

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LOHANNA MACHADO

**O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA: DE JOSÉ PAULO PAES A
CHICO LOPES**

CURITIBA

2016

LOHANNA MACHADO

**O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA: DE JOSÉ PAULO PAES A
CHICO LOPES**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, no Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso

CURITIBA

2016

Catálogo na Publicação
Cristiane Rodrigues da Silva – CRB 9/1746
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Machado, Lohanna

O Poder-Diabo na Literatura Brasileira: de José Paulo Paes a
Chico Lopes. / Lohanna Machado – Curitiba, 2016.
119 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Literatura Brasileira – Romance. 2. Crítica Literária. 3. Paes,
José Paulo, 1926-1998. 4. Lopes, Chico, 1952-. I. Título.

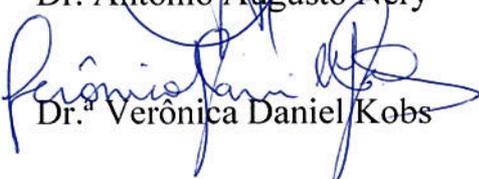
CDD B869.309



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima quinquagésima sexta, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **LOHANNA MACHADO**. No dia vinte e quatro de junho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Antonio Augusto Nery, Presidente, em substituição a orientadora professora Patrícia da Silva Cardoso, Otto Winck e Verônica Daniel Kobs designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada “**O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA: DE JOSÉ PAULO PAES A CHICO LOPES**”, apresentada por **LOHANNA MACHADO**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor Antonio Augusto Nery retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte e quatro de junho de dois mil e dezesseis.


Dr. Antonio Augusto Nery


Dr.ª Verônica Daniel Kobs


Dr. Otto Winck


Lohanna Machado



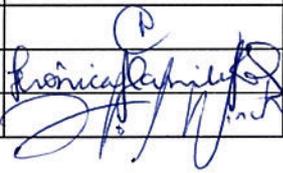
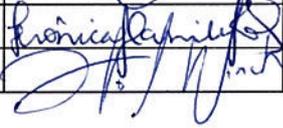
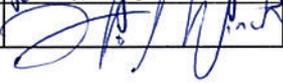
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **LOHANNA MACHADO** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Antonio Augusto Nery, Otto Winck e Verônica Daniel Kobs arguíram, nesta data, a candidata, que apresentou a dissertação "O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA: DE JOSÉ PAULO PAES A CHICO LOPES".

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. Antonio Augusto Nery (Presidente)		APROVADA
Dr. Verônica Daniel Kobs		APROVADA
Dr. Otto Winck		APROVADA

Curitiba, 24 de junho de 2016.


Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

Dedicada a meu esposo Adonai, pelo companheirismo excepcional,
e ao pobre-diabo Belchior, pela inspiração que são as suas canções.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso, por ser um exemplo de profissional e pela orientação.

À Pós-Graduação e Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná pela sólida formação que me foi proporcionada por sua equipe de professores desde 2009.

Aos professores Luís Bueno Gonçalves de Camargo e Marcelo Corrêa Sandmann pela contribuição e sugestões neste trabalho.

Aos membros da banca Otto Leopoldo Winck e Verônica Daniel Kobs e ao presidente da banca, professor Antônio Augusto Nery.

À CAPES pelo incentivo à minha pesquisa por meio de uma bolsa de estudo no período de abril/2015 a março/2016.

A Chico Lopes, pela receptividade e simpatia.

*E eu quero é que este canto torto,
feito faca, corte a carne de vocês*
(“A palo seco” – Belchior)

RESUMO

Esta dissertação se pretendeu uma revisão crítica e uma continuação para o ensaio “O pobre-diabo no romance brasileiro”, de José Paulo Paes. Tirando proveito de poder contar com este competente ponto de partida, revisou-se também os quatro romances tidos por Paes como exemplares para o protagonismo pobre-diabo: *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, de Lima Barreto, *Angústia*, de Graciliano Ramos e *Os ratos*, de Dyonélio Machado. Este trabalho também se debruça com mais vagar sobre alguns pontos de nossa formação social que possam ter contribuído para o surgimento e permanência da figura macambúzia do pobre-diabo, especialmente após a abolição da escravatura, período no qual este personagem conquista protagonismo. A fim de evitar qualquer falsa impressão de que a literatura de pobre-diabo (ou a persistência dele em nossa sociedade) encontrou fim no Romance de Trinta, proponho outras quatro obras para continuar a seleção iniciada por Paes: *Inácio*, de Lúcio Cardoso, *Mistérios de Curitiba*, de Dalton Trevisan, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e *O estranho no corredor*, de Chico Lopes. Esta seleção é admitidamente menos coesa que aquela, mas existe uma razão que talvez justifique essas escolhas, a de explorar novas formas com que este personagem foi trabalhado por nossos escritores. A leitura deste conjunto de obras mostrou ser necessário que se discutisse também questões como estigma, identidade e sexualidade para melhor compreender o estar no mundo destes personagens. Interessou especialmente a este trabalho a análise da obra de Chico Lopes, em parte por sua contemporaneidade, em outra, pela insistência e variedade com que este escritor tem se dedicado à representação de pobres-diabos em sua literatura.

Palavras-chave: Pobres-diabos; Párias; José Paulo Paes; Chico Lopes; *O estranho no corredor*.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a eu l'intention de faire une révision critique et une continuation pour l'essai "O pobre-diabo no romance brasileiro", de José Paulo Paes. Avec la bonne chance d'avoir ce compétent point de départ, aussi les quatre romans considérés par Paes comme exemplaires pour le roman de pauvre diable sont revus: *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, de Lima Barreto, *Angústia*, de Graciliano Ramos et *Os ratos*, de Dyonélio Machado. Ce travail se penche aussi avec un peu plus de temps sur quelques points de notre formation sociale qui peuvent avoir contribué pour l'apparition et permanence de la triste figure du pauvre diable, surtout après l'abolition de l'esclavage, période dans lequel cette personnage conquiert premier rôle. Avec l'intention d'éviter quelque fausse impression de que la littérature de pauvre diable (ou son persistance dans notre société) a trouvé sa fin au Roman de 30, je propose autres quatre oeuvres pour continuer la sélection initiée par Paes: *Inácio*, de Lúcio Cardoso, *Mistérios de Curitiba*, de Dalton Trevisan, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector et *O estranho no corredor*, de Chico Lopes. Cette sélection est, de l'aveu général, moins soudée que cet autre, mais il y a une raison qui, peut-être, justifie ces choix, celle d'explorer des nouvelles formes avec lesquelles cette personnage a été travaillé par nos écrivains. La lecture de cet ensemble d'ouvres a montré la nécessité de discuter aussi des questions comme stigmaté, identité, sexualité pour avoir une meilleure compréhension de l'être au monde de ces personnages. Ce qui a intéressé spécialement à ce travail a été l'analyse de l'ouvre de Chico Lopes, pour sa contemporanéité et bien aussi pour l'insistance et variété avec lesquelles cet écrivain s'est dévoué à la représentation des pauvres diables dans sa littérature.

Mots-clés: pauvres diables; parias; José Paulo Paes; Chico Lopes; *O estranho no corredor*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CAPÍTULO UM – O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA	17
2.1 O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA: A PARTIR DE JOSÉ PAULO PAES	18
2.2 O <i>CORUJA</i> , <i>RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA</i> , <i>ANGÚSTIA E OS RATOS</i>	26
2.3 A MÁQUINA DE GERAR POBRES-DIABOS: BREVE ESTUDO SOCIAL	40
2.4 <i>INÁCIO</i> , <i>MISTÉRIOS DE CURITIBA</i> , <i>A HORA DA ESTRELA</i>	50
3 CAPÍTULO DOIS – OS POBRES-DIABOS DE CHICO LOPES	64
3.1 UMA NOVELA DE POBRE-DIABO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	68
3.2 IDENTIDADE E ESTIGMA, DUPLICIDADE E SEXUALIDADE: SER UM POBRE-DIABO	85
3.3 NO LIMITADO ESPAÇO DO CONTO, ILIMITADAS VARIAÇÕES DO MESMO POBRE-DIABO	93
3.4 PROJETO DE LITERATURA DE POBRE-DIABO ENQUANTO FORMA	105
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
5 REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO

O ensaio “O pobre-diabo no romance brasileiro”, de José Paulo Paes, publicado originalmente na revista *Novos Estudos*, em 1988, tem o caráter inaugural daqueles textos que estabelecem um conceito novo em determinada área. Partindo desde o esmiuçar do termo “pobre-diabo” e da posterior delimitação da posição que estes homens ocupam na sociedade brasileira, Paes analisa neste ensaio quatro romances cujos protagonistas seriam pobres-diabos exemplares para, finalmente, tentar delimitar o lugar específico deste “herói” romanesco no quadro geral deste gênero literário. O crítico também indaga se há correspondência entre a aparição desta personagem em nossa literatura e as transformações sociais ocorridas na interseção dos dois últimos séculos, pois os quatro romances destacados cobrem um período de cinquenta anos entre o lançamento de *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, em 1887, e *Angústia*, romance de Graciliano Ramos publicado em 1936.

Ao que tudo indica, o esforço de condensação crítica do ensaio de Paes não deixou os descendentes diretos que almejava, conforme se lê em suas últimas linhas¹. O resultado para a palavra-chave “pobre-diabo” no Banco de Teses da CAPES, por exemplo, é uma dissertação, de 2011². Já o emprego do adjetivo “pobre-diabo” aparece na crítica literária aqui e ali, mesmo antes das formulações do ensaísta, embora nem sempre com consequência, reconhecendo a existência de uma tradição na representação desta figura dentro de nosso sistema literário. Parece oportuno, após esta injusta obscuridade, passar este ensaio de José Paulo Paes em revista e testar suas formulações em obras mais atuais, experimentá-las em outros gêneros que não o romance e, principalmente, averiguar se continua a figurar e ter relevância dentro de nossa literatura o protagonismo de pobres-diabos, pois se hoje estamos distanciados por quase três décadas deste ensaio, ele já contava distância de mais

¹ “Para concluir, creio não haver despropósito em chamar a atenção para o nexo de simetria, pelo menos curioso, entre o destaque dado ao pobre diabo nalguns romances brasileiros e o frustrado papel de vanguarda que a pequena burguesia teve na nossa dinâmica social. Talvez haja algo mais do que uma curiosidade nessa simetria. Pelo que ela possa valer, aí fica como sugestão de pesquisa para os sociólogos da literatura e/ou os literatos da sociologia” (PAES, 2008, p. 74).

² PONTES, Carlos Gildemar. **A dança dos pobres diabos**: o idealismo neutralizado e a degradação dos personagens nos contos de Moreira Campos. 01/04/2011. 126 f. Mestrado acadêmico em Letras: Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Mossoró. Biblioteca depositária: Biblioteca central reitor Pe. Sátiro Cavalcante Dantas.

de cinco décadas em relação aos romances mais recentes que selecionou. Que é da literatura de pobre-diabo, então, nesses quase oitenta anos?

Parece um erro crer que este protagonismo se extinguiu ou, se há persistência no tema na contemporaneidade, que se estaria pisando em um daqueles terrenos nos quais tudo já foi dito. Embora o período em que o pobre-diabo, nos termos de Paes, se tornou um personagem recorrente de nossa literatura pareça ser mesmo o da primeira metade do século XX e que a delimitação temporal da sua figuração tenha uma razão que ainda carece de análise, a presença massiva de personagens pobres-diabos na literatura do escritor contemporâneo Chico Lopes pode se prestar a comprovar a vivacidade e potencialidade deste personagem ainda hoje. A obra deste autor, objeto principal da pesquisa que culminou nesta dissertação, é inteiramente povoada pela representação de pobres-diabos. A admirável variedade de histórias, tramas e dramas em torno desta especificidade, que nas mãos deste autor passa a impressão de um esgotamento ainda distante, se justifica num olhar atento e interessado de Lopes (2015, p. 71) por esquinas, becos, pensões, ruas escuras, tipos proscritos, olhares hostis, cabisbaixos. Para desde já dar maior precisão ao que entenderemos por pobre-diabo, esclareço que estarei de acordo com Paes (2008, p. 52-3) quando afirma que

o pobre-diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao desamparo da sarjeta, onde terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe.

Chamo a atenção para que não se trata, tão simplesmente, de um indivíduo da baixa classe média ou da pequena burguesia – este último termo mais de acordo com o universo literário selecionado por Paes. Trata-se, mais precisamente, de uma situação limite e, portanto, instável: manter-se a custo nesta baixa classe média fugindo de descambar, sem retorno, numa pobreza aviltante.

As delimitações de Paes consideram que o entendimento do que seja um pobre-diabo pode levar a representações de natureza diversa, ainda que aparentadas. Uma figura similar que tem estado no centro dos holofotes desde os anos noventa é a do marginal entendido como o morador das periferias anexas a um grande centro urbano, em nosso contexto brasileiro. Os termos fazem eco ao que se chamou de “poesia marginal” durante os anos setenta, mas há uma diferença marcante. Naquela,

escritores, sobretudo poetas, que, por um arrocho econômico e censura editorial, não conseguiam fazer editar seus livros, passaram a produzi-los e distribuí-los de forma artesanal. Mas ainda se tratava do perfil médio do escritor brasileiro que, segundo pesquisa realizada por Regina Dalcastagnè (2012), é homem, branco, de classe média, morador das capitais do Rio de Janeiro ou de São Paulo, professor ou jornalista. Eis o principal ponto de divergência que se instala entre a atual literatura marginal e a setentista. Os favelados tomaram a palavra para si, dão projeção às suas vozes e escrituras próprias dispensando a velha mediação por parte do escritor empático.

No entanto, em pouco a já abundante crítica a respeito desta vertente pode contribuir para o entendimento da representação do pobre-diabo nos termos delimitados por Paes. Poder-se-ia argumentar, com acerto, que as personagens típicas desta literatura marginal têm a mesma natureza das que compõem o imaginário do pobre-diabo, mas não podemos perder de vista que esta literatura tem um espaço mais rigorosamente demarcado, a periferia, o que se reflete também numa especificidade de temas, como a frequente referência ao tráfico de narcóticos e à violência urbana. Isto ilumina apenas uma pequena parcela das diferentes formas dos pobres-diabos ocuparem os lugares que lhes são destinados na sociedade brasileira. Nada disso impediria de incluir estas obras como uma vertente da tradição da literatura de pobre-diabo brasileira, mas pela limitação de espaço deste trabalho e a fartura crítica que esta vertente já possui, creio que será mais útil atermo-nos a obras que, ao menos até o presente momento, não foram cooptadas como representantes do que podemos vir a interpretar como um braço já bastante especificado da literatura de pobre-diabo, mas não o rio.

No primeiro capítulo desta dissertação, após a retomada das discussões trazidas pelo ensaio de Paes e outras considerações teóricas que creio auxiliarem na compreensão das obras literárias, procurei dar continuidade a sua pesquisa através da análise de outras obras da literatura brasileira, abrindo espaço para a novela e o conto, a fim de defender a existência de uma tradição de representação de personagens pobres-diabos em nossa literatura que não encontrou fim no “Romance de trinta”. Após a defesa de obras selecionadas de Lúcio Cardoso, Dalton Trevisan e Clarice Lispector, três autores consagrados, como pertencentes à tradição da literatura de pobre-diabo, o trabalho se volta, no segundo capítulo, para uma

representação contemporânea do pobre-diabo na obra de Chico Lopes cuja estreia se deu no ano de 2000. É importante destacar que este projeto de continuidade à pesquisa de Paes, que implicitamente evidencia o reconhecimento do valor de seu estudo, tem também a intenção de uma atualização crítica.

Visto que a produção acadêmica sobre a presença de personagens pobres-diabos na literatura brasileira tem sido falha e esparsa, com o propósito de alcançar uma descrição e análise mais apurada de sua representação, nesta dissertação, obras literárias terão uma importância afirmativa e analítica no diálogo umas com as outras, semelhante à função de obras de crítica e teoria literária, sociologia, filosofia. Este diálogo entre diferentes textos literários nos auxiliará a refletir sobre a possibilidade dessas obras posteriores ao ensaio de Paes se inserirem numa tradição e, conseqüentemente, defender a existência desta. Já o conjunto de obras teóricas versam a respeito de temas como história e sociologia brasileiras, estigma, identidade, conflitos sexuais e de gênero. Estes últimos aspectos não são diretamente econômicos, mas aparecem com recorrência na leitura dessas obras literárias, logo, podem estar ligados à maneira como uma boa parcela destes escritores percebe as relações sociais que definem estes párias.

Esperando não descambar para o biografismo, mas levando em conta que a obra de Chico Lopes receberá um maior investimento analítico, que as dimensões deste trabalho não impedem e a ainda pouca circulação do autor convidem, diferente dos outros autores que trabalharemos no primeiro capítulo, todos já canonizados, teço nas próximas linhas uma brevíssima biografia deste escritor cuja obra publicada é recente, mas não seu percurso artístico, seguida de sua bibliografia e algumas primeiras considerações sobre sua literatura.

