expressão artística acessível, é, historicamente, apropriada<sup>2</sup> por poucos? Por que Otacílio de Azevedo é uma exceção e não parte da regra?

Para Foucault (1996, p. 9), a produção dos discursos, em toda sociedade, “é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1996, p. 9). Isso implica afirmar que “não (se) tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (Idem, 1996, p. 9).

Regina Dalcastagnè, lendo o filósofo francês, aponta que esse controle do discurso nada mais é do que “a negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais: uma censura social velada, que silencia os grupos dominados” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 17).

Em trabalho complementar a este, questiona-nos a autora:

Pensem no quanto é grande o desejo de escrever para que essas pessoas se submetam a isso – a fazer o que ‘não lhes cabe’, aquilo para o que ‘não foram talhadas’. Imaginem o constante desconforto de se querer escritor, ou escritora, em um meio que lhe diz o tempo inteiro que isso é ‘muita pretensão’.  
(DALCASTAGNÈ, 2012, p. 15).

---

1 Segundo Medeiros da Silva (2013, p. 34), para se fazer literatura pode bastar “um pedaço de papel qualquer, uma ponta de lápis, uma pedra ou o resto de uma carga de caneta. A parede de uma prisão, papel de cigarro, embrulho de pão, os restos do que foi um caderno, um bilhete no exílio”.

2 Para ler um pouco mais a respeito do conceito de apropriação aqui empregado, veja: CHARTIER, Roger. *Formas e sentido* – Cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

Otacílio de Azevedo, como tantos outros, ultrapassou a barreira “dos que não podem fazer literatura” e, no dia 21 de fevereiro de 1969, como consagração pela sua obra, entrou para a Academia Cearense de Letras, para ocupar a vaga deixada por Andrade Furtado<sup>3</sup>. Em abril de 1978, faleceu, deixando, como fruto do seu incansável labor físico e intelectual, doze livros publicados.

Por tudo isso, deixar que os versos de Otacílio de Azevedo ressoem é dar vazão para que outros, como aqueles que imaginamos no início deste texto, possam – porque são seres humanos que fabulam e porque, sem dúvidas, estão cheios de histórias para contar – escrever literatura. Afinal, lançando mão dos versos de Manoel de Barros (BARROS, 2010, p. 143), “pessoas desimportantes dão para poesia”.

## Referências

AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza descalça*. 2. ed. Fortaleza: UFC, Casa de José de Alencar, 1992.

\_\_\_\_\_. *Trigo sem joio*. Fortaleza: Editora não identificada, 1986.

BARROS, Manoel de. Matéria de poesia. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

CHARTIER, Roger. *Formas e sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

\_\_\_\_\_. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. In: BESSE, Maria Graciete;

---

<sup>3</sup> Ver AZEVEDO, Sânzio de. “Prefácio”. In: \_\_\_\_\_. *Trigo sem Joio*. Fortaleza: Sem editora, 1986.

TONUS, José Leonardo; DALCASTAGNÈ, Regina (Coords.). La littérature brésilienne contemporaine. *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n. 2, Automne 2012.

FOUCAULT, Michel. *A ordem dos discursos*. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. et al. *História da Cultura Escrita: séculos XIX e XX*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

RODRIGUES, Edgar. Prefácio. In: GONÇALVES, A.; SILVA, Jorge E. (Orgs.). *A imprensa libertária do Ceará: 1908-1922*. Fortaleza: Imaginário, 2000.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

## Sobre os organizadores

*Clara Ávila Ornellas*

Pós-doutoranda em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, pertencente ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade de São Paulo, sob a supervisão da professora Dr<sup>a</sup> Tania Celestina de Macêdo. Doutora em Literatura Brasileira (2004), Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade de São Paulo (FAPESP), Mestre em Semiótica e Linguística Geral (1998), Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo (CNPq). Atualmente, ministra, junto à professora Tania Celestino de Macêdo, a disciplina de pós-graduação (DLCV/FFLCH/USP) “Cidade, literatura e exclusão social”. Orientadora de projetos de Iniciação Científica (DLCV/FFLCH/USP). Autora dos livros João Antônio, leitor de Lima Barreto (EDUSP/FAPESP, 2011) e O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão (2008), pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV/FFLCH/USP/Linear B). Pós-doutora (2008 e 2011), sob a supervisão da professora Dr<sup>a</sup> Ana Maria Domingues de Oliveira, ambas as pesquisas financiadas pela FAPESP e desenvolvidas na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Assis.

*Júlio Cezar Bastoni da Silva*

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP – Araraquara/FAPESP), e Professor Adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará (Departamento de Literatura-UFC). Atualmente, coordena o Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada (PPGLEtras) da Universidade Federal do Ceará. Participou da organização do e-book 80 anos de João An-

tônio (FFLCH/USP, 2018), junto a Clara Ávila Ornellas e Renata Ribeiro de Moraes. Autor do livro *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil* (2019), pela editora EDUFSCar/FAPESP. Proferiu a palestra “O rural e o urbano, sertão e periferia; ou, os bárbaros entre nós”, no Encontro *Cidade, literatura e exclusão social* (2021), promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade São Paulo.



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Centro de Estudos das  
Literaturas e Culturas  
de Língua Portuguesa



**fflch**



**PPGECLLP**