

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

AS FORMAS DOS SIMPLES

Dois casos de representação da pobreza na narrativa brasileira contemporânea

RODRIGO ENNES DA CUNHA

Orientador
PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER

Porto Alegre
2004

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO

1.1 – O início	1
1.2 – O processo	2

2 – A POBREZA EM ANÁLISE

2.1 – Os Pobres na Literatura Brasileira	8
2.2 – Fenomenologia da pobre-diabice	11
2.3 – O Zuvido do Zóio	17
2.4 – O Mundo Provérbio	26
2.5 – Os Parceiros do Rio Bonito	31
2.6 – Por uma fortuna refinada	36

3 – ANÁLISE INTERNA DAS NARRATIVAS

3.1 – Vitrola dos Ausentes

3.1.1 – Narrador	39
3.1.2 – Ações	41
3.1.3 – Personagens	43
3.1.4 – Linguagem	46
3.1.5 – Espaço	49
3.1.6 – Tempo	51

3.2 – Cidade de Deus

3.2.1 – Narrador	55
3.2.2 – Ações	58
3.2.3 – Espaço	60

3.2.4 – Tempo	62
3.2.5 – Personagens	64
3.2.6 – Linguagem	69
4 – A POBREZA DESCRITA E NARRADA	
4.1 – As mutações	74
4.2 – A cidade-favela	77
4.3 – A cidade morta	83
5 – A POBREZA NO SISTEMA	
5.1 – O diálogo	91
5.2 – O ponto de vista	94
5.3 – Um outro romance	98
6 – BIBLIOGRAFIA	101

RESUMO

Ao longo do século XX, o Brasil passa por mutações profundas em sua estrutura social, econômica e cultural. Entre as consequências desse processo estão, de um lado, a formação de grandes centros urbanos e, de outro, o fenecimento de pequenas cidades do interior. Este trabalho trata de dois casos de representação da pobreza de cada um desses contextos, *Vitrola dos Ausentes* (1993), de Paulo Ribeiro, e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, dois escritores que acompanham de perto essas transformações. O objetivo é investigar em que medida estas propostas de adequação entre forma e conteúdo, escritas em meio ao processo de redemocratização política do país e da popularização crescente da cultura de periferia das grandes cidades, correspondem a um novo momento na representação da pobreza na Literatura Brasileira.

ABSTRACT

During 20th Century, Brazilian society is deeply changed in terms of social, economical and cultural structure. Among the consequences of this process are, on one side, the formation of great urban centers and, on the other side, the weakening of small cities. This work deals with two cases of representation of poorness of each one of these contexts, *Vitrola dos Ausentes* (1993), de Paulo Ribeiro, e *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, two writers that testify this phenomenon. The goal is to investigate how these purposes of adequation of form and content, written during politic redemocratization of the country and the crescent popularization of suburb's culture, correspond to a new moment to the representation of poverty in Brazilian Literature.

1 - INTRODUÇÃO

1.1 – O início

A história deste trabalho pode ser dividida em duas partes. A primeira começou logo que cheguei aqui, vindo da UFSM para fazer o curso de mestrado, quando em uma das primeiras aulas, o professor Luís Augusto Fischer me apresentou a *Vitrola dos Ausentes* (1993), um livro originalmente apresentado como anexo de uma dissertação de mestrado sobre a representação de personagens pobres e desarticulados na Literatura Brasileira. A disciplina era Literatura Sul-Rio-Grandense, e o livro de Paulo Ribeiro era uma das obras disponíveis para tema do trabalho de fim de semestre. Topei o sufoco de ler o livro pela primeira vez. Fui me aproximando aos poucos, como quem não sabe direito por onde começar, lendo uma página, pulando outras, sem entender várias coisas, até que o deixei de lado por um tempo: valia um trabalho.

O primeiro texto que escrevi sobre o livro foi apresentado no Colóquio que celebrava os 30 anos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS. Lá estava como mediador o professor Homero Vizeu Araújo, que me incentivou a avançar na pesquisa. Ainda no mesmo dia, numa conversa com o Fischer, começamos a fazer o esboço do projeto da dissertação, que já tinha como objetivo intrínseco alçar *Vitrola dos Ausentes* ao debate com outras obras contemporâneas sobre o tema da pobreza na Literatura Brasileira.

O recorte histórico seria dos anos 80 pra cá, de modo a contemplar a produção contemporânea surgida em meio ao processo de redemocratização do país, da popularização crescente entre as classes média e alta de manifestações culturais antes restritas aos guetos das periferias das grandes cidades, e de intercâmbio de informações promovido pelo advento da internet.

Na seleção inicial, além do livro de Ribeiro, constavam *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, que parecia ser um bom contraponto por ser uma narrativa longa, de vocação romanesca, que fundia documento e ficção, escrita por um protagonista da miséria; *Capão Pecado* (2000), do rapper e escritor Ferréz, que também vinha da periferia e aliava ensaio fotográfico e o discurso e a linguagem do rap para compor seu relato sobre a favela Capão

Redondo, e *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, um relato sobre um dia na vida de personagens de diversas classes sociais, habitantes da metrópole paulista.

O plano era investigar em que medida esta série de obras compunha um novo momento na representação da pobreza, através do diálogo com algumas obras significativas sobre o tema na Literatura Brasileira. Mas faltava definir o foco. O conjunto estava variado, mas precisava de um ângulo de análise que definisse a abordagem. Mais algumas conversas com o Fischer, que àquela altura já me ensinava a pensar bem mais do que literatura, e encontramos um caminho: analisar as obras em conjunto com a sociedade a partir das transformações ocorridas em termos econômicos, sociais e culturais ao longo do século passado.

Li alguns ensaios e reportagens que diagnosticavam o processo, e algumas obras da tradição literária sobre o tema que seriam indispensáveis para a formulação de uma idéia sistêmica no trabalho. Olhei a lista; caiu a primeira: o discurso engajado e furioso de Ferréz não caberia na análise, que naquele momento pendia para o lado oposto da denúncia social explícita.

Com a queda do primeiro livro, parei para reavaliar a vida e as obras. Foi nesse intervalo que me dediquei a ler os ensaios de Antonio Candido e de Roberto Schwarz, bem como as obras analisadas por eles. Convivi um tempo com Machado, Aluísio de Azevedo, Giovanni Verga e outros. Esta parada foi fundamental.

1.2 – O processo

Olhando pra trás, hoje confirmo que a leitura de *Vitrola dos Ausentes* foi o que motivou este trabalho. Analisar a fundo um livro instigante e difícil de ler, que parecia dizer muito sobre a pobreza mas de forma enviesada, era um incentivo e tanto para uma dissertação de mestrado. O modo de composição do livro me faria voltar a fazer análise interna de uma narrativa, depois de algum tempo. O fato de ser levado a fazer esse tipo de análise incomodou pouco, principalmente porque parecia ser um degrau necessário para alcançar uma interpretação ao menos razoável do livro. A análise de uma narrativa como essa requer cautela; a apreensão em conjunto de seus elementos, um pouco de abstração.

O passo a passo da análise interna foi revelador. Durante o estudo dos elementos da narrativa, em alguns momentos me senti na década de 70, fazendo levantamento sobre os componentes do espaço, classificando o narrador, investigando pistas que me indicassem o tempo ficcional, etc. No entanto, concluída essa fase, percebi que tinha um acervo interessante para começar a pensar o modo de representação da sociedade na obra.

Aí começou o devaneio, isto é, a parte boa do trabalho. Armado de “narrador heterodiegético, com perspectiva passando pela personagem”, “qualificação diferencial das personagens” e coisas desse tipo, fui buscar textos que me ajudassem a fazer a ponte que julgava essencial para a interpretação. Retomei os ensaios de Antonio Candido e Roberto Schwarz. Abri a primeira janela enquanto lia *Os Malavoglia*, de Verga, e “O Mundo Provérbio”, de Candido: o ensaio parecia estar em sintonia com alguns pontos que havia levantado na análise interna do livro de Ribeiro.

A possibilidade de aproximação entre as duas obras me pareceu distante, mas a utilização de algumas categorias de análise do ensaio, plausível. E não demorou a virar certeza: faria uma manobra para “aplicar” as categorias formuladas para outro objeto, situado em outro contexto, na narrativa de *Vitrola dos Ausentes*. Com isso, o ângulo estava definido: o diálogo das obras entre si, e entre as obras e a fortuna crítica sobre o tema seria mediado por ensaios exemplares, o que ao mesmo tempo se configurava em aprendizado e embasamento teórico.

Voltei ao *Cidade de Deus*. A narrativa de Lins tinha a forma aproximada do romance lukácsiano, portanto, em comparação com o livro de Ribeiro, a tarefa da análise interna seria mais tranqüila. Foi. E principalmente porque sem forçar a barra percebi que poderia utilizar as mesmas categorias de análise de *Vitrola dos Ausentes*, aquelas que tinha pegado por empréstimo do ensaio de Candido, o que facilitaria o diálogo e a interpretação das duas obras.

Olhei a lista; caiu o Ruffato. A análise de *Eles eram muitos cavalos* já estava encaminhada, mas naquele ponto parecia pertencer a um estrato paralelo de interpretação. O estudo estava centrado no caráter fragmentário da narrativa, que se passa em 24 horas, tem 70 capítulos, abrange vários gêneros narrativos e tem recursos tipográficos como elementos essenciais para a interpretação. Demandaria atenção exclusiva. Visto em conjunto com as

outras duas obras, a narrativa de Ruffato ficava aquém ou além da linha definida; não estava no foco. Mas voltará a integrar o escrete de obras desta pesquisa em seguida.

Depois de mais essa baixa, e com o ângulo definido, comecei a lembrar de leituras passadas que poderiam pertencer ao mesmo campo de ação, isto é, estudos que contemplassem tanto contextos de grandes centros urbanos quanto de pequenas cidades do interior. Foi esse flash-back que me levou a outro estudo do mesmo crítico, *Os Parceiros do Rio Bonito* (1982), um ensaio escrito pelo *sociólogo* Antonio Candido sobre o processo de incorporação do caipira do interior paulista à esfera da cultura urbana capitalista. A análise do autor entrou em sintonia com o contraste que estava pretendendo fazer entre os efeitos deste sistema econômico em dois extremos significativos para compor o quadro geral da desigualdade e exclusão social e econômica no país. O contexto estudado por Candido seria aproximado de São José dos Ausentes, a cidade retratada no livro de Ribeiro.

Para reforçar o assento teórico literário, recorri a alguns textos críticos basilares sobre o assunto. Pelo leque aberto por *Os Pobres na Literatura Brasileira* (1983), tive acesso aos mais diversos tipos de abordagens sobre o tema da pobreza em âmbito literário: desde análises sobre a poesia de Gregório de Matos e os sambas de Adoniran Barbosa, ao teatro de Alencar e às reportagens de João do Rio. O livro organizado por Roberto Schwarz me apresentou uma variedade significativa de subtemas sobre a figura do pobre, essenciais para o refinamento das análises.

Esta abertura no espectro de abordagem me levou a outro artigo importante, tanto para o viés histórico do trabalho, quanto para a interpretação que eu pretendia fazer. Em “O pobre diabo no romance brasileiro”, José Paulo Paes mapeia a presença da figura do pobre diabo desde *O coruja* (1881), de Aluísio de Azevedo, até *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos. A figura do pobre diabo, alçada ao patamar de grande personagem do romance brasileiro, me foi importante. Não propriamente pela personagem, mas pelas categorias de que o autor se utiliza para reivindicar um posto de destaque para o tipo e, principalmente, alertar para a existência de um “romance de pobre diabo” na Literatura Brasileira. Uma classe intermediária entre o “romance de formação” e o “romance da desilusão” era o que eu precisava para começar a pensar em como definir as obras que eu tinha em mãos.

A dissertação de mestrado de Paulo Ribeiro, claro, também entrou na conta. Na análise do texto do autor, pude comparar diferentes propostas de resolução para a tensão entre tema e linguagem decorrentes da representação de iletrados na Literatura Brasileira. Com o ângulo de análise pré-estabelecido, posso dizer que o making-of da escritura do livro foi relevante, mas em segundo plano.

Com o aparato da fortuna crítica definido, me faltava o suporte para a aproximação das obras com a sociedade. Fischer acendeu a lâmpada: Robert Kurz, Francisco de Oliveira e César Benjamin. Parti para a leitura dos três, na tentativa de encontrar uma descrição para o processo de transformação pelo qual passou o país ao longo do século passado. Conheci o sujeito-monetário sem dinheiro e o trabalho abstrato virtual, além de apreender uma visão ampla das conseqüências do processo de industrialização, principalmente para os grandes centros urbanos. Foi decisivo: já tinha, portanto, a descrição de um lado do processo (o da grande cidade); para o outro, era só inverter o sinal e evocar as categorias de análise do ensaio de Candido sobre o caipira.

Estava calçado: num primeiro momento, me utilizei de alguns dos artigos da fortuna crítica e de critérios de Gérard Genette e de Yves Reuter para refazer a análise interna de *Vitrola dos Ausentes*. A intersecção me pareceu interessante; pude analisar separadamente narrador, ações, tempo, espaço, personagens e linguagem com pelo menos um pé no chão. A análise interna ganhou pontos; “O Mundo Provérbio” também. As categorias de análise do espaço que Candido formula para a narrativa de Verga me serviram para analisar tanto o espaço quanto as personagens, e a linguagem do autor italiano funcionou como parâmetro: pelo estudo de Candido, cheguei a uma definição da linguagem empregada na narrativa de Ribeiro. Quando passei para a análise dos mesmos tópicos em *Cidade de Deus*, pude começar o diálogo entre as duas obras. Vieram à tona novamente as categorias de análise do espaço do ensaio de Candido, que funcionaram também para a análise das personagens, e o modelo de linguagem de Verga. O processo “cumulativo” de análise das duas narrativas já sugeria a leitura em conjunto.

Na seção que denominei “A pobreza descrita e narrada”, coloquei lado a lado os textos de Kurz, Oliveira, Benjamin e as duas obras. Consegui definir dois contextos, a cidade-favela e a cidade morta, para aproximar as duas obras dos textos que descreviam as mutações na

sociedade brasileira ao longo do século XX. Iniciava, portanto, a fase de interpretação, em que localizei tanto na sociedade paralela da cidade-favela (*Cidade de Deus*), quanto na cidade morta (*Vitrola dos Ausentes*), conseqüências do avanço do capitalismo industrial no contexto brasileiro.

Nesta fase, procurei trazer alguns dados referentes à análise interna das narrativas para o momento de interpretação, bem como evocar textos da fortuna crítica, vez ou outra. A idéia era conseguir estabelecer um cruzamento constante entre a estrutura e o conteúdo das narrativas, e interpretá-los em conjunto.

Na seção que abre a conclusão, parti tanto da análise interna quanto da interpretação em conjunto com a sociedade para investigar o fenômeno da “causalidade interna” entre as obras em estudo e as da tradição literária brasileira sobre o tema, o que desde o início já parecia possível. Para tanto, voltei a uma das primeiras obras significativas sobre o tema, *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, bem como ao ensaio “De cortiço a cortiço”. A aproximação e o diálogo com *Cidade de Deus* eram quase óbvios: os cortiços do Rio de Janeiro do século XIX são, em boa medida, os embriões das favelas que conhecemos hoje. Mas a conversa foi longe, porque novamente o caráter perene das categorias de análise de Candido incentivaram o contato entre as duas obras.

Vidas Secas (1938), de Graciliano Ramos, uma das obras importantes para a argumentação de Paulo Ribeiro em sua dissertação, foi aproximada tanto do livro do pesquisador quanto de *Cidade de Deus*. A intersecção entre as obras foi através de um dos pontos que também cresceram em importância ao longo do trabalho: a fusão entre meio e personagem, que já havia sido mencionada na fortuna crítica e ressaltada na seção sobre análise interna.

Sabemos que a idéia de um sistema de obras pressupõe a análise da situação do escritor no contexto de produção. Foi por aí que veio João Simões Lopes Neto com *Contos Gauchescos* (1912). A partir do mote sugerido pelo ângulo de narração escolhido pelo autor na escritura dos contos, retomamos alguns aspectos sobre a posição do escritor e sua geração frente à sociedade na virada do século XIX para o XX, para compará-los ao quadro atual, associando alguns elementos da biografia dos dois escritores em questão com o ângulo de narração escolhido por eles para o trato do tema.

Na última parte, tratei de investigar em que medida as duas narrativas poderiam ser consideradas como pertencentes ao gênero romance. Para tanto, retomei a questão da situação do escritor no contexto de produção, observando, em alguns aspectos, o ângulo histórico do processo de escritura de *A Teoria do Romance* (1920), de Georg Lukács, e das duas obras em estudo.

Portanto, o roteiro do trabalho é o seguinte: na seção “A pobreza em análise”, estão resenhadas as obras que compõem a fortuna crítica sobre o tema; a denominada “Análise interna das narrativas” tem título auto-descritivo; na seção “A pobreza descrita e narrada”, mencionada acima, está a aproximação das obras que descrevem as transformações ocorridas no país no século passado com as obras dos dois autores analisados, e, na seção de encerramento, “A pobreza no sistema”, analiso em que medida as obras são consistentes com a tradição literária sobre o tema e como podem representar um outro momento para o gênero romance.

Antes de encerrar esta breve seção de memórias e esclarecimentos, devo dizer que ela foi escrita por último, depois de todo o percurso do trabalho, e que não me tomou mais de uma noite. Hoje me parece bem mais fácil do que foi. Às principais conclusões sobre os rumos do texto e da pesquisa cheguei enquanto escrevia, o que me dava a impressão de que cada parágrafo escrito indicava diversos caminhos. Lendo o que escrevi sinto o texto truncado, preso, mas isso não é culpa do Paulo Ribeiro, é minha. E por esse desconforto no leitor peço desculpas desde já.

2 – A POBREZA EM ANÁLISE

Esta seção trata de algumas das obras e artigos que fazem parte da fortuna crítica sobre o tema na Literatura Brasileira. Nesses textos, encontramos, além de diferentes enfoques sobre a questão da representação da pobreza nas obras literárias, subsídios para descrever o problema como fenômeno social. Através de uma abordagem próxima do formato resenha, pretendemos demonstrar os pontos essenciais para a construção e definição do ângulo de análise e interpretação dos objetos em estudo.

2.1 – Os Pobres na Literatura Brasileira

Em 1983, Roberto Schwarz organiza uma coletânea de artigos reunidos sob o título *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São trinta textos de diferentes autores, para os quais o organizador deu total liberdade de escolha, tanto dos autores a serem estudados, quanto dos ângulos críticos de análise. O resultado é um passeio que inicia na literatura colonial e chega à produção daqueles dias.

A mistura torna o livro interessante e fundamental. Nela encontramos desde subsídios para pensar a pobreza em diferentes enfoques e subtemas, até argumentos que atestam a relevância do tema não apenas em seu caráter de denúncia social, mas como questão estética que ainda demanda análise.

Os “vadios” estudados por Laura de Mello e Souza em “Notas sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII” podem ser uma amostra do desdobramento histórico da questão. A autora compara diferentes enfoques sobre eles em textos de Antonil e Teixeira Coelho, produzidos em pleno sistema escravista. Segundo ela, o primeiro entende o homem livre pobre como oneroso à sociedade, sem utilidade dentro do regime. O segundo, o vê como consequência da decadência do sistema feudal, mas passível de ser reaproveitado em tarefas variadas, aliás, uma premissa capitalista.

Neste mesmo sentido parece estar também “Mutilados da *Belle Époque*”, de Antonio Arnoni Prado, que analisa as reportagens de João do Rio sobre mendigos e operários no Rio de Janeiro do início do século XX. Prado indica que, aos olhos do repórter,

“a desumanização do mendigo vem como notação irônica de sua própria liberdade, a falsa liberdade dos deserdados que ninguém reprime e morrem cruelmente soltos, sem nenhum compromisso aparente com a sociedade que os rejeitou. A do operário vem do próprio empenho com que se insere na produção, para destruir-se sob a autoridade do feitor, em nome da sociedade que o contempla.” (Prado in Schwarz, 1983: 72)

O intervalo de quase dois séculos entre os objetos de estudo analisados pelos estudiosos favorece a perspectiva histórica. Nos dois artigos, a pobreza é anotada como consequência do desacerto do sistema econômico vigente em cada um dos períodos. Nesse ângulo, o homem livre e pobre que não serve ao escravismo e se torna dispendioso à sociedade corresponde ao mendigo que morre livre, mas sem vínculo com a sociedade industrial. Ao mesmo tempo, aqueles que para Teixeira Coelho podem ser úteis ao sistema, “em tarefas variadas”, um século depois acabam destruídos pela forma com que se inserem no processo de produção. Quase sem risco algum, podemos pensar em uma escala evolutiva destas figuras, na qual o vadio do século XVIII se desdobra, no início do século XX, em mendigo e operário, os quais, em certa medida, são as matrizes daqueles que hoje são chamados sujeitos monetários sem dinheiro do sistema capitalista.

Entre os artigos que analisam a relação entre escritor e obra está “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual”, em que Carlos Vogt aborda *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus. O livro é resultado da edição de trinta e cinco cadernos manuscritos em forma de diário, que retratam a vida da escritora pobre na favela do Canindé, em São Paulo. Segundo Vogt, a narrativa descontínua da autora é estruturada literariamente pela presença da fome e da pobreza em manifestações concretas. O estado social de carência da autora-personagem faz com que a mediação entre as necessidades básicas e a sua satisfação pelo trabalho tenham um grau tão elementar e primário que o próprio trabalho, segundo o autor, neste caso não pertence à dinâmica do processo de produção e transformação das relações sociais, pelo contrário, é apenas um fator de reprodução de hierarquias que determinam a forma geral do livro, dando-lhe como conteúdo, a ausência de futuro social.

Ainda nesta linha, Lígia Chiappini Moraes analisa *Contos Gauchescos e Lendas do Sul*, de João Simões Lopes Neto, e aponta que as transformações de ordem social, política e econômica ocorridas no Rio Grande do Sul, na passagem do século XIX para o XX, podem e devem constar como objeto de análise da obra. Segundo ela, nos contos de Simões Lopes transparece, além da época primitiva, com economia de subsistência, e a fase da estância já constituída, elementos do tempo presente da narração, no retrato do processo de desenvolvimento das instituições de base da sociedade burguesa. Para Chiappini, considerar o ângulo histórico da narração é também introduzir como dado de análise da obra elementos da biografia do escritor, que, no caso de Simões Lopes, inclui desde fracassos em empreendimentos industriais, até a disposição em salvar a linguagem, a cultura e os costumes da vida pastoril para a memória coletiva.

Em “Para cantar de preferência o Horrível!”, Zenir Campos Reis desloca o foco para o público leitor das camadas populares ao estudar a poesia de Augusto dos Anjos. Segundo ela, é possível localizar a harmonização entre os discursos tradicional e moderno na poesia do autor, sendo que o primeiro é o responsável por atingir esse segmento da sociedade.

A figura do pobre na canção popular também é assunto no livro. Adélia Bezerra de Menezes observa mudança de abordagem do tema na obra de Chico Buarque em “Da “mão na mão” à luta de classes”. Conforme a autora, na produção inicial do compositor sobre o tema domina uma visão “sentimentalizada”, uma “realidade abordada acima das contradições ideológicas e políticas”, que coincide com a época em que o nacional-popular era a grande bandeira da oposição, e que é aos poucos substituída pela dimensão desmitologizada de luta de classes.

Em “Samba, estereótipos, desforra”, José Paulo Paes mostra em que o samba de Adoniran Barbosa difere em alguns pontos daquele produzido no Rio de Janeiro, pela contraposição de temas e linguagem. Segundo Paes, ao invés de associar o samba e a boemia ao universo estereotipado do malandro, o compositor paulista privilegia a visão positiva do trabalho, o respeito às instituições e, além de incorporar elementos da linguagem da periferia, compõe neologismos baseados na fala do caipira do interior paulista e no acento italiano próprio da linguagem da cidade.

Por sua vez, Schwarz demonstra como a volubilidade do narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* estiliza a conduta de classe dominante na sociedade brasileira do século XIX, no artigo “A velha pobre e o retratista”. Esta estilização, segundo o autor, se dá pelo alcance crítico da má-fé deliberada do narrador em relação à personagem D. Plácida, cujo retrato, conforme Schwarz, sintetiza o pior do capitalismo e da escravidão: trabalho abstrato sem direito a reconhecimento social.

Com este livro, Roberto Schwarz viabiliza um debate que não cabe neste trabalho. O confronto entre os vários ângulos de análise do tema fica, portanto, para depois. Aqui sublinhamos alguns dos artigos que podem, alguns diretamente e outros nem tanto, servir para pensar a produção brasileira contemporânea, conforme enquadrada neste trabalho.

2.2 – Fenomenologia da pobre-diabice

O título acima é empréstimo tomado ao próprio autor, que assim define o alcance e o propósito do ensaio “O pobre diabo no romance brasileiro”, no livro *A aventura literária – Ensaaios sobre ficção e ficções* (1990). Com este texto, José Paulo Paes reivindica um lugar tanto para a personagem do pobre diabo como para o romance de pobre diabo no quadro geral da Literatura Brasileira.

O designante é cheio de significado. Conforme Paes, as acepções negativas da palavra “diabo” não só são neutralizadas como invertidas pela palavra “pobre”. Isso, no entender do autor, convida o leitor a compadecer-se com a personagem, desde que em posição de superioridade:

“Magnanimamente abdicamos, por um momento, do nosso conforto de não-sofredores para, sem risco pessoal, partilhar do sofrimento de alguém *menos* afortunado e por conseguinte *inferior* a nós. De alguém a quem possamos entre depreciativa e compassivamente chamar de “pobre diabo”. (Paes, 1990: 39-40)

Segundo o autor, o pobre diabo não pertence ao proletariado nem ao lupemproletariado: não é objeto da ficção engajada, ou seja, não se transforma em herói que

denuncia a necessidade de revisão de valores sociais, nem do romance picaresco, em que o herói astuto acaba, de alguma forma, explorando os exploradores. O pobre diabo referido no ensaio é o pequeno-burguês, funcionário público mal pago, sempre à beira do colapso financeiro e não raro desprovido de orgulho de classe.