Nascido em 1952, Chico Lopes é natural de Novo Horizonte/SP, cidade que conta hoje cerca de quarenta mil habitantes. A experiência de ter vivido intencionalmente isolado até aos quarenta anos nesta pequena cidade do interior paulista seguramente talhou a personalidade e as zonas de interesse deste escritor: quando menino, era melindroso, protegido das mulheres da família, depois, mais velho, frequentando a boemia da cidade, para alguns era um artista, para outros, vagabundo – pobre-diabo. Os traumas e as benesses que a cisão com a Nova Horizonte-umbilical causaram, quando da mudança para Poços de Caldas/MG, estão descritos nas páginas finais de sua autobiografia *A herança e a procura*. Vale ressaltar

que foi em Minas Gerais que sua carreira literária tomou forma, pois, até esta mudança, Lopes havia se dedicado, sobretudo, às artes plásticas, escrevendo apenas de forma esporádica e vacilante (LOPES, 2015, p. 157). Em Poços, sendo um cinéfilo inveterado desde garoto, trabalhou também como programador e apresentador do “CineVideoClube” do Instituto Moreira Salles cuja editora viria a publicar seus dois primeiros conjuntos de contos.

Para compensar o isolamento cultural em relação aos grandes centros urbanos e também o isolamento social numa Novo Horizonte pacata e cheia de preconceitos, Lopes, desde muito cedo, foi um entusiasmado correspondente, trocando cartas com desconhecidos dentro e fora do país que cultivassem interesses em comum. Atualmente, reside numa cidade ainda menor que a primeira, a turística Brotas/SP, de cerca de vinte mil habitantes. Graças à quebra de distâncias proporcionada pela *internet*, vive o “sonho de pobre-diabo” de se sustentar de sua escrita entre as produções próprias, traduções, convites para participar de eventos e de júris literários. Quando da conclusão desta dissertação, em maio de 2016, sua bibliografia consistia nos seguintes títulos:

TÍTULO	EDITORA	ANO	GÊNERO
<i>Nó de sombras</i>	IMS (Instituto Moreira Salles)	2000	Contos
<i>Dobras da noite</i>	IMS (Instituto Moreira Salles)	2004	Contos
<i>Hóspedes do vento</i>	Nankin Editorial	2010	Contos
<i>O estranho no corredor</i>	Ed. 34	2011	Novela
<i>A herança e a procura</i>	LER	2012	Autobiografia
<i>Caderno provinciano</i>	Patuá	2013	Poesia
<i>Na sala escura</i>	Penalux	2014	Ensaio (cinema)
<i>Um pio de coruja</i>	Penalux	2015	Ensaio (literatura)
<i>Corpos furtivos</i>	Penalux	2015	Romance

Em uma “Nota do autor” que acompanha *Hóspedes do vento*, Lopes (2010, p. 141) afirma que, entre esses contos, alguns já haviam sido publicados em jornais, revistas e sites literários, e eram, pelas características destas plataformas, mais curtos que os publicados pela primeira vez em livro, mas em todos manteve o que chama de seus “temas e preocupações”. Este estar sempre às voltas com os mesmos “temas e

preocupações” imprime coesão à sua obra cujas principais recorrências são os personagens angustiados ou paranoicos procurando escapar de um confronto com eles mesmos que parece poder ser fatal para sua “coesão interior”; relações de atração e repulsa que se estabelecem entre centro e periferia, estabelecidos e *outsiders*; relações de poder e dependência que se dão entre masculinidades hegemônicas e subalternas; a sexualidade expressa como algo torturante, uma maldição do corpo. Essas repetições apontam para a forma específica de representação do pobre-diabo neste autor. José Paes não se dedica à análise dessas características em seu ensaio, embora elas possam também ser encontradas nos romances que selecionou. É natural, dado o caráter ligeiro do texto e a necessidade de formulações inaugurais sobre o tema, mas é possível afirmar que estas observações estão lá em embrião.

No segundo capítulo, a obra de Lopes será abordada enquanto um possível exemplar das possibilidades formais e interesses contemporâneos pela temática do pobre-diabo. Entre seus livros, a novela *O estranho no corredor* foi a mais detidamente analisada por conta de sua extensão – o que, neste caso, significou um melhor detalhamento na construção de seu protagonista pobre-diabo –, mas também por ser sua obra mais festejada, o que nos dará acesso a melhores interlocuções críticas. Forçosamente, por ter tido seu lançamento em dezembro do ano de 2015, o romance *Corpos furtivos* receberá uma atenção menor. A intenção de cobrir, ainda que com diferentes graus de atenção, toda sua obra, no que possa interessar à representação de pobres-diabos, tem como fim demonstrar o comprometimento excepcional deste escritor em relação a este tema.

Já sua obra não ficcional será evocada, tanto num capítulo quanto noutra, enquanto produções ensaísticas que auxiliem a compreensão das obras literárias. Trata-se de dois conjuntos de ensaios e sua autobiografia³. Os ensaios são fluidos, pessoais, ditados ao comando de um leitor voraz, não um crítico com preocupações acadêmicas. Suas qualidades podem ser avaliadas pelas do leitor ou do cinéfilo. Os autores e obras citadas revelam seu pertencimento a uma mente aberta: trafega de

³ Biografias e autobiografias sem dúvidas trafegam num espaço “nem um, nem outro” entre o jornalismo, a literatura e o diário. Optei por classificar esta obra junto às não ficcionais, embora reconheça que a autobiografia flerte com a ficção. Nos últimos anos tem-se estabelecido e popularizado a chamada “autoficção”, mas este não é o caso d’*A herança e a procura* que demonstra preocupação com a fidelidade biográfica, embora sua expressão seja, por vezes, literária.

clássicos incontestáveis como Proust e Dostoiévski a Patricia Highsmith e Lovecraft, estes últimos, escritores bastante controversos nos estudos literários. O cinema, tema de seu primeiro livro de ensaios, *Na sala escura*, é uma presença frequente também n'*Um pio de coruja*, que privilegia a literatura, e o contrário ocorre entre os ensaios sobre cinema nos quais frequentemente se evoca a literatura comentando, por exemplo, livros que deram origem a filmes. Já a autobiografia terá uma função lateral de dar mais consistência aos laços que parecem prender o escritor à representação exclusiva deste gênero de personagem.

O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA

CAPÍTULO UM

O POBRE-DIABO NA LITERATURA BRASILEIRA, A PARTIR DE JOSÉ PAULO PAES.

Quem diabos, na (des)organização social, é o pobre-diabo? Numa série de referências cruzadas que começam pelo texto de orelha da novela *O estranho no corredor*, de Chico Lopes, remetendo ao ensaio de Antonio Candido sobre Graciliano Ramos, “Os bichos do subterrâneo”, chegamos à novela *Memórias do subsolo*, de Dostoievski. Esta obra inspirou a defesa de Candido (1978, p. 97) de que os romances em primeira pessoa de Graciliano seriam “uma pesquisa progressiva da alma humana (...) [que] tenta descobrir o homem subterrâneo, a nossa parte reprimida, que opõe a sua irreduzível, por vezes tenebrosa singularidade, ao equilíbrio padronizado do ser social”. O protagonista de *Memórias do subsolo* é mesmo um personagem com força capaz de congrega toda uma série de experiências humanas que encontram consonância cerca de sessenta anos após seu lançamento no Luís da Silva, de Graciliano Ramos, e, ainda, mais de 150 anos após, com robustez, numa legião de párias, em geral sem nome, criados pela pena de Chico Lopes. Nas primeiras linhas do monólogo já se sente todo o rancor e despeito destes pobres-diabos de cuja existência subterrânea parece depender a manutenção da sociedade pretendida como autêntica:

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso.) (...) sou o primeiro a reconhecer que, com tudo isto, só me prejudicarei a mim mesmo e a mais ninguém. Mas, apesar de tudo, não me trato por uma questão de raiva. Se me dói o fígado, que doa ainda mais (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 15).

Como já foi dito aqui, José Paulo Paes foi o primeiro crítico a defender, dentro da literatura brasileira, a categorização do que chamou de “romance de pobre-diabo”, em uma palestra proferida no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, em 1987, durante o curso de especialização “A gente brasileira”. No ano seguinte, a palestra tornou-se ensaio sob o título de “O pobre diabo no romance brasileiro”, publicado na revista *Novos Estudos*. John Gledson (2006, p. 243), em um guia para leitores

anglófonos d' *Um mestre na periferia do capitalismo*, caracteriza da seguinte forma as consequências do regime ditatorial para os estudos acadêmicos brasileiros:

À medida que as pessoas eram confrontadas com a tortura institucionalizada, começaram a questionar a longa tradição, da qual Gilberto Freyre é sem dúvida a figura dominante, que via a história do país numa chave conciliadora. Um dos principais resultados desse processo foi fazer com que a enorme população pobre do país, urbana e rural, recebesse mais atenção, e fosse vista sob nova perspectiva. O resultado foi uma explosão de estudos históricos e sociológicos.

Entre eles, *Os pobres na literatura brasileira*, coletânea de ensaios organizada por Roberto Schwarz lançada quatro anos antes da palestra de José Paes, em 1983. “O pobre diabo no romance brasileiro” foi publicado em livro pela primeira vez na coletânea de ensaios do autor *A aventura literária*, de 1990. Em 2008 é editado em nova coletânea, *Armazém literário*, dedicada a Paes e organizada postumamente por Vilma Arêas, uma das ensaístas d' *Os pobres na literatura brasileira*. O texto não sofreu nenhuma alteração que valha a pena ser mencionada, apenas escolheu-se usar “pobre-diabo” ao invés de “pobre diabo”, já que a palavra vinha assim dicionarizada pelo menos desde 1986, no dicionário Aurélio. Na primeira seção de seu ensaio, Paes (2008, p. 50-1) preocupou-se em delimitar o significado da expressão, arriscando até mesmo uma breve investigação dos primeiros usos do termo. A saber, Paes chama atenção para o paradoxo entre as palavras “pobre” e “diabo”, uma de evidente negatividade que é abrandada pela outra. O adjetivo, ainda seguindo os passos do poeta-ensaísta,

se diz de quem se acha faltar ou privado do necessário; de quem foi mal dotado ou pouco favorecido; por extensão, de quem seja infeliz (...) digno por isso de lástima e compaixão. Compadecer-se é, etimologicamente, padecer junto, mas – atenção – em posição de superioridade.

Quanto aos significados dicionarizados do verbete “pobre-diabo”, constavam dois neste Aurélio de 1986: “1. Sujeito sem importância, sem eira nem beira. 2. Homem inofensivo ou sem personalidade” (FERREIRA, 1986, p. 1350). Em edição de 2011 do dicionário Houaiss (2011, p. 734), um novo significado acompanhava aqueles: “3. pessoa que inspira compaixão”. A chamada à atenção de Paes para o que significa “compadecer-se” não é para menos: esta mistura entre compaixão e superioridade em relação à má estrela do pobre-diabo é um dos aspectos de mais relevo na representação literária das relações sociais destes personagens e, como se

vê, pode ser inferido desde o esmiuçar da expressão popular. Mas, nas análises de romances que Paes empreende em seguida, a atenção dada a este aspecto parece um pouco escassa, se concordarmos que é no domínio dos outros que está uma boa fatia do padecimento moral do pobre-diabo. As elaborações literárias demonstram especial atenção às perversões que podem surgir em quem está numa posição social superior, como nesta fala de um dos personagens amargurados de Lopes (2010, p. 64): “Não é um prazer enorme contrariar quem precisa de nós de maneira tão evidente?”. No íntimo, independente dos variados graus de seu ressentimento, o pobre-diabo sofre por não se sentir reconhecido, querido, “bem-vindo”.

Paes (2008, p. 51) esforça-se brevemente em traçar uma etimologia da expressão “pobre-diabo”, no que se percebe que seu caráter paradoxal se mantém. Cita como exemplo o diabo pouco diabólico de Papafiguère e o “ciclo do diabo logrado”, na classificação de Câmara Cascudo dos contos populares brasileiros. Nesta linha, além do próprio diabo, podemos citar “monstros” de outra natureza, como o Nosferatu, por exemplo, na representação para o cinema de Herzog. Para Chico Lopes (2014, p. 159), o Nosferatu de Kinski “é até meio desajeitado – vê-lo carregando seu caixão de cá para lá dá a impressão de que vemos um pobre-diabo a se agitar, não querendo se livrar de algum embornal com tralha particular que traga às costas”. O trecho ressoa no jovem Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, deixando sua cidade natal a pé, com uma pequena trouxa. De diferente da legião de nordestinos que fugiram tocados pela seca para as capitais, não quis abrir mão de levar consigo os livros escolares aos quais se apegara (RAMOS, 2003, p. 20).

Geograficamente, é difícil precisar a localização destas figuras, não pela aleatoriedade de seu aparecimento, mas pelo contrário, por sua abundância. O pobre-diabo está nos cantos de todos os lugares, mas é reles demais para estar no centro de qualquer lugar. O protagonista de *Memórias do subsolo* é o exemplar furioso desta massa anônima. De todos os vermes da terra, se considera o mais invejoso, mas os outros “de modo nenhum são melhores que eu, mas (...), o diabo sabe por quê, nunca ficam encabulados; e eu vou receber assim, toda a vida, piparotes da primeira lêmdea que aparecer” (DOSTOIEVSKI, 2000, p. 139). Já no final da narrativa, após a descrição masoquista de suas piores derrotas, num ataque de histeria, fala mal à prostituta que fora o único ser que lhe demonstrou alguma simpatia, ato que percebe horrorizado. Tal reação se dá, pois, antes, havia dito que não se envergonhava de sua

pobreza, mas mentira, ele se envergonhava muitíssimo, e por ela o ter descoberto no espetáculo desta pobreza, procurando-o em sua casa após ele ter se apresentado tão heroico no lupanar, vendo-o como um “indigente, repulsivo, com este roupãozinho esfrangalhado” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 138), por isso ele sente nunca poder perdoá-la.

As formulações de José Paulo Paes sobre a natureza do pobre-diabo são, por vezes, exclusivamente econômicas, dedicando-se pouco ao fato de que, nos romances escolhidos, os pobres-diabos não são apenas representantes de uma classe média baixa, eles são também descritos como não atraentes fisicamente, sem carisma, desajeitados, tímidos e, curiosamente, com maior ou menor investimento narrativo, todos os autores criaram personagens-sombra, duplos-opostos, em relação a quem, com maior ou menor desgosto, o protagonista-pobre-diabo compara sua estrela. No entanto, sem dúvidas a condição econômica é o principal fator de causa do estigma que une estes personagens, afinal, o capital poderia compensar a negatividade destes outros atributos.

Formalmente, parece ao ensaísta que a narrativa em terceira pessoa seja a mais adequada para o romance de pobre-diabo, pois o uso da primeira pessoa eliminaria o grau de compadecimento de cima para baixo que ele demonstrou estar embutido na expressão, o que invalidaria seu uso: “Na ficção de índole confessional, o escritor, ao abrir-nos a intimidade de sua alma, nos convida antes à cumplicidade ou à empatia, que é uma relação de igual para igual” (PAES, 2008, p. 56). Entre os quatro romances que Paulo Paes elenca, dois são relatos de memória em primeira pessoa. Ao final de sua análise de *Angústia* acrescentará ainda que Luís da Silva termina sua narrativa como um herói trágico, após seu ato de revolta, o que comprovaria “a inadequação da voz narrativa em primeira pessoa para a construção do pobre-diabo ficcional” (PAES, 2008, p. 62) que seria antes um anti-herói ou herói nenhum. No entanto, não há nada na estrutura que impeça o leitor de compadecer-se em posição de superioridade deste malfadado, nem nada que garanta a “heroicização” do assassinato.

Paes (2008, p. 52) volta a ser categórico ao defender que o romance era o gênero literário mais condizente com tal personagem. O conto é o único que chega a considerar, mas apenas para descartá-lo. Este também não seria um gênero profícuo para a expressão da sorte do pobre-diabo, pois “para tornar convincente uma figura

assim tão falta de interesse dramático, tão sem surpresas ou gestos marcantes, o ficcionista precisa de espaço mais amplo que o da história curta”. Seus argumentos passam próximos ao comentário de Monteiro Filho (2010, p. B8) sobre os contos de *Dobras da noite*, de Chico Lopes:

Na literatura, o romance moderno surge como o palco preferencial para que o trágico se apresente em toda a sua desolada grandeza, talvez porque sua extensão – as vastas construções de Dostoievski, Kafka, Faulkner, Rosa, García Márquez, Saramago – contemple algo como a dimensão da própria vida, o próprio engano da brevidade disfarçada, que somente se revela com o ponto final. O conto, por seu turno, prisioneiro da concisão, exige o resumo tenso do trágico, mais difícil de sustentar.

Uma narrativa de pobre-diabo bem realizada seria, então, aquela que “na somatória de insignificâncias possa ressaltar a significância de seu protagonista”, o que só poderia se realizar numa narrativa extensa, de acordo com Paes (2008, p. 52). A escolha, nesta dissertação, de novelas e contos para dar seguimento à tradição de protagonistas pobres-diabos elaborada por Paes tem a intenção de divergir desta afirmação tão peremptória e castradora. Também parte de um entendimento de que esta tradição seria enriquecida pela variedade de expressões que os diferentes gêneros literários permitem. No entanto, não houve ousadia na escolha destes nesta ocasião, permanecendo a análise exclusiva de textos em prosa e devendo ainda uma leitura dos protagonistas pobres-diabos na dramaturgia brasileira, de eu-líricos pobres-diabos...