Paes escreve um histórico da figura do pobre diabo no romance brasileiro que inicia no século XIX e vai até o Romance de 30. André, o Coruja, seria o primeiro da espécie. O romance de Aluísio de Azevedo é publicado em 1887, época em que o público leitor ainda está habituado “às tintas fortes do drama, quando não do melodrama”, para usar as palavras de Paes, que atribui a isso a utilização do “recurso plutarquiano das vidas paralelas” em *O Coruja*.

As vidas em questão são a de André e de Teobaldo, dois sujeitos com destinos tão paralelos quanto diversos. O primeiro, “com sua disforme cabeça engolida pelos ombros, com seu torvo olhar de fera mal domesticada, com os sobrolhos carregados, a boca fechada a qualquer alegria, as mãos ásperas e curtas, os pés grandes, o todo reles, miserável, nulo”, nas palavras do narrador, fica órfão de pai e mãe logo cedo e é entregue a um padre que o interna em um colégio. É aí que ele conhece o “belo e mimado” filho do Barão de Palmar, Teobaldo, e essa amizade o leva para Rio de Janeiro para acompanhar, como ajudante, o novo amigo nos estudos. A condição de agregado faz com que André se sinta no dever de ajudar sempre, sem pedir nada em troca. Com uma eterna dívida de gratidão e uma capacidade extrema de resignar-se diante das injustiças, André passa a ser aquele a quem Teobaldo recorre apenas nos momentos de dificuldade. Enquanto a ambição de Teobaldo o leva a ter exitosa carreira política, André contenta-se em ficar em segundo plano, sob a alegação de que: “Quem tem asas – voa; quem não as tem, fica por terra e deve julgar-se muito feliz em não ser logo esmagado por algum pé”, como anota Paes.

Segundo o autor, ao invés de apresentar o pobre diabo “sociologicamente considerado”, aquele pequeno-burguês desgastado e anulado na luta pela identidade de classe, Aluísio propõe o “biologicamente considerado”, aquele destinado pela própria natureza a ser um fracassado.

O segundo caso elencado pelo autor é o de Isaías, o protagonista do romance *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto. No entanto, Paes alega

que a narração em primeira pessoa compromete a representação deste tipo de personagem, pois convida o leitor “antes à cumplicidade ou empatia, que é uma relação de igual pra igual”.

A trajetória da personagem difere um pouco daquela do Coruja. O mulato Isaías vem do interior para a o Rio de Janeiro com o objetivo de virar doutor. Para custear os estudos, conta com um emprego prometido por um deputado. O não cumprimento da promessa o leva à miséria: passa fome, mora na rua e sofre preconceito racial até conseguir um emprego de contínuo em um jornal. Sua fase de pobre diabo termina quando é promovido a repórter.

Conforme Paes, a vertente confessional da narrativa permite o acesso ao drama de consciência de Isaías. O mulato de algumas letras não se reconhece em nenhum dos segmentos da sociedade que o cerca: “Considerarei as ruas, as casas, as fisionomias dos transeuntes. Olhei uma, duas, mil vezes, os pobres e os ricos. Eu estava só.” (p. 46) Além do mulato separado de seus irmãos de cor pela superioridade intelectual, Paes enxerga o drama do escritor que, mesmo assumindo posição crítica em face da sociedade, acaba derrotado por ela.

A interioridade da personagem segue como assunto central na análise de *Angústia* (1936), de Graciliano Ramos. A diferença entre os dois casos é que ao invés da auto-análise de Isaías, em Luís da Silva o drama se revela na esfera do subconsciente, através da flexão constante entre o passado e o presente de personagem. O autor atribui as idas e vindas do narrador ao uso da metonímia e do simbólico. A retomada constante da infância da personagem denota, segundo Paes, uma outra variante de pobre diabo: o que decresce na escala social.

O pobre diabo Luís da Silva nasce neto de Trajano Pereira de Aquino Cavalcanti e Silva, grande proprietário de terras que, mesmo em decadência, consegue emprestar prestígio à família. Com a morte do avô, Luís sai mundo afora para ganhar a vida. Padece em empregos mal pagos, dorme na rua, passa fome; segue a trajetória inerente ao pobre diabo, transformando-se num “Luís da Silva qualquer”, num “pobre diabo”, como ele mesmo se reconhece.

Paes anota que em *Angústia*, há, além disso, “uma topologia e uma gestualística que têm a ver de perto com seu pervasivo clima de derrota moral”, quando cita o exemplo de uma passagem em que a personagem recorda seus encontros amorosos com a vizinha:

“De todo aquele romance que se passou num fundo de quintal as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo” (Ramos apud Paes, 1990: 49)

No entanto, mais uma vez o autor chama a atenção para o problema da narração em primeira pessoa na representação do pobre diabo. A vizinha Marina é disputada também por Julião Tavares, um homem rico e de poucas letras. Ao considerar que a moça seria abandonada quando estivesse grávida, Luís pensa em matar seu oponente. Segundo Paes, nesse momento a personagem se redime de sua passividade de pobre diabo. O ato de revolta, embora realizado somente no plano imaginário, seria suficiente para caracterizá-lo como herói trágico, comprovando, assim, a inadequação desse ângulo de narração para a construção ficcional do pobre diabo.

O extremo oposto a esse enquadramento narrativo é o caso de *Os Ratos* (1935), de Dyonélio Machado. Embora a narrativa em terceira pessoa, com foco no protagonista, dê ao narrador livre acesso ao íntimo da personagem, Paes atesta que pouco ou quase nada se extrai de lá. É o que o autor chama de “interioridade no grau zero”.

Conforme Paes, ao contrário do que acontece em nas outras três obras analisadas, no romance de Dyonélio “não há nada que afaste a atenção do leitor, um instante que seja, da miúda tragédia de seu protagonista” (p.51). Em outras palavras: não há elementos equivalentes, em termos de representação e função narrativa, àqueles como a descrição dos meandros da política através de Teobaldo em *O Coruja*, a sátira em cima dos figurões do jornalismo em *Recordações de Isaías Caminha* e a descrição do cotidiano da infância de Luís da Silva em *Angústia*.

As ações transcorrem em um único dia, o que, segundo o autor, é bastante significativo. Durante esse período, a narrativa se articula em torno da demanda do pobre diabo Naziazeno, modesto funcionário público, intimado a arranjar a soma necessária para pagar a dívida com o leiteiro. Para o autor, essa busca absorve de tal forma a personagem, que nem suas raras e desconexas recordações da infância ou as utópicas projeções de um futuro

melhor ajudam a desvendar os desvãos de sua interioridade. Assim, a imediatez é estilisticamente marcada por verbos no presente do indicativo, às vezes substituídos por algum pretérito, condicional ou futuro.

Na comparação com Graciliano, o autor salienta que ao invés de recorrer ao simbólico, Dyonélio sublinha as miudezas do cotidiano, que assim parecem adquirir significação transcendental. O exemplo usado por Paes é o do trecho em que Naziazeno, depois de economizar “alguns tostões sobrados de uma mordida num conhecido para o cafezinho”, usa o dinheiro para jogar no bicho e na roleta, para solucionar de vez os seus problemas, mas perde nos dois. Assim, “o troco miúdo (e as demais miudezas) vai(ão) assumindo importância cada vez maior dentro do que se poderia chamar de estética do mínimo” (p. 52).

Em seguida, Paes dedica uma seção do ensaio para analisar a possibilidade de enquadrar o romance de pobre diabo no quadro geral do romance como forma. Para isso, autor estabelece um roteiro baseado em *A Teoria do Romance* (1920), de Georg Lukács. A leitura do autor parte da descrição do mundo da epopéia, em que o humano e o divino não são separados por nenhuma barreira, sendo possível, portanto, alcançar a síntese das “essências visíveis e eternas” por meio da criação artística, com base na concepção de totalidade histórica.

Já no mundo cristão, segundo a leitura de Paes, o humano e o divino se afastam um do outro, mas a totalidade ainda se mantém. O que não acontece no mundo burguês do romance, onde o divino é expulso do real, que fica vulnerável à divindade demoníaca. Conforme Paes, o objetivo não é mais encontrar o lugar do indivíduo na totalidade, como no mundo épico. A essência dele se constitui ao longo do processo histórico de sua existência. Dessa forma, a noção de destino e vocação inerentes ao herói épico é suprimida pela ironia melancólica do herói romanesco, que é forçado a renunciar à idealidade da alma para adaptar-se ao mundo real.

Do corte radical entre ideal e real, entre alma e mundo, segundo Paes, nasce o herói problemático de Lukács, o herói romanesco por definição. Esse indivíduo pode percorrer dois caminhos: o do “romance de formação”, em que o herói peregrina pelo mundo da realidade social na busca de com ele conciliar seus ideais, sem traí-los – que tem como exemplo maior *Wilhelm Meister*, de Goethe –, e o do “romance da desilusão”, em que, diante da tentativa

frustrada de conciliar seus ideais com a realidade que o cerca, o indivíduo ou aceita resignado as formas de vida da sociedade ou recolhe-se para conservar em si mesmo estes ideais.

Com base nessas definições, o autor afirma que

“o romance de pobre diabo está tão longe das esperanças, ainda que utópicas, do romance de formação, quanto perto da desesperança do romance da desilusão. Melhor dizendo: representa a forma mais extremada deste último. A tensão entre o herói e o mundo, tensão que supunha certo equilíbrio de forças, desaparece. Forçado, como o herói desiludido, à aceitação das “formas de vida” que lhe são impostas pela sociedade, o pobre diabo já não tem mais a força daquele para recuar sobre si e conservar intacta na alma, ainda que frustrada, a interioridade dos seus ideais.” (Paes, 1990: 56)

Sobre os casos analisados, Paes afirma que a penúria econômica e a ameaça constante da degradação de classe fazem do pobre diabo “um joguete sem vontade, cuja pavidez e cuja resignação rondam os limites da saturação” (p. 56). Esta é a razão pela qual a interioridade de Luís da Silva entra em processo de dissolução e a de Naziazeno se apaga num grau zero.

Na última parte do ensaio, Paes investiga se existe algum nexo entre o surgimento do pobre diabo como protagonista de romances brasileiros e o contexto sociocultural em que isso ocorre.

Segundo ele, Mário de Andrade se mostra intrigado com este tipo de personagem em “A elegia de abril”. Nas palavras de Mário, o “fracassado” é um tipo de herói “desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal algum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente”. (Andrade apud Paes, 1990: 57)

O critério de seleção do inventário de Mário de Andrade inclui a comparação do “fracassado nacional” ao de outros grandes fracassados da literatura, como Dom Quixote, Otelo e Madame Bovary, que, segundo o próprio autor são “seres dotados de ideais, de ambições enormes, de forças morais, intelectuais, físicas”. No entanto, segundo Paes, o autor indistintamente seleciona desde Carlos, o senhor de engenho de *Banguê*, o Luís da Silva de

Angústia, até os que este denominou “os fracassados cultos” dos romances de Cordeiro de Andrade, Cecílio J. Carneiro e Gilberto Amado, e ainda “outro, caipira, do escritor Leão Martins, e um nordestino do povo, figura central de *Mundo perdido* de Fran Martins”. (idem, *ibidem*: 57)

Paes atribui o recorte que privilegia os anos 30 e 40 da produção brasileira ao fato de “A elegia de abril” ser, no fundo, um texto de admoestação de Mário aos seus colegas brasileiros daqueles anos em que o Estado exigia a adesão dos intelectuais ao corpo do regime. Essa pressão, afirma Paes, faz com que Mário considere o herói fracassado de então como “um tipo moral”, o que demonstra uma espécie de complexo de culpa da intelectualidade da época.

A radicalização política dos anos 30, conforme Paes, reclama dos escritores simpatizantes da luta ideológica ou nela engajados a criação de um romance proletário brasileiro. A atenção especial ao despossuído, que se prolonga ainda pelas duas décadas seguintes, é acompanhada, segundo o autor, pelo crescimento do desprezo pelo pequeno-burguês. O aparecimento do pobre diabo nesse contexto é um desafio aos dogmas do proletarismo literário.

Segundo Paes, “ao promover o pequeno-burguês fracassado a herói de ficção, os nossos romancistas estavam propondo, no plano imaginativo, (...)um homólogo daquilo que só mais tarde a sociologia política iria referendar”. (p. 60) Com o que conclui dizendo achar curioso que se possa estabelecer um nexos entre o destaque dado ao pobre diabo em alguns romances brasileiros e o frustrado papel de vanguarda que a pequena burguesia teve na nossa dinâmica social.

2.3 – O Zuvido do Zóio

Vimos que *Vitrola dos Ausentes*, de Paulo Ribeiro, é apresentado como anexo na dissertação de mestrado do autor, intitulada *O Zuvido do Zóio ou da dificuldade de dar expressão a personagens inarticulados na Literatura Brasileira*, defendida em agosto de 1994.

O foco do autor está indicado no título: o problema do descompasso entre o registro culto e o oral na construção da personagem pobre e inarticulada. Ribeiro constrói seu argumento pela análise de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, *Jubiabá*, de Jorge Amado, *Os ratos*, de Dyonélio Machado e *Riveirão Sussuarana*, de Glauber Rocha.

O percurso teórico do autor inicia na análise dos temas e da linguagem do regionalismo na Literatura Brasileira. A referência inicial é o ensaio de Antonio Candido “A literatura e a formação do homem” (1972), no qual o autor se escora para afirmar que o regionalismo, desde o Arcadismo e o Indianismo, está em processo de transformação, de adaptação, “superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda a obra feita.” (Ribeiro, 1994: 22)

Em torno da idéia de super-regionalismo formulada por Candido, de que é exemplo Guimarães Rosa, o autor analisa como se processa a “tensão entre tema e linguagem” no regionalismo, isto é, o fenômeno que vincula o tema rústico ao dado exótico e pitoresco, que remete à linguagem inculta e cifrada, e a convenção normal da literatura, que tende para a linguagem culta.

Ribeiro, então, retoma a análise de Candido sobre Coelho Neto e Simões Lopes Neto, dois autores que, contemporâneos um do outro, apresentam propostas diferentes de solução para essa tensão. O primeiro, segundo o autor, utiliza-se do recurso da mediação em terceira pessoa, com o discurso indireto culto e o direto reproduzindo o vocabulário, a sintaxe e até o acento fônico da linguagem do homem rústico. Já Simões Lopes acerta o ângulo de narração por uma mediação que atenua, conforme Ribeiro, o hiato entre criador e criatura, dissolvendo, de certo modo, o homem culto no homem rústico, como demonstra o autor, citando Candido:

“Simões Lopes Neto começa por assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico, o velho Blau Nunes, que se situa dentro da maneira narrada, e não raro do próprio enredo” (Candido apud Ribeiro, 1994: 24)

Segundo o autor, tanto este quanto os demais ensaios abordados na primeira parte são essenciais ao seu argumento, porque sugerem a necessidade de se reconsiderar a tensão entre tema e linguagem no que ele chama de literatura de acento regionalista.

Em seguida, Paulo Ribeiro abre uma seção intitulada “Duas formas de ver e narrar”, em que faz uma análise minuciosa de *Vidas Secas* e *Jubiabá*. O primeiro é tido como exemplo de resolução para o problema, enquanto o livro de Jorge Amado serve de contraponto.

O autor começa apontando que o feito literário de Graciliano, neste caso, é conseguir imbricar o meio e o homem numa linguagem única, isto é, conseguiu entrosar a dor humana com a tortura da paisagem, como afirma Candido em *Ficção e Confissão*. Isso, segundo Ribeiro, só se concretiza porque o autor é fiel ao íntimo das personagens que manuseia:

“Fabiano é esmagado pelo homem e pela natureza, e Graciliano foi fiel ao seu personagem, dando-nos uma visão de mundo compatível exatamente com o que se passava na cabeça daquele errante e sua família”. (Ribeiro, 1994: 32)

A técnica do monólogo interior utilizada por Graciliano é decisiva para a representação, na visão do autor. É assim que ele garante o alcance do que as personagens pensam e sentem:

“tudo o que o romancista, nos monólogos interiores, atribui a Fabiano, sua mulher e seus filhos, são pensamentos e reflexões à altura do que lhes poderia ter ocorrido realmente. (idem, ibidem: 32)

O tema da relação entre o autor e as personagens segue pautando a argumentação de Ribeiro. Logo em seguida, com Candido, ele contrasta seu ponto de vista com a interpretação de Alfredo Bosi sobre a obra.

No ensaio “Sobre *Vidas Secas*”, Alfredo Bosi enxerga a interferência de Graciliano – segundo ele, o “históriador da angústia” – como aquele que está à frente dos acontecimentos, ao passo que Fabiano não percebe a marcha de sua própria história. Assim, conforme Bosi:

“de um lado a mente do vaqueiro empírico – de outro, a mente do escritor, que timbra em manter o seu lugar, pois sabe que a cultura do pobre não é a sua. O intervalo entre ambas é longo, mas não é vazio.” (Bosi apud Ribeiro, 1994: 34)

O exemplo do ensaio de Bosi transcrito pelo autor é o seguinte:

“Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta...*pensando bem*, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: – Você é um bicho, Fabiano.” (Ramos apud Ribeiro, 1994: 35)

O comentário “pensando bem”, Bosi atribui a Graciliano. Este seria um sinal de interferência do autor, um modo de preencher o intervalo vazio. A tese do ensaísta, segundo Ribeiro, é a de que Graciliano aceita a verdade e a palavra da sua personagem e a reforça com a palavra do narrador onisciente.

Para Ribeiro, Fabiano é “um obedecedor de regras e das tradições estabelecidas”, é a personagem que sabe que todos o exploram, mas que se recusa a pensar nisso. Está sujeito às imposições do meio, comunica-se de forma truncada, com uma linguagem cifrada, cheia de interjeições e resmungos. Segundo o autor, a palavra é a causa da sua angústia e opressão e a esfera do seu imaginário está dentro do limite do esperado e do possível.

A simplicidade e a pureza das vidas é abordada, segundo o autor, pelo tosco e o elementar. Assim, Graciliano focaliza a personagem numa visada descritiva que ajusta a dor humana à tortura da paisagem. Ribeiro afirma que, dessa forma:

“Graciliano Ramos soube transpor o ritmo seco, bruto e primitivo dessa terra devastada para a própria narrativa, sendo seco, curto e grosso, não se permitindo a desvarios sentimentais, nem reflexões profundas – que fossem além de um matutar instantâneo, logo quebrado pela densa secura da realidade.” (Ribeiro, 1994: 39)

É essa fórmula que, segundo o autor, faz com que em *Vidas Secas* as personagens e as ações tenham um denominador comum, que os funde e nivela numa horizontalidade em que não há espaço para intervenção de Graciliano, que privilegia a descrição, mas com um olhar igualmente seco e bruto, sem lirismo.

A situação de *Jubiabá* é diametralmente oposta. Segundo Ribeiro, são raras as vezes em que na Literatura Brasileira o potencial revolucionário de um povo se fez sentir tão claramente retratado como neste romance de Jorge Amado: é o retrato de uma trajetória de dor e sofrimento rumo à redenção. O autor se propõe a analisar o resultado do romance em face ao idealismo e à solidariedade que Amado empregou em sua escrita.

Para o autor, o escritor baiano deixou-se suggestionar pelos seus próprios ideais e escreveu um romance de tese. São claros os momentos em que Amado intervém com suas idéias, visando, com esse recurso, atingir o leitor de imediato e que este se solidarize com seus próprios sonhos.

Em *Jubiabá*, Ribeiro anota que a miséria é exposta como denúncia, por um narrador marcadamente doutrinário, que vê o pobre como vítima de uma engrenagem social que os oprime e aniquila a possibilidade de ascensão social. Diante disso, o modo de vida só pode ser outro. Já na apresentação da personagem protagonista, o negrinho Antonio Balduino, o narrador destaca a admiração que ele tem por aquele que virá ser seu futuro “mestre”, Zé Camarão, como mostra o excerto do romance escolhido por Ribeiro, em que Camarão reúne os meninos para contar suas histórias:

“Antonio Balduino ouvia e aprendia. Aquela era sua aula proveitosa. Única escola que ele e as outras crianças do morro possuíam. Assim se educavam e escolhiam carreiras. Carreiras estranhas aquelas dos filhos do morro. E carreiras que não exigiam muita lição: malandragem, desordeiro, ladrão. Havia também outra carreira: a escravidão nas fábricas do campo, dos ofícios proletários.” (Amado apud Ribeiro, 1994: 47)

Para o autor, Jorge Amado cria um clima propício à adesão do leitor às idéias do realismo socialista em voga nos anos 30: Antonio Balduino está ouvindo e compreendendo o

“seu” mundo; assim, o leitor elege imediatamente o Estado ou o “Sistema” como vilão e o malandro como herói.

Ante a tradição servil da sociedade baiana e de resto brasileira, Amado, segundo o autor, escolhe uma trajetória de libertação, de redenção para sua personagem. Antonio Balduino começa como menino de rua, vira um jovem malandro do morro, boxeador, trabalhador em plantação de fumo, artista de circo até que alcança a redenção no segundo dia de trabalho no cais do porto, quando já adquire consciência da espoliação do patrão e vê a greve como único instrumento de revolta. Este percurso, segundo Ribeiro, é a ficcionalização do registro documental da memória do autor, que faz do romance um depositário de suas teses.

O quarto romance analisado no trabalho de Ribeiro é *Riverão Sussuarana*, de Glauber Rocha. Para o autor, o livro de Glauber é o que melhor exemplifica a tese esboçada em seu trabalho, o problema da articulação das personagens. Ribeiro chama o livro de “romance-divisor” na escrita brasileira, da chamada “era pós-rosiana”, e o coloca ao lado de *Galáxias*, de Haroldo de Campos, e *Catatau*, de Paulo Leminski.

Segundo o autor, o livro destrói alguns mitos da história brasileira. Antonio Conselheiro, Luis Carlos Prestes, Lampião, Padre Cícero e João Guimarães Rosa fazem parte do romance:

“Glauber julga Rosa um “ditador do sertão”. Argumenta que, a partir do *Grande Sertão*, toda a literatura brasileira de caráter regionalista teria aprisionado-se na camisa de força da *subversão da língua natural* do sertanejo, promovida pelo mineiro. Assim, criar uma obra que resgatasse o “sertanês” contador de “causos” era o objetivo de Glauber. Objetivo, afinal, que lamentavelmente não conseguiu alcançar.” (Ribeiro, 1994: 59)

Não conseguiu porque tentou transcrever a fala do povo para o papel e acabou tornando a narrativa um “emaranhado gramatical”, nas palavras do autor. A linguagem popular é “interpretada” por atores (ou, conforme o autor, o inconsciente de Glauber) que fazem parte do enredo do livro, entre eles, Guimarães Rosa, que também é ouvinte-

pesquisador, recitador de clássicos greco-latinos e amante de Linda, a filha de Riobaldo e Diadorim.

Para Ribeiro, “Se *Grande Sertão: Veredas* é um poema épico da gente nordestina; se *Os Sertões* é uma reportagem humanizada do apego à terra seca, *Riverão Sussuarana* é a tentativa de expressão falada destes dois clássicos da Literatura Brasileira.” (p. 60) As personagens passam a ser simbolizadas pela própria fala. Glauber, conforme o autor, assume uma narração que toma para si o ponto de vista de uma única personagem, Guimarães Rosa. Dessa forma, a personagem Guimarães Rosa interpreta o(s) ator(es) Guimarães Rosa. O que resulta é uma espécie de metalinguagem daquilo que é seu próprio alvo. Ribeiro afirma que “é em torno dessa “farsa” que Glauber pretendeu conceber a sua velada crítica – revisão crítica – a esta inerente dificuldade em se dar articulação à fala dos sertanejos. *Riverão* vai contra o que Glauber chamava de “ditadura da escrita””(p. 65).

A narrativa da trajetória do pobre diabo Naziazeno apresenta outra proposta de solução para o problema, segundo o autor. Em *Os ratos* (1935), Dyonélio Machado insere a linguagem cotidiana, coloquial, estilisticamente grafada no texto. Para Ribeiro, os recursos como o sublinhado, o itálico, as aspas, “distinguem, valorizam, ressaltam, diminuem ou desmoralizam o valor da palavra”, o que faz com que “expressões, gírias e até mesmo frases ganhem outro “estado” que não aquele da formalidade narrativa” (p. 68).

O efeito dessa técnica no conjunto da narrativa, segundo o autor, resulta no que este chama de “abertura da expressão”, que confere autenticidade e verossimilhança ao que está dito e a quem diz. Ribeiro aponta que esta abertura se dá pela ambigüidade sugerida pelos grifos, que é típica da expressão popular. Assim, a narrativa seria permeada por jogos de linguagem, por artifícios de expressão de uso corrente.

Um dos exemplos selecionados pelo autor é a primeira frase da narrativa: “Os bem vizinhos de Naziazeno assistem ao “pega” com o leiteiro”. Ribeiro afirma que, com este tipo de grifo, as palavras adquirem o que ele chama de segunda validade. No caso, “pega”, remete a outra palavra “discussão”, que poderia também ser “briga”, “disputa”, etc.

Em seguida, Ribeiro faz um levantamento de algumas das situações de uso de cada um dos recursos gráficos na narrativa. O primeiro caso mencionado é o de uma frase grafada entre aspas e em italic que ele identifica como sendo a acentuação de sentenças impositivas, ““*Lhe*

dou mais um dia!””, a frase que Naziazeno ouve do leiteiro, o ultimato para o pagamento de sua dívida. Outra situação é a que o autor chama de “expressões indefinidas”, como “outro”, “aquela”, “essa”, etc, que são utilizados tanto para conseguir um efeito de distanciamento: “o bonde leva “outra” gente, que não é a gente da “sua” hora; quanto para criar uma situação de familiaridade que dispensa maiores definições: “o “outro” bem sabe o valor “daquilo””. A análise da relação entre o tipo de recurso gráfico empregado e o sentido adquirido pelas palavras e expressões ainda segue com outros exemplos. São tantos que o próprio autor à certa altura do texto afirma que Dyonélio peca pelo excesso.