José Paulo Paes (2008, p. 52) demarca, provavelmente por conta da popularidade do romance proletário nos anos trinta, que, embora o pobre-diabo faça parte, está claro, dos estratos mais inferiores da pirâmide social, este não poderia fazer parte nem do proletariado nem do lumpemproletariado, pois

Naquele, costuma a ficção politicamente engajada ir buscar os seus heróis, antecipando nisso a reviravolta de valores sociais (os últimos serão os primeiros) a ser trazida pela revolução. E do lumpemproletariado provém, como se sabe, a maioria dos heróis do romance picaresco, os quais tem mais de diabos propriamente ditos que de pobres-diabos (PAES, 2008, p. 52).

Ao que tudo indica, é o heroísmo o que lhe incomoda, pois, de acordo com Paes (2008, p. 53), o pobre-diabo é antes o “anti-herói por excelência”. Isto ficará mais claro na parte final do ensaio, em sua análise d’*A teoria do romance*, de Georg Lukács. Revisando os tipos de heroísmo descritos por este filósofo húngaro, Paes (2008, p.

66-7) descarta o herói épico, nascido feito, cujo caráter não é posto em jogo na aventura. Também descarta o herói da literatura cristã, quando o humano é separado do divino e torna-se irremediavelmente pecador, podendo-se apenas catalogar seus pecados numa escala de grandeza, do que *A divina comédia* é exemplo paradigmático. Na próxima e última categoria, o mundo burguês do romance, o

divino é definitivamente expulso do real (...) Não se trata mais, como no mundo épico, de achar o lugar que cabe ao indivíduo numa totalidade orgânica. Agora, a incoerência estrutural do mundo ameaça a serenidade da forma artística e o próprio indivíduo se problematiza. Ele já não tem uma essência definida, pronta a atualizar; esta se irá constituindo ao longo do processo histórico da existência dele (PAES, 2008, p. 67).

Destas separações que se estabeleceram, como entre a interioridade do herói e sua aventura, entre o ideal e o real, a alma e o mundo, nasceria o “herói problemático”, de Lukács, o herói romanesco por definição. Entre os dois caminhos dilemáticos que este pode percorrer, estão o do chamado “romance de formação” – “o herói buscando, nas suas peregrinações pelo mundo da realidade social, um modo para conciliar os ideais que traz dentro de si” – e o do “romance da desilusão”, que “leva o herói, após o malogro de seus ideais, à descrença na possibilidade de qualquer forma de conciliação” (PAES, 2008, p. 68). Aqui estamos bem próximos de compreender o sentido com que Paes usou, já no princípio de seu ensaio, a definição de anti-herói. Destituído de qualquer ilusão, escorraçado por uma realidade toda feita contra si, no pobre-diabo resta pouco do heroísmo de nossas narrativas ancestrais das aventuras de Aquiles e Odisseu. Para Paes (2008, p. 68), o romance de pobre-diabo representa a forma mais extrema e radical deste “romance da desilusão”, de Lukács:

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 (...) A necessidade econômica em nível de quase penúria e a ameaça sempre iminente da degradação última de classe fazem dele um joguete sem vontade, cuja pavidez e cuja resignação rondam os limites da saturação.

Neste processo que leva do herói clássico ao seu oposto, o anti-herói romanesco, não se perde, no entanto, o parentesco entre ambos, cria-se antes uma relação de duplicidade que evidencia o que sobra em um e falta no outro. Nesta partilha de genes, não fere a verossimilhança se um traço do parente distante assomar

por um instante, como na vingança de Luís da Silva, ou no retorno vitorioso de Naziazeno, de posse não só do dinheiro do leiteiro, mas de brinquedo para o filho, de um apetitoso pedaço de queijo e outras quinquilharias.

O pobre-diabo, sem dúvidas já esboçado aqui e ali na figura de certos homens pobres-livres da prosa romântica, toma corpo, definitivamente, com a ascensão da literatura realista no Brasil, gênero mais receptivo ao protagonismo de uma personagem com a qual as tintas do heroísmo ou da vilania não combinam, se não numa reelaboração comezinha. De acordo com Silviano Santiago (SCHWARZ (Org.), 1983, p. 31), “o discurso romântico representa a pobreza pelo recurso do pitoresco (...) não marca lugares equidistantes e estanques para o rico e o pobre; costuma encobrir a distância por uma aproximação de colorido rústico, mas com resultado brejeiro”. A literatura de pobre-diabo é o protagonismo das vítimas, dos débeis, inexistente aquela fibra e força moral necessária ao universo de heróis e vilões da literatura romântica.

Célebre valorizador da obra machadiana, Roberto Schwarz (1983, p. 46) considera que nenhum entre seus contemporâneos naturalistas representou os pobres com tanta intimidade quanto Machado. Ao invés das descrições maciças do naturalismo, é a volubilidade do narrador machadiano, o humor e o desprate como forma de “estilização de uma conduta da classe dominante” numa “má-fé deliberada no trato dos pobres”, o que este crítico considera mais eficaz para exasperar o sentimento de injustiça no leitor. No entanto, embora existam parentescos aqui e ali, nos romances realistas de Machado não se encontra nenhum protagonista pobre-diabo que esteja de acordo com o estabelecido por Paes neste ensaio. É diferente o caso do escritor João do Rio que representou com fartura em sua obra os pobres-diabos de uma Rio de Janeiro decadente utilizando-se de uma irônica cumplicidade. Foi ignorado certamente mais por sua preferência pelas crônicas, contos e peças (quando Paes se interessava apenas pelos romances) que por estas não pertencerem à tradição da literatura de pobre-diabo. Nesta dissertação, contudo, a intenção não é acrescentar novas obras ao mesmo período estudado por Paes e, sim, estender este período.

Os romances destacados em “O pobre-diabo no romance brasileiro” para demonstrar a trajetória deste anti-herói em nossa literatura são *O coruja*, de A. Azevedo, talvez o primeiro do gênero, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de

L. Barreto, *Angústia*, de G. Ramos, e, encerrando sua seleção, *Os ratos*, de D. Machado, que deteria o título de o mais radical romance de pobre-diabo (PAES, 2008, p. 52). Acrescenta ainda que foi num ensaio de Moisés Velinho sobre *Os ratos* onde Paes viu pela primeira vez a expressão “pobre-diabo” ser usada para caracterizar um determinado tipo de herói (ou anti-herói) da ficção. Velinho teria identificado na obra do escritor gaúcho uma influência dostoievskiana, o que Paulo Paes complementa citando as obras *Humilhados e ofendidos* e *O eterno marido*, mas não as *Memórias do subsolo*, embora isso não deva gerar surpresa, pois o tema era caro a Dostoievski, de maneira que podemos citar ainda outras obras, como *Gente pobre*, *O duplo*, *Noites brancas*...

Nunca reeditado, um título anterior, de 1868, chamou a atenção durante a fase de pesquisa desta dissertação: *Memórias de um pobre-diabo*, de Bruno Seabra⁴. Na leitura do prólogo, iniciado por um peremptório “Pobreza não é vileza” (SOUSA, 1968, p. 5), o tom lembra o ressentimento e o despeito que são marcas de parte da literatura de pobre-diabo, especialmente naquela escrita em primeira pessoa. Mas *Memórias de um pobre-diabo* é antes de tudo uma obra espirituosa, prenhe de um humor sarcástico dirigido ao corpo político, artístico e intelectual brasileiro. Seu protagonista, embora órfão, foi criado por um tio que lhe estimava e tinha posses suficientes para lhe dar um bom destino, não fosse a verve do malandro contrária ao esforço persistente e, por vezes, enfadonho da construção de uma carreira. Poeta e namorado, é um rapazote cheio de si, mas ainda dependente e levando bofetadas do tio (SOUSA, 1868, p. 19-20), numa cena que expressa bem o clima geral de amenidade, de anedota de salão, que forma a narrativa. Estas memórias parecem ter sido inspiradas nas do *Sargento de Milícias* e também o estilo, adequado, então, ao que Antonio Candido (1970, p. 71) chama de “romance malandro”, em “Dialética da malandragem”.

A dessemelhança entre o romance de pobre-diabo, como conceituado por Paes, e o romance malandro, de Candido, guarda-se no tom cômico que envolve o malandro, personagem cujas dificuldades financeiras muitas vezes o aproximam do pobre-diabo, mas que sempre consegue safar-se por sua esperteza, por certa imoralidade para tirar proveito de situações e pessoas, oscilando “entre a ordem

⁴ Publicado sob o pseudônimo de Aristóteles de Sousa.

estabelecida e as condutas transgressivas” (CANDIDO, 1970, p. 78) buscando em tudo o melhor proveito. Para John Gledson (2006, p. 246), “O “malandro” é um tipo peculiarmente brasileiro de peralta ou folgado, homem pobre (muitas vezes negro) que se recusa a trabalhar, ganhando a vida com pequenos golpes e dando uma banana para a sociedade respeitável”. Nestes pontos, precisamente, é que o pobre-diabo e o malandro não podem ser confundidos: o pobre-diabo é seu irmão inábil, desajeitado e malfadado. A forma como o malandro melhor se adequa na literatura de pobre-diabo é enquanto duplo-oposto em relação ao qual o pobre-diabo pode comparar a sua tibieza e má estrela. O malandro é o Duque, o pobre-diabo é Naziazeno.

O CORUJA, RECORDAÇÕES DO ESCRIVÃO ISAÍAS CAMINHA, ANGÚSTIA E OS RATOS.

O que dá consistência ao ensaio “O pobre-diabo no romance brasileiro”, de José Paulo Paes, é a exemplificação de suas explanações nos romances que selecionou. Suas escolhas são precisas e dão conta de ilustrar a variedade, mais ou menos limitada pelas repetições, com que o pobre-diabo tem sido representado. A seguir retomarei suas análises destes romances com a intenção principal de apontar outras características que tornam estas obras familiares entre si e que, dada a complexidade do tema e a brevidade do ensaio, não puderam naquele momento receber a merecida atenção. Estes apontamentos também já nos projetam para semelhanças e dessemelhanças com as obras posteriores ao período estudado pelo crítico, do que trataremos adiante.

O *Coruja*, romance de Aluísio Azevedo publicado pela primeira vez em 1887, em formato de folhetim, é o primeiro de sua seleção e também, arrisca Paes (2008, p. 53), o primeiro romance brasileiro de pobre-diabo, em seus termos. A mola desta obra é a contraposição de opostos: de um lado André, ou “Coruja”, rapaz órfão, feio, pobre, desajeitado, esforçado, embora de dificultoso aprendizado; de outro, Teobaldo, rapaz fidalgo, elegante, sedutor, desenvolvido, indolente, oportunista. O maniqueísmo quase intrínseco à proposta folhetinesca não consegue ser desfeito durante a narrativa que,

compassiva, eleva o Coruja à altura dos santos⁵ incompreendidos e procura conduzir o leitor, por meio de um turbilhão dramático de desventuras, a uma catarse piedosa. Sua feiura é como a de um quasímodo hugoano (PAES, 2008, p. 54), mas também a sua bondade, e “à medida que a narrativa se desenvolve, sua figura de pobre-diabo vai se tornando cada vez mais patética, mais grotesca” (PAES, 2008, p. 55). É que se somam tantas boas-ações, caridades e amor incondicional ao mais que ingrato amigo, que se chega ao ponto de ultrapassar a verossimilhança e adentrar o espaço da defesa duma ideia, uma argumentação. Delatadas estas imperfeições da proposta e do encaminhamento, é inegável a força do romance enquanto um crítico estudo social que se debruça sobre os preconceitos de classe e a leviandade dos caracteres. Para Afrânio Garcia (2013, p. 523), Aluísio Azevedo

cria um romance de tese cujo sentido último é mostrar como as relações sociais e financeiras moldam nossa sociedade, um romance socialista, num sentido até marxista do termo, visto que são as relações de capital, mais do que as humanas ou sociais, que determinam o rumo do romance e da vida dos seus personagens.

Embora narrado em primeira pessoa por André, que o título do romance leve o seu apelido, e que a narração contemple sua vida da infância à precoce velhice, Paes (2008, p. 53) acertadamente atenta para que nem por isso podemos chamá-lo protagonista sem algumas ressalvas, pois “o centro de interesse da narrativa está na personalidade e na ascensão social e política de Teobaldo”. Refletindo sobre as possíveis razões para esta escolha de Azevedo, Paes (2008, p. 53-54) enobrece o autor ao conjecturar que o romance no final do século XIX não estava ainda historicamente

maduro para o advento do anti-herói pleno. Para impor à atenção de um público leitor ainda habituado às tintas fortes do drama, quando não do melodrama, a figura descolorida de um pobre-diabo como o Coruja, Aluísio Azevedo se viu compelido a uma técnica de contraste. Pela riqueza da paleta de que se pôde valer para pintar a vida rica de incidentes de Teobaldo (...) o romancista como que subornou o leitor para a aceitação da monotonia do cinzento

Essas cores sombrias com as quais o personagem e seu fatal destino são pintados têm tradição na literatura brasileira do período, de acordo com a seguinte relação de Bosi (1999, p. 172-3) que compreende o Coruja: “o mulato Raimundo, a

⁵ Como nas referências a sua “mística afeição aos fracos e indefesos” (AZEVEDO, 2005, p. 155).

negra Bertoleza, Pombinha (...) de Alúcio Azevedo; Luzia-Homem, de Domingos Olímpio; Sérgio, de Raul Pompeia; os protagonistas de *A normalista* e de *O bom crioulo*, de Adolfo Caminha; Padre Antônio, de Inglês de Sousa...”.

Criança pouco comunicativa e “embesourada”, características naturais para um órfão, o Coruja não pôde contar com o carinho nem mesmo do vigário que o havia protegido em consideração ao pai, um já “obscuro e então esquecido procurador” (AZEVEDO, 2005, p. 147). O Coruja e Teobaldo conhecem-se num colégio interno: André, naturalmente, não tinha amigos, Teobaldo, chegando no ano seguinte, com sua postura arrogante não conquistou amizades tampouco. Daí a união improvável, que se tornará canina, da parte do Coruja, e ingrata da parte de Teobaldo. Através deste companheiro, André passa a ter contato com bens, costumes e prazeres que antes nunca havia experimentado, de vinhos e doces até uma conversação simpática e interessada. No decorrer da narrativa, eventos surgem para tornar tortuosa a escalada “natural” do jovem Teobaldo à conquista de uma posição proeminente na sociedade: seu pai perde a fortuna durante a preguiçosa formação do filho na capital e, em seguida, vê-se Teobaldo, como o Coruja, órfão de pai e mãe. Prova, assim, um pouco do sabor amargo da vida de pobre-diabo: “agora era um necessitado como qualquer e então viravam-lhe as costas, porque a necessidade é sempre ridícula e importuna” (AZEVEDO, 2005, p. 233). Curiosamente, quando o adjetivo “pobre-diabo” aparece no romance, é dirigido a Teobaldo durante seu breve período de penúria e letargia (AZEVEDO, 2005, p. 267). É importante frisar que, em todas as suas quedas,

A ajuda obscura e desinteressada do Coruja se faz rapidamente sentir. É ele quem lhe prepara as lições da Academia, quem lhe paga as contas nos dias de necessidade, quem o livra das importunações das amantes, quem lhe dá ideias e informações para os artigos que o notabilizam, quem o socorre com todas as economias que tão suadamente guardara, salvando-lhe uma vez o crédito, outra a honra (PAES, 2008, p. 55).

Estes empréstimos que sempre lhe tomavam quase a totalidade de suas economias, além de lhe fazerem ter de trabalhar em dobro, também atrasaram um sonhado casamento com uma moça que, por faltar opção e voz ativa, aceitou dar-lhe a mão. A mãe da moça, quem primeiro pensou que o negócio poderia ser vantajoso, após tantos adiamentos e vendo a saúde do Coruja ir-se embora através do suado e persistente trabalho que nunca lhe rendia nada, num assomo de ingratidão às ajudas diversas que o Coruja prestara àquela segunda família, vocifera: “Ah! este homem foi

uma verdadeira praga que nos caiu um casa!” (AZEVEDO, 2005, p. 332). Com uma franqueza desconcertante, Teobaldo pergunta ao amigo se ele já havia visto uma pomba atravessar impunemente por entre um bando de corvos, mas o Coruja seguirá recusando-se a ver no amigo um desses corvos, um cínico (AZEVEDO, 2005, p. 335).

Azevedo não transforma seu pato feio num cisne, se o fizesse, iria contra a legião “de condenados ao abandono e ao desamparo, passando, sucessivamente, de um estado de miséria (física ou existencial) a outro, sem nenhuma perspectiva de solução” (GARCIA, 2013, p. 523). Para José Paes (2008, p. 55), o desfecho tem “ares de moralidade de fábula: esmagado sob o peso de sua nulidade, Teobaldo morre cômico de toda a sua vida ter sido uma grande mentira; o Coruja, desiludido de tudo, não consegue abdicar daquela bondade de alma que só lhe trouxera sofrimentos”.