Mas a análise da obra ainda vai por outra via que compara Naziazeno com os protagonistas de *Vidas Secas* e *Jubiabá*. Segundo o autor, o desejo de imobilidade da personagem o diferencia dois outros dois. A possibilidade de redenção que Jorge Amado dá a Antonio Balduino, pela inverossímil formação de um senso crítico às pressas, e a postura resignada, o refúgio na negação que Graciliano escolhe na composição de Fabiano, em nada tem a ver com a personagem de *Os Ratos*. Para Ribeiro, a sensação de inatividade, de imobilidade reflete a tentativa frustrada de Naziazeno resolver o seu problema mais urgente: a personagem não está em busca da redenção, nem quer se resignar, quer apenas conseguir o dinheiro para pagar o leiteiro. Com isso, o autor conclui que:

“Fugindo ao estilo “declamatório” e “doutrinário” que vimos em *Jubiabá* e, aproximando-se mais do essencial em literatura, que é a linguagem dar conta do “enredo”, como em Graciliano (...), Dyonélio construiu uma obra que é perene, porque, como salientou Moysés Vellinho, ele soube, mesmo quando falava e agia por seu herói, não deixar-se absorver pela história.” (idem, *ibidem*: 74)

Paulo Ribeiro chega, então, à conclusão do seu trabalho. Na seção denominada “Idéias de Articulação” o autor relata o período em que se correspondeu com o escritor Diogo Mainardi. A discussão é ambiciosa, pautada por questões como “qual caminho a Literatura Brasileira deveria seguir se dependesse de nós?” e outras que pretendem alcance semelhante.

O diálogo entre os dois parece ter sido produtivo para Ribeiro, já que este preferiu desconsiderar os caminhos apontados por seu correspondente. Para ilustrar:

“este também jovem escritor iniciante (Mainardi) me falou que a saída era o romance filosófico, porque a literatura não devia tratar da vida cotidiana, porque esta é empobrecedora, é óbvia. Os fatos de nosso dia-a-dia – principalmente os que se referem aos nossos sentimentos pessoais – não poderiam ter qualquer ponto de contato com a nossa literatura.” (idem, *ibidem*: 80)

Em certo momento do debate, Ribeiro chega a um determinado exemplo de realidade: um pequeno espaço territorial, com indivíduos e acontecimentos da vida diária – como diz o autor, “na verdade só pra contrariar o meu amigo” – e com a economia movida por alguns elementos do capitalismo tardio.

Assim, o autor começa a pensar na sua proposta para a solução do problema. O que vemos, a partir de então, é uma espécie de making-of da escritura de *Vitrola dos Ausentes*. Para o autor, era preciso criar uma voz indefinida que narrasse os eventos, um *narrador* “*aparentemente*” coletivo (grifo do autor; tributo a Dyonélio) para trazer à tona a linguagem interiorana “cheia de buracos, de altos-e-baixos, emendas, enfim, requebros. São esses *requebros*, no sentido às vezes esquisitos das palavras, que poderiam dar a “verdade” ao desarticulado.” Estes “requebros”, segundo Ribeiro, estariam no modo de construção das frases: ““*a menina que ela estava criando, que chegou com o braço engessado.*”, era um bom exemplo a ser tomado; esse descompasso. Um imperfeito (estava) com um perfeito (chegou) balançava tudo” (p. 83).

O passo seguinte seria voltar a Graciliano. O autor relembra que *Vidas Secas* é o romance da negação, da impossibilidade, e são esses dois pontos que brecam qualquer tentativa de evasão das personagens: “não completam o pensamento ou preferem não pensar; retrucam e logo se arrependem, desviam o olhar, se fazem de desentendidos” (p. 83). Para o autor, Graciliano soube articular a expressão das personagens porque respeitou os limites da impossibilidade de cada um deles. Ao construir uma personagem resignada diante da própria

ignorância, ou negando qualquer forma de adquirir consciência, o autor alagoano estabeleceu a sua verossimilhança, a sua verdade.

O objetivo seria, segundo o autor, evitar a “fratura exposta da expressão” de *Jubiabá* e construir um universo equivalente à linguagem a partir das deformações da sintaxe popular. Para isso, seria necessário rarefazer o discurso, tornando a cena enfocada uma coisa única. É o que o autor chama de *realismo vazio*, que se sobrepõe ao padrão realista dos romances da tradição, uma narrativa em que o leitor é induzido a preencher as lacunas resultantes do modo de narrar, da linguagem tosca, das frases desconexas. Um tipo de escrita que, conforme Ribeiro, crie “pontos de indeterminação”, com seqüências contínuas, alternadas e paralelas que formem uma espécie de esqueleto de montagem. Quanto às personagens, o autor diz que “ninguém e todos deveriam ser uma coisa só, tão insignificantes que nos esqueceríamos deles, de seus nomes, de suas dores, de suas cores – num segundo” (p. 86).

Paulo Ribeiro conclui seu trabalho com a proposta de escrever um livro que represente um passo adiante na representação de desarticulados. A trajetória da pesquisa do autor serve de roteiro para ele mesmo. Ao longo de sua dissertação, o autor dá sinais de que está sendo contaminado pelos objetos analisados. Isso se reflete no tom do discurso, por exemplo, que se altera quando o autor escreve sobre Glauber Rocha, que reverencia o romance de Graciliano e, na linguagem, marcada pela utilização dos mesmos recursos gráficos de Dyonélio (aspas, itálico). Mesmo assim, ao contrário do que possa sugerir esse processo de escritura do livro, o resultado final não está preso a estas referências, como veremos ao longo deste trabalho.

2.4 – O Mundo Provérbio

Este ensaio de Antonio Candido, publicado em *O Discurso e a Cidade* (1993), é tomado aqui pelo anexo da edição brasileira de *Os Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, publicada em 2002. O autor italiano narra a história de uma família de Acci-Trezza, na Sicília, que sobrevive da pesca. Seus bens se resumem na casa em que vivem e no barco que lhes dá o sustento. O drama se configura quando o patriarca, Padron ‘Ntoni, resolve obter um meio de lucro extra para a família e envia um dos filhos para vender tremoços a um navio ancorado perto da costa. Bastianazzo naufraga e a família perde um dos filhos, o barco e a casa, que é

entregue para o pagamento da dívida. A harmonia familiar se desfaz: dois dos netos abandonam a cidade, outro morre na guerra. O velho e sua nora viúva morrem sem conseguir recuperar a casa, o que só acontece bem mais tarde, pelo caçula da família.

O esquema circular, que para Candido aparece no plano geral do enredo, é seu ponto de partida na análise. A casa que é perdida e depois recuperada pelo filho mais moço, quando todos, ou estão longe, ou morreram, ou estão voltando, é o primeiro indicativo do andamento cíclico das ações. Para o autor, existe a recorrência dos problemas e das soluções – cada geração da família tem a missão de reconstruir o patrimônio –, o que indica o estagnação da estrutura social.

Os três lugares que constituem o universo dos Malavoglia são a casa, a aldeia em que vivem e o mar. Na análise do espaço, Candido apresenta alguns elementos que nos serão muito úteis nesta dissertação. Segundo ele, os lugares são “singularmente incaracterizados, nunca descritos”; a descrição do espaço é feita de forma indireta, isto é, através de uma técnica em que o narrador apresenta os elementos como se eles fossem tão naturais para o leitor quanto o são para si mesmo. Esse efeito se processa de forma simples, por meio de artigos definidos. O exemplo usado por Candido é o seguinte:

“Da casa, por exemplo, o narrador nunca dirá que tem na frente *um* alpendre, ao lado *uma* cancela e por perto *uma* oliveira parda. Mas contará com familiaridade, a certa altura, que Fulano se apoiou *no* alpendre, que Beltrano abriu *a* cancela, ou que *a* oliveira parda estalava como se chovesse. Do mesmo modo, sem qualquer apresentação preliminar, irá dizendo, quanto à aldeia, que tal personagem entrou *no* beco, sentou *nos* degraus da igreja ou se abrigou da chuva *no* galpão do açougueiro. (Candido in Verga, 2002: 337)

Para Candido, essa parcimônia nos traços descritivos resulta na dissolução dos ambientes em seus significados sociais. Uma comparação é a seguinte: ao contrário do que acontece em alguns romances de Zola, ou em *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, a casa aqui não é vista como uma realidade física, uma construção imponente, que define o estrato social,

mas um sinônimo de grupo familiar. A esse fenômeno Candido chama de deslizamento de sentido.

Ainda sobre o espaço, Candido observa que a aldeia não tem topografia definida, é apenas o local onde moram algumas das personagens. Outras, simplesmente pelo fato de não possuírem terra, moram no mar, que no romance funciona não como paisagem ou símbolo, mas como local de trabalho. Para o autor, mar e terra funcionam como espaço único interligado pelo modo de subsistência, a pesca. E este elemento econômico tem consequências literárias em três níveis:

“estilisticamente, como gerador de modos de expressão e tratamento da narrativa; estruturalmente, como coordenador dos diferentes espaços; historicamente, pela modificação que imprime ao tratamento de um espaço privilegiado na literatura – o mar.” (idem, *ibidem*, 338)

Sobre a dimensão histórica da presença do mar tal como este aparece na narrativa, o autor lembra que em *Os Trabalhadores do Mar*, de Vitor Hugo, “ele é cenário titânico para uma série de atos de titanismo”, ao passo que, neste caso, como vimos, é apenas o local de trabalho.

Com o espaço da narrativa circunscrito em casa-aldeia-mar, Candido aponta o meio físico como um dos fatores de opressão das personagens. Mas, segundo ele, o meio social da aldeia também exerce a mesma pressão, restringindo e perpetuando usos e costumes. Para o autor, essas pressões nivelam de tal forma as personagens, que se evidencia uma certa homogeneidade no gênero de vida, ou seja, todos têm as mesmas recreações, mesmas preocupações e conversam quase sempre sobre os mesmos assuntos. Inclusive, não há assuntos privados; todos têm livre acesso à intimidade alheia, como se a vida particular de cada um fosse de interesse coletivo. Além disso, a relação entre exploradores e explorados é afetada, já que participam da mesma rotina e aqueles dependem das atividades destes.

Portanto, o que ocorre, segundo Candido, é “a fusão do indivíduo na família, da família no grupo, do grupo no meio físico, fruto da precariedade de um gênero de vida que perpetua a tradição, porque se processa nos níveis elementares de sobrevivência.”(p. 341) A estes níveis

elementares de sobrevivência está ligada a concepção de dinheiro na narrativa. Para o autor, o dinheiro transita “do mundo abstrato do valor para o universo denominado das coisas naturais”. O modo elementar de vida das personagens faz com que o dinheiro não se dissocie da atividade que o gerou, nem da finalidade imediata da sua aquisição. Com isso, Candido conclui que: “em vários planos, portanto, encontramos o mundo parado e fechado, onde relações sociais viram fatos naturais, onde o vínculo direto com o meio anula a liberdade e ninguém pode praticamente escapar às suas pressões sem se destruir”(p. 343)

No entanto, o rompimento destas várias esferas sufocantes no mundo das personagens também, segundo o autor, desempenham função importante na narrativa. Candido vê essa ruptura como uma espécie de “experimentação” do autor. Segundo ele, por exemplo, o fato do patriarca Padron ‘Ntoni, que é a personagem que representa a tradição e a rotina, ser o responsável direto pela crise doméstica o equipara ao neto criminoso (que foge da cidade, volta, mata o namorado da irmã e vai preso) e à neta prostituta (que sai de casa depois de ver o irmão condenado pelo crime), no sentido de que todos eles, de alguma forma, ousam romper os valores e a rotina a que estão submetidos.

Para Candido, “o comportamento do avô e o dos netos divergem no plano dos significados, mas convergem no da estrutura” (p. 345). Em outras palavras do autor, aos netos atribui-se a “quebra de padrões morais” e ao velho a “quebra dos usos (pesca)”, mas ambos contribuem para a desagregação da família. Contudo, a rotina que é quebrada em alguns momentos é novamente restabelecida – tudo volta a ser como sempre por intermédio do caçula. Assim, segundo o autor, o romancista alcança um efeito de “fechamento-abertura-fechamento” na estrutura geral do livro.

Na seção intitulada “Invenção da Linguagem”, Candido analisa a dimensão do feito de Verga, que embora tenha sido influenciado pelo modo de expressão que Zola emprega em *L’Assommoir*, conseguiu algo mais difícil: incorporar a linguagem falada ao estilo da ficção, utilizando-se da língua italiana, que até então primava pela expressão formal e conservadora na literatura. O autor lembra que Zola cria uma voz narrativa que, mesmo atuando na terceira pessoa e representando o autor, não se distingue qualitativamente das personagens, que pertencem a outra esfera social. Assim, o narrador do francês fica entre duas possibilidades – um tipo de registro no discurso direto, outro no indireto – dentro de uma mesma língua. Verga,

por outro lado, adota um ângulo de narração que estiliza o da personagem inculta, mas para usá-lo nos dois discursos:

“A voz inventada por Verga (...) gera uma posição peculiar para representar o mundo. Ela aproxima o narrador do personagem, graças à intimidade facultada por uma espécie de extensão do estilo indireto livre, cujas virtudes, na prática literária, aparecem geralmente *intercaladas* entre as outras modalidades, mas aqui são por assim dizer *permanentes*. (...) Daí a homogeneidade, que supera a dicotomia autor-personagem, própria da maioria dos regionalismos, e suscita um poderoso senso de realidade, dentro do artifício lingüístico adotado conscientemente.” (Candido in Verga, 2002: 350-351)

Segundo Candido, a criação desta voz define o ângulo de narração, que por sua vez condiciona o estilo. Esse estilo é produto do uso do que ele chama de “estilo indireto homogeneizador”, que funde o registro de linguagem do narrador neutro, situado na terceira pessoa, com o das personagens rústicas. Em certos momentos, diz Candido, o enfoque “desliza” do narrador para a personagem, cuja primeira pessoa se incrusta na terceira do narrador, tornando homogêneos os dois pontos de vista e fundindo os discursos de ambos. No entanto, afirma o autor, este efeito só é perceptível, no plano geral da narrativa, porque existem certos traços que “*amarram* a narrativa à linguagem, em função do mundo popular, fechado e recorrente. São eles: o *lugar-comum*, a *repetição* e o *provérbio* –, com força e atuação progressivas” (p. 352).

Estes três elementos formam um sistema que auxilia o “fechamento” (no mesmo sentido expresso acima) do mundo narrado. É também através dessas estruturas fixas, com cunho de verdade geral inquestionável, que se expressa o confinamento a que estão submetidas as personagens. Como vimos acima, quem ousa transpor as barreiras impostas pela tradição e pela rotina, sintetizadas também nesses recursos de linguagem, é penalizado.

O lugar-comum, como o exemplo, “Sabemos que o seu coração é tão grande quanto o mar”, citado pelo autor, é uma frase-feita proferida por várias personagens ao longo da narrativa. Para Candido, este recurso enfraquece o caráter individual das circunstâncias,

“fazendo-as parecer variantes de alguns poucos modelos genéricos, arraigados na consciência e no comportamento do grupo” (p. 355).

Já a repetição, que marca a idéia de circularidade e o eterno retorno, é expressa também em circunstâncias que marcam o aparecimento de algumas personagens na narrativa. Um dos exemplos dados pelo autor é o do secretário do distrito, Don Silvestro, que, segundo o narrador, sempre quando aparece está voltando de sua vinha, dá uma risada caçoísta que parece um cacarejo, enquanto sempre rangem suas botinas envernizadas, sempre mencionadas pelos outros como marca de sua personalidade. São particularidades desse tipo que, conforme Candido, fazem do romance “um refluxo constante, um repassar que parece abolir o tempo e transformar as pessoas em modelos fixos (...)” (p. 356).

O provérbio, definido por Candido como “o lugar-comum elevado pela repetição a um alto grau de formalidade”, tem, segundo ele, uma dupla função na narrativa. De um lado, representa a síntese da experiência passada, isto é, um tipo de Verdade que representa uma espécie de denominador comum da vivência coletiva, e, por outro, a única forma de prever o futuro, na medida em que fixa modos de ser e de agir. Assim, “o futuro previsto é o passado, pois o que anuncia para adiante é o que sempre foi atrás” (p. 358).

Portanto, segundo o autor, assim se torna possível estabelecer uma convergência entre a estrutura social imobilizada do universo narrado e a linguagem que, com o provérbio e o estilo indireto homogeneizador, compõe a representação deste que para ele é um mundo fechado pelo provérbio.

2.5 – Os Parceiros do Rio Bonito

Editado em 1964, *Os parceiros do rio bonito* é a tese de doutoramento de Antonio Candido no curso de Ciências Sociais na USP. No prefácio, o autor indica que a pesquisa teve como mote outra, de menor ambição, sobre poesia popular tal como esta se manifesta no Cururu, uma dança cantada do caipira paulista. Ao longo da pesquisa inicial, Candido percebe que o modo de vida do caipira do interior paulista está em processo de adaptação à modernidade, mais especificamente, à civilização urbana. Isso o leva a ir mais fundo no

levantamento desses fatores, na busca da descrição dessa fase de transição, o que centra o foco do pesquisador, no caso deste ensaio, na análise do fenômeno social.

A investigação é realizada no período compreendido entre 1948 e 1954. Nestes seis anos, o pesquisador percorre várias regiões do país, mas os resultados correspondem à fase em que o autor passa numa fazenda no município de Bofete, no interior do estado de São Paulo.

Na introdução, intitulada “O problema dos meios de vida”, o autor apresenta o método de pesquisa empregado e discorre sobre a cultura rústica, os níveis de vida e de sociabilidade e os meios de subsistência do caipira. Em linhas gerais, o autor anuncia que o objetivo inicial da pesquisa é “conhecer os meios de vida num agrupamento de caipiras: quais são, como se obtêm, de que maneira se ligam à vida social, como refletem as formas de organização e as de ajuste ao meio.” (Candido, 1982: 17)

Quanto ao método, o autor afirma que é uma combinação entre as atividades de antropólogo e sociólogo, isto é, a busca de dados históricos e estatísticas combinado à reconstrução feita a partir de entrevistas com aqueles que servem de objeto de estudo. Com isso, segundo o autor, a pesquisa sobre os meios de vida da comunidade é enfocada não apenas como tema sociológico, mas também como problema social.

Na primeira parte do estudo, Candido apresenta a cultura caipira em função dos níveis mínimos de subsistência e de vida social, o que forma uma economia semi-fechada, caracterizada pelo uso de técnicas rudimentares, pelo equilíbrio instável com o meio e pelos agrupamentos de vizinhança.

Na segunda parte, o autor descreve a transição entre essa economia auto-suficiente e a capitalista, com ênfase nos sintomas de crise social e cultural na vida do caipira, o que serve de base para a terceira parte, que é a que mais nos interessa aqui.

Tal crise gera, segundo o autor, uma conjuntura em que se percebe duas categorias de fatos, os de persistência e os de alteração:

“os primeiros constituem aquela parte do equipamento cultural e das formas sociais que, oriundas de período anterior, perduram no presente, estabelecendo continuidade entre as sucessivas etapas dum processo total de transformação. Os segundos são formações novas, geradas no seio do grupo, ou nele

incorporadas por difusão, para reajuste de seu funcionamento.” (idem, ibidem: 163)

É através da observação dessas duas categorias de fatos que, conforme o autor, é possível verificar a dinâmica do equilíbrio social. Sob esse ponto de vista, ocorre mudança na configuração da sociedade quando os fatos de alteração se sobrepõem aos de persistência a ponto de motivarem uma recomposição da estrutura social. No entanto, este tensionamento constante entre o novo e a tradição pode gerar tanto reorganização como desorganização da estrutura social.

Candido, então, apresenta algumas evidências que demonstram a crise do grupo pesquisado em relação aos meios de subsistência, às formas de organização e às concepções de mundo em face das pressões exercidas pelo avanço da economia capitalista, da civilização urbana. Esta crise, segundo ele, condiciona de fato a alteração do padrão tradicional, em alguns casos pela sua substituição plena, em outros por ajustes que funcionam como fatos de persistência.

Para o autor, nesta incorporação dos agrupamentos rurais à esfera de influência da economia capitalista verifica-se que

“o aumento de dependência econômica condiciona um novo ritmo de trabalho; ambos condicionam uma reorganização ecológica, que transforma as relações com o meio e abre caminho para novos ajustes, este fato provoca alteração no equipamento material e no sistema de crenças e valores, antes condicionados pela manipulação do meio físico imediato e pelo apego às normas tradicionais.” (idem, ibidem: 199)

Estas condições, segundo o autor, geram modificações estruturais que resultam em traços novos, com o aparecimento de novos papéis e de novas posições sociais, bem como uma nova ordem de relações no grupo.

Nesse processo, como vimos acima, alguns elementos do universo tradicional do caipira exercem ação reguladora. Ao invés da substituição automática dos valores tradicionais

pelos novos, ocorre a redefinição dos primeiros, por meio de ajuste dos padrões tradicionais ao contexto social em formação. Para Candido, a organização em agrupamentos – sítios reunidos em bairros – favorece a definição de uma atitude capaz de assegurar alguns valores de persistência e adaptá-los aos de transformação.

Sobre o aspecto econômico, o autor enumera cinco pontos que demonstram esse processo de reajuste dos valores, de construção de uma nova realidade frente aos padrões da civilização urbana.

O primeiro deles diz respeito às relações comerciais. Segundo o autor, a opção do caipira pelo sistema de parceira, – isto é, um tipo de sociedade em que alguém fornece a terra e fica com direitos sobre o que é produzido nela –, se justifica pelas vantagens na forma e no prazo de pagamento. Enquanto os assalariados e colonos, que aderem ao sistema capitalista, são submetidos às trocas mediadas exclusivamente pelo dinheiro e com prazos reduzidos, o parceiro tem prazo de até um ano agrícola para saldar seus débitos, o que pode ser feito, inclusive, com o próprio produto da colheita.

O caráter nômade do parceiro, motivado geralmente pela perda da posse da terra e pela instabilidade trazida pela dependência à vontade do fazendeiro, funciona como fator de preservação de sua cultura e de sua autonomia. Segundo o autor, as desvantagens de cada mudança, no fim de cada ano agrícola, são compensadas pela possibilidade de busca de um ambiente compatível com o desejo de independência. Assim, o caipira encontra uma alternativa para adaptar-se à nova realidade (ou adaptá-la para si), na medida em que consegue conservar um ambiente propício à continuidade da tradição.

A preservação de vizinhança proporcionada pela fazenda também pode ser vista como um tipo de reação à tendência individualizadora própria dos centros urbanos. Mesmo assim, há, segundo o autor, a “atrofia da vida lúdico-religiosa e a comercialização da cooperação vicinais” – a antiga sociabilidade de bairro, portanto, só permanece em parte: é substituída pela formação do que o autor chama de “blocos familiares”, que preservam a coesão do grupo e a solidariedade vicinal.

Essa prática da solidariedade de vizinhança é o quarto aspecto citado pelo autor. As relações de troca, segundo ele, promovem a interdependência das famílias, contribuindo para integrá-las ao grupo. Candido interpreta essas relações por duas hipóteses: a de que as trocas

definem, por um lado, as posições sociais – embora haja casos em que a troca é deliberadamente substituída pela assistência (em casos de pobreza extrema) –, e a de que as trocas delimitam, no grupo, os blocos de solidariedade familiar que reforçam a integração.

O quinto fator é o caráter complementar dos bairros. Segundo o autor, a cooperação entre bairros preserva as práticas e as relações no âmbito da vizinhança. O sistema de cooperação a que Candido se refere é uma espécie de intercâmbio entre, por exemplo, o capelão, o curador, o músico, que são chamados a contribuir com seus préstimos com frequência em um bairro ou noutro.

Candido abre sua conclusão em uma seção intitulada “O caipira em face da civilização urbana”, em que analisa e descreve as conseqüências da incorporação progressiva do caipira à esfera da cultura urbana. Para o autor, esse processo resulta no aumento da densidade demográfica, na preponderância da vida econômica e social nas fazendas e na diminuição das terras disponíveis. Essas conseqüências são tão significativas que, segundo Candido, o universo do caipira não pode mais ser considerado como fechado, e sim, visto em relação ao conjunto da vida do Estado e do país.

Os desajustes entre as duas realidades se tornam, segundo o autor, cada vez mais presentes e desfavoráveis ao homem do campo. O êxodo rural aumenta e contribui para a formação das grandes castas de miseráveis, que abandonam a atividade agrícola e seus padrões tradicionais de vida para aderirem à vida urbana.

Segundo Candido, para o homem rústico que opta por ficar na lavoura, a cultura urbana se apresenta, a um tempo, “impondo” e “propondo” seus traços: “impõe, por exemplo, novo ritmo de trabalho, novas relações ecológicas, certos bens manufaturados; propõe a racionalização do orçamento, o abandono das crenças tradicionais, a individualização do trabalho, a passagem à vida urbana” (p. 218). Diante disso, o caipira costuma reagir de três maneiras: ou aceita o que é proposto e imposto, ou aceita apenas o imposto, ou rejeita ambos.

O caso que mais interessa ao autor, no entanto, é o dos pequenos lavradores, sitiantes ou parceiros, que, mesmo sendo levados cada vez mais para o centro da economia capitalista, conseguem a proeza de ajustar o que Candido chama de “mínimo inevitável de civilização”, ao mesmo tempo em que conservam as formas tradicionais de equilíbrio com o meio, como vimos acima. É este grupo que se enquadra na definição daqueles que aceitam o que é

imposto, mas não o que é proposto pela cultura urbana. Para o autor, esse comportamento leva à hipótese de que o fator de “integração grupal” contribui para a reação descrita no segundo grupo. O primeiro e o terceiro tipo de reação correspondem, em tese, ao indivíduo e à família, que, segundo o autor, sofrem um processo de desintegração.

Assim, gradativamente, a cultura das cidades absorve as variedades culturais rústicas e desempenha, segundo Candido, o papel de cultura dominante, impondo suas técnicas, padrões e valores. Os padrões mínimos tradicionais do homem rústico se transformam em padrões de miséria quando confrontados com os que a civilização pode teoricamente proporcionar. Para o autor, o caipira passa a não mais viver em equilíbrio – mesmo que precário – com o meio e o grupo, mas em desequilíbrio constante, em face dos recursos que a técnica moderna possibilita.

Portanto, conclui Candido, os elementos de que dispõe a cultura tradicional do caipira são insuficientes para garantir integração plena à nova realidade, o que o leva a crer que a tradição é algo a ser superado como condição para que ele se incorpore em boas condições à vida moderna.

Como indicamos no início, os textos resenhados neste e nos tópicos acima também pretendem demonstrar alguns elementos que orientam a formulação do ponto de vista de análise adotado neste trabalho. No próximo segmento, com uma breve retomada desses textos, pretendemos sublinhar tais elementos.

2.6 – Por uma fortuna refinada

No livro organizado por Roberto Schwarz, vimos a possibilidade de pensarmos uma escala evolutiva que inicia com o vadio do século XVIII, passa pelas figuras do operário e do mendigo no início do século XX, e chega ao sujeito monetário sem dinheiro de hoje. Também vimos que considerar o ângulo histórico da narração é também inserir elementos da biografia do escritor em um trabalho de análise e interpretação. Além disso, pelo texto de Schwarz, vimos que o retrato de D. Plácida em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* sintetiza o pior do capitalismo e escravidão, isto é, trabalho abstrato sem reconhecimento social.

No ensaio de José Paulo Paes, vimos a possibilidade de inserir tanto a personagem do pobre diabo, como o romance de pobre diabo no quadro geral da Literatura Brasileira. Na definição do autor, vimos que a personagem não é objeto da ficção engajada nem do romance picaresco, e sim, aquela sempre à beira de um colapso financeiro e não raro desprovido de orgulho de classe. Vimos também que o romance de pobre diabo representa a forma mais extremada do romance da desilusão, isto é, o herói aceita o que lhe é imposto pela sociedade e não tem forças para sustentar seus ideais nem para (em) si mesmo. Além disso, o autor apresenta a noção de “interioridade no grau zero”, segundo a qual o leitor, mesmo com livre acesso ao íntimo da personagem, pouco ou nada extrai de lá, já que o retrato da busca incessante da personagem, marcado estilisticamente por verbos no presente do indicativo, não abre espaço para decrições ou devaneios, isto é, não há elementos no romance que afastem o leitor da tragédia do protagonista.

Na dissertação de Paulo Ribeiro, vimos alguns pontos importantes do percurso do pesquisador na formulação de uma proposta de solução para o problema da representação de personagens pobres e inarticuladas na Literatura Brasileira: a referência ao feito de Simões Lopes Neto, que adota como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico; a proeza de Graciliano, que consegue transpor o ritmo seco, bruto e primitivo do cenário do sertão para a linguagem da narrativa, nivelando assim as personagens ao meio; o uso de recursos gráficos como forma de sugerir significado transcendental às palavras do romance de Dyonélio, e, por fim, algumas informações sobre o processo de construção da linguagem de *Vitrola dos Ausentes*.

Em “O Mundo Provérbio”, vimos que o andamento circular narrativa, sugerido pela recorrência dos problemas e das soluções, indica estagnação da estrutura social. Também vimos que a descrição do espaço é feita de forma indireta, por uma técnica em que o narrador apresenta os elementos do cenário usando artigos definidos, isto é, como se eles fossem tão naturais ao leitor quanto o são para si mesmo, e que esse recurso contribui para a dissolução dos ambientes em seus significados sociais. Vimos também que as ações do romance se passam em três cenários, e que isso coopera para o nivelamento do gênero de vida das personagens. Além disso, vimos que a voz narrativa inventada por Verga funde o registro de

linguagem do narrador culto com o da personagem rústica, o que resulta no que Candido chama de estilo indireto homogeneizador.

Na tese do autor sobre o processo de adaptação do caipira do interior paulista à civilização urbana, vimos que a transição entre a economia auto-suficiente e a capitalista resulta em sintomas de crise social e cultural, e que tal crise gera uma conjuntura em que se percebem fatos de persistência e de alteração. Vimos também que esse fenômeno determina o surgimento de novos papéis e de novas posições sociais no contexto do caipira, ao mesmo tempo em que incita ao êxodo rural, o que colabora para a formação das grandes castas de miseráveis nos centros urbanos.

Os pontos deste tópico serão referendados direta e indiretamente ao longo do trabalho. Inclusive na próxima seção, que tratará da análise interna das narrativas.

3 – ANÁLISE INTERNA DAS NARRATIVAS

Esta seção está subdividida em dois segmentos, um para cada obra estudada no trabalho. A análise interna de cada narrativa será aberta com um breve resumo do enredo, seguido de um estudo sobre narrador, ações, personagens, espaço, tempo e linguagem. Como indicamos no início, a base teórica para a análise interna da narrativas funde critérios pertencentes à dimensão estrutural e algumas categorias de análise utilizadas nos textos basilares para a formulação do ângulo de análise e interpretação neste trabalho, vistos na seção anterior.

3.1 – VITROLA DOS AUSENTES

A narrativa se passa em São José dos Ausentes, uma pequena cidade imaginada e decalcada em outra de mesmo nome, situada no extremo nordeste do Rio Grande do Sul. Trata-se de um retrato peculiar do cotidiano simplório e repetitivo de pessoas que são tão pobres em ambição, quanto em recursos econômicos. Todas elas, de alguma maneira, sobrevivem de atividades relacionadas a uma pedreira, uma hidráulica, ou mesmo à prostituição e agiotagem. Não parecem ter passado, nem perspectiva futura: cada um, a seu modo, vive passivamente o presente. São dezenas de personagens cujas histórias de vida se cruzam em cabarés, bailes de carnaval, partidas de futebol, rinhas.

3.1.1 – Narrador

Vejamos a seguinte passagem:

“O Ataliba, com sua esponja branca, divertia-se com rincho das éguas no tempo da lavagem dos ventres. As persianas duplas dos janelões eram fechadas para uma grávida prima do Belpino não ver nada. Zoinho, quando tinha tempo, era o ajudante do Ataliba. Os meninos pelados relinchavam com a boca, amontados num cavalinho de pau-de-vassoura. A rua tinha fileira de ciprestes dos dois

lados, até lá no fim onde ficava o velho carvalho ao lado da igrejinha. (Ribeiro, 1993: 9)

Este trecho, que abre a narrativa, sugere que a proposta desse narrador não é servir de mediador nem de centro organizador da percepção do leitor. Como veremos em seguida, as ações, as personagens e o enredo são compostos de forma cumulativa e circular ao longo da narrativa. Ou seja, as informações vão sendo apresentadas sem nexos aparentes entre si.

Com base no trabalho de Gérard Genette, Yves Reuter une perspectiva e voz narrativa para designar as classificações possíveis para o narrador. Sobre o tipo heterodiegético, de perspectiva neutra, o autor afirma que:

“essa combinação (...) procede como se o universo, as ações e as personagens se apresentassem aos nossos olhos sem o filtro de nenhuma consciência, de maneira neutralizada, como se o narrador, testemunha “objetiva”, soubesse menos do que as personagens e, por isso, pudesse fornecer apenas algumas informações ao leitor.” (Reuter, 2002: 80)

Sob esse aspecto, este narrador ratifica o conceito heterodiegético (narrador estranho à história), apontado por Reuter. Mas essa suposta neutralidade na perspectiva do narrador pode ser resultado de um ponto de vista ambíguo, que, a um tempo, situa-se fora da narrativa e no meio dela. Esta dualidade pode ser ilustrada se compararmos o primeiro excerto com o transcrito abaixo:

“As Batininha dançam com seis pernas. O Tanan, de camiseta, com os músculos encostados na porta. Parece um retrato falado do Delegado Gentil no papelzinho da política. O Ataliba entra na sala e abre bem as pernas. O Irmão Florizeu está evangelizando. A Marisa Rola, no banho, ensaboa a parte de trás do corpo. Pra frente e pra trás. A leitura dos versículos. Com dificuldade para adquirir dinheiro.” (Ribeiro, 1993: 15)

Aqui, o narrador assume o ponto de vista de quem está presente na cena descrita, isto é, de uma personagem. Ele narra no presente, o que dá impressão de simultaneidade entre o que ele percebe e o que ele diz. Portanto, ele passa a ser heterodiegético, com perspectiva passando pela personagem.

Como afirma Genette, “a escolha do romancista não é entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica)” (Genette apud Reuter, 2002: 69). Neste caso, a consequência da dualidade na perspectiva – na “atitude narrativa” – é decisiva para o entendimento do papel do narrador, pois se reflete diretamente no tipo de linguagem utilizada na narrativa.

Vimos no estudo de Candido sobre *Os Malavoglia* que a voz inventada por Verga para narrar os eventos aproxima o narrador da personagem, o que funde o registro de linguagem do narrador neutro, situado na terceira pessoa, com o das personagens rústicas, tornando homogêneos os dois pontos de vista. Este ângulo de narração condiciona o estilo da linguagem, que é chamada pelo autor de “estilo indireto homogeneizador”.

Este parece ser um caminho para definirmos e analisarmos o estilo da linguagem de *Vitrola dos Ausentes*. Lá, segundo Candido, o efeito de fusão dos pontos de vista e dos discursos só é perceptível no plano geral da narrativa, devido aos recursos do provérbio, da repetição e do lugar-comum. Aqui, esse efeito pode ser visto frase a frase, pelos descompassos na linguagem e pelo andamento cíclico da narrativa. Estes são aspectos fundamentais para a análise e interpretação neste trabalho. Voltaremos a esses pontos na análise da linguagem.

3.1.2 – Ações

Segundo Reuter (2002), ao analisarmos as ações em uma narrativa devemos nos perguntar “se elas são numerosas ou não e se sua natureza é interna à psicologia da personagem ou externa a ela (confrontando-a com o mundo e com os outros atores)” (p.29).

Aqui elas são muitas, certamente, e todas podem ser lidas como inerentes à cada uma das dezenas de personagens. A diferença é que poucas resultam em reação. Algumas ações registradas no início da narrativa, têm seqüência nas páginas finais, com algum acréscimo de informações, como podemos ver nestes exemplos:

“Os meninos pelados relinchavam com a boca, amontados num cavalinho de pau-de-vassoura.(...) O Belé Fonseca – de pés inchados – bebe cachaça. Um dia o Belé Fonseca estava cercado de gente e o Belé Fonseca deitado no chão. Cercado duns cara e dumas mulher que também tinham bebido muito. Gritava que tinham lhe roubado umas tal madeira e que ele tinha testemunhas. O Abgelo das verduras não podia mais testemunhar porque estava envolvido num crime.” (Ribeiro, 1993: 9)

E, bem mais adiante:

“(...)Um dia o Belé Fonseca estava cercado de gente e o Belé Fonseca deitado no chão. Cercado duns cara e dumas mulheres que também tinham bebido muito. Descabelando-a contra a luz, o Belé Fonseca surrava a mulher dele assim. No outro dia parece que não tinha nada e o Belé Fonseca ficava na areazinha do casarão treinando os papagaios. Depois os meninos pelados cresceram e os bêbados da Rua das Olarias começaram a morrer todos.” (idem, ibidem: 90)

Este é o andamento da narrativa em quase todo o livro. O caráter circular nos leva à discussão sobre a organização interna das ações. Apoiado no estudo de Claude Brémont (1973), que propõe três fases constitutivas de qualquer ação, Reuter oferece os seguintes critérios de análise desses elementos: Eventualidade (Não-passagem ao ato/Passagem ao ato(Acabamento/Não-acabamento)). Conforme o autor,

“essa formalização apresenta, entre outras vantagens, a de determinar sobre o que é que um texto se detém e sobre o que é que ele passa em silêncio (devido a tabus da época ou efeitos a serem produzidos) e a de melhor cercar o caráter de certas personagens (que passam ou não ao ato e que vão até o fim da ação)” (Reuter, 2002: 30)

Com Reuter, só podemos pensar em “não passagem ao ato” e “não-acabamento”. A circularidade do andamento da narrativa faz com que o modo de construção das ações, antes de desempenharem a função de dar seqüência na narrativa, estejam mais a serviço da representação do universo em questão. A não passagem ao ato e o não-acabamento são características fundamentais na representação, como veremos ao longo do trabalho.

3.1.3 – Personagens

O livro abre com um fragmento de um texto de Juan Carlos Onetti: “Qué fuerza de realidad tienen los pensamientos de la gente que piensa poco y, sobre todo, que no divaga.” Esta epígrafe pode ajudar a entender o tipo de personagens em questão.

Como vimos, elas somam dezenas. Parece que está no plano do romancista fazer com que a quantidade seja um elemento decisivo na representação de sua matéria: quanto mais personagens estiverem retratadas na narrativa, mais o leitor terá a impressão de que todas elas são uma só, como o autor indica em sua dissertação. Este recurso também distancia idealização, pena ou autocomiseração do ponto de vista do narrador, mérito alcançado por poucos escritores quando o assunto é representação da pobreza. Em sua dissertação, Ribeiro diz que “a história de cada personagem deveria ser como a narrativa, uma golfada desordenada, uma lanterna que iluminasse apenas quem as conduzisse” (p. 86). De fato, com o andamento cíclico da narrativa, somente aos poucos, o leitor consegue traçar o perfil de cada personagem. Aliás, em relação à personagem, o leitor de *Vitrola dos Ausentes* pode tirar maior proveito do livro se souber que “a verdade da sua fisionomia e do seu modo de ser é fruto, menos da descrição, e mesmo da análise do seu ser isolado, que da concatenação da sua existência no contexto.” (Candido, 1968: 78)

Neste mesmo artigo, Candido diz que ao retratar um panorama de costumes, o escritor compõe uma personagem “(...) menos aprofundada psicologicamente, menos imaginada nas camadas subjacentes do espírito (...)” (p. 74). Nesse sentido, se lembrarmos aqui do que Paes chama de “interioridade no grau zero”, talvez possamos entender como estas personagens de íntimo raso ajudam a compor o panorama de costumes retratado no livro. Em *Os Ratos*, segundo Paes, a interioridade de Naziazeno é absorvida pela imediatez da busca, pela

impossibilidade ou renúncia ao devaneio, e é marcada também por verbos no presente do indicativo. Em *Vitrola dos Ausentes*, o íntimo das personagens é absorvido, na esfera ficcional, entre outros fatores, pela rotina a que estão submetidos e, na narrativa, pelo caráter circular das ações, pela ausência das relações de subordinação entre as frases e, também, pela predominância de verbos no presente do indicativo. Assim, podemos dizer que a dimensão psicológica das personagens e a importância de cada uma delas no contexto está intimamente ligada ao tipo de linguagem empregada na narrativa.

Mas o nivelamento entre as personagens pode ser relativizado, pelo menos em um aspecto. Vimos que ocorre a fusão entre os pontos de vista do narrador em terceira pessoa e o da personagem rústica. Esta personagem é indicada pelo próprio autor em sua dissertação: “um dos personagens se chamaria Zoinho (olhar as cenas de dentro) e seria todo torto na sua invalidez ambulante de paralítico andante; como as frases” (Ribeiro, 1994: 86).

A personagem Zoinho é tão presente na narrativa quanto qualquer outra. Mas sua relevância aumenta diante da comparação acima. Está claro que sua presença na narrativa é relacionada mais a sua função, do que ao decalque do tipo humano deficiente físico excluído da sociedade. “Zoinho” é corruptela de “olhinho”. Reuter diz que

“(…) o nome funciona em interação com o ser e o fazer das personagens. Chama-se esse fenômeno de *motivação* do nome, o que em termos concretos significa que de algum modo o nome prefigura o que é e o que faz a personagem.” (Reuter, 2002: 103).

Neste caso, a motivação do nome Zoinho não está relacionada com a caracterização da personagem ou seu papel no enredo, mas com sua função na narrativa, que é, como vimos, “olhar as cenas de dentro”. Conforme Reuter, a personagem pode ser focalizadora, isto é, “a perspectiva passará por ela e se terá a impressão de perceber o universo ficcional e as outras personagens pelos seus olhos.” (Idem, *ibidem*: 44). Portanto, Zoinho é a personagem focalizadora, aquela que forma par com o narrador na composição do estilo indireto homogeneizador.

Zoinho ainda pode ser lido pelo critério da *qualificação diferencial* das personagens, que

“concerne à natureza e quantidade de qualificações atribuídas às personagens. Elas são assim nomeadas e descritas, de maneira diferente, qualitativa (escolha de traços, orientação positiva ou negativa) e quantitativamente. Elas são mais ou menos antropomorfizadas, levam marcas (de nascença, de ferimentos). São mais ou menos caracterizadas física, psicológica e socialmente.” (Idem, *ibidem*: 42)

Então, por uma analogia sugerida pelo próprio autor, podemos pensar que é através do ponto de vista de um “paralítico andante” que a narrativa se apresenta truncada e desconexa. No limite, a personagem *deficiente* se torna responsável pela linguagem *deficiente*.

Um outro critério que situa Zoinho como focalizador é o da *distribuição diferencial* das personagens, que

“articula o fazer e o ser, concerne às dimensões quantitativa e estratégica das aparições das personagens: eles aparecem mais ou menos freqüentemente, por mais ou menos tempo, com um papel e um efeito mais ou menos importantes.” (Idem, *ibidem*: 42)

Nesse exemplo, podemos ver que o narrador situa a personagem no centro da cena descrita:

“O Zoinho na frente do vidro. Zoinho voltou-se para o barulho da lambreta que passara. Alguém estava tocando as galinhas de dentro da venda do Gildo Manco; tinha outro na janela. Zoinho já está agachado apanhando um resto de banana no chão. Ele come banana bem no centro da paisagem. A umidade do tempo engordura tudo. Na distância, a bola. Jasmin de respiração contida. Seu adversário, também. Zoinho come sua banana aflito, sem adversário. O torto calçado em seus calcanhares.” (Ribeiro, 1993: 10-11)

Esta parece ser uma das formas com que o narrador aproxima e funde forma e conteúdo. Como vimos, é através da parca visão e cognição de uma personagem descrita como deficiente que se constroem as frases que registram a história das dezenas de personagens. Estas inúmeras histórias que se intercalam na narrativa fragmentada e circular, acabam sendo uma só. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

3.1.4 – Linguagem

A análise da linguagem da narrativa não está restrita a este tópico. Vimos que a renúncia nas relações de subordinação entre as frases e a predominância de verbos no presente do indicativo contribuem para gerar o efeito de “interioridade no grau zero” nas personagens. Aqui pretendemos analisar como os tempos verbais influenciam no andamento da narrativa, e as características que permitem comparar alguns aspectos da linguagem de *Vitrola dos Ausentes* e a de *Os Malavoglia*, isto é, como a linguagem composta por Ribeiro pode ser uma variante do que Candido chama de estilo indireto homogeneizador.

A fusão dos pontos de vista do narrador e da personagem gera descompasso entre linguagem culta e oral, e entre os tempos verbais:

“(1) Deram duas brigas no clássico. (2) O Cróvis do Trabuco esgoelou o Palmeirense contra as redes por baixo da goleira. (3) A filha do Normélio Mello tinha se amigado com o Marreco. (4) O Belpino tomou uns remediozinho que era para ele correr mais que os outros. (...) (5) As mulher da vida ficavam tudo dum lado só da goleira. (6) O João Kuze até esqueceu a dor na perna dele na hora de ver onde é que era o lugar que tinham chutado no Alorindo. (7) As calças daí o Crenói deixa só pra trabalhar; o Crenói tem só duas pra sair.”
(idem, ibidem: 53)

Além do uso verbo “dar” no sentido de “acontecer”, o que pode ser interpretado como uma marca de oralidade, na construção “tomou uns remediozinho que era para ele”, o verbo “ser”, no passado imperfeito se choca com o “tomar”, no passado perfeito. O mesmo acontece

na construção “onde é que era o lugar”: verbo “ser” no presente e no passado imperfeito, lado a lado. Em seguida, uma marca característica de oralidade: “daí”.

Sobre os efeitos produzidos pela oposição entre tempos verbais, Reuter afirma que:

“O passado perfeito é freqüentemente empregado para os acontecimentos principais da história, aqueles que fazem a ação progredir, aqueles aos quais cumpre esclarecê-la. (...) os verbos no passado perfeito constituem, de algum modo, o “esqueleto da ação”. Eles se destacam assim do plano secundário, constituído pelas proposições presentes em um verbo no imperfeito, que participam da compreensão, mas não fazem a história avançar” (Reuter: 2002: 99)

No fragmento em questão, há sete frases. Temos a oposição entre passado perfeito e imperfeito entre as frases 1 e 2 (“deram”; “esgoelou”) e a frase 3 (“tinha”); na frase 4 (“tomou” e “era”) e na frase 5 (“esqueceu”, “era” e “tinham). Se, conforme Reuter, o passado perfeito faz a ação “progredir” e o imperfeito emperra a história, aqui temos, portanto, uma das razões pelas quais o enredo é truncado: a interposição constante dos tempos verbais.

Com este mesmo excerto, podemos tentar analisar como se forma o estilo indireto homogeneizador na linguagem da narrativa. Como vimos anteriormente, segundo Candido, em *Os Malavoglia* esse estilo de linguagem é formado pela estilização do ângulo de narração da personagem inculta, o que resulta numa espécie de extensão do estilo indireto livre. Vejamos um exemplo e um trecho da análise do autor:

“(1) Diante dos outros, Piedipapera não queria ouvir falar em adiantamento e estrilava e arrancava os cabelos; (2) que queriam deixá-lo de tanga, queriam deixá-lo sem pão para o inverno inteiro, ele e sua mulher Grazia, depois de o terem convencido a comprar a dívida dos Malavoglia; (3) e aquelas quinhentas liras eram cada uma delas melhor do que a outra, e ele as tinha tirado da boca para dar ao Zio Crocefisso.” (Verga apud Candido in Verga, 2002: 354)

Candido marca três níveis no trecho para analisar a composição da linguagem. Segundo ele, o primeiro poderia ser dito por um homem culto falando despreocupadamente, em linguagem popular. Já no segundo, o autor aponta frases feitas e lugares-comuns de origem popular, como “ficar de tanga”, “ficar sem pão”, elementos que, segundo ele, tem valor aforístico. No terceiro segmento, o autor indica que “o modo concreto de qualificar o dinheiro e a queixa metafórica” caracterizam o trecho como pertencente também ao universo popular. Para ele:

“A leitura desprevenida não mostra, portanto, qualquer solavanco na fluência do discurso, que parece um todo unido; mas a observação revela a maneira sutil por que a expressão vai sendo modificada imperceptivelmente, promovendo a dominância da maneira popular. A fusão dos elementos, não aparente a olho nu, é o processo normal de Verga, na construção de sua escrita peculiar.” (Candido in Verga, 2002: 354)

Na narrativa de Ribeiro, ocorre também a estilização do ângulo de narração da personagem rústica. No entanto, são raros os momentos em que percebemos a presença da porção culta deste narrador. No trecho acima, não é difícil localizarmos marcas da linguagem popular: “Deram duas brigas”, “tinha se amigado”, “tomou uns remediozinho que era para ele correr”, “As mulher da vida”, “onde é que era o lugar”, “As calças daí o Crenói”. Esta é uma característica que perpassa toda a narrativa. Se em Verga os elementos da linguagem popular são representados por frases feitas e lugares-comuns, no livro de Ribeiro a linguagem do homem rústico predomina. É uma espécie de radicalização do estilo indireto homogeneizador. Os “solavancos” são constantes, mas menos pela sintaxe da linguagem popular, ou pelos elementos da oralidade, ou ainda pelas frases sem subordinação (o leitor, à certa altura, consegue familiarizar-se com o nível de expressão), do que pelo andamento cíclico da narrativa, que demanda participação do leitor na construção dos nexos entre as frases, na composição das personagens e do enredo de um modo geral.

3.1.5 – Espaço

Conforme Reuter (2002), o espaço pode definir a “fixação realista ou não realista” da narrativa, por “indicações precisas correspondentes ao nosso universo sustentadas, se possível, pelas descrições detalhadas e pelos elementos típicos, tudo isso remetendo a um saber cultural assinalável fora do romance”(p.52). A descrição do espaço é fragmentada, e se baseia sobretudo nos elementos típicos apresentados. O leitor pode, em alguns casos, orientar-se pelo título de cada capítulo para saber onde se passam as ações. Como em “Mundão pequeno e cabaré”, o primeiro, em que a antítese “mundão pequeno” demarca o espaço de um vilarejo, que, mesmo sendo pequeno e pobre, se revela grande o bastante para abrigar a vida miúda das personagens. Sobre tal cenário, o narrador apresenta apenas algumas informações:

“A rua tinha fileiras de ciprestes dos dois lados, até lá no fim onde ficava o velho carvalho ao lado da igreja. (...) Nas vitrines da loja Camponesa tinha uns manequins de cabeça pelada, que o Zoinho gostava de parar só pra olhar.” (Ribeiro, 1993: 9-10)

O leitor vai compondo o espaço aos poucos: as duas frases acima aparecem “soltas” no meio das páginas 9 e 10. Mas os elementos típicos compensam os poucos detalhes na descrição. Quando as ações se passam no cabaré, lemos:

“Capengando com uma toalha na mão, o Zoinho escorrega numa urina. Faz uma cara oleosa. (...) A folhinha da cozinha está marcando Novembro com gatinhos peludos na parte de cima como gravura. (...) A geladeira recomeça com um barulhão. A Marisa Rola, que ainda não tomou banho, toda fedendo. A tábua dos temperos, com cheiro dos bifes que alguém bateu nela por engano. A umidade do tempo engordura tudo.” (idem, ibidem: 12-13)

Vimos que em “O mundo provérbio”, Candido anota que no livro de Verga os locais que formam o espaço do romance são “singularmente incaracterizados, nunca descritos”, e que

“os pormenores são tratados como se sua existência nos fosse tão familiar quanto é para o narrador, tendo por isso a realidade óbvia das coisas naturais” (Candido in Verga, 2002: 337)

No livro de Ribeiro, os elementos típicos (os “pormenores do espaço”) também são tratados assim, como mostra o fragmento acima. Pela lente de Candido, vemos que aqui a naturalização dos detalhes no espaço da narrativa também se dá pelos artigos definidos, como em “a” folhinha, “a” geladeira e “a” tábua dos temperos. Só que, em meio a esses elementos, está uma personagem, “a” Marisa Rola, uma das moças do prostíbulo. Isso talvez nos permita pensar que não há diferença entre “a” Marisa Rola e “a” tábua dos temperos ou ainda entre o cheiro da personagem e o cheiro dos bifés. Dessa forma, o efeito produzido pelo uso pontual dos artigos definidos seria de, além de naturalização dos detalhes, nivelamento entre a personagem e os objetos que a circundam.