Embora Paes (2008, p. 56) delimite que o pobre-diabo é o “pequeno burguês pauperizado na desesperada luta por manter sua identidade de classe”, reconhece que neste romance de Azevedo trata-se mais de um pobre-diabo biologicamente considerado, como se fosse destinado a sê-lo não por um fator social, mas pela própria natureza. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, segundo romance estudado por Paes, afasta-se um bom bocado dos ares naturalistas, mas é uma marca natural, tornada estigma pelas relações sociais, o que dificultará o desembaraço econômico de seu protagonista. Caminha nasce numa pequena cidade de interior, filho da união furtiva entre um padre e uma moça simples e negra que não puderam, pela profissão paterna, assumir um relacionamento conjugal – nem o pai pôde, então, assumir o filho.

Bom leitor, animado por seu desempenho excelente como aluno, em seu contexto interiorano (BARRETO, 1996, p. 20), Caminha ousou sonhar o mesmo sonho do protagonista d’*O estranho no corredor*: quis ir para o Rio de Janeiro, então capital da república, concluir os estudos, ganhar a vida. A maneira como ele decide que viajaria para o Rio demonstra sua ingenuidade de garoto: uma revoada de patos no céu formou um “v”, um “v” que, estava claro, indicava “vai” (BARRETO, 1996, p. 20). Encontrara na natureza a confirmação de seus desejos íntimos:

Ah! seria doutor! Resgataria o pecado original do meu nascimento humilde, amaciaria o suplício premente, cruciante e omnímido de minha cor... (...) Não titubearia, não hesitaria, livremente poderia falar, dizer bem alto os pensamentos que se estorciam no meu cérebro (BARRETO, 1996, p. 23).

Foi e levou consigo uma única recomendação da mãe, pela metade: “não te mostres muito, porque nós...” (BARRETO, 1996, p. 25). Quem é este nós? Os pobres, os “de cor”? A narração de seus primeiros dias na cidade grande, seus deslumbramentos e decepções, são as páginas mais vivas da obra. Estabelecido numa pensão barata, onde contava passar poucos dias, crente de uma colocação por parte de um deputado conhecido de conhecidos, já na primeira noite é “fisgado” pelas amabilidades de um dito padeiro, espertalhão, que lhe identifica a ingenuidade (BARRETO, 1996, p. 28). Mas não se trata de uma ingenuidade como a de um Coruja, no entanto. Caminha tem-se em boa conta e sente certa ambiguidade que o deixa desconfiado na maneira de falar deste senhor (BARRETO, 1996, p. 29 e 32). No entanto, todo seu atilamento e cultura não poderão lhe auxiliar muito. Chico Lopes (2010) vê São Paulo de uma forma bastante semelhante ao que fora o Rio-metrópole, e certamente ainda é hoje como segunda maior capital brasileira, para o interiorano: “no popular, ir a São Paulo significava ter que proteger bolsas e malas e tomar cuidado com batedores de carteiras já na rodoviária, não ouvir conversa doce de estelionatário ou malandro cheio de lábia e bem-vestido nas ruas etc.”.

Quando Isaías encontra-se finalmente com um primeiro “homem das letras”, embora a classe lhe chame atenção, se sente incomodado ao perceber que era tratado com desdém por um tipo que lhe parecia “uma desconhecida mistura de porco e de símio adiantado” (BARRETO, 1996, p. 31), mas que era jornalista, e dos mais conhecidos e respeitados. Já na primeira vez que pisa na Câmara, percebe que também os políticos não são nada do que havia imaginado em suas leituras de grandes legisladores como Manu, Licurgo, Moisés... o que viu foi preguiçosos sem nada que denunciasses possuírem “poderosas faculdades” (BARRETO, 1996, p. 34-6). Em seguida é desiludido do emprego que contava arranjar com um deles. É então que sua tragicidade avulta junto ao reconhecimento de sua condição de pobre-diabo, maldizendo o dia em que deixou a vida simples, mas digna e sossegada, que viveu com a família no interior:

Num relâmpago, passaram-me pelos olhos todas as misérias que me esperavam, a minha irremediável derrota, a minha queda aos poucos – até onde? (...) Veio-me um assomo de ódio, de raiva má, assassina e destruidora (...) Depois (...) invadiu-me uma grande covardia e um pavor sem nome: fiquei amedrontado em face das cordas, das roldanas, dos contrapesos da sociedade; senti-os por toda parte, graduando os meus atos, anulando os meus esforços; senti-os insuperáveis e destinados a esmagar-me, reduzir-me ao mínimo, a achatar completamente... (BARRETO, 1996, p. 48).

Passagem que ilustra a tristeza, argumentada por Bosi (1999, p. 319), “ora de rebelde, ora de vencido, [que] dá o tom sentimental dominante a essas *Recordações*, onde alternam, chegando às vezes a fundir-se, a representação de uma sociedade classista e o seu processo instaurado por um “humilhado e ofendido””. Bosi (1999, p. 316-318) define o estilo de Barreto como “realista e intencional” o que lhe parece ter sido alimentado pelo “socialismo maximalista” que o autor defenderia na esfera política. Isaías Caminha cai vítima de uma espécie de maldição da instrução quando dela se apossa alguém que, naquela estrutura social, não teria direito a ela. Caminha era mulato, pobre, interiorano, oficialmente sem pai. Neste meio e nessas condições, instruir-se era um capricho que mais certamente traria infelicidade que boa ventura.

O conto “O filho da Gabriela”, também de Lima Barreto (2002, p. 26-38), contemporâneo deste romance, tem enredo semelhante. Que vantagens traria dar instrução a um menino órfão, para sempre apenas “o filho da Gabriela”, cozinheira do casal que o protegeu da indigência após a morte da mãe? Como tantos outros ele teria sido mandado para um orfanato ou seria criado pelos cantos da casa, ajudando com serviços. Mas quis o destino que este casal não tivesse filhos, o que não lhes fez adotar o “filho da Gabriela”, mas cuidar com um pouco mais de apuro do que se tivessem os seus próprios por quem se ocupar. Instruindo-se, então, pela intermediação desses padrinhos, frequentando boas escolas e se agarrando àquela instrução como única coisa de sua, o “filho da Gabriela” começa a desenvolver uma espécie de neurose em relação ao seu abandono, seu estar indefinido no mundo. O conto acaba repentinamente, após um colapso nervoso. Que será de seu futuro? Barreto deixa a pergunta em aberto, entre maus presságios, pois nada aponta para a possibilidade de um estar no mundo pacífico para aqueles que, de alguma forma, como através da instrução, extrapolam a identidade que lhes foi destinada. Para Bauman (2005, p. 45)

São as pessoas recentemente denominadas de “subclasse”: exiladas nas profundezas além dos limites da sociedade – fora daquele conjunto no interior do qual as identidades (e assim também o direito a um lugar legítimo na totalidade) podem ser reivindicadas e, uma vez reivindicadas, supostamente respeitadas. Se você foi destinado à subclasse (porque abandonou a escola, é mãe solteira vivendo da previdência social, viciado ou ex-viciado em drogas, sem-teto, mendigo ou membro de outras categorias arbitrariamente excluídas da lista oficial dos que são considerados adequados e admissíveis), qualquer outra identidade que você possa ambicionar ou lutar para obter é negada a priori.

A energia e o orgulho de rapaz estudioso e determinado com que Caminha chegou na capital desaparecem. Logo a transformação em pobre-diabo está completa: a apatia, o cansaço, a falta de confiança em si e nos outros, a covardia: “Media as dificuldades, os óbices, os tropeços, achava-os iníquos, mas superiores às minhas forças” (BARRETO, 1996, p. 71). A cor de Caminha, menos de duas décadas após a abolição, é responsável por grande parte de suas dificuldades, tinha-a como um permanente cartão de visitas e, numa olhadela um pouco mais atenta, também era perceptível seu baixo estrato social. Com tal aparência, causava irônicas admirações ao declarar que havia ido ao Rio de Janeiro para estudar. Recordando, admite que chorou ao ser tratado por “mulatinho” pela primeira vez:

Eu saíra do colégio, vivera sempre num ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo; a minha sensibilidade, portanto, estava cultivada e tinha uma delicadeza extrema que se juntava ao meu orgulho de inteligente e estudioso, para me dar não sei que exaltada representação de mim mesmo, espécie de homem diferente do que era na realidade (...) um epíteto daqueles feria como uma bofetada (BARRETO, 1996, p. 52).

Antônio (2010, p. 7-9) ressalta que Caminha aprende o preconceito não de seus estudos, mas o aprende diretamente na pele, face a face.

Trata-se, no plano diegético, dos eventos em que o racismo vai se desnudando e é combatido por Isaías numa escala que vai da indignação muda até o revide desastrado (...) verificar-se-á que esse preconceito racial está espalhado por diferentes camadas sociais e pode surgir de forma mais velada ou estar escancarada pela situação ou ainda mesmo declarada via discurso direto (...) idealizando o mundo a partir das promessas que sua distinção intelectual havia projetado, descobre-se cercado por uma sociedade preconceituosa que ignora suas qualidades como homem e intelectual.

Enquanto pobre-diabo e intelectual, Caminha se sente incapaz de se comunicar com outros de sua classe e considera embusteiros os da classe acima da sua – e, por sua vez, é considerado um trapo por estes. Caminha gostaria de aproximar-se de outros “humilhados e ofendidos” como ele, mas tem evidente demais sua superioridade intelectual, impedindo qualquer identificação maior. Sua identidade não consegue encontrar um “nós” a que possa pedir acesso (BAUMAN, 2005, p. 30): “Olhei uma, mil vezes, os pobres e os ricos. Eu estava só” (BARRETO, 1996, p. 63). Sua trajetória no Rio de Janeiro, permeada por preconceitos, por trapalhadas causadas por sua inexperiência e por estados de fome e indigência, encontrará algum sossego após encontrar, finalmente, emprego como contínuo da redação do jornal O

Globo. Nesta altura a narração passa a se interessar mais pela crítica, de viés socialista, ao universo do jornalismo que pelas experiências do próprio Caminha, como se sua vida de cidadão de segunda ordem interessasse pouco diante do burburinho do jornal, até mesmo em suas próprias memórias, ou como se sua vida, após a penúria e a fome, tivesse se convertido naquele emprego salvador.

Um dia cai nas graças do diretor e é promovido à repórter e sua trajetória como pobre-diabo chega ao fim, embora continue a atuar como ferida incicatrizável. É indispensável observar que, com a segurança e estabilidade da posição de escrivão que conseguiu galgar até o fim da vida, o interesse principal de Isaías não parece ser o de passar sua história em revista buscando a compreensão de um ponto obscuro, ou o de dar a conhecer seu percurso individual, pois seria talvez presunção se considerar de tal importância. Parece, antes, o de denunciar, através de sua experiência, a mediocridade intelectual e moral dos que compunham a elite em torno da qual gira a opinião, as leis e o dinheiro e que mobilizam de cima para baixo a sociedade brasileira, os preconceitos e os grilhões usados contra o negro e o pobre e com especial vigor contra aquele que é pobre e também negro (RIBEIRO, 2013, p. 202). Caminha quer que a sua vitória deixe de ser vista como exceção (BARRETO, 1996, p. 136). Alguns trechos finais indicam que, mesmo levando cheia a algibeira, nunca poderá se conformar direito àquela sociedade, indelevelmente marcado pelo passado de pobre-diabo e pela cor que sempre o estigmatizou: “Eu sentia bem o falso da minha posição, a minha exceção naquele mundo” (BARRETO, 1996, p. 141).

Há uma diferença de tom importante entre o relato em primeira pessoa de Isaías Caminha e o de Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, o terceiro romance selecionado por Paes (2008, p. 60), para o crítico, “o drama de consciência de Isaías Caminha se articula todo no âmbito da lucidez auto-analítica, o de Luís da Silva vai mais longe, às torvas regiões da subconsciência”, realçado pela transição constante entre a narração do passado recente e de outro distante, da sua formação, que age sobre a memória sub-repticiamente. Num tom ao mesmo tempo irritado com sua má sorte e com a má sorte geral do pobre, o desabafo em primeira pessoa de *Angústia* lembra, mais que todos os outros textos, *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski. É um relato amargurado de quem já levou muita pancada e reage agora em forma de um texto sem esperança de encontrar leitores, pois escrito por um “pobre-diabo”, um “rato” (RAMOS, 2003, p. 6) – mas um que, embora assim se reconheça, não quer ser um

rato (RAMOS, 2003, p. 8), sua situação lhe injuria, não pode conformar-se. Antonio Candido (1978, p. 108), alcançando em *Angústia* o último da série de romances em primeira pessoa de Graciliano Ramos que vinha analisando em “Os bichos do subterrâneo”, conclui que

A caracterização psicológica de Luís da Silva é igualmente mais complexa, levando ao extremo, como disse, certas constantes dos personagens anteriores; ele é por excelência o selvagem, o bicho, escondido na pele de um burguês medíocre.

Neto de Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, filho de Camilo Pereira da Silva, ao protagonista de *Angústia*, Luís, resta apenas o sobrenome “da Silva” que não evoca nada, que não comunica suas raízes que, ademais, esgotaram sua significação no avô desbaratado pela abolição. Quando este, já gagá e meio bêbado, zanzava pelo vilarejo, ainda despertava algum respeito em um ex-escravo tornado comerciante, que lhe tolerava os insultos. Seu pai, Camilo, não tinha a fibra necessária para reagir à queda do patriarca, caiu com ele, mas não sem antes torturar um pouco o filho, menino macambúzio e sem grandes aptidões (RAMOS, 2003, p. 11-13). Quando o pai morre, abandonado a um canto do casarão já apodrecendo, Luís não se sente inclinado a verter qualquer lágrima senão para si próprio “espantado, imaginando a vida que ia suportar” (RAMOS, 2003, p. 15-6). Destituído dos sobrenomes e das posses do avô, tornar-se-á alguém que não desperta nem mesmo gementes peditórios. Com ele, os vagabundos “vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa” (RAMOS, 2003, p. 5).

Foi sustentado por empregos vasqueiros e esmolos no caminho que o levou do interior para Maceió onde, por fim, consegue uma colocação mal remunerada de amanuense, um osso que vai roendo com ódio (RAMOS, 2003, p. 25). O orçamento é completado com textos que vende sob encomenda para serem divulgados como de outra autoria, empulhadores como aqueles que Caminha denunciava. Essa ascensão que o tira da indigência e o coloca entre os que têm condições de pagar por um quarto de pensão e por seu alimento, por livros baratos e uma cachaça, não é o que o tornará um estranho entre outros pobres-diabos. Novamente, mais que tudo é a erudição de Luís o que os separa:

Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. Mas estavam longe. As minhas palavras não tinham para eles

significação. Eu queria dizer qualquer coisa, dar a entender que também era vagabundo, que tinha andado sem descanso, dormido nos bancos dos passeios, curtido fome. Não me tomariam a sério. Viam um sujeito de modos corretos, pálido, tossindo por causa da chuva que lhe havia molhado a roupa. A luz do candeeiro de petróleo oscilava no balcão gorduroso. Homens de camisa de meia exibiam músculos enormes, que me envergonhavam (RAMOS, 2003, p. 109-10).

Em *Angústia* também existe uma formação de duplos trágica, mas, n’*O Coruja*, André amava Teobaldo, já Luís odeia Julião. A maneira como se conhecem mostra bem as diferenças entre os dois espécimes: num sarau, Julião não se embaraçava, cumprimentava a todos, cultivava relações. Na saída, dá um encontrão em Luís, sem percebê-lo, invisível que era (RAMOS, 2003, p. 40-1). Julião começa a visitá-lo em sua casa, causando desconforto para o protagonista e seus parceiros de pobre-diabice a companhia daquele homem “gordo, bem vestido, perfumado e falador” (RAMOS, 2003, p. 45). Diferente de André e Isaías, a construção moral de Luís passa longe da santificação. Luís é machista (RAMOS, 2003, p. 31), preconceituoso (RAMOS, 2003, p.160), rouba as economias de sua empregada (RAMOS, 2003, p. 121). Quando começou a amigar-se com Marina, chamava-a de estúpida (RAMOS, 2003, p. 39), finalmente trocado por Julião, os adjetivos e ofensas que nunca lhe poupou explodirão no “puta” muitas vezes repetido, finalmente cara a cara (RAMOS, 2003, p. 170). Antonio Candido (1967, p. 19), analisando *Angústia*, destaca esta formação do duplo que seria gerada por uma dilaceração do indivíduo:

Avultando sempre na obra de Graciliano Ramos, a preocupação com a análise do Eu culmina pois em *Angústia*, onde atinge, simbolicamente, à materialização do homem dilacerado, - isto é, à duplicação, à formação de uma alma exterior que adquire realidade e projeta o desdobramento do ser. Sob certos aspectos, Julião Tavares, como observou Laura Austregésilo, é uma espécie de *duplo* de Luís da Silva; encarnando a metade triunfante que lhe falta, é suscitado pelo vulto que o sentimento de frustração adquire na sua consciência. É um ente de superfície, ajustado ao cotidiano, que Luís odeia e secretamente inveja; mas que vem agravar, por contraste, a sua desarticulação. Por isso é necessário matá-lo, esconjurar a projeção caricatural dos próprios desejos, que o reflete como um espelho deformante. Depois de lentamente amadurecido no espírito, o assassinio surge como ato de reequilíbrio.