Embora o cenário seja, às vezes, indicado no título dos capítulos, e o leitor encontre passagens em que os elementos são apresentados em seqüência, como no exemplo acima, o andamento circular da narrativa proporciona alguns efeitos na composição do espaço. Como no capítulo “Grito de carnaval e adjacências”, em que os locais se intercalam:

“O Didão na bateria. Assim do lado, antes de entrar, tinha um limpador de ferro pros sapatos no Salão do Doca. Os chinelos da Brenda estavam debaixo da cama e ela nunca achava na hora de sair. (...) A esquina da casa do seu Milito era no começo da rua do falecido Macedo.(...) No fundo do lote dos irmãos Suzin estavam acampados os homens da Hidráulica.” (Ribeiro, 1993: 41)

Este vaivém constante anula qualquer relação hierárquica entre os locais. Nenhum é mais importante que o outro, porque elementos pertencentes a vários cenários estão referidos em seqüência. Do modo como estão colocados, o acampamento dos homens da hidráulica poderia ser embaixo da cama da Brenda, assim como o salão de baile poderia ser na esquina da casa do seu Milito, e assim por diante. Dessa forma, os locais aparecem intercalados se desdobram para abrigar tanto o “seu” Milito, o “falecido” Macedo, quanto o Didão e a Brenda, nivelando-os todos.

O espaço que em Verga está circunscrito a casa-aldeia-mar, segundo Candido, em *Vitrola dos Ausentes* não ultrapassa muito as dimensões do cabaré, do baile de carnaval, das rinhas e jogos de futebol. Lá, Candido anota que o mundo fechado é responsável pela homogeneidade nos gêneros de vida, nos costumes, nas recreações das personagens. Aqui as conseqüências do espaço restrito são quase as mesmas, como veremos mais adiante. Só que no livro de Ribeiro, além do nivelamento entre as personagens (em relação ao espaço, tanto pelo desdobramento entre os locais, como pelo uso dos artigos definidos) a horizontalidade também se forma entre as personagens e o cenário. Dessa maneira, tal como em *Vidas Secas* Graciliano ajusta a “dor humana à tortura da paisagem”, através de uma linguagem tosca e truncada, Ribeiro nivela esses dois componentes da narrativa através da intercalação entre as frases e, sobretudo, pela naturalização promovida pelo uso dos artigos definidos.

3.1.6 – Tempo

O estudo do tempo desta narrativa partirá da distinção entre tempo ficcional e tempo da narrativa, formulada por Genette. Esta dualidade temporal é basilar na proposta de Reuter para a análise do tempo. Para ele, o tempo ficcional pode ser analisado segundo alguns eixos fundamentais. Entre eles, cabe destacar aqui as “categorias temporais convocadas”, em que se observa se elas correspondem ou não àquelas utilizadas em nosso universo; sua natureza (minutos, dias, séculos) e o “modo de construção do tempo”, se é explícito ou não; detalhado ou não; identificável ou “embaralhado”. O autor ainda diz que as indicações do tempo também contribuem para definir a fixação realista ou não-realista da história. Segundo ele, “quanto mais precisas elas forem (...) mais remeterão a um saber que funciona fora do romance e mais participarão (...) da construção do efeito do real” (Reuter, 2002: 56-57)

Um dos únicos momentos em que o narrador dá pistas para que o leitor situe o tempo ficcional da narrativa é o seguinte: “A TV de um dos quartos anuncia que o homem vai chegar à Lua. (...) A folhinha está marcando Novembro com gatinhos peludos na parte de cima como gravura.” (Ribeiro, 1993: 13) A presença do calendário indica que “dia” é uma categoria temporal convocada que corresponde ao nosso universo. Mesmo assim, o modo de construção do tempo é descontínuo ou “embaralhado”, porque não está claro que a TV está transmitindo

em tempo real. Além disso, o calendário indica o mês de novembro, isto é, três meses depois da chegada do homem à lua. Portanto, esta é uma passagem que não remete o contexto da história nem para agosto, nem para novembro e nem mesmo para o ano de 1969, o que invalida a hipótese de que a construção do “efeito do real” em *Vitrola dos Ausentes* é baseada em indicações precisas do tempo. Mais adiante, veremos que a imprecisão na demarcação do tempo ficcional da narrativa pode ser interpretada como uma das forças do livro, no que concerne à representação do estrato social em questão.

A análise do tempo narrativo é subdividida por Reuter em quatro categorias: momento, velocidade, frequência e ordem. O momento da narração diz respeito ao momento em que a história é contada, em relação ao momento em que supostamente ela se desenrola. Alguns dos fragmentos citados anteriormente indicam que a narração é “simultânea”; outros, que é “ulterior”. Identificamos a narração simultânea pelo tempo verbal no presente, como no exemplo em que a personagem Zoinho “*come* banana bem no centro da paisagem”. Por outro lado, a narração ulterior, distinguida pelo tempo verbal no passado, é exemplificada no fragmento “A rua *tinha* fileiras de ciprestes...”. Temos, portanto, dois momentos narrativos: em ambos a perspectiva passa pela personagem. Essa característica, como vimos, é um dos fatores deixam a narrativa truncada.

A velocidade da narração designa a relação entre a duração da história (calculada em anos, meses, dias, horas), e a duração da narração (ou, mais exatamente, da passagem para o texto, expressa em número de páginas ou linhas). Luís Augusto Fischer intitula seu texto de apresentação do livro como “História Parada”. O autor compara a experiência de leitura do livro a uma viagem em um ônibus que não sai do lugar. Isto é, o passageiro (no caso, o leitor) acompanha pela janela não o fluxo constante da paisagem, mas “um cenário estático ao qual comparecem pessoas em sucessão” (Fischer apud Ribeiro, 1993: 5)

Para ilustrar esta particularidade, vale retomar dois exemplos já citados:

“Os meninos pelados relinchavam com a boca, amontados num cavalinho de pau-de-vassoura.(...) O Belé Fonseca – de pés inchados – bebe cachaça. Um dia o Belé Fonseca estava cercado de gente e o Belé Fonseca deitado no chão. Cercado duns cara e dumas mulher que também tinham bebido muito. Gritava

que tinham lhe roubado umas tal madeira e que ele tinha testemunhas. O Abgelo das verduras não podia mais testemunhar porque estava envolvido num crime.” (Ribeiro, 1993: 9)

“(…)Um dia o Belé Fonseca estava cercado de gente e o Belé Fonseca deitado no chão. Cercado duns cara e dumas mulheres que também tinham bebido muito. Descabelando-a contra a luz, o Belé Fonseca surrava a mulher dele assim. No outro dia parece que não tinha nada e o Belé Fonseca ficava na areazinha do casarão treinando os papagaios. Depois os meninos pelados cresceram e os bêbados da Rua das Olarias começaram a morrer todos.” (idem, ibidem: 90)

Como vimos no estudo das ações e da linguagem, o caráter circular e a constante interposição dos tempos verbais travam o enredo. Além disso, não temos uma referência temporal definida. Deste modo, com relação à velocidade da narrativa, podemos dizer que estamos diante da descrição de um cenário praticamente estático em 98 páginas.

As duas passagens acima servem também para pensar frequência e ordem na narrativa. Para Reuter, a frequência designa a igualdade ou a ausência de igualdade entre o número de vezes em que um acontecimento se produz na ficção e o número de vezes em que é contado na narração. Segundo ele, o “*modo repetitivo* (...) conta *n* vezes aquilo que se produziu apenas uma vez na ficção (...)”. A ordem, por sua vez, “designa a relação da sucessão dos acontecimentos na ficção e a ordem na qual a história é contada na narração.” (Reuter, 2002: 92-93)

Portanto, com relação ao tempo narrativo, pode-se dizer que este é um caso de narração simultânea e ulterior, em que a velocidade, a frequência e a ordem estão submetidos ao andamento cíclico, baseado na repetição de informações. Dessa forma, este tempo é sempre um agora que não passa nunca. As prolepses e anáforas não cumprem o papel de antecipar ou retomar as ações. Elas contribuem, sim, para o nivelamento entre as cenas, as personagens, o espaço e o tempo, causando um entrave na narrativa que, como está sendo demonstrado aos poucos, é fundamental na representação da matéria narrada.

Neste ponto, vale a pena retomar alguns dos pontos importantes dessa análise. Além do que foi recém apresentado sobre o tempo narrativo, vimos que o tempo ficcional não é demarcado com precisão. Vimos também que características como “não passagem ao ato” e “não-acabamento” são inerentes às personagens enquanto atores. Ainda sobre ações, vimos que devido ao caráter circular da narrativa, o modo de construção das ações, antes de desempenharem a função de dar seqüência à narrativa, estão a serviço da representação do universo em questão. Na análise das personagens, vimos que a interioridade no grau zero é composta, na esfera ficcional, pela rotina a que estão submetidas e, na esfera narrativa, pelo andamento cíclico das ações, pela renúncia às relações de subordinação entre as frases e pelo verbos no presente do indicativo. Vimos também que a personagem focalizadora é Zoinho, e que é através de sua parca visão e cognição que se constróem as frases. No tópico sobre o espaço, vimos que a intercalação entre as frases e a naturalização promovida pelo uso de artigos definidos nivela as personagens e os cenários (e ambos também entre si). Sobre a linguagem, vimos que em *Vitrola dos Ausentes* ocorre a radicalização do estilo indireto homogeneizador, pela predominância da sintaxe da personagem rústica. Estes são elementos que nos servirão de base para a interpretação, nas próximas duas seções do trabalho. No próximo tópico, trataremos da análise interna da narrativa de *Cidade de Deus*.

3.2 – CIDADE DE DEUS

A narrativa abrange cerca de duas décadas da vida da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, no período de meados dos anos 60 até o fim dos 70. É dividida em três partes. Na primeira delas, “A história de Inferninho”, é narrada a transformação do conjunto habitacional Cidade de Deus em favela, logo após a enchente ocorrida em 1966. Uma das conseqüências desse processo é a ascensão da criminalidade, marcada pela passagem do universo do roubo ao do tráfico e da perda da ingenuidade da infância. “A história de Pardalzinho”, a segunda parte, narra o processo de estabilização do tráfico de drogas, da transformação do traficante em autoridade e do contato entre a cultura da favela e a da classe média. A terceira parte narra “A história de Zé Miúdo”, que, logo após a morte de Pardalzinho, protagoniza mudanças

radicais no mundo da favela, instaurando o caos e a barbárie através da disputa pelo poder do tráfico na região.

3.2.1 – Narrador

Nas primeiras páginas, após um trecho em prolepse que dá seqüência a uma cena que se passa em um tempo ficcional posterior na narrativa, um narrador heterodiegético assume a palavra para descrever a paisagem e o cotidiano do lugar no período em que este ainda era apenas um conjunto habitacional. Este breve relato é permeado por cenas que denotam um ambiente tranqüilo, no qual ainda havia espaço para a ingenuidade da infância:

“Repetiu a façanha várias vezes para delírio dos espectadores. Seus olhos lacrimejavam devido à velocidade, mas não desistiu de bancar o piloto. Tamanha foi sua empolgação que desceu novamente, aumentando a velocidade com dez pedaladas. Não prestou: passou num buraco, perdeu a direção e foi perna para o alto; nariz ensangüentado; corpo ralando no barro, poeira entrando nos olhos... Mas o assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” (Lins, 2002: 20)

Cabe um parêntese: esta talvez seja uma das poucas vezes em que um sangramento não é resultado de alguma manifestação explícita de violência. Mas esta é apenas uma das razões para ler este trecho como divisor da narrativa. Uma outra, mais significativa, é que este narrador demarca sua passagem de uma postura mais contemplativa para a imersão no mundo narrado pela frase: “Meu assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...”. Mas, antes do início desse relato, na página seguinte, o narrador, em primeira pessoa, formaliza sua postura em um trecho permeado de lirismo:

“Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons das minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele

cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes nos conchavos dos becos, nas decisões de morte. (...) A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.

Falha a fala. Fala a bala.” (idem, *ibidem*: 21)

Este narrador, portanto, dá a entender que sua narrativa estará permeada pelo nível de expressividade lingüística característico do mundo narrado, o mundo em que ele estará submerso. Isto é, a partir daí, veremos que a mesma bala que compensará a desarticulação do falante sem dentes atingirá o verbo do narrador. O que pode ser o indicativo de mais uma variante do estilo indireto homogeneizador.

Diferentemente do que acontece em *Vitrola dos Ausentes*, em que há o predomínio da sintaxe da linguagem popular, na narrativa de Paulo Lins é possível estabelecer a diferenciação entre a linguagem popular, expressa pelo discurso direto, e a linguagem do narrador culto. No entanto, aqui também ocorre a contaminação (ou fusão) dos pontos de vista, mas em menor escala. Isso pode ser visto de compararmos os dois trechos abaixo. O primeiro deles inicia com um diálogo entre Inferninho e o leiteiro, mediado pelo narrador, que, em seguida, retoma a palavra:

“– Aí, meu cumpádi! Chega aí pra gente desenrolar uma idéia.

– Pode falar, disse o leiteiro.

– Dá pra ti fazer um adianto pra mim, aí?

– Posso, posso! – disse o rapaz em tom nervoso, evitando olhar para o revólver, assim como para os olhos do bicho-solto.

– Seguinte: tem de levar um colchão, um fogão, um sofá, um armário e um rádio lá na Treze. Eu vou invadir uma cachanga lá e tu pam, valeu?

– Valeu. (...)

Inferninho invadiu duas casas. Uma seria para ele e a outra para Martelo. O leiteiro agiu rapidamente. O bicho-solto deixou o armário na casa reservada para Martelo e o resto em sua nova casa.” (idem, *ibidem*: 45-46)

Ao mesmo tempo em que é clara a diferença entre o registro de linguagem do narrador e da personagem, percebemos uma aproximação entre os dois, que aqui pode ser vista por elementos do vocabulário (“bicho-solto”, por exemplo), mas que ao longo da narrativa podemos notar inclusive na construção das frases. Como no exemplo abaixo, num trecho em que o ângulo narrativo passa pela personagem:

“Inferninho nada falou. Alguma coisa o fez lembrar-se de sua família: o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro São Carlos; a mãe era puta da zona, e o irmão, viado. A mãe piranha até que passava, era conhecida por sua personalidade forte, não levava desaforo para casa, tinha palavra e era respeitada no Estácio. O pai também não era seu maior problema, porque, quando sóbrio, as crianças não riscavam seu rosto de giz, não lhe roubavam os sapatos, e, apesar disso tudo, ele era bom de briga e ritmista da escola de samba. Mas o irmão...era muita sacanagem... Ter um irmão viado foi uma grande desgraça em sua vida.” (idem, *ibidem*: 23)

Este modo de aproximação entre o registro de linguagem do narrador e da personagem rústica configura uma variante do estilo indireto homogeneizador. Comparando novamente com a narrativa de Paulo Ribeiro, podemos dizer que a diferença entre os dois, em termos de linguagem, pode ser motivada pelo tipo de personagem pela qual passa a perspectiva. Vimos que Zoinho, o responsável por “olhar as cenas de dentro” em *Vitrola dos Ausentes*, é explicitamente “comparado” à linguagem do livro: “seria todo torto na sua invalidez ambulante de paralítico andante, como as frases” (Ribeiro, 1994: 86). Assim, a fusão dos pontos de vista do narrador com esta personagem resulta na linguagem calcada na sintaxe popular, que forma frases desconexas ao longo de toda a narrativa. Em *Cidade de Deus*, como vimos, a linguagem do narrador é permeada pela linguagem popular, sobretudo pelas gírias,

mas é possível diferenciá-la do registro da personagem, basta atentar aos momentos de discurso direto.

3.2.2 – Ações

O contexto é de pressão total e constante sobre as personagens. Este ambiente de tensão é sugestionado pelo ponto de vista narrativo, que é focado nas ações. Esta seção tentará analisar, no plano da técnica, como a instabilidade emocional das personagens e os elementos do espaço influenciam no modo de construção das ações e contribuem para o efeito de tensão que domina a narrativa.

Uma análise dessa natureza requer um pouco de abstração. Pelo amplo esquema para a análise das intrigas, o “esquema quinário” – proposto por Adam, Greimas e Larivaille –, que tenta resumir a superestrutura de um romance em cinco etapas (estado inicial, complicação, dinâmica, resolução e estado final), talvez possamos chegar a uma descrição desse processo. No entanto, aqui iremos utilizá-lo não para a narrativa como um todo, mas para a análise de um bloco de ações. Com isso pretendemos demonstrar como o caráter instável das personagens motiva uma espécie de desdobramento do eixo das ações.

O momento selecionado é o da passagem em que a personagem Zé Miúdo decide, logo após a morte de Pardalzinho, seu melhor amigo, pela primeira vez, “conquistar” uma mulher. Ele vai ao encontro da moça, demonstra interesse, mas é repellido. Por um instante, ele pensa em relevar o “atrevimento”, mas muda de idéia quando a vê com Zé Bonito, um trabalhador honesto e boa pinta, de sucesso entre as mulheres. Ele rende o casal e estupra a moça na frente do namorado. Satisfeito e orgulhoso, vai embora em seguida. No entanto, pouco depois, “decide” matar Zé Bonito. Como não o encontra em casa, mata seu avô. Ao ver o velho morto, José resolve vingar-se. O conflito faz com que ele se envolva na guerra entre as duas facções que comandam o tráfico de drogas na favela.

Decompondo este bloco de ações, podemos, de acordo com o esquema acima, localizar um primeiro eixo, formado por um estado inicial (Miúdo sem mulher), uma complicação (a preferência dela por Zé Bonito), a dinâmica e a resolução (o estupro) e o estado final (a satisfação de Miúdo). A complicação que move as ações da primeira seqüência gera uma

segunda, que é motivada pelo encontro entre Miúdo, descrito como feio, baixo e gordo, e José, conhecido na favela pelo apelido de Zé Bonito. Esta nova seqüência parte de um estado inicial (Miúdo, que só consegue se relacionar com mulheres usando a força) uma complicação (o encontro com o “conquistador” Zé Bonito), uma dinâmica e uma resolução (a morte do avô). A morte do avô possibilita uma terceira seqüência, com estado inicial (Bonito, o trabalhador alheio às atividades ilícitas do cotidiano da favela); complicação (a morte do avô); dinâmica (a busca pela vingança) e resolução (envolvimento de Bonito na guerra entre traficantes).

Portanto, para cada ação, a reação é inesperada e pode ou não ser imediata. A possibilidade de desdobramento das etapas nas seqüências de ações colaboram, dessa forma, para o crescendo da tensão. Conforme Schwarz (1999), “a cadência ampla do livro depende mais das mudanças de patamar, com alcance coletivo, que de pontos de inflexão na vida individual, embora estes tampouco falem” (p. 165). A seqüência descrita acima corresponde a uma dessas exceções mencionadas pelo crítico. É no desdobramento nas etapas da seqüência de ações no conflito entre estas duas personagens que percebemos o alcance coletivo desta passagem da narrativa. Esta briga muda para sempre a vida na favela, como veremos na análise das personagens.

As ações também servem à construção do espaço. Em algumas passagens, a relação entre esses dois elementos da narrativa é recíproca, como na passagem abaixo, em que os cortes são marcados pelos elementos do cenário, o que favorece a leitura do clima de tensão nas ações na cena:

“Inferninho largou o taco de sinuca, foi até o bueiro onde havia entocado seu revólver, deu um confere na arma, ganhou as ruas na escuridão da noite sem lua. Entrou numa viela, passou em frente ao jardim-de-infância, atravessou a rua Rala Coco, entrou na rua da Escola Augusto Magne, esticou-se pela rua do braço direito do rio; a cada esquina diminuía os passos para não ser surpreendido. Nada de polícia. Ia providenciar a morte do alcagüete para servir de exemplo, porque senão todo mundo poderia passar a alcagüetar. Esta talvez fosse a lição mais importante que aprendera nas rodas de bandido no morro de São Carlos. Inferninho é do ódio e seus passos são da rua do clube. Foi só

atravessar o Lazer, cortar para a viela da igreja, dobrar à direita, pegar a rua do Meio e chegar ao Bomfim.” (idem, ibidem: 52)

Além de compor o efeito do real e o ambiente de tensão entre as ações, a demarcação precisa do espaço influencia no andamento da narrativa. Em cenas como a transcrita acima, o ritmo é acelerado pela descrição exata do trajeto feito pela personagem. Isto é, embora o texto não forneça dados como a distância entre o ponto de partida e o de chegada (respectivamente, o bar e o Bomfim), o narrador aponta dez referenciais de espaço entre um e outro, além de indicadores textuais da movimentação da personagem, como “esticou-se”, “diminuía os passos”, “Foi só atravessar” e “cortar”.

Cenas como essa se repetem várias vezes no decorrer da narrativa, o que permite ao leitor atento traçar um mapa da favela sem maiores dificuldades. O modo como o narrador introduz esses dados merece ser vista em detalhes, o que tentaremos fazer no tópico a seguir.

3.2.3 – Espaço

Por conta do ponto de vista interno, o narrador nos apresenta os pontos “cardeais” que irão orientar a leitura das ações, em expressões adequadas ao contexto de linguagem do mundo narrado, logo no início:

“Cidade de Deus deu a sua voz para as assombrações dos casarões abandonados, escasseou fauna e flora, remapeou Portugal pequeno e renomeou o charco: Lá em cima, Lá na frente, Lá embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês.” (idem, ibidem: 16)

Este caráter de orientação perpassa a construção do espaço em toda a narrativa, como indicamos acima. Mas estas talvez sejam as únicas informações sobre o espaço que são apresentadas com destaque. Vimos nos exemplos citados anteriormente um sem-número de lugares que servem de pontos de referência nas cenas, que surgem na narrativa sem qualquer apresentação preliminar. Isso nos faz voltar ao ensaio “O mundo provérbio”, de Antonio

Candido, em que o autor fala sobre a função dos artigos definidos na composição do espaço no livro de Verga.

Vejamos, novamente, o trecho: “Foi só atravessar o Lazer, cortar para a viela da igreja, dobrar à direita, pegar a rua do Meio e chegar ao Bomfim.” Vimos anteriormente que sobre *Os Malavoglia*, Candido diz que os “pormenores (do espaço) são tratados como se sua existência nos fosse tão familiar quanto é para o narrador” e que esta característica na descrição do espaço na narrativa contribui para “dissolver os ambientes no seu significado social”. Assim, no romance de Verga “a casa não é uma realidade física marcante e impositiva, como em tantos romances de Zola ou em *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo: é expressão da família (...)”. Dessa forma, segundo Candido, ocorrem “certos deslizamentos de sentido que fazem a palavra casa = habitação não separar-se em nosso espírito da casa = grupo familiar” (Candido in Verga, 2002: 337).

No caso de Cidade de Deus, esta *familiaridade* no trato dos elementos do espaço (“o Lazer”, “a viela da igreja”, “a rua do Meio”, “o Bomfim” e muitos outros) contribui para o significado social dos elementos do cenário, mas de outra forma: como naturalização e, conseqüentemente, nivelamento dos pontos de referência utilizados pelo narrador no enquadramento das ações que se passam na favela. Em outras palavras, os “deslizamentos de sentido” acabam por dissolver a relação hierárquica entre locais como, por exemplo, “a viela da igreja” e a própria igreja, quando esta aparece como elemento do espaço. Este nivelamento colabora na representação de uma sociedade paralela, que embora seja parte da realidade brasileira, possui valores próprios e lógica interna.

Também é por certos momentos de descrição do espaço que percebemos certa aproximação entre o modo de composição da narrativa de Lins e o de alguns romances do Naturalismo: nos casos pontuais de intervalo entre as cenas que envolvem algum tipo de violência, o narrador marca o momento de calma no contexto e na narrativa pela descrição, ou da natureza do lugar,

“Depois da refeição, deitaram na grama. Os raios de sol faziam focos por entre a folhagem. Lá no campo, a boiada pra lá e pra cá. Na Via Onze, os carros passavam despercebidos. O rio corria manso, as cobras-d’água nadavam

livremente. O lago se mantinha indene às rajadas que o vento dava nos rostos dos meninos. A Igreja da Pena e os casarões eram mais bonitos de se ver dali. Os pescadores tentavam a sorte na lagoa. O mar da Barra da Tijuca recebia o céu para juntos formarem a metáfora mais azul do infinito” (Lins, 2002: 82)

ou da paisagem do cotidiano:

“A segunda-feira era normal, com as vizinhas fazendo fofocas vespertinas, pessoas catando garrafas para vender nos depósitos de bebidas, outras procurando ferros e fios para desencaparem e venderem o cobre no ferro-velho. Havia quem não tivesse feito nenhuma refeição naquele dia. Alguns ladrões já tinham executado suas tarefas, assaltantes já haviam assaltado e matado alguém fora dali, os mendigos residentes no local chegavam alternadamente nos ônibus.” (idem, ibidem: 245)

3.2.4 – Tempo

A narrativa se passa num tempo compreendido entre os anos sessenta, por volta de 1966, e o fim dos anos 70. No texto, a marcação do tempo ficcional se dá de forma indireta: para situar o início desse período, é necessário ao leitor saber que a favela começou a se formar logo após a enchente ocorrida naquele ano, pelo menos até a página 319, quando o narrador menciona textualmente. O mesmo ocorre com a referência ao fim desse período, que está subentendido quando a personagem Miúdo pede ao seu fornecedor “dez armas da mais moderna (...) dessa que tão usando na Guerra das Malvinas” (p. 327).

Nesse período de mais ou menos vinte anos, a passagem do tempo está marcada essencialmente de duas maneiras: pela evidências textuais sobre o avanço na idade de algumas personagens e pelas referências ao mundo pop, especialmente aos seriados de tv e às preferências musicais da juventude da época.

Logo no início, o narrador menciona que “a garotada assistia o *National Kid*. Os que não tinham televisor iam para a janela do vizinho apreciar as aventuras do super-herói

japonês” (p. 25). *National Kid* foi um dos primeiros seriados de sucesso da tv brasileira na década de 60. O seriado narra as aventuras de um super-herói que defende a terra contra os alienígenas. Estreou no Brasil na TV Record, em 1964 e esteve no ar até o início dos anos 70. Em seguida, o narrador diz que os meninos “tiraram a camisa da escola, jogaram bola até às onze e meia, hora do *Speed Racer* na televisão” (p. 39). O seriado *Speed Racer* estreou no Brasil em 1972, na TV Tupi. Mais adiante:

“Dormiram depois de assistir ao telecatch *Rum Montila* e dois filmes no televisor novo de Ferroada. O viadinho do Ted Boy Marino venceu de novo o Rasputim Barba Vermelha, assim como o Cavaleiro Negro vencia sempre os adversários. (Lins, 2002: 165)

Os telecatch eram espetáculos de luta livre forjada, transmitidos no Brasil desde os anos 60 até meados dos anos 70. Entre as estrelas do programa, estavam Ted Boy Marino, que representava *o bem*, e Rasputim Barba Vermelha, o vilão. Sobre a influência dos seriados de tv na mentalidade das crianças, falaremos mais adiante.

Quanto ao gosto musical, o narrador menciona alguns nomes da MPB, como Caetano, Gil e Gal, do rock, como Raul Seixas e ainda os festivais à Woodstock, realizados em lugares afastados, e as discotecas. Em seguida, na análise da linguagem, veremos mais alguns índices de demarcação do tempo ficcional.

O tempo narrativo é marcado pelas idas e vindas do narrador. Na montagem do texto, observamos tanto analepses como prolepses e simples cortes na narrativa. Esses momentos lembram novamente os padrões da narrativa naturalista, tanto pelo modo explicativo de abordagem, quanto pelo descritivo, como, por exemplo, nas pausas entre as cenas de ação, em que o narrador as demarca descrevendo a paisagem, como vimos acima.

3.2.5 – Personagens

A narrativa é dividida em três capítulos. “A História de Inferninho”, “A História de Pardalzinho” e “A História de Zé Miúdo”. A história dessas três personagens representam três momentos distintos na vida da favela. Por essa razão, as personagens aqui serão analisadas conforme o entrosamento na composição geral do livro, isto é, “em face dos demais elementos que o constituem: outras personagens, ambiente, duração temporal, idéias.” (Candido, 1968: 75)

Inferninho é parte do contexto dos primeiros tempos: sua história está ligada à chegada dos moradores vítimas da enchente em outras partes do Rio de Janeiro, à época em que Cidade de Deus ainda era considerado um conjunto habitacional. Assim como os dois outros protagonistas, Inferninho pode ser considerado uma personagem esférica, mas em outro patamar: aqui o vilão não vira herói, nem o pobre vira rico. O caráter esférico das personagens é levado aqui no sentido da leitura de Candido para o texto de Forster, isto é, aqueles que são capazes de nos surpreender, ou seja, trazem em si mesmas a “imprevisibilidade da vida”, como indicamos, aliás, na seção sobre as ações. (Forster citado por Candido, 1968: 63)

Como protagonista em sua época, Inferninho se afasta dos demais se observado por Reuter no campo da qualificação diferencial. Como Zé Miúdo, Inferninho ambiciona poder e dinheiro. Como Pardalzinho, ele também gosta dos prazeres da vida. No entanto, diferentemente desses dois, por conta de sua circunstância histórica, Inferninho ainda carrega valores que pertencem ao universo da prática do roubo e do assalto “sem morte”. Por várias vezes, a personagem sente-se mal em ter que matar alguém sem justificativa. Na cena da sua morte, o narrador expressa esse conflito, ao dizer que “tudo sempre poderia se agitar de um modo indefinido, concorrer contra sua pessoa e cair na mira de seu revólver” (p. 171).

Na mesma cena, a personagem demonstra características que ratificam seu caráter esférico, no sentido exposto acima. Inferninho, que ao longo da vida conquista o respeito e se torna temido pelos moradores e demais bandidos da favela, ajoelhado e com um revólver apontado para sua cabeça, reage assim:

“Ao contrário do que esperava Belzebu, uma tranquilidade sem sentido estabeleceu-se em sua consciência, um sorriso quase abstrato retratava a paz que nunca sentira, uma paz que sempre buscou naquilo que o dinheiro pode oferecer, pois, na verdade, nunca percebera as coisas mais normais da vida. (...) E o que é normal nessa vida? (...) O que é a paz? O que é mesmo bom nessa vida? Sempre teve dúvidas sobre essas coisas. Mas ninguém pode dizer que não existiu paz numa cerveja bebida no bar do Bonfim, no pandeiro tocado nos ensaios da escola, no riso de Berenice, no baseado com os amigos e nas peladas de sábado à tarde. (...) Buscara algo que estava tão perto, tão perto e tão bom, mas o medo de o orvalho repentinamente virar tempestade o fizera assim: cego para a bonança, que agora vinha definitiva.” (Lins, 2002: 170)

Pelo trecho acima, vemos que Inferninho pensa sua vida e encontra sua paz naquilo que sempre evitou. Suas reflexões à respeito do seu modo de vida até então não tinham atingido essa dimensão. A morte de Inferninho talvez simbolize o fim do lado romântico da infância e adolescência no modo de vida do conjunto habitacional que agora vira favela às pressas. Pode também significar o marco inicial do período de desvalorização da vida (ou de trivialização da morte), da criminalidade “anti-social” na narrativa.

Pardalzinho ganha a cena em meados dos anos 70, época em que a massificação da cultura norte-americana se torna dado de realidade no país. Este contexto favorece a construção da personagem, que se contrapõe a seus pares por ser claramente influenciado por esse ambiente. Seu comportamento muda: roupas, linguagem, gosto musical, amizades. O menino que cresceu fadado ao claustro do mundo do crime se torna um adolescente que busca a sintonia com mundo exterior ao seu. Pardalzinho é a personagem responsável pelo diálogo entre duas faces da mesma realidade: a dos “cocotas”, os adolescentes de classe média que estudam, vestem-se melhor, escutam rock’n’roll e freqüentam discotecas, e a cadeia do tráfico.

Na infância, sua espontaneidade talvez sirva como indicador de mudança de comportamento. Mas pode ser o único. O caráter esférico da personagem é marcado textualmente quando ele se descobre rico. A partir daí, resolve mudar a aparência e os hábitos:

“– Sou playboy! – dizia Pardalzinho a todos que comentavam sua nova indumentária. Tatuou no braço um enorme dragão soltando labaredas amarelas e vermelhas pelo focinho, o cabelo ligeiramente crespo foi encaracolado por Mosca. Sentia-se agora definitivamente rico, pois se vestia como eles. O cocota pediu a Mosca que comprasse uma bicicleta Caloi 10 para que pudesse ir à praia todas as manhãs. Rico também anda de bicicleta. Iria frequentar a praia do Pepino assim que aprendesse o palavreado deles. Na moral, na moral, na vida é tudo uma questão de linguagem.” (Lins, 2002: 238)

As marcas do contato com o outro lado da realidade da favela aparecem logo em seguida, como nessa passagem em que ele, já considerado uma espécie de líder da nova turma, define o roteiro do passeio:

“Depois das compras iriam a Copacabana pegar um cinema e jantariam num restaurante da Gávea onde combinariam aos risos um acampamento ou uma noite no Dancin’ Days, porque a onda agora era a discoteca, os bailes de rock’n’roll já estavam em estágio terminal, a mídia investia nessa nova onda e todos tinham que segui-la, senão estariam por fora, eram paruaras, cafonas, caretas ou qualquer adjetivo do mesmo campo semântico.” (idem, ibidem: 271)

A feição expansiva e espontânea de sua caracterização, além de servir como elo de ligação entre dois meios sociais distintos, também subverte a imagem da morte (sempre associada a atos de violência e barbárie) na narrativa. Excetuando os casos frequentes de balas perdidas nos inúmeros tiroteios ao longo do livro, Pardalzinho talvez seja a única personagem importante na trama a ser morta por engano. Embora sua morte seja sentida por todos – principalmente Miúdo, como vimos acima – seu velório se transforma em festa:

“Somente o corpo de Pardalzinho no centro da capela atrapalhava o culto. Resolveram empurrar o caixão para o canto e, de quando em quando, homenageavam o defunto cantando o samba que ele mais gostava (...) Como

em todo o bom pagode, não faltaram paqueras, tantas eram as mulheres bonitas a enfeitar os homens. E quem conseguiu parceria fez sexo no banheiro, na capela vazia ao lado, nas ruas próximas, e houve quem dissesse que Pardalzinho estava gostando, pois sempre viveu na sacanagem.” (idem, ibidem: 296)

Pardalzinho pode representar um segundo momento na vida da favela. Um período ainda não dominado pela barbárie e pela violência gratuita. Além de ponte entre os valores, costumes e o mundo do consumo da classe média e o cotidiano parco da favela, Pardalzinho é também aquele que mantém valores subjetivos como amizade, senso de humor, compaixão e misericórdia no contexto em que vive.

Apesar de pertencer à mesma geração de Pardalzinho, Zé Miúdo é quase seu oposto. Miúdo nasce Inho, um menino que desde cedo demonstra sua ambição pelo poder absoluto, como neste trecho em que o narrador o situa entre um grupo de crianças, e o compara aos bandidos adultos:

“Inho, o que mais arrumava dinheiro, era o líder do bando. Mentia para os amigos, numa tentativa de ganhar respeito, dizendo já ter mandado mais de dez pro inferno nos assaltos feitos sozinho. Admirava Inferninho, mas tinha adoração por Grande, bandido que mandava na favela Macedo Sobrinho. Se conseguisse chegar a ser igual a Inferninho, rapidinho ficaria igual a Grande: temido por todos e querido pelas mulheres” (idem, ibidem: 51)

Esta ambição o fez amargo e fechado às novas amizades. Seu único amigo é Pardalzinho, seu parceiro desde a infância e o único capaz de fazê-lo mudar de opinião e atitude. Juntos iniciam o processo de profissionalização do tráfico, tomando de assalto todos os pontos de venda e matando todos os concorrentes. Em pouco tempo, os dois se tornam os maiores traficantes da favela e, em seguida, da cidade.

A mudança de hábitos de Pardalzinho não o afeta diretamente. Sente ciúmes dos novos amigos do parceiro, mas os trata como se fossem seus também. No entanto, Zé Miúdo se

mostra involuntariamente refratário a outra realidade que não seja a sua. A ele somente interessa manter a hegemonia em seu território; se ocupa em conquistar o respeito de todos pelo medo. Torna-se um sujeito desconfiado, isolado em delírios megalomaniacos. Enquanto tem Pardalzinho ao seu lado, não perde totalmente o prumo.

A morte do amigo é determinante nos rumos de sua vida e da favela. Torna-se mais violento ainda e protagoniza uma guerra. Como vimos na análise das ações, esta guerra inicia quando Miúdo mata o avô de Zé Bonito. Se recuarmos um pouco naquele bloco de ações, veremos que o primeiro contato entre os dois se dá logo após o assédio de Miúdo à namorada de Bonito. Recuando ainda mais, veremos que Miúdo entra em depressão com a morte de Pardalzinho, e que decide arranjar uma namorada. Dessa forma, a morte de Pardalzinho e a guerra entre Miúdo e Bonito se interligam.

Um outro ponto importante, tanto para a análise das personagens, como para a interpretação, é o modo como algumas personagens são introduzidas na narrativa. Vimos na análise do espaço que muitos dos locais aparecem pela primeira vez na narrativa com artigo definido, isto é, tratados como se fossem familiares ao leitor como os são para o narrador. No caso de algumas personagens acontece algo semelhante. O narrador não apresenta maiores informações sobre elas em nenhum momento. Muitas delas surgem e simplesmente desaparecem. É válido alegar que muitas não fazem parte do eixo principal da trama, mas podemos ver isso de outra forma.

Um dos casos que chama a atenção ocorre no trecho em que o narrador nos conta que Inferninho passara boa parte da noite em cima de uma árvore:

“Olhou os policiais já distantes, que dividiam o dinheiro dos adolescentes. Desceu, ajeitou o dinheiro e as jóias. Caminhou célere pela noite, atravessou o rio e se entocou na casa do Jorge Nefasto. (...) Inferninho saiu da casa de Jorge Nefasto depois da uma da tarde.” (idem, *ibidem*: 75)

Até então, Jorge Nefasto não havia sido mencionado em nenhum momento. E estas são as únicas duas vezes em que ele aparece na narrativa. Um situação parecida ocorre mais de uma

vez com relação a algumas crianças. Há um trecho em que personagens novas e conhecidas aparecem em grupo, como se as últimas ajudassem a situar o leitor em relação às primeiras:

“Era manhã baixa. Rodriguinho, Thiago, Daniel, Leonardo, Paype, Marisol, Gabriel, Busca-Pé, Álvaro Katanazaka, Dom Paulo Carneiro, Lourival, Vicente e demais cocotas se encontram no início da Via Onze para pegar carona até a praia.” (idem, ibidem: 152)

Estes dois casos podem ajudar a exemplificar o que foi dito antes. Mas, especialmente esse último, serve para tentar entender o efeito proporcionado por esse recurso no todo da narrativa. Vimos que no caso do espaço, ele contribui para o nivelamento entre os locais. Aqui, esse nivelamento se dá entre as personagens, mas não só. Em *Vitrola dos Ausentes*, a apresentação dos elementos do espaço e das personagens através desse recurso contribui para a fusão entre meio e personagens. Semelhante ao que acontece em *Vidas Secas*, onde a linguagem tosca e truncada do narrador associa “a dor humana à tortura da paisagem”. Em *Cidade de Deus*, podemos dizer que estas personagens-satélite contribuem para o retrato da fratura social menos por serem tão pobres quanto as demais, do que pela função que exercem em conjunto com os elementos “naturalizados” do cenário. Assim, tudo se torna paisagem. É como se fizessem figuração às ações principais da trama. Talvez sejam as mesmas que compõem o retrato estereotipado da favela com o qual nós, os espectadores, aprendemos a conviver.

3.2.6 – Linguagem

Já falamos sobre o modo de composição do estilo indireto homogeneizador. Agora, nos centraremos em outros dois aspectos que parecem ser relevantes para a análise da linguagem: esta é uma das primeiras narrativas a enquadrar o problema da narração pelo ponto de vista interno, situada numa favela. Outro: a idéia da escritura do livro parte de um projeto de pesquisa do qual o autor fez parte.

A inserção do narrador no universo da favela resulta, como vimos, em marcas de oralidade, como gírias e expressões características do contexto. Vimos também que a narrativa é dividida em três capítulos, seguindo, em alguma medida, uma ordem cronológica que inicia nos anos 60 e vai até o fim dos 70. Além disso, vimos que o tempo ficcional é muitas vezes marcado pelas referências à alguns modismos no comportamento da juventude e aos seriados, desenhos e programas de tv.

A substituição ou abdicção de algumas palavras e expressões também marcam a passagem do tempo. Dizendo de outra maneira: a *evolução* das gírias sinaliza o percurso do tempo ficcional na narrativa. Notamos com clareza esta passagem se observarmos, por exemplo, na época em que se conta a história de Inferninho, ainda nos anos 60, a incidência de expressões como “à pamparra” (ps. 37 e 82), que o narrador abandona já quando relata a história de Pardalzinho. Outro exemplo é o designante para cocaína. Apenas nos primeiros tempos a substância é chamada de “brizola” (ps. 37 e 82). Quando o tráfico começa a se fortalecer, na segunda metade da década de 70, passa a ser chamada de outras formas, como “branco”, “pó”, ou simplesmente cocaína.

Esta leitura pode ainda ser ilustrada por um trecho daquele excerto visto anteriormente, em que o narrador relata a disposição de Pardalzinho em estar em sintonia com seu novo universo de comportamento e linguagem, em meados dos anos 70:

“porque a onda agora era a discoteca, os bailes de rock’n’roll já estavam em estágio terminal, a mídia investia nessa nova onda e todos tinham que segui-la, senão estariam por fora, eram paruaras, cafonas, caretas ou qualquer adjetivo do mesmo campo semântico.” (idem, *ibidem*: 271)

A observação mais atenta da linguagem pode revelar alguns problemas que, aparentemente, não tem a ver o ângulo de narração, nem com a linguagem do pesquisador. Um deles é o que Luís Augusto Fischer chama de “descontrole semântico” entre os vocábulos, o que ocorre, por exemplo, na cena de sexo entre as personagens Manguinha e Teresona:

“Manguinha agia como se tudo tivesse correndo normalmente. A velha sabia que ele tinha energia para arrepiá-la com vontade. “A vida é muito boa”, pensou quando fez *desabrochar* de dentro das *garras* da cueca o caralho do viciado.” (grifo nosso) (idem, ibidem: 88)

O emprego de “desabrochar” talvez não estivesse comprometido se não se relacionasse diretamente com “garras”. Aquele pode pertencer ao campo semântico do vestuário, se entendido como “desabotoar”, “desapertar”, ou ainda “desafivelar”. Mas, parece não haver possibilidade de relacionar o termo “garras” (unhas, dedos, mãos) a uma peça de roupa.

No entanto, há alguns casos em que esse descontrole pode estar ligado à fusão entre o enquadramento do narrador e a linguagem do autor, pesquisador oriundo da área de Letras. Aí o problema parece ser mais evidente, porque o registro de linguagem não condiz nem com o nível de expressão do narrador de ponto de vista interno, tampouco com o das personagens.

Assim, esta disparidade apresenta uma constante: o choque entre uma linguagem técnica pertencente ao universo dos estudos lingüísticos e o ângulo de expressão do narrador. Abaixo listaremos alguns exemplos. O primeiro deles é um outro trecho da cena descrita acima, em que o narrador passa a palavra à Teresona e retoma em seguida:

“ – Sua perna é cabeluda! – disse com voz macia e alongando o som da penúltima sílaba do predicativo.” (idem, ibidem: 87)

E um pouco mais adiante, na passagem em que se anuncia a morte de Passistinha:

“Já dera oito horas quando um grito sustentou no ar a repetição de uma só oração:

– Passistinha morreu, Passistinha morreu, Passistinha morreu!!!

Deu-se um corte na manhã, oriundo de uma oração de verbo intransitivo e sujeito morto.” (idem, ibidem: 91)

Outro caso ocorre em um diálogo entre Inho e Inferninho, em que o narrador novamente passa a palavra à personagem e retoma em seguida:

“– Fica aí, rapá! – disse Inho esticando o advérbio em seu último pedido.”
(idem, ibidem: 169)

E também em outro trecho, em que o narrador comenta a relação de amizade entre Pardalzinho e Inho:

“Uma piscada de olhos ou uma risada ou um coçar de cabeça valia mais que uma oração com todos os seus termos essenciais.” (p. 183)

Um caso ainda mais claro entre o choque da linguagem técnica e o suposto nível de expressão de uma personagem desarticulada está na passagem em que Miúdo ordena que Marcelinho Baião, um menino de dez anos (e analfabeto como a maioria), mate Chinelo Virado:

“Se não matasse Chinelo Virado, ficaria mal com Miúdo, e se matasse pegaria consideração, seria respeitado. Teria de matar, porque Miúdo já havia matado, Camundongo Russo já havia matado, Buzininha já havia matado, todos já haviam matado, só ele estava em falta. Teria moral de sujeito ruim. Matar, matar, matar...Verbo transitivo exigindo objeto direto ensangüentado.” (idem, ibidem: 185)

Este talvez seja o problema mais significativo na linguagem do livro. Por outro lado, certamente não condena o conjunto. Se considerada no todo do livro, podemos dizer que a riqueza da linguagem gerada pelo ângulo de narração é um fato novo na Literatura Brasileira. E isso não apenas pelo pioneirismo na relação entre enquadramento e contexto narrado. A narrativa de Lins é obra da ficcionalização dos resultados de uma pesquisa antropológica, do ponto de vista de quem é objeto de estudo. E essa combinação ultrapassa o significado

sociológico do pesquisador-escritor-personagem e resulta em arte compósita, como define Schwarz. O aspecto biográfico e de “bastidores” da escritura do livro demanda um pouco mais de atenção. É por isso que voltaremos a falar no assunto mais adiante.

Aqui também cabe retomar alguns pontos, antes de passarmos para a análise das obras em conjunto com a sociedade. Além do que sublinhamos sobre a linguagem, vimos que o narrador de *Cidade de Deus* demarca sua passagem de uma postura mais contemplativa para a completa imersão no mundo narrado, e que embora haja fusão dos pontos de vista do narrador e da personagem, é possível diferenciar os registros de linguagem de cada um deles na narrativa, o que configura uma variante do estilo indireto homogeneizador. Vimos também que a possibilidade de desdobramento das seqüências de ações colaboram para o crescendo da tensão, que a demarcação precisa dos elementos do cenário influencia no andamento da narrativa, e que o uso dos artigos definidos colaboram para o nivelamento desses elementos. Além disso, vimos que o tempo ficcional é marcado por referências ao mundo pop, e que a história de Inferninho, Pardalzinho e Zé Miúdo representam três momentos distintos na vida da favela. Na análise das personagens, vimos que o modo de introdução de algumas delas contribui para o nivelamento entre elas e com os elementos do espaço, o que lhes atribui a função de figurantes no retrato do universo narrado.

4 – A POBREZA DESCRITA E NARRADA

Esta seção parte do pressuposto de que é possível analisar as narrativas de Lins e Ribeiro à luz de alguns textos importantes para entender como se processam as transformações sociais, econômicas e culturais pelas quais passa o país na segunda metade do século XX.

Para a análise das duas obras segundo esse enfoque, faremos a leitura de ambas a partir de duas faces distintas e conseqüentes desse processo. De um lado, está a favela de *Cidade de Deus*, o lugar em que se aglomeram aqueles que, de alguma forma, são excluídos do processo. O mundo narrado em *Vitrola dos Ausentes* é aquela cidade abandonada pelo migrante, a que fenece pelo esgotamento dos meios de subsistência, pela oferta de emprego nos grandes centros urbanos, que apresenta não mais do que alguns sinais da cultura e economia urbanas.

Estes dois contextos representam realidades complementares no diagnóstico do lado perdedor da dinâmica do processo de expansão do regime capitalista na economia da periferia brasileira. Como roteiro de abordagem dessa problemática, selecionamos textos de César Benjamin, Robert Kurz e Francisco de Oliveira, além dos textos presentes na segunda seção, que estão sendo referidos ao longo do trabalho.

4.1 – As mutações

Dos anos 30 até o fim da década de 70, o Brasil vive o processo de industrialização intensa que atrai a população do campo para a cidade. Motivados pela idéia de oportunidade de realização econômica, ou muitas vezes de um simples emprego formal, uma grande massa de migrantes vem do interior, mas não consegue inserção no novo mercado de trabalho: a força de trabalho aplicada ao campo é inapta para a indústria.

Este choque os coloca à margem da sociedade, junto à grande parcela da população citadina já excluída desse processo. Somados, dão início à formação dos bolsões de pobreza. Os pequenos conjuntos habitacionais se transformam em favelas; o crescimento demográfico e a criminalidade aos poucos configuram uma outra sociedade na periferia da oficial.

Parte desse contingente de excluídos protagoniza a montagem de uma nova estrutura social nessa sociedade paralela. O tráfico de drogas ganha espaço, força e status de economia

formal. Em pouco tempo, os traficantes passam a ser vistos como autoridades capazes de garantir e preservar a harmonia na convivência entre a rede do tráfico e os demais moradores da favela.

Entretanto, o isolamento não atinge a todos. Uma parcela da população consegue lentamente alcançar o mercado de trabalho, ainda com alguma expectativa de ascensão social. Pelo menos até o fim da década de 70, há casos em que setores da indústria e o próprio Estado conseguem acomodar aqueles com alguma ou, em alguns casos, com nenhuma instrução.

Estas são algumas das idéias defendidas no artigo “A frustração é possível” (2003), de César Benjamin, para quem o período compreendido entre 1930 e 1980 corresponde a uma fase em que o Brasil vive uma condição de “economia dinâmica”. Após esse período, segundo o autor, a indústria reduz a oferta de emprego, a escola pública mergulha em crise e o Estado pára de demandar mão-de-obra, represando a mobilidade social. Ao mesmo tempo, o processo migratório nos últimos dois decênios do século passado resulta na aglomeração de 40% da população brasileira em nove regiões metropolitanas, segundo o censo do IBGE realizado em 2000.

Isso nos transfere para a condição de “economia de baixo crescimento”, em que, conforme Benjamin, ocorre

“uma inversão no movimento anterior de alocação da força de trabalho, que não está mais vindo das regiões de setores atrasados para dentro do pólo dinâmico e moderno da economia, mas, ao contrário, tem sido expulsa deste em direção a outras formas de inserção, socialmente mais atrasadas e de mais baixa produtividade.” (Benjamin, 2003: 40)

Isto é, ao mesmo tempo em que ocorre o crescimento da oferta de força de trabalho vinda da periferia, o pólo moderno da economia escoa desempregados no chamado mercado informal, no subemprego, em atividades sazonais, incertas ou ilegais.

Com isso, forma-se um outro estrato social de excluídos. Em última análise, um contingente humano de que o capitalismo não necessita. Este fenômeno não é exclusivo da realidade brasileira, como atesta Robert Kurz, em *O colapso da modernização* (1992).