Esse ódio que é a outra face da inveja não poderia mesmo ser sentido pelo Coruja que, com sua moral construída próxima da dos santos pela mão narrativa, não poderia invejar o que, no íntimo, via em Teobaldo como má índole – embora do alto de sua beatitude perdoasse o amigo. Graciliano Ramos não precisou da oposição entre um belo e um feio, nem Luís nem Julião tinham nada de atraentes em seu físico.

Pudera! Se, além de mais desenvolvido e mais rico, Julião fosse também belo, nem poderia existir qualquer sombra de disputa, embora tenha sido sem dificuldades que Julião seduziu Marina, representada como bela, encorpada e leviana (RAMOS, 2003, p. 64-5). Desbaratado, Luís se pergunta o que mais Julião poderia levar dele, restavam os livros, papéis e uma garrafa de aguardente (RAMOS, 2003, p. 97), suas economias já haviam sido gastas na compra do dispendioso enxoval que Marina exigira. Conforme à sua natureza de pobre-diabo, para Luís o amor era algo doloroso, complicado e incompleto (RAMOS, 2003, p. 98). Seu desejo de envolvimento sexual, sempre impedido, torna-se também um fator de agravamento de sua crise, de uma insatisfação generalizada, castradora, sufocante (RAMOS, 2003, p. 98).

Para José Paulo Paes (2008, p. 61), “O gesto mais característico dos personagens de *Angústia* é a cabeça baixa”. De fato, sua fala em primeira pessoa é prenhe de amargura, de ressentimentos que tipificam os conflitos e o estar no mundo específico destes pobres-diabos que vimos estudando: “procuro um refúgio no passado. Mas (...) Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (RAMOS, 2003, p. 18). Além da cabeça baixa, Luís frequentemente compara-se a um rato, animal indesejável e transmissor de pestes que dá título ao romance de Dyonélio Machado. No entanto, há algo que, de acordo com Luís, o pobre-diabo, apesar de toda a miséria, insiste em conservar: “Nunca se acaba a dignidade da gente (...) A gente é molambo sujo de pus e rola nos monturos com outras porcarias, mas recorda-se do tempo em que estava na peça, antes de servir” (RAMOS, 2003, p. 134). Também caracteriza esses pobres-diabos gracilianos a coluna curva, em oposição ao espinhaço aprumado de figuras como Julião Tavares, o que é observado pelo próprio Luís da Silva e destacado por Paes (2008, p. 62). Nesta altura, o crítico também sublima que o que tira Luís de sua letargia é encontrar Marina destituída da altivez que o seduzira, baixando a cabeça, saindo envergonhada da clínica de aborto clandestina. Antes ainda a ideia de que Julião Tavares devia morrer já havia penetrado sua cabeça qual objeto agudo ao perceber que Marina e sua mãe, fatalistas, lamentavam o ocorrido como “um castigo, um decreto da providência” (RAMOS, 2003, p. 135).

Neste romance, em verdade na literatura de Ramos como um todo, “está presente a correção da escrita, a suprema expressividade da linguagem, a secura da visão do mundo, o acentuado pessimismo, a ausência de qualquer chantagem

sentimental ou estilística” (CANDIDO, 1978, p. 98). Ele não cai vítima da simpatia exacerbada de um Azevedo e de um Lima, nem se confunde com a secura de um Rubem Fonseca. Com este estilo, creio ser possível afirmar que Graciliano fez escola dentro de nossa literatura. Uma escola tal que encontra seguidores até hoje, como se verá em Chico Lopes. Em uma entrevista ao programa Entrelinhas (2012), comentando a hostilidade do protagonista d’*O estranho no corredor* em relação a outros homens, Lopes acrescenta que este lhe lembrava de Luís da Silva: “Eu gosto desta coisa que o Luís da Silva tem de ser o pobre-diabo brasileiro típico, ressentido, morador das cidades grandes que, na verdade, tem um pé no atavismo, porque ele é rural na origem”. Em sua análise, José Paes (2008, p. 61) interpreta que a sanha deste personagem pelos passeios de bonde que o levam até as zonas mais periféricas da cidade, “como que a fugir dela”, expressa seu desejo de retorno ao mundo sertanejo onde podia ainda ao menos ser o neto de um senhor rural. Mas, entre os romances de Graciliano Ramos, é a *São Bernardo* que Lopes dedica uma análise que também intitula seu primeiro conjunto de ensaios sobre literatura, *Um pio de coruja*.

Diferente de Luís da Silva, Paulo Honório, apesar da origem humilde, no presente da narrativa é um fazendeiro bem-sucedido. Mas mais que tudo, creio, o que difere estes dois protagonistas gracilianos é a fibra que em um, Honório, é excessiva, e que em Luís é quase nula, apesar de sua capacidade de enraivecê-se calado. Foi esta fibra o que possibilitou a Paulo, através de ferro, fogo, crimes, galgar-se de órfão pobre à grande proprietário. Não seria adequado acrescentá-lo ao quadro dos pobres-diabos de nossa literatura, mas o tema ronda a obra: é o passado de Honório, é o presente de Madalena quando Paulo decide cortejá-la, é a queda de Luís Padilha, logrado ex-proprietário da fazenda. Vemos, então, que não estamos tão longe das zonas de interesse de Lopes. Para Bosi (1999, p. 402), o ponto de coesão da obra graciliana é “o dissídio entre a consciência do homem e o labirinto de coisas e fatos em que se perdeu”, seus “heróis” não aceitariam o mundo, nem os outros, nem a si mesmos.

Como em *Memórias do subsolo*, vale destacar o parágrafo de abertura d’*Os ratos*, de Dyonélio Machado, também antológico, embora por razões diversas: se o de Dostoievski encarnava, dando já o tom da obra, a amargura e o ressentimento desses párias, o de Dyonélio Machado (1980, p. 7) encarna a outra face, a da prostração e do acanhamento.

Os bem vizinhos de Naziazeno Barbosa assistem ao “pega” com o leiteiro. Por detrás das cercas, mudos, com a mulher e um que outro filho espantado já de pé àquela hora, ouvem. Todos aqueles quintais conhecidos têm o mesmo silêncio. Noutras ocasiões, quando era apenas a “briga” com a mulher, esta, como um último desaforo de vítima, dizia-lhe: “Olha, que os vizinhos estão ouvindo”. Depois, à hora da saída, eram aquelas caras curiosas às janelas, com os olhos fitos nele, enquanto ele cumprimentava.

Inconformado com a dívida, procurando outros responsáveis, nem a própria mulher lhe escapa, Naziazeno se injuriava com a forma como ela se encolhera, tímida, frente ao leiteiro-cobrador, embora ele próprio não tenha quase se manifestado: “A sua mulher encolhida e apavorada é uma confissão pública de miséria humilhada, sem dignidade – da sua miséria” (MACHADO, 1980, p. 16). Mas, quando chega ao centro da cidade, é contagiado pela palpitação daquele “ambiente comercial e de bolsa de mercado, quantos *lutadores* como ele!... Sente-se em companhia, membro lícito duma legião natural” (MACHADO, 1980, p. 19). Não demora, contudo, a retornar sua apatia: difusamente, sente que o mundo não lhe tem qualquer simpatia e observa com inveja aqueles que têm um emprego que rende, sempre arrumados como que para uma festa, que tem casas limpas, uma mulher delicada, filhos rosados... (MACHADO, 1980, p. 30).

De maneira bem menos trágica que n’*O Coruja e Angústia*, Duque é o amigo-oposto, o que “sabe tirar partido da leitura de um jornal... certos anúncios...” (MACHADO, 1980, p. 147) de uma forma que Naziazeno mal podia imaginar. É a sua desenvoltura, seus contatos e sua engenhosidade que auxiliarão o amigo a conseguir a quantia devida para o leiteiro. Dinheiro, aliás, conseguido em cima de nada, da atualização do valor do penhor de um anel de outro amigo, Alcides, não o dinheiro vindo de um trabalho concreto. Naziazeno admira e inveja as artimanhas de Duque, mas sua amizade não será abalada, seguirão companheiros em suas diferenças, Naziazeno, o pobre-diabo, Duque, o malandro.

Embora em terceira pessoa, de acordo com as preferências de Paes, a voz narrativa é semelhante a que Chico Lopes escolheu para *O estranho no corredor*: em terceira pessoa, sim, mas abusando do discurso indireto livre, de maneira que nos sentimos próximos do que vai pela cabeça de Naziazeno através de repetições, reticências, indecisões e reflexões na organização do discurso que são como que erupções de sua angústia: “Mas onde estão os negócios? Onde estão?” (MACHADO,

1980, p. 36) ou em “Ora, sessenta mil-réis... que falta poderá lhe fazer? (Ele dispõe de dinheiro... dispõe...” (MACHADO, 1980, p. 112).

De acordo com Antonio Candido (2014), ainda hoje *Os ratos* é um dos poucos romances cuja ação se passa em apenas um dia, “o que pressupõe grande concentração fabulativa”. Admira-se mais a engenhosidade do romance, neste contexto, por suas poucas digressões, dando os personagens e seus dramas a conhecer através de um “aqui e agora” bem medido. É necessário discordar da impressão de Paes (2008, p. 63) de que mesmo o narrador dando “livre acesso ao íntimo de seu anti-herói, é pouco o que de lá ele eventualmente nos traz”, pois, como salientado, embora a narrativa seja em terceira pessoa, faz amplo uso do discurso indireto livre, sendo por vezes complicado, no mínimo, separar com segurança o que é fala do narrador ou de Naziazeno através do narrador. Nesta mescla, o que vem do protagonista nem é eventual nem é “pouco (...) [para] desvendar os desvãos da [sua] interioridade” (PAES, 2008, p. 64). Creio que Candido (2014) compreendeu melhor a natureza desta relação entre narrador e personagem neste romance:

Rara (...) é a maestria com que o autor elabora um relato no qual se combinam a minúcia realista com certas áreas de indeterminação, com retrospectos e impressões escorregadias que nos fazem sentir as vacilações e as confusões do protagonista. Isso é devido, com certeza, ao fato de Dyonélio Machado usar a terceira pessoa de um modo que parece frequentemente deslizar para o monólogo interior de uma primeira pessoa nela incrustada. De tal modo que o estrito realismo se combina aos labirintos do fluxo de consciência.

Mas um último temor não permite o relaxamento de Naziazeno até que as 24 horas da narrativa se completem com a chegada do leiteiro: poderão os ratos roer-lhe o dinheiro? Paes (2008, p. 64) critica que os ratos aparecem apenas no momento final do romance, “restritos ao simples papel de roedores (...) sem nenhuma das virtualidades metafóricas exploradas em *Angústia*”, sendo que mesmo o nome de Naziazeno já evoca a característica de seu nariz-focinho de rato (MACHADO, 1980, p. 100). Estes animais são anunciados desde o início do romance através da metáfora do focinho, do roer, do cavar e outras que vão costurando a associação entre o pobre-diabo e o rato, precisamente como em *Angústia*, tendo os ratos, neste sentido, uma importância inferior no plano real em relação ao simbólico. De posse do dinheiro, Naziazeno não resiste e gasta boa parte da sobra com uma tentadora fatia de queijo, alimento popularmente relacionado à espécie. As cenas finais são antes uma disputa

imaginária entre ratos que entre os ratos e o homem pelo leite-dinheiro, mas o homem-rato está cansado demais para sequer levantar-se da cama e proteger o leite-dinheiro do filho dos outros ratos e suas ninhadas. Finalmente ouve chegar o leiteiro, espera em silêncio, não pode garantir que os ratos não o tenham picotado: “A porta que se abre com força (...) um breve silêncio, como que uma suspensão... Depois ele ouve que lhe despejam (...) festivamente o leite. (O jorro é forte, cantante (...)) Nem se ouve o portão bater. E ele dorme” (MACHADO, 1980, p. 164).

A impressão de Paes pode ter explicação em sua insistência na defesa d’*Os ratos* como um romance de pobre-diabo despojado de enredo, o que identifica como a melhor expressão possível da vida monótona e opressivamente insignificante do pobre-diabo: inteiramente concentrado na sua dívida, não existindo mais por si (PAES, 2008, p. 69). José Paulo Paes (2008, p. 63) chega a afirmar que, no romance, “mal se pode dizer que tenha enredo ou entrecho”, afirmação também excessiva, mas é necessário reconhecer que é fruto de uma percepção acertada e que torna a obra, de fato, valiosa, conforme segue:

As peripécias da ascensão mundana de Teobaldo em *O Coruja*, os perfis satíricos de figurões do jornalismo e da literatura nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, a viveza dos incidentes e figurantes da meninice sertaneja de Luís da Silva em *Angústia* podem ser vistos, de certo modo, como interlúdios cuja função fosse aliviar com um pouco de variedade a monotonia e a opressiva insignificância em que transcorre a existência de seus protagonistas.

É principalmente neste sentido que estes romances, e também os que analisaremos em seguida, se diferem d’*Os ratos* cuja narrativa concentrada, sem outros subterfúgios, flagra vinte e quatro horas da sobrevivência que precisa ser conquistada dia a dia por seu protagonista pobre-diabo, com resoluções narrativas nada monótonas, embora.

A MÁQUINA DE GERAR POBRES-DIABOS: BREVE ESTUDO SOCIAL.

A última seção do ensaio de Paes (2008, p. 69) dedicou-se a refletir sobre se existiria “algum nexos de significatividade entre o surgimento do pobre-diabo como

protagonista de romances brasileiros e o contexto sociocultural em que isso se deu, vale dizer: a sua circunstância brasileira”. A organização social brasileira hoje não é mais a mesma que conheceu e inspirou Sérgio Buarque de Holanda a buscar em nossas *raízes* os seus antecedentes, no entanto, as raízes de nossa sociedade hoje são as mesmas que gestaram, num mesmo período, a obra de Sérgio, de Graciliano, de Dyonélio, aquelas da exploração dos trópicos que “não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade construtora e enérgica: fez-se antes com desleixo e certo abandono.” (HOLANDA, 1989, p. 12). Raízes que, é possível, ditaram a forma como a nação veio a se desenvolver, segundo Bosi (1999, p. 305), através de “graves desequilíbrios”. Será isso o que gerou esta massa de ressentidos, de ofendidos, os Luíses da Silva, os Naziazenos? Segundo Laura de Mello e Souza (SCHWARZ (Org.), 1983, p. 9),

os homens livres pobres expropriados e sem ocupação fixa povoaram as Memórias, as Instruções, as Crônicas coloniais com maior frequência do que se considera habitualmente. Apesar disso, foram pouquíssimas as ocasiões em que, a partir desse tipo de literatura, passaram a integrar os trabalhos historiográficos e as grandes explicações do Brasil

A coincidência da aparição de protagonistas pobres-diabos com a proclamação da república brasileira não significa que antes dela, pelos séculos da colônia e no período imperial, não havia legiões de pobres-diabos Brasil afora povoando nossa literatura marginalmente qual era marginal sua posição na sociedade. Como defendido na primeira seção deste capítulo, sua aparição enquanto protagonista não está ligada apenas às mudanças sociais e políticas do final do século XIX, mas também a uma mudança de paradigma dentro do próprio sistema literário. Alfredo Bosi (1999, p. 163) elenca alguns pontos chave para a compreensão da economia e sociedade brasileira na segunda metade do XIX:

a partir da extinção do tráfico, em 1850, acelera-se a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fomento de ideias liberais, abolicionistas e republicanas.

Após a abolição, em 1888, àquela massa de homens pobres e livres formada principalmente por homens de tez branca e parda, somam-se negros recém-libertos, destituídos de qualquer auxílio após serem dispensados das grandes propriedades. Entregues juntos à miséria, os

homens de tez mais clara, por vezes lhes agiam mais odientos que os brancos ricos (...) Esse novo homem livre (...) é quase tão igualmente respeitoso e servil ao senhor e ao feitor como o antigo escravo, mesmo porque não conta com qualquer perspectiva de sobreviver fora das fazendas (RIBEIRO, 2013, p. 274).

Os pobres-diabos são os descendentes diretos dos ex-escravos e dos homens pobres que, na sociedade escravocrata, tinham limitadas oportunidades de trabalho livre, dependendo, assim, do favor dos ricos e poderosos e, portanto, de seus caprichos (GLEDSON, 2006, p. 244-5). O fim da escravidão coincidiu com o início de um lento, mas persistente processo de industrialização do país, promovido, num primeiro momento, pela chegada de sete milhões de europeus na virada do século XIX para o XX. Também a população brasileira, expandindo-se em velocidade acelerada, alcança a marca de 30,6 milhões de habitantes em 1920, e em 1960 aparece já mais que duplicada, com 70,9 milhões (RIBEIRO, 2013, p. 177-8), e

como a questão que a história nos põe é organizar toda a economia para que todos trabalhem e comam, esse traslado astronômico (...) gera enormes problemas (...) Chegamos, assim, à loucura de ter algumas das maiores cidades do mundo, tais como São Paulo e Rio de Janeiro, com o dobro da população de Paris e Roma, mas dez vezes menos dotadas de serviços urbanos e de oportunidades de trabalho (RIBEIRO, 2013, p. 182-3).

Ribeiro lamenta que tal organização nunca tenha estado na ordem do dia entre os donos do poder no Brasil. Mas nem tudo se deu por pura luta pela manutenção das distâncias entre as classes, para que o rico enriqueça e o pobre empobreça. Há também os planos irrefletidos, descuidados, que por vezes nos fizeram descobriremos ainda numa situação pior que aquela na qual estávamos antes do anúncio do “milagre”. Neste sentido, é esclarecedor o comentário de Darcy Ribeiro (2013, p. 186) sobre as políticas de Juscelino Kubitschek, formuladas pelo Centro de Estudos para a América Latina, cujo fundamento

era o de que, elevando as barreiras alfandegárias para reservar o mercado interno às indústrias que aqui se instalassem, se promoveria uma Revolução Industrial equivalente à que ocorreu originalmente em outros países. Os resultados foram, por um lado, altamente exitosos pela modernização que essas indústrias substitutivas das importações promoveram, dinamizando toda a economia nacional. Por outro lado, concentrou-se tanto em São Paulo, que fez desse estado um polo de colonização interna, crescendo exorbitantemente e coactando o desenvolvimento industrial de outros estados. Simultaneamente com esse processo, as metrópoles do Brasil absorveram imensas parcelas da população rural que, não tendo lugar no seu sistema de produção, se avolumaram como massa desempregada, gerando uma crise sem paralelo de violência urbana.

Nos anos setenta nosso país já tinha sofrido as transformações fundamentais que nos lançariam daquelas antigas definições de ex-colônia, ex-país escravocrata, de multidão de homens pobres e livres e pequenos burgueses, para novas categorias: país de terceiro mundo, em desenvolvimento, do “milagre econômico” que, paradoxalmente, aumentou a concentração de renda e a desigualdade social. Mais recentemente, somos também o Brasil que saiu do mapa da fome e tornou-se majoritariamente de classe média enquanto, concomitantemente, a renda continua a concentrar-se no poder de uma fatia irrisória da população (AVILA, 2014) e a nova classe média sente diretamente no bolso qualquer oscilação na economia nacional e mundial. A contemporaneidade do estudo de Ribeiro interessa especialmente para pensarmos essas oito décadas de nossa história que nos separam do *Angústia*, de Graciliano. Apesar deste cenário desolador, para o antropólogo, especialmente nas grandes cidades,

A própria população urbana, largada a seu destino, encontra soluções para seus maiores problemas. Soluções esdrúxulas é verdade, mas são as únicas que estão a seu alcance. Aprende a edificar favelas (...) fora de todos os regulamentos urbanísticos, mas que lhe permitem viver junto aos seus locais de trabalho e conviver com comunidades humanas regulares, estruturando uma vida social intensa e orgulhosa de si (...) Resistem quanto podem a tentativas governamentais de desalojá-las e exterminá-las. (...) Outra expressão da criatividade dos favelados é aproveitar a crise das drogas como fontes locais de emprego (...) É nessa base que estrutura o crime organizado, oferecendo uma massa de empregos na própria favela (RIBEIRO, 2013, p. 188).

As igrejas evangélicas se adaptaram com sucesso a este espaço, pois os cultos católicos, “regidos por sacerdotes bem formados, raramente aparecem ali” (RIBEIRO, 2013, p. 190), de maneira que competem apenas com os cultos afro-brasileiros. Mas o principal meio de doutrinação dessas populações faveladas e pobres, ainda de acordo com Ribeiro (2013, p. 190), não são as igrejas, nem as escolas, nem a política, mas um monstruoso sistema de comunicação de massa: “Impondo-lhes padrões de consumo inatingíveis, desejabilidades inalcançáveis, aprofundando mais a marginalidade dessas populações e seu pendor à violência”.

Embora a modernidade tenha a mobilidade como característica marcante (BAUMAN, 2005, p. 90), as mobilidades sociais, espaciais, identitárias etc. não pertencem a todos. Abstraindo que certos termos dão impressão de um deslocar-se ou mover-se no espaço, pois os deslocamentos dos personagens que estudamos aqui

são de natureza mais implícita, é possível tirar bom proveito, para o entendimento dos pobres-diabos, das categorias de “turistas” e “vagabundos” que Bauman (1998, p. 117-118) desenvolveu em *O mal-estar na pós-modernidade*. Eles seriam protótipos da sociedade contemporânea, ou o protótipo perfeito (os turistas) e o seu *alter ego* (os vagabundos).

Os turistas se demoram ou se movem segundo o desejo de seus corações. Abandonam o local quando novas oportunidades não experimentadas acenam em outra parte. Os vagabundos, porém, sabem que não ficarão por muito tempo, por mais intensamente que o desejem, uma vez que em lugar nenhum onde parem são bem-vindos: se os turistas se movem porque acham o mundo irresistivelmente *atrativo*, os vagabundos se movem porque acham o mundo insuportavelmente *inóspito*.

Tal abstração conta, sem dúvidas, com o consentimento do autor que também entendia que, mais que tudo, ser um turista ou um vagabundo estava ligado a um estado de espírito, a um estigma (no caso dos vagabundos) ou às perfeitas condições de adaptabilidade ao seu entorno (os turistas). Os nossos respectivos lugares entre esses dois polos dependeriam do “grau de liberdade que possuímos para escolhermos nossos itinerários de vida” (BAUMAN, 1998, p. 118). O vagabundo é aquele que não possui esta liberdade que é, aliás, um luxo de poucos, pois, para a maioria da população ainda hoje, “multiterritorializar-se”

não passa de mera virtualidade. A exclusão aviltante ou as inclusões extremamente precárias a que as relações capitalistas relegaram a maior parte da humanidade faz com que muitos, no lugar de partilharem múltiplos territórios, vaguem em busca de um, o mais elementar território da sobrevivência cotidiana (COSTA, 2006, p. 17).

O pobre-diabo, como aparece em nossa literatura, não é o desempregado, mas o subempregado, o sem carreira, sem qualquer chance de ascensão. Algumas narrativas também parecem querer indicar que a estabilidade social é inalcançável mais por inabilidade sua que por um mecanismo invisível aos olhos que impede o trânsito entre os estratos econômicos. Afinal, muitas vezes o pobre-diabo é representado como desajeitado, desinteressante, com dificuldades de aprendizagem... como diabos poderia sequer cogitar conquistar um lugar ao sol? Mas aceitar este ponto de vista é cair numa armadilha, pois, olhando com a atenção devida, as outras formas do mecanismo de estagnação das esferas sociais se tornam visíveis: a subalimentação, a orfandade, a cor da pele, um acanhamento de formação daqueles para quem a vida desde a mais tenra idade tem se mostrado uma sucessão de

desventuras. A figura desgraçada do “vagabundo” em muitos aspectos pode ser identificada à do pobre-diabo, pois este é o que está sempre num “lugar” ou posição indesejável para si e para os outros, rolando de um lado para outro. Dos vagabundos, como dos pobres-diabos,

não há nenhum proveito evidente que se lhes possa tirar (...) Mas lembremos: os vagabundos são os depósitos de entulho para a imundície do turista; desguarneça-se o sistema de recolhimento dos detritos e as pessoas saudáveis desse mundo serão sufocadas e envenenadas no meio de seus próprios restos. Ainda mais decisivamente, os vagabundos – lembremos disso – são o fundo de cena escuro contra o qual o sol do turista brilha tão reluzentemente que os projetores mal se veem (BAUMAN, 1998, p. 119).

O anonimato crônico no qual padecem vagabundos e pobres-diabos encontra alguma redenção na literatura moderna. Nem poderia ser diferente quando a profissão de escritor mal se pode chamar profissão, se sim, tem tradicionalmente uma remuneração de fome. Mas sempre haverá quem se compadeça e, entre estes pobres-diabos, haverá alguns que, audaciosos, vão tomar da pena e enunciar suas experiências. No entanto, não parece ser uma figura especialmente cara ao público leitor médio nem ao mercado editorial, matéria para listas de mais vendidos. Não é heroico, nem cômico, sua tragicidade é comezinha. Os pobres-diabos são os homens e mulheres feridos pela experiência do abandono, que “suspeitam ser peões no jogo de alguém, desprotegidos dos movimentos feitos pelos grandes jogadores e facilmente renegados e destinados à pilha de lixo quando estes acharem que eles não dão mais lucro” (BAUMAN, 2005, p. 53). Se aqui Bauman pensa em termos puramente econômicos, veremos que nas elaborações literárias dos pobres-diabos este sentimento de abandono é muitas vezes agravado pela solidão e orfandade. Largado à própria sorte pelo estado, destituído dos meios de ascender numa sociedade profundamente estruturada em castas, para aumentar sua instabilidade muitas vezes os escritores fizeram do pobre-diabo um homem triplamente órfão, do estado, da sociedade e também da família. Repetição curiosa que talvez também indique uma compreensão do papel de alicerce, de último recurso, que pode ter uma família, por isso privar os pobres-diabos deste “conforto” pareça ser tão irresistível ao drama destas formulações literárias.

O pobre-diabo é também aquele a quem é negada a emancipação através da educação e muitas vezes o próprio acesso a ela. Para Chico Lopes (2015, p. 99), “somos um povo oral, que duvida da escrita (...) Naturalmente, um povo assim possui

um atavismo infeliz, derivado das experiências com aqueles sujeitos que, através de letrinhas, sempre o manipularam com um misto de paternalismo e crueldade”. Dos oito romances que analisaremos até o final deste percurso, cinco, número expressivo, têm como protagonista um pobre-diabo letrado, ressentido por sua erudição mais lhe embaraçar a vida que conferir qualquer vantagem. Curiosamente, as três obras que optaram por protagonistas cujo acesso à educação se deu de forma mais incompleta e menos persistente são as mais inventivas formalmente dentro deste *corpus*: *Os ratos*, *Mistérios de Curitiba* e *A hora da estrela*. É possível que, por diferentes que seus protagonistas fossem, neste aspecto, dos escritores que lhes compuseram, restou a Dyonélio Machado, Dalton Trevisan e Clarice Lispector investirem, respectivamente, na aventura de um dia de busca pelo pagamento do leiteiro; numa extrema concisão aos fatos em sua crueza; no investimento sobre uma outra esfera narrativa que não a da protagonista-pobre-diaba.

José Paulo Paes (2008, p. 73) percebeu que, embora a pequena burguesia tenha inflado os ânimos das grandes revoluções e mobilizações que aconteceram no país, seja posicionando-se à direita ou à esquerda, no fim, “o poder ou suas benesses maiores acabou indo parar nas mãos de alguma oligarquia, ficando sempre frustradas as esperanças da pequena-burguesia”. Nesta linha, o ensaísta se pergunta: haveria algum nexo de simetria “entre o destaque dado ao pobre-diabo nalguns romances brasileiros e o frustrado papel de vanguarda que a pequena-burguesia teve na nossa dinâmica social”?

Mário de Andrade (2002), em “A elegia de abril”, declara sua percepção de que seus contemporâneos se mostravam atraídos pela representação de personagens desfibrados, fracassados. Citado por Paes (2008, p. 70) em *O pobre-diabo no romance brasileiro*, Andrade consideraria este gênero de herói como “um tipo moral”:

Mário apontava por causa do seu aparecimento a existência, “em nossa intelectualidade contemporânea”, do que descrevia como “a preconsciência, a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração a total fragilidade, o frouxo conformismo”.

No período em questão, décadas de trinta e quarenta, anos de grande agitação política no Brasil e no mundo, uma parcela da intelectualidade teria se aproximado do Estado, o que ficou conhecido como “cooptação”. Nestes mesmos anos também arderam as ideologias de esquerda que atraíram muitos escritores a se engajarem na

criação de um “romance proletário brasileiro”. Mas, lembrando, para Paulo Paes o pobre-diabo é antes o pequeno burguês que o miserável ou o proletário. Diferenciar os dois talvez tenha se mostrado necessário pelo mesmo motivo que aqui se escolheu não trabalhar com a nova literatura marginal, conforme discutido na Introdução, pois a literatura proletária tinha marcas muito específicas e guardava até certo desprezo pelo pequeno burguês (PAES, 2008, p. 72).

Segundo Vilma Arêas (SCHWARZ (Org.), 1983, p. 29), no Brasil Imperial, esmagada entre a classe dirigente e a mão-de-obra escrava, a pequena burguesia era formada por “pobres-diabos mergulhados na marginália econômica”. Os romances de pobre-diabo de nosso período republicano não deixam dúvidas de que após a abolição continuou a existir uma volumosa classe de pessoas marginalizadas, deslocadas, a despeito de sua alfabetização e capacidades. Bastante consciente desta posição nem um lugar, nem outro, do pobre-diabo, Paes (2008, p. 72) cita dois trechos da crônica “Essa nossa classe média”, de Carlos Drummond de Andrade, na qual o poeta busca defender esta classe (também chamada de pequena burguesia) das frequentes acusações que recebe, pois muitas vezes quem mais sofre seria “o que está no meio, acusado por uns de se vender ao ouro dos plutocratas, por outros de se deixar intimidar ante a cólera dos proletários”. Neste contexto, a posição do pobre-diabo, membro do estrato mais baixo da classe média, é ainda mais desolador. Reles, ignorado, mal merece um olhar, quanto menos uma acusação desta natureza que, mal ou bem, subentende ou espera do acusado uma reação, que se emende, que tome partido.

Assim é que Paes (2008, p. 72) classifica como um ato de coragem, da parte de Ramos e, principalmente, de Dyonélio Machado, em “desafiar de frente os dogmas do proletarismo literário e de colocar no centro do palco romanesco a vilipendiada figura do pequeno-burguês; pior ainda, do pobre-diabo”. Na escolha, sem dúvida, não há nada de ingênuo, pois o pobre-diabo é invisível socialmente, mas não é uma minoria. Aquela legião de desempregados e subempregados desassistidos, de quem falava Darcy Ribeiro, é também composta pelos pequenos burgueses que tiveram acesso à educação, precária que seja, e que não encontram meio de se fazerem úteis num mercado de trabalho cheio de lacunas e saturações. O fenômeno dos advogados sem a quem defender, dos jornalistas sem jornal, dos engenheiros sem obras não é recente, a relação entre a mão de obra e a demanda nas profissões burguesas nunca

encontrou equilíbrio em nosso país (PAES, 2008, p. 73). Macambúzios, sem quem olhe por eles, as possíveis qualidades de escrevinhador dos Andrés, Isaías, Luíses, e Naziazenos não são suficientes para lhes garantir um emprego condizente com suas aptidões. Temporalmente distante destas narrativas escritas na década de trinta, *O povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro (2013, p. 194), publicado em 1995, denuncia o mecanismo gerador de pobres-diabos que, ao que tudo indica, tem aumentado seu poder nas últimas décadas:

A estratificação social gerada historicamente tem também como característica a racionalidade resultante de sua montagem como negócio que a uns privilegia e enobrece, fazendo-os donos da vida, e aos demais subjuga e degrada, como objeto de enriquecimento alheio. Esse caráter intencional do empreendimento faz do Brasil, ainda hoje, menos uma sociedade do que uma feitoria, porque não estrutura a população para o preenchimento de suas condições de sobrevivência e de progresso, mas para enriquecer uma camada senhorial voltada para atender às solicitações exógenas.

Mais à frente, Ribeiro (2013, p. 404) denunciará nossas camadas dirigentes, história adentro, por impedirem sequer o surgimento de um conceito de povo “englobando todos os trabalhadores e atribuindo-lhes direitos. Nem mesmo o direito elementar de trabalhar para nutrir-se, vestir-se e morar”, o lucro se priorizaria sempre diante da necessidade. Desta forma, nossa sociedade se estruturou “contra os interesses da população, desde sempre sangrada para servir a desígnios alheios e opostos aos seus” (RIBEIRO, 2013, p. 408).

**INÁCIO, MISTÉRIOS DE CURITIBA,
A HORA DA ESTRELA.**

As obras da investigação de Paes não ultrapassam a década de trinta, isto faz inquirir o que resultaria se fossem analisadas por este viés do protagonismo pobre-diabo outras obras que cobrissem algumas décadas à frente. Permaneceriam as mesmas questões, apenas enunciadas de formas diferentes? A intensificação da urbanização traria alguma mudança de monta? Ou, seria possível, a maior distância da abolição? Sem insinuar qualquer equivalência entre a seleção de Paes e a que se seguirá, em matéria de representatividade dessas obras em relação ao que temos

chamado de literatura de pobre-diabo, pois a menor distância temporal torna esta tarefa exponencialmente mais complicada, estas serão *Inácio* (1944), de Lúcio Cardoso; *Mistérios de Curitiba* (1968), de Dalton Trevisan; *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector; e, num salto mais longo e arriscado, *O estranho no corredor* (2011), do escritor contemporâneo Chico Lopes, estudada separadamente no próximo capítulo. Há mais integridade nas escolhas de Paes que nas deste trabalho, estas últimas obras diferem mais entre si, mas creio que sejam dissidências necessárias para que a categoria possa, justamente, avançar no tempo. O país transformou-se a passos largos nos últimos cem anos. Os pobres-diabos não deixaram de existir nem sua natureza mudou, mas, sim, certos signos e formas de abordá-lo, mais de acordo com suas novas roupagens e contextos.