Segundo o autor, a ausência da exploração capitalista do trabalho produtivo é um dos sinais da crise inexorável do regime econômico. Entre as conseqüências dessa crise, Kurz aponta a formação desta outra casta:

“Ninguém “precisa” da grande maioria dessas massas desarraigadas, levando esta parte uma vida miserável e improdutiva fora de qualquer estrutura de reprodução coerente. (...) A maioria da população mundial já consiste hoje, portanto, em sujeitos-dinheiro sem dinheiro, em pessoas que não se encaixam em nenhuma forma de organização social, nem na pré-capitalista nem na capitalista, e muito menos na pós-capitalista, sendo forçadas a viver num leprosário social que já compreende a maior parte do planeta.” (Kurz, 1992: 194-195)

Para Benjamin, no contexto brasileiro, “essas multidões concentradas em grandes cidades, com acesso à informação e sem alternativas dentro do sistema atual são – em tamanha escala – um fenômeno novo em nossa história.” (Benjamin, 2003: 41)

Para esta nova fase da história social e econômica do país, Francisco de Oliveira aponta um ângulo paralelo de observação, sobretudo no que diz respeito aos fatores determinantes desse processo. Em “O ornitorrinco” (2003), o autor contraria a tese de que o inchaço das cidades é uma conseqüência imprevista pelos setores dominantes. Seguindo as observações de Marx, o autor afirma que tais setores promovem o êxodo rural como parte do expediente de rebaixamento do custo de reprodução da força de trabalho urbana.

Dessa forma, aos desempregados dos centros urbanos se somam os trabalhadores rurais, o que forma um conjunto que o autor denomina como “exército da ativa e da reserva”, que são obrigados a adequarem-se às regras da indústria. Tais regras não se restringem aos direitos trabalhistas, ao trato salarial, etc: na nova ordem estabelecida pelo que o autor chama de Terceira Revolução Industrial, ou molecular-digital, inclui-se essa massa dos inaptos, que, segundo o autor, além de baratarem a mão-de-obra, sustentam a produtividade da indústria através do trabalho abstrato virtual.

A noção de trabalho abstrato virtual é o contraponto do autor ao que correntemente é chamado trabalho informal. Segundo ele, a mudança de nome se deve ao fato de que os conceitos de formal e informal perderam a força explicativa diante desta outra revolução industrial. O trabalho abstrato virtual seria aquele em que se suprime a jornada de trabalho – e com ela o direito dos trabalhadores – para igualar o tempo de trabalho ao tempo de produção. Assim, utiliza-se o trabalho abstrato dos trabalhadores “informais” como fonte de produção, o que, segundo o autor, caracteriza o “lado contemporâneo não-dualista da acumulação de capital na periferia” (137).

Como exemplos, o autor cita desde o sujeito que acessa a sua conta bancária de casa, pela internet, fazendo o trabalho que antes cabia a um bancário, até o vendedor de refrigerantes na porta de um estádio. Sobre o segundo caso, o autor observa que nele combinam-se a acumulação molecular-digital (pelo lado dos fabricantes e distribuidores de bebidas) e a utilização primitiva da força de trabalho.

4.2 – A cidade-favela

Qualquer uma dessas visões servem para pensar *Cidade de Deus*. Na narrativa de Paulo Lins, esse processo está retratado, como vimos, pelo lado perdedor no contexto de um grande centro urbano. O tensionamento constante entre as esferas do ficcional e do documental permitem observar vários pontos de contato entre a descrição das conseqüências da modernização excludente, vistas acima, e algumas passagens significativas do livro.

A trecho em que o narrador relata os primeiros momentos da formação da favela serve de exemplo. Cidade de Deus já existe como conjunto habitacional antes da enchente de 1966 no Rio de Janeiro, mas começa a se tornar favela quando o governo resolve alojar as famílias desabrigadas no local. A aglomeração suscita a integração dos moradores e, em pouco tempo, o conjunto habitacional começa a dar sinais de terá vida própria:

“Por conta de brigas, jogos de futebol, bailes, viagens diárias de ônibus, da freqüência aos cultos religiosos e às escolas, uma nova comunidade surgiu efusivamente. Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova

rede social forçosamente estabelecida. À princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia-a-dia: nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos...Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre as pessoas reunidas pelo destino. (...) Quanto maior a periculosidade da favela de origem, melhor era pra impor respeito, mas logo, logo, sabia-se quem eram os otários, malandros, vagabundos, trabalhadores, bandidos, viciados e considerados.” (Lins: 2002: 31)

Com esse último trecho, o narrador demonstra as castas que irão formar esta outra sociedade na periferia da oficial. O retrato desse fenômeno é uma das forças do livro. É a representação de uma sociedade que se estrutura na passagem do predomínio do roubo ao predomínio do tráfico de drogas. Vimos que esta transição pode ser demarcada pela história de vida de cada personagem: a época de Inferninho corresponde ao universo do roubo e do assalto dentro e fora da favela; a de Pardalzinho e a de Miúdo, a ascensão, a profissionalização do tráfico e a construção da figura do traficante, primeiro como uma espécie de protetor dos moradores da favela, em seguida, com a guerra do tráfico, como protagonista do caos no lugar.

Entre malandros, vagabundos, bandidos, viciados e considerados estão os trabalhadores. Estes representam a parcela da população que consegue se inserir no mercado de trabalho formal. Alguns são cobradores de ônibus, outros trabalham na construção civil, mas – em nenhum momento – se percebe sinais de mobilidade na estrutura social, pelo menos dentro das regras impostas pela sociedade oficial. Assim, mesmo inseridos no mercado de trabalho formal, esta casta da população da favela continua sendo composta por sujeitos monetários sem dinheiro, não apenas pelo baixo rendimento de suas atividades profissionais, mas pelo engessamento das possibilidades de ascensão social e, principalmente, pelo fato de o emprego formal não garantir cidadania a nenhum deles. Portanto, são sujeitos monetários sem dinheiro desempenhando trabalho abstrato virtual, ou seja, pertencem ao setor de serviços, um mero suporte dos setores dominantes no capitalismo contemporâneo de periferia.

Nessa linha, o estrato dos trabalhadores, na estrutura social dessa sociedade paralela, pouco difere dos demais. O mercado do tráfico de drogas não se afasta tanto daquelas definições aplicáveis à estrutura da sociedade capitalista organizada vistas até aqui. Aliás, não esqueçamos de que tal mercado é integrado a esta sociedade. Tanto através do dinheiro vindo das classes mais abastadas, quanto pelo fornecimento de armas e, claro, pela possibilidade de corrupção na polícia e nos três poderes. Em algumas passagens do livro, o narrador se refere à prática de suborno entre traficantes e policiais e no interesse de empresários do setor imobiliário ligados ao poder público em manter a guerra na favela. Considerando isso, até os envolvidos na cadeia do tráfico, sobretudo nos setores de manufatura, venda e distribuição, podem ser vistos como sujeitos monetários sem dinheiro desempenhando trabalho abstrato virtual. Não têm jornada de trabalho nem direitos trabalhistas, mas estão intimamente ligados ao sistema capitalista que é aplicado à realidade brasileira. É dessa forma que os operários do tráfico se aproximam dos trabalhadores assalariados. Todos, em última análise, servem ao projeto “não-dualista” de acumulação de capital.

Ao estabelecermos essa paridade, queremos dar um passo adiante na análise para mencionar outro ponto interessante: a visão de trabalho expressa na obra. Deixando um pouco de lado o aspecto sócio-econômico, podemos agora ver como estão representados alguns dos valores da rede social da favela, um universo em que a autoridade maior desdenha o poder da sociedade organizada. Vale lembrar que os “otários” referidos acima são trabalhadores. A narrativa mostra aquilo que o leitor médio sabe: o envolvimento com o tráfico é a única alternativa para ascender socialmente – no contexto da favela. É claro que essa ascensão se dá em outros termos, como, por exemplo, o respeito (pelo medo) dos demais moradores e algum dinheiro pra gastar. Esta é uma idéia que perpassa toda a narrativa; na época de Miúdo, mais contemporânea, podemos ver as crianças da “caixa baixa” já na fila para assumir o comando do negócio do tráfico. Porém, é no período de Inferninho, entre os anos 60 e 70, que se percebe a representação do início da cultura do desdém e da negação ao trabalho formal. Inferninho nunca abandona por completo os pequenos roubos, mas trabalha durante algum tempo, por insistência da avó. No entanto,

“Depois que a avó morreu, Inferninho resolveu que não andaria mais duro. Trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmita, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedão para pegar no batente e ganhar merreca. Na verdade, a morte da avó serviu somente de atenuante para seguir o caminho no qual seus pés já tinham dado os primeiros passos, porque, mesmo se a avó não morresse assassinada, seguiria o caminho que para ele significava não se submeter à escravidão. Não, não seria otário de obra – deixava essa atividade, de bom grado, para os paraíbas que chegavam aqui morrendo de sede. No terceiro assalto teve de trocar tiro com a polícia, mas deu sorte de sair ileso; sentiu vontade de se arrebentar na obra com os sedentos, mas que nada, bandido que é bom dá sorte. Um dia, ganharia a boa. (idem, ibidem: 43)

Parece ser assim que o processo de modernização excludente pelo qual passa o país afeta a esfera cultural dos menos favorecidos. Desde aquele tempo, a idéia de que um pobre de carteira assinada será para sempre um pobre de carteira assinada, e o pobre que adere à criminalidade está fadado à vida breve à margem da sociedade organizada é parte do imaginário de quem vive esta realidade.

Conforme Benjamin, esse processo também atinge desde a forma de socialização das pessoas, que não passa mais pela escola, família ou comunidade, mas pelos meios de comunicação (cuja principal função é estimular o consumo), até os padrões de consumo, expectativas e valores. Dessa maneira, forma-se uma sociedade que, mesmo sendo de baixo crescimento e sem mobilidade social, acaba estimulando o consumo compulsivo.

Além de estimular o consumo, os meios de comunicação, especialmente a tv, parecem ser decisivos tanto na representação da vida da favela, quanto para a narrativa em si. Vimos na seção de análise interna da narrativa que o tempo ficcional é marcado por referências ao mundo pop, especialmente aos seriados e filmes da tv das décadas de 60 e 70. Em “Literatura e sudesenvolvimento” (1973), ao falar sobre os escritores latino-americanos e as condições de produção e recepção de suas obras, Antonio Candido afirma que a alfabetização não aproxima os iletrados da literatura, pois estes são expostos e imediatamente incorporados à cultura de

massa. Nesse sentido, *Cidade de Deus* parece ser o pesadelo de Candido: a cultura de massa está presente desde cedo na vida das crianças. Não é exagero afirmar que é pelo enfoque oferecido pela tv que a grande maioria dos moradores da favela (ou da população brasileira) enxerga e assimila o mundo exterior (e a sua própria realidade). Os seriados e filmes da tv, embora muito menos violentos do que o cotidiano dos espectadores, subvertem a forma de socialização das crianças e adolescentes, na medida em que incita, no mínimo, a familiaridade com a oposição entre bandidos e heróis: “Os mais novos gostavam daquela sensação de guerra, encarnavam os heróis da televisão” (p. 352). Esta relação é expressa ainda em outras passagens do livro, como na transcrita abaixo, que narra os momentos que antecedem um dos embates entre as quadrilhas de Miúdo e Bonito:

“Miúdo ia à frente da quadrilha silenciosa. Os mais velhos eram Cabelo Calmo e Madrugadão. Os dois com vinte anos. Miúdo apenas com dezenove, como Biscoitinho, Camundongo Russo e Tim. O restante da quadrilha não passava dos quinze anos, alguns tinham doze, como Mocotozinho, Toco Preto e Marcelinho Baião, outros em torno de dez e nove anos. Eram participantes de um filme de guerra. Eles eram os americanos, e os inimigos, alemães. Todos eram filhos de pais desconhecidos ou mortos, alguns sustentavam a casa, nenhum havia terminado o primário. Iam tentar matar Zé Bonito.” (idem, *ibidem*: 322-323)

É dessa sedução exercida pela tv nos moradores da favela que deriva o entusiasmo dos traficantes ao ouvirem seus nomes nos telejornais. No artigo “Cidade de Deus”, Roberto Schwarz sugere que a mídia influencia a barbárie, na medida em que insufla o ego dos bandidos. O autor afirma que assim se forma um

“mecanismo de integração perversa: as piores desumanidades adquirem sinal positivo uma vez que alcancem sair na mídia, uma espécie de aliada para romper a barreira da exclusão social.” (Schwarz: 1999: 165)

No plano da narrativa, vimos, na seção de análise interna, que a possibilidade de desdobramento das seqüências de ações colabora para o crescendo da tensão, e que a demarcação precisa do espaço influencia o ritmo. Este modo de composição é outro dos pontos fortes na representação, já que é suporte para intersecção entre forma e conteúdo. É o intervalo de contato entre aquele imaginário forjado pelos filmes na mente das crianças e jovens da favela e a mão do escritor. É através de recursos como esses que a narração das fugas, perseguições, tiroteios são apresentadas com

“visibilidade realçada, à maneira do filme de ação, (...) (o que) faz pensar que não só a arte decanta a vida como também a vida se inspira nos seriados de televisão a que os bandidos e policiais assistem” (idem, *ibidem*: 164)

O mérito da escolha deste narrador vai além da aproximação entre a forma de narrar e o imaginário de suas personagens. A história desses sujeitos sem dinheiro e de poucas letras, presas fáceis da sociedade de consumo, é narrada, como vimos, de um ponto de vista interno e centrado nas ações. Interpretados como uma grande massa de excluídos submetida à condição de passivos frente às imposições do capital corporativo, chega a ser natural que esses elementos sobrevivam conforme suas próprias leis.

Na esfera econômica, o desdém pelo trabalho assalariado e a oferta de vagas no crime organizado, e na esfera cultural, a naturalização da barbárie e a projeção dos heróis da tv na figura dos traficantes, entre outros fatores em ambas as dimensões, contribuem para a leitura engajada que a sociedade faz da narrativa. Aliás, uma leitura que traz em si um paradoxo. O teor de revolta diante desta realidade, representada seja na literatura ou em qualquer outra forma da arte, parece não ultrapassar a experiência estética. Vale relembrar o excerto já citado de José Paulo Paes: “Magnanimamente abdicamos, por um momento, do nosso conforto de não-sofredores para, sem risco pessoal, partilhar do sofrimento de alguém menos afortunado e por conseguinte inferior a nós”. A familiaridade dos moradores da favela com a barbárie e a nossa com as injustiças sociais – entre elas a própria realidade da favela – estão juntas quando admitimos haver lógica em um cotidiano em que um recém-nascido é esquartejado e uma criança de oito anos anda pelas ruas com uma metralhadora. A possibilidade de encontrarmos

essa via de interpretação, que envolve ao mesmo tempo revolta e autocrítica da parte do leitor, alça a narrativa ao patamar do seletivo grupo das bem resolvidas na representação da pobreza na Literatura Brasileira. Falaremos mais sobre a possibilidade de diálogo entre essas obras na seção seguinte.

4.3 – A cidade morta

Como indicamos no início, o outro lado de tudo isso também nos interessa. Como consequência da formação dos grandes centros econômicos, em torno dos quais quase a metade da população brasileira hoje em dia gravita, pequenas cidades do interior fenecem. A narrativa de *Vitrola dos Ausentes*, sob esse ponto de vista, é interpretada como a representação do lado perdedor no processo de incorporação de uma pequena cidade do interior à esfera de influência da economia capitalista.

Tal como fizemos em outras seções até agora, aqui também pegaremos por empréstimo algumas categorias de análise que, originalmente, serviram para estudo de realidades e objetos diversos. Este exercício de abstração envolve, neste caso, alguns mecanismos utilizados por Antonio Candido em *Parceiros do Rio Bonito* e, pelo lado inverso, os transcritos até agora nessa seção. Na resenha breve que fizemos, vimos que Candido observa que, no município de Bofete, a passagem da economia auto-suficiente para a economia capitalista gera sintomas de crise social e cultural. O autor analisa o impacto desse fenômeno na dinâmica do equilíbrio social do local através de duas categorias de fatos: os de persistência e os de alteração. Retomando:

“os primeiros constituem aquela parte do equipamento cultural e das formas sociais que, oriundas de período anterior, perduram no presente, estabelecendo continuidade entre as sucessivas etapas dum processo total de transformação. Os segundos são formações novas, geradas no seio do grupo, ou nele incorporadas por difusão, para reajuste de seu funcionamento.” (Candido, 1982: 163)

Conforme o autor, ocorre mudança na configuração da sociedade quando os fatos de alteração se sobrepõem aos de persistência a ponto de motivarem uma recomposição da estrutura social. Como estamos diante de uma cidade que sofre as conseqüências da evolução do sistema capitalista nos grandes centros, os fatos de alteração são tomados aqui com o sinal inverso, isto é, a alteração é sentida pela degeneração, pelos sintomas de atraso no contexto em análise.

Assim como em Bofete, em São José dos Ausentes esta recomposição também ocorre, mas, como dissemos, não pela presença evidente e decisiva de elementos da cultura urbana. Em Bofete, segundo Candido, o estado inicial de economia fechada, marcada pelo uso de técnicas agrícolas rudimentares, pelo sistema de parceria e pelos agrupamentos de vizinhança é afrontado pelos avanços tecnológicos na forma de produção das fazendas, pelo trabalho assalariado, pelo colonato e pela comercialização da solidariedade vicinal. Na cidade decalcada por Paulo Ribeiro, os sinais da presença de economia formal são poucos e parecem não representar avanços em direção ao patamar da cultura urbana. As poucas atividades econômicas que podem ser atribuídas à esfera dos grandes centros giram em torno de uma hidráulica, de uma pedreira e de alguns bazares e armazéns. A diferença merece ser sublinhada: enquanto a economia fechada do caipira dos anos 50 é sacudida por novas formas de produção e de relações de trabalho, a economia da cidade “atemporal” de *Vitrola dos Ausentes* é arrastada pela extração de pedras, água e pelo comércio barato. Sabemos que existem cidades como essa ainda hoje no país. Em São José dos Ausentes, as evidências do atraso na economia, na cultura e nas relações sociais são tão significativas, que a cidade pode ser situada em qualquer ano desde, digamos, a segunda metade do século passado.

No entanto, as modificações na estrutura social são promovidas tanto pelos fatos de persistência, como veremos a seguir, como por fatos de alteração, que, como vimos, não correspondem à presença significativa de elementos da cultura urbana capitalista, como no contexto analisado por Candido. Pelo contrário, é como se a economia capitalista conseguisse subverter a ordem social e econômica à distância, e os fatos de alteração estivessem presentes como conseqüência do que acontece nos grandes centros. Entre eles, o esvaziamento da cidade, o esgotamento dos meios de subsistência, a estagnação do comércio, a baixa circulação de capital. Tais fatos geram, como vimos no estudo de Candido, novos papéis. Se a estrutura social tradicional em Bofete é transformada pelos avanços nas técnicas agrícolas e as novas

formas de relação de trabalho, e assim proporcionam o surgimento da figura do grande fazendeiro e, logo em seguida, a do pequeno proprietário e do posseiro, em São José dos Ausentes, alguns dos fatos de alteração geram, “no seio do grupo”, o agiota.

Vazulmiro Gago, homem de algumas posses que vez ou outra socorre as finanças dos outros, – “O Seu Bonatto, O Abdon Bulahud, O Ataliba, se encontram com o Vazulmiro, um e outro, e são todos agradecidos: o Vazulmiro é que lhes empresta dinheiro” (p. 36) –, tem uma função interessante para a representação. Além de desempenhar um papel importante na estrutura social e econômica da cidade, é o responsável pela idéia de abrir um banco:

“O Vazulmiro Gago uma vez mandou chamar o Seu Diamantino Moreira pra iniciarem um negócio de criar um banco nos Ausentes. Pra ganhar mais dinheiro. (...) O Seu Diamantino Moreira não queria lá saber de banco onde o perigo de engano na contagem de dinheiro – na hora de receber ou pagar – era sempre maior. (Ribeiro, 1993: 29-30)

A proposta de Vazulmiro tem um objetivo claro, “ganhar mais dinheiro” para ele e para os outros. No entanto, a desconfiança de Seu Diamantino é partilhada ainda por outros moradores:

“Um dinheiro do Seu Gildo Manco ficava guardado numa gaveta de madeira pra depois dele enriquecer. (...) O Cidóca não queria saber de venda de terra pra negócio de banco” (idem, ibidem: 34- 37)

Mas Vazulmiro argumenta:

“Por pequenos que seja, o banco sempre dá juros. (...) Os bancos – O Gago dizia – ia servir pra verificação da autenticidade das cédulas de papel-moeda (...) O Gago dizia que o banco ia ter camioneta pro transporte de dinheiro” (idem, ibidem: 36 - 37).

Mas ele parece mesmo ser o único interessado no assunto. A maioria dos moradores nem sabe para quê serve um banco. O desconhecimento e o descaso para com a idéia de Vazulmiro é representado pela repulsa dos moradores e, claro, pelo modo como as intervenções e argumentações da personagem são colocadas no texto:

“Muito vento no cemitério. Foi a Marisa Rola que teve um troço e amanheceu morta. “Por que não trouxeram o barbeiro aqui?” O Vazulmiro Gago explicava no velório para que servia o tal de banco; os cofres. Com assoalho por dentro, o cemitério. O banco servia pra depositar o dinheiro. A buceta da Marisa Rola sendo examinada. A Clair, a Sargenta, também já tiveram doença venérea. Passaram água limpa. A Marisa Rola se mijou antes de morrer. Derrame. O banco evitava notas falsas.” (idem, *ibidem*: 35)

Como todos os outros temas e toda a história de vida de cada personagem do livro, é também pela narrativa cíclica, com frases intercaladas e períodos, na grande maioria, sem subordinação, que o narrador representa o que poderíamos chamar de alienação desses pobres-diabos. Nenhum assunto é aprofundado; todos se perdem em meio à vida miúda que levam. Nada parece ser relevante; ninguém demonstra expectativa ou disposição para mudar de vida. O agiota representa uma espécie de posto avançado do capitalismo tardio em São José dos Ausentes. Entretanto, parece ser só o que a população admite. A postura refratária ao progresso, no caso particular do banco, pode representar um fato de persistência. Em Bofete, a preservação do sistema de parceira é vantajosa, as relações comerciais têm prazo esticado e os parceiros podem pagar com o produto da colheita. Em São José dos Ausentes, a repulsa à idéia de abertura do banco representa a manutenção da cultura do atraso e entrega, cada vez mais, os devedores nas mãos do agiota Gago.

Mas nem tudo é tragédia. Há um lado importante – subversivo e irônico – na representação do atraso e da pobreza. Além da figura do agiota, quem mais se beneficia dessa condição é o milenar “setor” da prostituição. O cabaré não é apenas um ponto de encontro, uma opção de lazer, ou, para a análise interna, um dos cenários importantes para compor o espaço no mundo narrado. De um lado, ele funciona como ponto de encontro das diversas

castas da cidade e, nesse sentido, como um sintoma de recomposição da estrutura social. Num plano que, à falta de nome melhor, chamamos de simbólico, o cabaré parece ser uma espécie de centro gerador de força, uma espécie de casa das máquinas que dita o modo de narrar.

No capítulo “Mundão Pequeno e Cabaré”, o narrador apresenta uma enorme galeria de tipos que vão sendo compostos aos poucos. Na seqüência da descrição do ambiente das prostitutas, o narrador intercala ações de personagens de diversas esferas da sociedade do lugar:

“A barriga do Ataliba é bastante peluda. Aloísia olha na vidraça vendo se não é a camioneta do Dr. Bejo. (...) Bem de tardezinho, no Cabaré do Ataliba, a luz de fora já foi acendida. (...) O Ataliba entra na sala e abre bem as pernas. O Irmão Florizeu está evangelizando. A Marisa Rola, no banho, ensaboa a parte de trás do corpo. Pra frente e para trás. A leitura dos versículos. (...) A camioneta do Dr. Bejo passou com um piano em cima. (...) A D. Ema queria ter água encanada primeiro que o Ataliba. (...) Os olhos do Ataliba comem junto com o Abdon Bulahud os peixes. (...) O Barroso é só genro do Vazulmiro Gago.(...) Comprou até uma camioneta igual a do Dr. Bejo” (idem, ibidem: 15-16)

Parece ocorrer aqui um fenômeno semelhante ao que ocorre em Bofete. Lá, segundo Candido,

“(...) a parte mais característica é a massa de pequenos proprietários e parceiros, quase sempre nivelados pelo tipo de atividade, os recursos econômicos e o gênero de vida. Note-se porém que, ressalvada a diferença econômica, é muito menor do que noutras partes a distância entre eles e a maioria dos fazendeiros, no que se refere ao teor geral da vida. É freqüente vê-los em pé de quase igualdade nas festas, nos passeios, nas conversas da vila, na faina da lavoura.” (Candido, 1982: 109)

E também, como referimos anteriormente, em Acci-Trezza:

“As pressões nivelam as personagens. É certo que, dentro e fora da família Malavoglia, eles são demarcados e manifestam comportamentos definidos. Mas, acima deles, o que impressiona o leitor é a homogeneidade essencial da sua vida: poucas atividades para quase todos, mesmas recreações, mesmas preocupações, mesmas conversas. De tal modo, que os próprios aproveitadores não se distinguem muito, porque participam da mesma rotina e dependem do gênero de atividade dos explorados” (Candido in Verga, 2002: 340)

Há bem mais do que ironia no fato de pobres e ricos, exploradores e explorados, estarem nivelados em um ambiente no qual se pratica a mais antiga forma de comércio da civilização, numa cidade sabotada ao mesmo tempo pelo avanço do capitalismo industrial e pelos seus próprios habitantes. E é neste mesmo cabaré que está a vitrola, o aparelho-símbolo desse atraso, que dá título ao livro.

Como centro de força da narrativa, esta vitrola toca discos arranhados: “Uma viradinha contra a luz e Simões verifica quase intactas as faixas 4 e 5 do Lado B. (...) Pelo menos não são os tangos preferidos do Abdon Bulahud que estão riscados” (p.13). O som abafado, distorcido e repetitivo desses discos riscados parece ser a trilha adequada para a vida destas personagens. Mais: parece ser equivalente à narrativa fragmentada e cíclica.

A passagem mais significativa dessa analogia entre o andamento truncado da narrativa e a imagem da vitrola em funcionamento é a cena final, em que Zoinho, a personagem pela qual passa a perspectiva narrativa, é agredido com uma paulada na cabeça e, completamente zonzo, enxerga:

“O Canteiro pedindo dinheiro emprestado ao escrivão Abdon Bulahud. O escrivão Abdon Bulahud pede dinheiro emprestado à D. Selma do Barroso – filha do Gago –, que desenhava as roupas do Papai Noel. A D.

Selma do Barroso – filha do Gago – que desenhava as roupas do Papai Noel pede dinheiro emprestado ao Seu Antoninho Lima da Camponesa. O Seu Antoninho Lima da Camponesa pede dinheiro emprestado ao Cartola do Bazar Periquito. O Cartola do Bazar periquito pede dinheiro emprestado ao Trabuco. (...) O Seu Bonatto ao candidato a prefeito e Delegado Gentil Machado de Godoy (vaidoso; preferia passar fome) acaba emprestando do bizarro bacharel Dr. Epaminondas. (...) A professora Glorinha ao Nego da Zulmira, que deve pro Pecurra. O Nego da Zulmira (desesperado) pede dinheiro emprestado à estátua de cera do Seu Gladistão Biazolli. A estátua de cera do Seu Gladistão Biazolli pede dinheiro emprestado à estátua de cera de Manuela Silveira de Azevedo. A estátua de cera de Manuel Silveira de Azevedo pede dinheiro emprestado à estátua de cera do Diamantino Moreira. (...) A estátua de cera da Marisa Rola pede dinheiro emprestado à Saletinha da Hidráulica. A Saletinha da Hidráulica pede dinheiro emprestado ao Vazulmiro Gago. O Vazulmiro Gago olha para a Saletinha da Hidráulica. A Saletinha da Hidráulica pede dinheiro emprestado ao Irmão Florizeu. O Irmão Florizeu olha para a Saletinha da Hidráulica. A Saletinha da Hidráulica pede dinheiro emprestado à Lucília Bonatto. A Lucília Bonato olha para a Saletinha da Hidráulica. A Saletinha da Hidráulica pede dinheiro emprestado à Isolda Lange, mais conhecida como Isoldinha. A Isoldinha olha para a Saletinha da Hidráulica. A Saletinha da Hidráulica pede dinheiro emprestado à Marlene da Tia Bê. A Marlene da Tia Bê olha para a Saletinha da Hidráulica.” (Ribeiro, 1992: 95-98)

Ainda podemos ir além: nesse excerto, o ângulo de visão do narrador passa pela agulha da vitrola, que toca um disco arranhado. No plano da narrativa, o andamento circular do disco faz com que as ações se repitam, assim como ao longo de todo o livro. No do significado, é por essa agulha que passam várias personagens, pobres e ricos, todos nivelados pela penúria econômica, todos compondo a cadeia da agiotagem.

Apenas uma exceção: Saletinha da Hidráulica, uma das prostitutas que mais faturam, em última análise, com o atraso da cidade.

Esta passagem também faz pensar no valor do dinheiro nesse contexto. Pelo ensaio de Candido, vemos que, no livro de Verga,

“em lugar do dinheiro-valor parece-nos ver dinheiro-pano, dinheiro-pedra, dinheiro-minhoca”, (isto é, ocorre) “a materialização do dinheiro, como se ele se transformasse mediante uma espécie de regressão ao gesto e à coisa que serviram de origem à sua aquisição (...)” (Candido in Verga: 343)

Em relação ao excerto anterior, o carnaval da agiotagem, no qual até estátuas de cera pedem e emprestam dinheiro, e só quem não recebe é quem o obtém vendendo prazer, é uma razão para pensarmos que em *Vitrola dos Ausentes* o dinheiro é fetiche. Mas existem outras. Excetuando o agiota, quem o tem, não o coloca em circulação, prefere guardar para si. A recusa ao banco reforça a idéia de que as personagens assumem uma postura conformada, passiva e sem expectativas diante da realidade em que vivem, na medida em que nem a possibilidade de lucro sobre o capital lhes atrai. Para dar seqüência à série de variantes de significado das expressões de Antonio Candido: a consciência “amena” do atraso transforma o dinheiro-valor em dinheiro-objeto.

5 – A POBREZA NO SISTEMA

Esta seção abre a conclusão do trabalho. Nela pretendemos analisar em que medida *Vitrola dos Ausentes* e *Cidade de Deus* são consistentes com algumas obras que versam sobre a pobreza na Literatura Brasileira. Um sistema, como sabemos, supõe a existência de

“um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.” (Candido, 1997: 23).

Estes três elementos estarão abordados nos três últimos tópicos do trabalho. O primeiro tópico tratará da análise da possibilidade de diálogo entre estas duas obras com outras da tradição literária brasileira sobre o tema. No segundo, pretendemos estabelecer uma relação entre alguns aspectos da vida dos dois escritores e o ângulo de narração empregado por ambos. No terceiro tópico, veremos como estas duas obras representam um novo momento no quadro geral do romance como forma na Literatura Brasileira.

5.1 – O diálogo

Aqui partimos do pressuposto de que na representação da pobreza na Literatura Brasileira é possível verificar a “capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas, não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores” (Candido, 2000: 153). Estabelecer uma linhagem é sempre um processo excludente e contestável. No entanto, considerando o ângulo de análise e de interpretação expresso nas seções anteriores, é natural que estabeleçamos como ponto de partida *O cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, uma das primeiras obras significativas sobre o tema. Uma segunda obra dessa tradição é *Contos Gauchescos* (1912), de Simões Lopes Neto, que foi referida no trabalho de Paulo Ribeiro, mas que aqui também está aproximada da narrativa de Lins. A terceira é *Vidas Secas* (1938) que, como vimos, é parente direta de *Vitrola dos Ausentes*.

Não é apenas pelo fato de um cortiço ser uma espécie de embrião de uma favela que podemos aproximar o livro de Aluísio ao de Lins. Em “De cortiço a cortiço”, Candido aponta que a originalidade de *O cortiço* está na “coexistência íntima entre explorado e explorador, tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação de capital num país que ainda era semicolonial” (idem, 1993: 126). Em boa medida, o Brasil ainda é uma colônia, e talvez seja por aí o elo principal entre as duas obras. Vimos que, só na segunda metade do século passado, a sociedade brasileira sofreu mutações significativas em sua estrutura. Apesar disso, e mesmo com o intervalo de mais de um século entre a publicação dessas duas obras, é possível flagrar uma realidade semelhante, e que é também “tornada logicamente possível pela própria natureza elementar da acumulação de capital”. Se o avarento locatário João Romão é vizinho de seus inquilinos, na Cidade de Deus, o bandido é vizinho do trabalhador. Se no Rio de Janeiro do século do XIX, uma das conseqüências do processo de acumulação de capital é a lógica que envolve uma relação de ordem econômica, no do século XX, o lado contemporâneo não-dualista de acumulação de capital gera também um paradoxo de cunho social: a convivência “naturalizada” entre o honesto e o criminoso e, num plano mais aberto, entre a favela e a sociedade organizada.

Mas sabemos que a exploração econômica também prevalece. E a vemos com clareza em *Vitrola dos Ausentes*. O enriquecimento de João Romão é resultado da exploração do trabalho servil, da renda obtida pelos aluguéis e até pelo roubo, como aponta Candido, no mesmo ensaio. Ainda que de outra forma, o primitivismo econômico também ocorre em São José dos Ausentes. O enriquecimento de Vazulmiro Gago é resultado da manutenção da cultura do atraso (refratária à idéia do banco, por exemplo) e conseqüência dos fatos de alteração (esvaziamento da cidade, estagnação do comércio, baixa circulação de capital) promovidos pelo mesmo processo de acumulação de capital visto acima.

No plano da técnica, é possível estabelecer uma relação de descendência entre as narrativas de Aluísio e Lins pelo modo como, cada um em sua época, constrói o cenário de acordo com a sua realidade. Enquanto Aluísio trata o cortiço como “uma realidade orgânica, por meio de imagens orgânicas que o animam e fazem dele uma espécie de continuação do mundo natural”, o que, para Candido, tem a ver com o fato de que a natureza da época ainda era “presença a ser domada” (p. 134), Paulo Lins descreve indiretamente a favela, através de

pontos de referência que servem como pano de fundo no enredo, à maneira dos filmes de ação, isto é, através de um recurso que busca dar conta de um cotidiano violento. Ainda sobre o espaço, outro ponto revelador nas duas narrativas é que, segundo Candido, João Romão em certo momento decide planejar a disposição das casas do cortiço, “como se a iniciativa do capitalista estrangeiro fosse enformando e orientando o jogo natural das condições locais” (p. 135). Em *Cidade de Deus*, podemos ver que a influência do capitalismo nesse sentido se dá de forma diversa, isto é, promove o empilhamento de migrantes, desempregados e trabalhadores na periferia dos grandes centros.

Nas seções anteriores, vimos que um dos recursos importantes para a representação nos dois objetos em estudo neste trabalho é o nivelamento entre meio e personagens. Nesse ponto, *Vidas Secas* é exemplar. A transposição do ritmo seco, bruto e primitivo do espaço do sertão para a linguagem da narrativa dá expressão a personagens com as mesmas características do ambiente. Mas, além dessa função, podemos pensar em uma outra: a fusão entre meio e personagem como modo de composição da personagem rústica que entra em choque com a cultura urbana.

Por aí *Vitrola dos Ausentes* também se aproxima. No livro de Ribeiro, a realidade é a da cidade morta por conseqüências que envolvem o mesmo processo que promove a migração dos anos 30. Só que neste outro momento, a representação do pobre se dá também pelo grande número de personagens que comparecem a alguns poucos cenários. Vimos que o espaço restrito ao cabaré, ao baile de carnaval, aos jogos de futebol contribui para a homogeneidade no gênero de vida das personagens. O nivelamento entre meio e personagem, portanto, aqui tem outra motivação, outra função: representar o engessamento na estrutura social causado pelo avanço do capitalismo industrial.

No caso de *Cidade de Deus*, o mesmo recurso tem outra função. Na representação da favela, vimos que os elementos do espaço são nivelados entre si, e que algumas das personagens também aparecem sem qualquer apresentação preliminar. Estas personagens-satélite, em conjunto com os elementos do cenário, compõem, como vimos, a figuração para as ações principais da trama e a paisagem no retrato estereotipado da favela.

Estas são algumas das evidências que permitem alinhar as duas narrativas em estudo neste trabalho com duas das obras da tradição sobre o tema na Literatura Brasileira. Na

próxima seção, veremos como o dado biográfico e sociológico dos autores pode contribuir para esta análise.

5.2 – O ponto de vista

É pela relação entre o contexto histórico de produção e o ângulo de narração escolhido pelos autores que João Simões Lopes Neto entra neste estudo. O autor nasce em Pelotas, Rio Grande do Sul. É descendente de estancieiros e tem contato com a vida do campo ainda criança. Adulto e sem terras, tenta salvar para a memória coletiva os resquícios da vida pastoril, buscando em fazendas do interior o agricultor sedentário de Walter Benjamin.

Contos Gauchescos é publicado em 1912, numa época em que não são poucas as tentativas de atenuar a distância entre o homem culto e o iletrado na representação literária. Ainda no século XIX, Coelho Neto ratifica a distância entre os dois, utilizando um narrador culto em terceira pessoa e delegando aos estratos mais baixos a linguagem popular. Em *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha há certa discrepância entre os recursos utilizados, como o aparato ideológico, científico e lingüístico próprio da realidade urbana e o tema da Revolta de Canudos. O Lima Barreto de *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) utiliza o ângulo da classe baixa não marginalizada, e o registro oscila entre o padrão culto e o popular.

“Patrício, escuta-o”: assim o leitor é introduzido a Blau Nunes, o vaqueano-narrador-personagem dos contos de Simões Lopes Neto. Esta é a última frase da introdução, em que o autor conta um pouco da história de Blau para, em seguida, lhe passar a palavra. Para as nossas intenções, vale anotar: o homem culto passa a palavra a um peão, e assim ajusta um ângulo de narração que assegura identificação com a matéria narrada.

Ainda no mesmo século, mas num outro Brasil (e depois da tal enchente de 1966), o carioca Paulo Lins, ainda criança, vai morar na Cidade de Deus. Da janela de casa, o autor acompanha a ascensão do crime organizado durante os anos 60 e 70. Mas não é apenas essa a fonte de que ele se serve para escrever seu livro: Lins participa, durante oito anos, de um projeto de pesquisa na área da antropologia sobre a criminalidade no Rio de Janeiro. A condição de “nativo” lhe favorece o acesso aos bandidos e demais moradores da favela. O

resultado é um farto acervo documental, que o autor é incentivado a ficcionalizar, isto é, “salvar para a memória coletiva”.

O narrador de Lins se manifesta na página 20, – “Mas meu assunto aqui é o crime, eu vim aqui por isso...” –, logo depois de um trecho em que descreve momentos da infância de algumas personagens e um pouco da paisagem do lugar, como se estivesse recuperando a consciência depois de fantasiar uma realidade que não mais existe, ou seja, como se esta voz em primeira pessoa fosse a do *pesquisador* Paulo Lins. No entanto, aquele trecho inicial da narrativa denota que na ficcionalização dos resultados da experiência científica, está presente também a memória do autor, morador da favela. Do jogo entre essas duas dimensões, a memória do morador e o método do pesquisador, resulta a fusão dos pontos de vista da personagem rústica e do narrador culto e, claro, a narrativa que mistura o conhecimento profundo do assunto e o relato documental.

Cerca de 42 km de estrada de chão batido separam São José dos Ausentes de Bom Jesus, onde nasce Paulo Ribeiro em 1960. E é nessa região que o autor passa boa parte da infância e adolescência, como testemunha dos meandros daquele processo de degeneração que mata as pequenas cidades do interior. Em seguida, estuda em Caxias do Sul e em Porto Alegre, onde cursa Jornalismo e faz mestrado e doutorado em Literatura.

No relato da cidade morta o narrador não se manifesta. A pesquisa de Paulo Ribeiro é sobre os modos possíveis de representação literária daquela gente com quem ele convive boa parte da vida. Do estudo de obras importantes que compõem a tradição sobre o tema, Ribeiro extrai a técnica, isto é, a porção culta do narrador. A síntese dos dois ângulos de narração envolve, portanto, o domínio da linguagem da representação e a memória do autor. Disso resulta o predomínio da linguagem rústica na narrativa.

Assim, os três autores (e as três obras) estão aproximadas pela atitude narrativa, isto é, pelo ângulo de abordagem da matéria narrada. Na época de Simões Lopes, sua estratégia representa um grande avanço na representação literária da pobreza. Embora o autor fique de fora da narrativa, já que manifesta-se apenas na introdução, o homem culto está dissolvido em Blau Nunes.

Esta demarcação tem seus motivos. Este é um tempo em que o fato de saber ler e escrever é privilégio de poucos. Por isso, tanto o escritor como a literatura ainda tem alguma

função social e política, o que desperta o interesse das classes mais abastadas pelo fazer literário. No entanto, em boa medida, o mesmo processo que é responsável pela formação dos contextos representados nas duas obras em estudo neste trabalho é o responsável pelo declínio do prestígio da literatura ao longo do século XX.

No ensaio “Era uma vez a literatura...” (1994), José Hildebrando Dacanal aponta alguns fatores que contribuem para a queda da importância da literatura nesse período. Segundo o autor, até a década de 60 a literatura ainda conserva o papel de ser “o espelho e a imagem da nação”, pois fica restrita à elite proprietária e/ou letrada. Mas o surgimento das grandes redes de televisão e a popularização das telenovelas liquidam a função política da literatura, já que grandes castas de iletrados são incorporados imediatamente à cultura de massa. O diagnóstico de Dacanal é semelhante ao de Candido: a queima de etapas expõe uma sociedade ainda agrária e iletrada à era da globalização dos mercados e das comunicações instantâneas. Para o autor, isso determina também o declínio da função social dos literatos, a qual tem por base “o domínio da informação difundida através da letra numa sociedade pré-industrial.” (Dacanal, 1995: 21)

Ribeiro e Lins são testemunhas desse processo. A leva de autores que hoje dão voz aos de baixo (que inclui ainda jornalista e escritor Luiz Ruffato, que foi pipoqueiro, balconista e operário enquanto morou em Cataguases, Minas Gerais), é uma geração que tira proveito de alguns aspectos desse processo histórico, pelo menos no que tange à democratização do ensino e, em seguida, da informação, com o fim do regime militar e o advento da internet. Se na época de Simões Lopes a literatura está em alta pelo analfabetismo da maioria da população, o que promove a adesão dos privilegiados e gera certas dificuldades no trato do tema, hoje, além do fato de haver público leitor (neste ponto, vale lembrar que depois da ressonância em torno da publicação de *Cidade de Deus*, o mercado editorial e até os meios de comunicação de massa, em suas diversas modalidades, abre (m) espaço para produções que abordam as experiências urbanas contemporâneas de violência e de exclusão social, principalmente aquelas de caráter testemunhal), podemos considerar que na literatura produzida em meio à sociedade de consumo, a representação da pobreza ganha força, também, pela familiaridade dos autores com a matéria narrada.

E isso se confirma quando comparamos a produção desses autores a uma fase mais recente. No ensaio “A nova narrativa” (1979), Candido localiza na produção brasileira dos anos 70 o que ele chama de “realismo feroz”, de que são representantes, por exemplo, João Antonio e Rubem Fonseca. Segundo o crítico, o fato de algumas destas narrativas enquadrarem o ângulo de narração na primeira pessoa faz com que a brutalidade do contexto urbano seja transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem). Apagar as distâncias sociais e identificar-se com a matéria popular parece, para Candido, ser o projeto dos escritores desse tempo. Mas o autor faz uma ressalva:

“quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco.” (Candido, 2000: 213)

Para Ribeiro e Lins, não é necessário suplantar o abismo social, nem muito esforço na busca do vocabulário do marginal, da prostituta ou do iletrado. O ângulo é em terceira pessoa e a força não parece cair, pelo contrário: tanto o relato da brutalidade da metrópole quanto da pasmaceira da cidade-povoado são transmitidos pelo “agente-autor”, e o pitoresco transforma o realismo feroz em cru.

Da geração de Aluísio e Simões Lopes, passando pela de Gracilano e a de Rubem Fonseca chegamos a de autores-testemunhas. Assim, o dado biográfico e sociológico está entre os mais importantes quando mapeamos os fatores que determinam o fenômeno da causalidade interna entre esta série de obras.

5.3 – Um outro romance

A questão da situação do escritor no contexto de produção pode servir também para pensar em que medida *Cidade de Deus* e *Vitrola dos Ausentes* podem ser chamados de romance. Para esta discussão, esta relação ainda envolverá Georg Lukács e sua posição histórica na época da redação de *A Teoria do Romance*.

Em meio ao ambiente da primeira guerra mundial, Lukács interpreta o romance como a forma que expressa a separação entre o homem e o mundo que o cerca. O mundo que cerca o autor também está dividido, e esta é uma razão para que ele não o reconheça como seu, ou melhor, não consiga adequar-se a sua realidade, como está indicado no prefácio escrito em 1962, em que o autor diz que sua teoria: “surgiu (...) sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial”. Ainda no mesmo prefácio, o autor afirma a importância de se considerar o contexto histórico em que o livro foi escrito:

“Óbvio que seria possível considerar esse texto em si mesmo, segundo seu puro conteúdo objetivo, sem referência às condições intrínsecas de seu surgimento. Mas creio que, numa retrospectiva histórica de mais de cinco décadas, vale a pena descrever o estado de ânimo de sua gênese, pois isso facilitará sua correta compreensão” (Lukács, 2000: 8)

Esta relação entre o contexto de produção e o “correto” entendimento do texto permite pensar que o próprio autor funciona como uma espécie de protagonista de sua teoria. Nesse sentido, o “permanente desespero” de Lukács se aproxima da dualidade de seus heróis, ou seja, o autor parece ver apenas duas opções para se relacionar com seu universo: ou enfrentar o mundo desagregado e com ele tentar conciliar seus ideais, ou sofrer por não se adequar ao seu entorno e, apático, apenas projetar outra realidade, mas não buscar realizá-la. Assim, a posição histórica do autor incita a criação da figura dos heróis do romance de formação e de desilusão, personagens que refletem a condição do homem frente à sociedade capitalista moderna na época. Vista desse ângulo, a forma romance representa os dois caminhos possíveis de adequação do homem ao mundo de então.

Os pontos de contato entre Lukács, seu entorno e sua teoria servem de mote para a discussão sobre o gênero das duas obras em foco. Ribeiro e Lins vivem e escrevem na periferia do capitalismo industrial, que ao longo do século passado provoca, como vimos, mudanças profundas na estrutura do país. O estágio atual é de crise inexorável do sistema econômico, e as conseqüências são miséria, violência, barbárie, estagnação dos países subdesenvolvidos.

Um dos principais requisitos para a composição de um romance que dê conta desta realidade é a consciência histórica plena do escritor. A estreita relação entre a vida dos escritores e o modo de abordagem da matéria que narram confirma tal condição. Por isso as duas obras compõem sistema; por isso ratificam o fenômeno da causalidade interna. O passo adiante dado por Ribeiro e Lins na representação da pobreza começa por essa consciência, que os leva a buscar um outro romance capaz de representar o conflito entre o homem e o todo complexo da sociedade atual.

Paulo Lins dá caráter histórico ao seu relato quando retrata um universo em que se dá a formação de uma sociedade na periferia da oficial, na qual ocorre a formação de diversas sub-castas, que são forçadas a conviver em relação vicinal, com regras que podem ser desconsideradas a qualquer momento. A desintegração social promovida pela economia de mercado isola o pobre em um mundo à parte.

Esta segregação situa o conflito dos três protagonistas de *Cidade de Deus* a este outro mundo, no qual a noção de comunidade está degenerada, o que supervaloriza a individualidade. Na lógica interna da cidade-favela, a curta trajetória desses indivíduos romanescos envolve apenas a busca pelo poder e a luta por mais um dia de vida. À cada um desses percursos corresponde uma fase da formação deste outro universo. Ao longo desse processo, Lins relata os modos de integração da favela com os setores dominantes, o que projeta a representação para o todo complexo da sociedade brasileira. Visto como o relato das conseqüências da crise do capitalismo industrial na periferia, o romance funciona como representação do lado perdedor no processo de globalização econômica. Só um romance que não compõe conjunto, isto é, que apresenta uma sucessão de particularidades ligadas à dezenas de personagens, poderia dar conta da desintegração, tanto na esfera do indivíduo, quanto na relação deste com seu entorno, promovida nesta altura da história.

O número de personagens também é uma das formas que Ribeiro encontra para representar o conflito do homem com o mundo. Na cidade morta, este conflito é representado de forma subversiva, pela relação íntima entre estrutura narrativa e representação. As dezenas de personagens parecem não cumprir trajetória, ou melhor, ao invés de um único herói, temos um grupo de personagens que reaparece sucessivamente numa narrativa cíclica em que o tempo ficcional se arrasta.

O conflito das personagens com o mundo também é representado pelo nivelamento entre elas e com o meio, como se estivessem esmagadas pelas contradições do mundo que as cerca. O lado irônico da representação é que assim se forma uma coletividade forçada, em que o achatamento da pirâmide social padroniza os valores do grupo de tal forma que nos faz pensar na expressão “epopéia do atraso”. Ao mesmo tempo, vimos que este atraso também é resultado da mesma crise que empilha seres humanos nas favelas. O alcance histórico do romance de Ribeiro transcende o tempo, e assim nos faz lembrar de que ainda estamos perdidos em algum ponto do século passado, para pensar perto.

Em meio à catástrofe, Lukács pensa em caminhos para integrar-se ao seu mundo. Em meio à barbárie e num mundo à parte, as personagens de Lins lutam pelo poder e mais um dia de vida. No atraso da cidade morta, as personagens que pensam pouco e não divagam compõem um quadro significativo da realidade brasileira. Romanceado desta forma, este grande painel induz o leitor a uma reflexão incomum sobre a sua situação e a sua função na história.

6 – BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Aluísio de. *O cortiço*. Porto Alegre: Novo Século, 2001.
- BENJAMIN, César. “A frustração é possível”. In: *Reportagem*. São Paulo, janeiro de 2003, págs. 40-42.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- _____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 2 vols. 8ª ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. “O mundo provérbio”. In: *Os Malavoglia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- DACANAL, José Hildebrando. *Era uma vez a literatura....* Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1995.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labor Texto Editorial, 2000.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura Brasileira: modos de usar*. São Paulo: Abril, 2003.
- _____. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.
- GENETTE, Gérard. *O Discurso da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. “João Simeão Lopes Blau ou a arte de ser Zaoris”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

- LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. “Da “mão a mão” à luta de classes”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- NETO, João Simões Lopes. *Contos Gauchescos*. São Paulo: Ática, 1998.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista – O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: *A Aventura Literária – ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- _____. “Samba, estereótipos, desforra”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PRADO, Antonio Arnoni. “Mutilados da Belle-époque”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Record, 2002.
- REIS, Zenir Campos. “Para cantar de preferência o horrível!”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- REUTER, Yves. *A Análise da Narrativa*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- RIBEIRO, Paulo. *Vitrola dos Ausentes*. Porto Alegre: Artes e Ofícios; IEL; IGEL, 1993.
- _____. *O Zuvido do Zóio ou da dificuldade de dar expressão a personagens inarticulados na Literatura Brasileira*. Porto Alegre: Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Dissertação de Mestrado, 87p.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. “A velha pobre e o retratista”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. (org) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SOUZA, Laura de Mello e. “Notas sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VOGT, Carlos. “Trabalho, pobreza e trabalho intelectual”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.