A chamada “Geração de 45” tem como uma de suas marcas a sondagem psicológica de seus personagens, saliência que ficou conhecida como “prosa intimista”, mas já nos anos trinta escritores como Lúcio Cardoso e Cornélio Pena se diferenciavam do perfil do “Romance de trinta” pelo cunho “psicológico/introspectivo” de romances como *Luz no subsolo* e *Fronteira*. A novela *Inácio*, de Lúcio Cardoso, cujo protagonista é um pobre-diabo órfão que quer escapar da “mediocridade”, tem uma atmosfera bastante semelhante a d’*O estranho no corredor*, como se verá. Seu protagonista, Rogério, também se sente perseguido por um vulto que assovia displicentemente, marcando superioridade, e, de forma semelhante, é a figura do pai que vem assombrá-lo. Junto às novelas posteriores, *O enfeitado* e *Baltazar*, *Inácio* compõe a trilogia “O mundo sem Deus” que compartilha personagens e uma mesma história que avança no tempo. Embora a necessidade de brevidade obrigue a escolher apenas uma destas obras, espero que ao estudá-la possa chamar atenção a este quinhão importante da obra cardosiana que é a representação de pobres-diabos. Mais conhecido pelas narrativas sobre “a decadência das velhas fazendas e a modorra dos burgos interioranos” (BOSI, 1999, p. 414), “O mundo sem Deus” é ambientado no Rio de Janeiro, então capital do país. Novamente, vale a pena a transcrição do parágrafo de abertura:

Minha febre tinha passado. Saltei da cama, sentindo no ser uma nova onda de vida. Nunca o meu pequeno quarto de pensão me parecera mais repelente. Nunca odiara mais aqueles livros mil e mil vezes folheados, aquele teto baixo, a paisagem doméstica e sem consolo que a janela desvendava. Abri a porta, saltei sobre os volumes esparsos pelo chão e saí, ainda trêmulo, para o corredor mal iluminado. Logo ao pé da escada encontrei-me com a

Duquesa, que vinha ao banheiro, uma toalha no rosto, felpuda e verde, sobre ombros magros (CARDOSO, 2002, p. 15).

Como em *Angústia*, o início da narrativa coincide com a recuperação do protagonista após um estado grave de convalescência que lhe causara febre e alucinações. Esta coincidência notável faz pensar na vulnerabilidade mental e física em que se encontram estes pobres-diabos o que, por sua vez, é coerente com o esforço, também mental e físico, por manterem-se na última camada do estrato social que antecede a inadmitida miséria. Sua condição econômica sugere-se pelo espaço da pensão, gerida por Duquesa. Rogério também segue a linha dos infelizes educados, como fica expresso pela presença dos livros em profusão, numa sociedade cuja educação sem nome nem vintém era inútil. Ao longo da narrativa Rogério esforça-se por compreender o pai, a mãe, e o abandono que sofreu por ambos para, assim, buscar compreender sua própria identidade e lugar no mundo enquanto enjeitado. Com amargura, mais à frente chega a confessar à prostituta com quem estabelece alguma amizade: “O meu mundo era o mundo de um menino sozinho” (CARDOSO, 2002, p. 75).

Seus planos consistiam em estabelecer uma relação essencialmente cínica com o mundo, comportar-se de forma escandalosamente alegre. Para que lhe serviria? Mal sabia (CARDOSO, 2002, p. 28), mas a ideia se apresenta tentadora, pois, como pobre-diabo, tem muito pouco a perder. Mais tarde, o leitor descobrirá que a atitude é antes uma imitação, consciente ou inconsciente, da postura do pai, Inácio. Nesta sua impostação de superioridade, é também necessário renegar toda a ideia de caridade e execrar a subida degrau por degrau, sabe-se que para alguém de sua origem a escada guarda vãos quase intransponíveis. É preciso um plano diverso (CARDOSO, 2002, p. 30).

Um dia é interpelado por Lucas, espécie de pivô da separação dos pais. Após abandonar Inácio, Stela passa a viver desvairadamente, sempre se apoiando na fidelidade canina deste amante, no entanto, o dinheiro se esvai ao ritmo deste desvairo, de maneira que o casal topa com apertos financeiros graves, chegando a mal ter o que comer. No relato de Lucas, descrito pelo protagonista como um pobre-diabo, ele lamenta: “Devíamos tão pouco, o mundo é tão largo! Mas sempre me espantei de como os homens invejam a felicidade dos outros: não era a mim, não era às minhas dívidas que eles não perdoavam, mas à ventura que brilhava nos meus

olhos” (CARDOSO, 2002, p. 60). Os pobres-diabos amargurados que vimos até então estão em seus devidos lugares, suas dívidas são paternalmente perdoáveis, a felicidade é o que não se pode permitir que experimentem, ela deve se conservar restrita.

A trajetória familiar de Rogério é semelhante à de André e Luís da Silva. André era filho de um “esquecido procurador” e Luís, neto de um esquecido estancieiro. Lúcio Cardoso, na “Trilogia do mundo sem Deus”, ambientada nos subúrbios de uma Rio de Janeiro já bastante populosa, encena um drama de ares metropolitanos e desenraizados. Inácio é descrito como um comerciante bem-sucedido e não foi porque seus negócios iam mal que ele os abandonou, “mas porque o mecanismo da vida particular passou a interessar-me mais (...) O que desde então tenho gasto, através de uma existência acidentada e dispendiosa, levou-me à situação em que hoje me encontro: vivo numa infecta casa de cômodos” (CARDOSO, 2002, p. 193).

Abandonado por pai e mãe, tratado como um detalhe incômodo e que perdeu o sentido após o desquite, Rogério é empurrado precocemente para a vala dos pobres-diabos enquanto os pais desfrutariam ainda alguns anos dos despojos financeiros. O reencontro bizarro entre o filho e a mãe morta é narrado de forma simbolicamente muito requintada e foi analisado por Elizabeth Cardoso (2009, p. 12). Rogério acompanha Lucas até a sua pensão. Lá, descobre-se que este velava, como um ídolo, o corpo morto de Stela, falecida no dia anterior. A visão o faz desfalecer novamente e o condena a novos dias prostrado e febril, mas no nível de seu pensamento consciente decide não se sentimentalizar por aquela perda: “Ainda não me esquecera de que todo o passado estava morto para mim (...) Rogério, solitário e forte, sucedera ao verme criado pela herança apodrecida dos outros” (CARDOSO, 2002, p. 70).

Recuperado, põe novamente em ação os seus “planos”. Percebe logo que precisaria de uma mudança de aparência para poder encarnar a superioridade sarcástica que almejava, por isso investe suas últimas economias na compra de um chapéu e par de sapatos novos e um terno entre os de modelo “mais em dia”. Transformado, caminha pela Avenida d’um extremo a outro, apenas para desfrutar o prazer de ser visto (CARDOSO, 2002, p. 71-2). Mas é preciso não se deixar contaminar por seus desvaios, pois, no olhar das mulheres que o acompanham de perto, sua aparência desperta piedade: é pálido e magro (CARDOSO, 2002, 73).

Em Lúcio Cardoso as prostitutas aparecerão com a importância que lhes é devida numa literatura de pobres-diabos. Mesmo as melhor sucedidas não poderão livrar-se do estigma da profissão. Stela, após a separação de Inácio, brilhou como “a prostituta mais cruel do Rio de Janeiro” (CARDOSO, 2002, p. 76), seu fim e as condições de seus últimos anos, no entanto, precedem a breve narrativa de sua época de glória, narrada por Violeta, outra prostituta com quem Rogério se amiga e que, ao contrário de Stela, parece nunca ter experimentado senão da pobreza (CARDOSO, 2002, p. 72).

Inácio é a personagem que atravessa todos, que se elevou de homem traído a *bon vivant*, que ri de tudo de uma altura que os outros admiram, inalcançável para as pessoas comuns, e da qual, sem dúvidas, esperam vê-lo cair e ter seu riso, por fim, silenciado. Rogério se convence que só abandonando definitivamente aquele espaço humilíssimo da pensão e seus moradores miseráveis ele poderia se libertar da contaminação da mediocridade (CARDOSO, 2002, p. 97). Elizabeth Cardoso (2009, p. 7) debruça-se sobre as duplicidades que compõem a narrativa: Rogério flutua indecisamente entre identificar-se com o pai, a mãe, ou negar a ambos. A complexidade das relações, os pontos obscuros, impedem uma solução conciliadora entre as três possibilidades. O plano, no entanto, é assemelhar-se ao pai, o que, em consequência, representa uma negação da mãe.

O sentimento do ódio é central na trilogia e é também velho conhecido dos pobres-diabos mais inconformados. Logrados, injuriados, os de Lúcio Cardoso parecem encontrar no ódio uma forma de reação, de contra-ataque ou, em última instância, de mostrar despeito, como através dos risos furiosos e desvairados. A piedade lhes é intolerável, pois a dívida não poderia ser saldada com moeda de tão baixo valor no mercado desses párias já altamente injustiçados:

Quero viver, quero subir, e ninguém me impedirá disso. Estou farto de rastejar como um verme, e passarei por cima de tudo, contanto que atinja o ponto que almejo. Quero ser forte, quero sentir-me invulnerável a uma porção de pequenas misérias, cuja contínua visão me persegue e me ofende (CARDOSO, 2002, p. 124).

Quando finalmente explode em riso, abandonado novamente pelo pai e compreendendo a sua história, ainda mais trágica que tudo que podia imaginar, somado à desesperança de poder de fato realizar a sua subida triunfal e orgulhosa, é encaminhado ao sanatório de onde conta sua história (CARDOSO, 2002, p. 147). O

que distingue Rogério dos outros protagonistas pobres-diabos, principalmente, é sua impostação de orgulho e arrogância, sua expectativa de poder romper os grilhões tácitos da pobre-diabice, e por ter sido focalizado num momento de alucinada e irresponsável confiança em si.

Treze anos após os acontecimentos da primeira novela, em *O enfeitado*, Inácio dá com o filho numa das zonas boêmias mais desqualificadas da cidade, pálido como mármore. Cardoso introduz nesta e na próxima novela, com o drama que lhe é devido, o ambiente funesto dos viciados. Os pobres-diabos, em sua instabilidade e abandono social, tornam-se, como é possível prever, uma presa fácil ao poder anestésico de certas drogas, como o ópio que, no entanto, nunca chegou a alcançar um número de usuários significativo no Brasil: “Vê-se claramente que tudo é possível aqui – e este silêncio sinistro é o de um pacto, de uma conspiração entre seres expulsos da vida pela fraqueza ou pelo desespero” (CARDOSO, 2002, p. 224). Infelizmente, a novela *Baltazar* foi deixada pelo autor ainda em esboço. Os manuscritos se prestam, ao menos, para nos comunicar os planos de Cardoso para a última novela, que eram de perseguir o destino de Adélia após o desfloramento traumático que um já velho Inácio lhe impingiu.

Apesar de Dalton Trevisan ser reconhecido por Paes (1988, p. 39) como um continuador da tradição da escolha por protagonistas pobres-diabos, para o crítico os de Trevisan não “convenciam”. A brevidade do gênero conto passa por uma revisão neste escritor, poucos até então haviam se dedicado à escrita de contos tão concisos. *Mistérios de Curitiba* é um de seus primeiros livros, seu estilo já se mostrava estabelecido e Trevisan despontava como um escritor célebre⁶. Um fenômeno interessante acontece na leitura destes contos, o trabalho de lima, de reduzir o narrado ao mínimo necessário, faz com que percebamos seus personagens como pobres-diabos de forma intuitiva, pela maneira como se expressam, pela falta de estabilidade financeira, pela presença da violência, mas não por poder contar com descrições realmente esclarecedoras. Seus contos são como borrões, microdesabafos, momentos decisivos sem antes e depois. Para Dalcastagnè (2012, p. 27),

As histórias curtas de Trevisan (...) não precisam de contextualização para que localizemos as personagens no seu espectro social. Bastam alguns

⁶ Com estilo estabelecido quero dizer, mais precisamente, que já em seus primeiros livros o autor conseguiu imprimir sua marca através da recorrência de certos temas e de uma notável concisão que, no entanto, teve diversas experimentações durante sua carreira, como no “conto-haica”.

adjetivos, a descrição de determinados objetos, o emprego de diminutivos para que saibamos da manipulação eficaz dos diferentes códigos sociais

É este clima geral construído com minúcia e precisão que garantem ao autor, por esta obra e outras, presença como um dos principais representantes da literatura de pobre-diabo na contemporaneidade, com uma tal constância que o aproxima da exclusividade temática de Chico Lopes. O conto de abertura, “Lamentações de Curitiba”, confere ao que virá em seguida certo tom apocalíptico, de juízo final. Será por conta daqueles dramas miúdos, violências gratuitas, deslealdades, que os olhos do demiurgo baixaram sobre Curitiba? A partir dele, segue-se uma legião de personagens e dramas em dezenas de contos que podem chegar a ter menos de uma página. Em um ensaio sobre este escritor, embora sem citar *Mistérios de Curitiba*, Lopes (2015, p. 158) considera que

o trabalho de Trevisan é, pela repetição, atingir alguma coisa que o persegue, o obceca, o desnorteia, o coração do drama humano (...) Dalton foi dos primeiros a me mostrar os limites da carne e a esquivação do espírito e o drama que se instala aí, no descompasso entre querer felicidade absoluta e só encontrar migalhas mais ou menos felizes e mais ou menos sórdidas, na limitada vida real, que confina os amores e cria quadros de repetição mórbidos, obsessivos e estéreis no confinamento da vida dos casais

Seguem a partir daqui alguns breves comentários sobre os contos que mais sugerem o universo temático e semântico do pobre-diabo, a fim de delimitar as linhas de interesse específicas de Trevisan. Os primeiros indícios começam a partir do conto-carta de uma mocinha cuja virgindade foi oferecida a um rapaz que, ao que tudo indica, agora a evita. Ela teme que o pai, alcoólatra, vá lhe dar uma surra (TREVISAN, 1996, p. 16-18). Em outro, lemos o testemunho de uma mulher (possível defunta-atora) constantemente espancada, sem mais explicações, pelo companheiro que acabará por tentar assassiná-la (TREVISAN, 1996, p. 27-8). Em “Ezequiel”, um homem “feio e sem profissão” ganha a confiança de uma família após algumas visitas e um rádio emprestado. Aparecendo um dia com um carro “lata velha”, pede para passear com as crianças. Sua intenção era abusar da menina de oito anos, o que se “repetiu algumas vezes”. O relato, narrado pela menina abusada, é descritivo, sem mágoa nem nojo, também sem carinho ou saudade. Um dia ele deixou de visitá-los e a vida continuou (TREVISAN, 1996, p. 36-7). Em “Pedro” há novamente protagonismo feminino: uma mulher “só no mundo” (TREVISAN, 1996, p. 45) se vê obrigada a humilhar-se ao ex-companheiro, pois tem o aluguel da pensão e a farmácia em grave

atraso. Tendo o abandonado por outro homem, ela, hoje também abandonada, sabe que tem pouco direito a pedir, mas não tem mais a quem recorrer, alega ter mesmo tentado suicídio. Encerra numa ameaça que tem algo de maldosamente cômico:

Pedro se você não me quer mais e não vier me buscar, não diga que não te avisei. Estou de preto e, quando não puder mais de bêbada, ponho fogo no corpo, saio gritando na rua o teu nome. Terminando com fé em Deus que na hora da morte eu grite o teu nome Pedro e não o do outro que não merece (TREVISAN, 1996, p. 46).

Há alguma inflexibilidade e dureza na análise que Dalcastagnè (2012, p. 24-5) empreende a respeito da obra de Trevisan, mas é lícito nos perguntarmos qual o interesse deste tipo de representação de pobres-diabos entre as que vimos analisando:

Dois dos mais consagrados nomes do conto nos anos 1970, Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, constroem sua representação do outro – bandidos miseráveis no caso do primeiro, suburbanos pobres, no do segundo – sob a perspectiva das classes dominantes. E tanto num caso quanto no outro, a violência, contra tudo e todos, é a marca definidora. Um certo cinismo, no estilo, também os aproxima. É verdade que a violência também aparece mesmo quando eles tratam das elites, mas com deslocamentos significativos. (...) E não é o caso de perguntar qual violência é pior. O que está em questão aqui é a representação do criminoso pobre.

A insistência no tema da violência, é, aliás, uma característica distintiva entre esses contos de Trevisan e as outras obras aqui analisadas, embora todas carreguem também o seu quinhão, mas nenhuma com tanta insistência e centralidade. Em “Senhor”, de posição central e em claro diálogo, ao menos, com “Ezequiel”, “Pedro” e o conto de abertura, lê-se

livrai-me dos chatos. (...)
A menina de três anos estuprada por Claudionei eu Te perdoo, Senhor, a Valquíria que embebeu as vestes em álcool e ateou fogo eu Te perdoo, as duas senhoras Lucinda e Perciliana que se engalinharam durante a missa na Tua catedral, eu Te perdoo porque Te entendo, Senhor.
Não Te entendo, ó Senhor, por que respeitas a eles, que são chatos (TREVISAN, 1996, p. 51-2).

“Senhor” é capaz de causar algum mal-estar na posição onde se encontra, após tantos assassinatos, estupros, desgraças várias já narradas e as outras ainda que seguirão. Passada esta segunda intromissão do divino, retorna à pintura das “vidinhas apagadas e patéticas de pequena classe-média periférica, gente que a rigor só tem a oferecer a sua humanidade, destituída de qualquer possibilidade de dar exemplo”

(LOPES, 2015, p. 159). No conto “Praça Tiradentes”, Mundinho, por ter dado um pacote de bala Zequinha, dezessete pacotes de pipoca, alguns de bala azedinha e ainda outras quinquilharias, sentia como se Maria estivesse obrigada consigo. Não podia dizer um não. Tão bonita, um investimento tão alto, diante da recusa lhe deu um tiro no meio da praça central (TREVISAN, 1996, p. 58-60). Falta ainda o caso de Cidinha, flagrada pela lente do autor enquanto escrevia uma carta a seu malfeitor exigindo ajuda:

você me abandonou e nunca me ligou, só interessado em se aproveitar de mim, era donzela quando me desencaminhou, (...) quero meus cem contos, esperando de braços abertos e depois de vinte anos não tenho mais direito, é isso que você pensa? (...) depois de dezenove anos você não me larga na miséria, velha, doente, e fica se regalando, ganhando bem, e me deixa arruinada (TREVISAN, 1996, p. 65).

Com um nível menor que o usual de ironia e sarcasmo, acompanha-se ainda o lamento de uma mãe solteira que assiste, aflita, o progresso da separação entre si e o filho que quer abrir asas para o mundo: “A casa culpada, ele não era o outro que devia ser. Só se salvaria longe. Aqui, o destino: o padre-nosso, a mãe, o patrão. Hoje eram as migalhas de ontem” (TREVISAN, 1996, p. 67). Era desta mediocridade que ele forçava fugir, mas teria uma verdadeira chance, sem perder-se, neste mundo cíclico de Trevisan? Em “Quatro tiros”, uma conversa boba, a partir da qual não se acessa antecedente, leva à morte do brigão caçador de confusão que contava nos bolsos apenas “um lenço xadrez, uma carteira vazia, uma medalha de cobre, um pente, um espelhinho redondo” (TREVISAN, 1996, p. 79). Num dos contos mais curtos, “Generoso”, uma mulher escreve uma pequena carta-desabafo a uma amiga que teve a sorte de encontrar um bom homem. Já a remetente, esposa do que é ironicamente chamado de Generoso pelo autor, não teve a mesma sorte. Recuperado depois de quase morrer de uma “doença de homem” (TREVISAN, 1996, p. 119) quer se mandar e deixá-la sem auxílio, sozinha com os filhos. Em sua tese de doutoramento, Geraldo de Souza (2009, p. 7) defende que a violência e a crueldade são as marcas distintivas da obra de Trevisan. Nela, o leitor irá presenciar

um cenário ficcional onde a violência cotidiana traduz a configuração mais realista possível do “real”, ou que registre a impulsividade da agressão humana. Na verdade, essa narrativa frustra o prazer, as saídas apaziguadoras ou educativas para a violência, e, ao representar cenas de crueldade ou perversão explícitas, diz muito mais do que reafirmar que a natureza do homem é violenta.

Trevisan parece ter especial interesse na dimensão “de si para si” da agressão entre pobres-diabos: entre casais, vizinhos, amantes. Além da violência, o que liga as histórias é o pano contra o qual suas tragédias entram em cena: o espaço dos subúrbios. Para Dalcastagnè (2012, p. 27), Trevisan

faz do cinismo, estilo. E isso o autoriza a debochar de cada empregada doméstica, cada jovem suburbana, cada balconista, cada pequeno escriturário que inclui em suas narrativas. Eles ora são ingênuos, ora perversos, muitas vezes, as duas coisas ao mesmo tempo. Frustrados em suas taras, espremidos entre sonhos de depravação e a vida medíocre do subúrbio, circulam pelas páginas de seus livros como se tivessem o único intuito de nos fazer sorrir, superiores, diante de existências tão desprovidas de sentido e, ao mesmo tempo, tão carregadas de violência.

Mas o problema, para Dalcastagnè (2012, p. 27), está menos na escolha de suas áreas de interesse que na falta de crítica com que essas representações e a linguagem como um todo seriam utilizadas, servindo, ainda de acordo com a autora, apenas para “reafirmar preconceitos e marcar a diferença entre nós, cosmopolitas (...) e essa gente (...) – patéticos em sua animalidade”. Dalcastagnè escolhe dois contos de *Mistérios de Curitiba* a fim de demonstrar a diferença de tratamento do narrador em relação à mulher pobre, em “Os três presentes”, e à rica, em “O negro”. A “mocinha” do primeiro conto é cercada de diminutivos: criadinha, doentinha, bobinha (TREVISAN, 1996, p. 122-3). Aceitou deitar-se, com um morador da pensão onde trabalhava, por um “radinho de pilha, caneca de letreiro *Parabéns*, pacote de bala Zequinha” (TREVISAN, 1996, p. 123), crente que o casamento, de branco, viria em seguida. Dalcastagnè (2012, p. 27-8) observa que “diante da história de uma menina frágil e sonhadora de treze anos de idade que é explorada sexualmente em seu trabalho, resta-nos a “graça” de sua rendição a preço tão baixo, tão vulgar”.

Em “O negro”, Diana, esposa e mãe, tem carro próprio e banheira com sais aromáticos. Mesmo “apavorada do escândalo” (TREVISAN, 1996, p. 57), sente que acabará louca se não ceder ao desejo de deitar-se com qualquer negro que cruzar na rua. Dá vazão, retorna, lava-se, mas o desejo não cessa nem escorre pelo ralo, continua a desejar “o negro”. Dalcastagnè (2012, p. 28) observa que

Para ela, não há diminutivos, tampouco a ridicularização a partir de pequenos objetos de consumo (que a classe média é tão pródiga em acumular). A zombaria da narrativa anterior é substituída por um tom mais neutro, descritivo. Não se estabelece o preconceito contra a personagem enquanto representante de determinada categoria social, como em “Os três presentes”.

O que não quer dizer que o preconceito não esteja ali – dessa vez contra a mulher, animalizada pelos seus instintos sexuais

É curioso notar, neste ponto, que a literatura de Trevisan é tida como uma referência para a formação da expressão literária de Chico Lopes o qual considero, entre estes escritores, um dos mais empáticos em relação aos pobres-diabos que representa, ainda que, apesar da empatia, não perca o senso crítico nem descaia em sentimentalismos ou santificações. Para Lopes (2015, p. 156), na literatura de Trevisan “o riso cruel ou a piedade [ficam] mais por conta do leitor (...) Nesse emaranhado de crueldade, sordidez, picuinhas, grotesco e desespero, a grande verdade é que Trevisan se revela um humanista, um moralista desiludido”. Cita, então, o conto “Pedrinho”, de *Novelas nada exemplares*, para combater certa fama do autor de pitoresco ou pornográfico (ou cínico):

simple relato sobre um menino de uma família pobre que, sem que a família perceba, está morrendo de tétano. É tão grande o talento do contista que ele alcança, em tom mais para desprezioso, uma universalidade dilacerante: aquele Pedrinho é simplesmente todo o absurdo da condição humana – por que um inocente completo tem que sofrer tão horrivelmente? (LOPES, 2015, p. 159).

Onde Dalcastagnè vê as marcas do preconceito de classe, Chico Lopes (2015, p. 160) vê um Trevisan

repleto de humanidade. Ele sabe que o homem sofre, sofre abjetamente, e nada pode fazer senão ter consciência disso (...) No entanto, sabe também quando (...) o homem é menor que si mesmo, se diluindo na mesquinhez de uma vida cheia de má-fé e traições (...) aí, o humor parece necessário

Mas, então, por que o foco nesta representação desfavorável, ridícula e violenta de seus pobres-diabos? Por que o tratamento em relação ao rico, por parte do narrador, é mais respeitoso? No conto “Em busca de Curitiba perdida”, que o ufanismo tornou célebre, a circunscrição da voz narrativa se esclarece: ela pertence àquela parcela da sociedade curitibana que frequenta e louva as pensões de estudantes, mas não as pensões de trabalhadores, de pobres; a Curitiba na qual viaja é a das conferências positivistas, do Museu das Musas, dos bailes familiares de várzea (TREVISAN, 1996, p. 88-9). Neste espaço onde o autor viaja e é viajado, o pobre-diabo é um volume que mal se percebe a um canto.

Clarice Lispector surpreendeu seu público com o lançamento d’*A hora da estrela*, novela imersa em temas e problemas de cunho social numa autora que havia

sido consagrada como intimista. Sua morte repentina logo após o lançamento desta obra, em 1977, nos nega saber se seria uma mudança de abordagem definitiva ou se esta obra seria relegada à única exemplar do gênero. Mas não devemos nos iludir tão facilmente pelas seduções que emanam dessas dessemelhanças, como se não houvesse conexão possível entre a obra de uma vida inteira e a obra derradeira, neste ponto, o narrador-personagem Rodrigo S. M. age como um *alter ego*. Clarice prevê a surpresa dos leitores e transfere para a pena de Rodrigo uma série de explicações, as quais podemos comprar, ou não: “quero o figurativo assim como um pintor que só pintasse cores abstratas quisesse mostrar que o fazia por gosto, e não por não saber desenhar” (LISPECTOR, 1998, p. 22).

Numa lista de treze possíveis títulos que encabeçam a novela, o título real figura, controversamente, numa segunda posição, após “A culpa é minha”. Para o leitor de primeira viagem a abundância de títulos pode parecer curiosa, embora comunique pouco, ainda. É preciso conhecer a natureza deste autor fictício e de sua musa-ralé, só então assomam as ironias, a mistura que não se resolve entre empatia e desprezo de alguns desses títulos como: “Ela que se arranje”, “Eu não posso fazer nada”, “História lacrimogênica de cordel” ou “Saída discreta pela porta dos fundos” (LISPECTOR, 1998, p. 7). Aquela compaixão que os pobres-diabos seriam capazes de despertar nos outros é precisamente o que falta a Rodrigo, segundo ele próprio (LISPECTOR, 1998, p. 13). Com uma tranquilidade incômoda, ele nos questiona: “Quem já não se perguntou: sou um monstro ou isso é ser uma pessoa?” (LIPECTOR, 1998, p. 15). O leitor que, por ventura, venha a criticar sua insensibilidade já teria sido trespassado pelo olhar de uma Macabéa? Já passou insensível por um rastro de sangue pobre no meio-fio? Para Chico Lopes (2014, p. 96-7),

Essas figuras que por vezes passam por nós, anônimas, espezinhas ao último grau, com um primarismo tão profundo que chegam a parecer algo entre santas e idiotas, quem não as conhece? (...) O Brasil de Macabéa é bem um país de Dostoiévski, não por acaso um dos autores favoritos de Clarice (...) Mas (...) Macabéa deixa de ser fenômeno exclusivamente brasileiro: acaba por ganhar estatura de símbolo ontológico, de um arquétipo universal, revelando uma pobreza que é mais que essa, clássica, do nordestino-com-fome – é uma espécie de nudez inapelável da Criatura. Ela é o ser em crua perplexidade dentro de um mundo hostil, incompreensível, minuciosamente adverso, inassimilável

Após a profusão de títulos, segue uma “Dedicatória do autor” acompanhada de uma comunicação em parênteses de que se trata, naquele momento, de Clarice

Lispector, por outro lado, quem fala refere-se a si no masculino. Lispector mostra uma disposição vigorosa para confundir e expor tudo à incerteza da ironia, o narrador Rodrigo S. M. parece trazer as respostas que os leitores dirigiriam a ela, embora seja ele/ela quem espera por uma resposta capaz de tornar o livro uma obra acabada, e pergunta se é o leitor quem a tem (LISPECTOR, 1998, p. 10).

A invenção deste narrador interessa ainda especialmente se pensada no contexto das reações, diretas e indiretas, ao estado ditatorial que durava, então, mais de uma década. Mostrando um grande atilamento, este narrador de Lispector ganha força enquanto paródia do intelectual engajado da classe alta, recém-descobrimo os pobres numa troca de olhares. Numa fórmula que faz lembrar o desalinamento social do pobre-diabo, Rodrigo declara que não tem classe social e é “marginalizado”, pois “A classe alta me tem como um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim” (LISPECTOR, 1998, p. 19). Dalcastagnè (2012, p. 55-6) interpreta este trecho como um pairar no mundo evitando a contaminação:

Rodrigo é o escritor sofisticado, o intelectual que está acima dessas manifestações miúdas de sentimentalismo. É aquele que reflete, pondera, que indaga o mundo com perguntas adequadas. Bem ao contrário dos parvos, como Macabéa, que não sabem nem o que não sabem.

Pensando a difícil relação entre o intelectual e a massa, além desta novela de Lispector, Dalcastagnè (2012, p. 37) evoca o célebre conto de Sérgio Sant’Anna, “Um discurso sobre o método”, no qual o narrador, que num primeiro momento fazia as vezes de “imparcial e objetivo”, após ter montado o circo onde expõe na posição de palhaço um trabalhador pobre, passa a impor-se,

onipresente e onipotente, a despejar sobre o homem uma tonelada de discursos, cada um mais absurdo que o outro, muito embora carregados da autoridade que lhes é conferida no mundo social. O narrador, aqui, não se traveste de personagem para transitar na narrativa (...), ele aparece como aquilo que efetivamente é: um narrador em terceira pessoa (...) que agora (...) se vê obrigado a se autodenunciar, explicitando sua própria perspectiva.

Fora do comum, quando a regra é o ressentimento, a cabeça baixa, Macabéa é a que às vezes sorri na rua, mas ninguém “lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998, p. 16) e, em sua penúria, quando recebe o salário às vezes compra uma rosa (LISPECTOR, 1998, p. 32). O que a aproxima do universo pequeno burguês do pobre-diabo e a afasta da miséria é sua alfabetização

e o aprendizado de uma das poucas profissões acessíveis, e ainda com algum prestígio, para alguém de sua origem, a de datilógrafa, profissão da qual tinha orgulho, pois lhe tornava “alguém no mundo” (LISPECTOR, 1998, p. 45). Faz parte da verossimilhança de Macabéa, enquanto mulher, ter uma instrução especialmente precária, mesmo para as possibilidades de sua condição econômica. Os espaços vagos de sua formação cultural são completados a conta-gotas pelas informações da Rádio Minuto e a aleatoriedade desta educação gera, naturalmente, efeitos cômicos, bem ao gosto do personagem-narrador. É verdade que era má datilógrafa e o patrão a mantinha por dó (e também por contar pagar-lhe um salário miserável), mas é também verdade que a “burguesia” e o que se deriva dela tem sofrido tamanhas transformações nas últimas décadas que o uso deste termo pode embaralhar nossa visão quando tentarmos enxergar quem são os pobres-diabos do Brasil hoje. De qualquer forma, Rodrigo frisa que Macabéa não é mendiga, que havia “toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome” (LISPECTOR, 1998, p. 30).

Especialmente numa segunda leitura, desce mal a carga de ironia, facilmente confundida com espiritualidade quando não se sabe qual é, afinal, a história que ele tanto titubeia em começar, dividido entre a indecisão da melhor forma de contá-la e o prazer de quem se deleita com o próprio gênio. De qualquer forma, precisa contá-la, se não, sufoca, precisa defender-se da acusação que Macabéa lhe lança com seu olhar (LISPECTOR, 1998, p.17). A história de um pobre-diabo legítimo não é cômica, o destino de Macabéa é trágico, como o dos outros pobres-diabos, mas no resumo do autor-narrador sua tragicidade encolhe-se a uma “história com começo, meio e *“gran finale”* seguido de silêncio e chuva caindo” (LISPECTOR, 1998, p. 13). Enquanto a “história” tarda, a silhueta desta personagem é traçada de forma descontínua e desordenada antes de conformar-se ao ritmo do que será o núcleo duro da narrativa, seus dias finais. Do retrato impresso no olho da nordestina avistada por Rodrigo até sua transposição em tinta sobre tela/folha em branco, obra de arte, é já uma segunda Macabéa que surge na ficção, exercício imaginativo do narrador fictício de Lispector:

Não é o caso de dizer que Macabéa seja aquela que conhecemos pela leitura do romance, mas, sim, aquela que Rodrigo S.M. nos faz conhecer. Nesse caso, o narrador/personagem de *A hora da estrela* apresenta-nos mais do que uma história. Ele revela-nos os limites de um olhar sobre o mundo, que não consegue, ainda que nos apresente a biografia de Macabéa, alinhar o ser-social à subjetividade/o mundo à psique. Para ele, a culpa da passividade é da retirante, não do mundo que a forjou (SPINELLI, 2008, p. 31).

Neste sentido, Spinelli (2008, p. 17) defende que a questão central desta novela é menos a trajetória desta nordestina no Rio de Janeiro que “o papel do narrador Rodrigo S.M. na composição do romance”. Paes se perguntou o mesmo em *O Coruja*, era ele o protagonista do romance homônimo ou este seria Teobaldo? *A hora da estrela* é antes a história da pobre-diaba Macabéa ou de Rodrigo e seu desconforto de intelectual? Se Lispector, em *A hora da estrela*, torna tema o fazer literário, num estranho movimento, isto implicaria em

tornar tema a miséria de uma experiência social que não viu a promessa da mercantilização se realizar plenamente. Afinal, parte significativa de nossa estrutura social é pré-mercantil, possível herança de nosso passado escravocrata. Logo, o tema literário também se denomina tema social, cujas raízes mais profundas encontram endereço na miséria que convive, placidamente, com os avanços técnicos e sociais de nossa modernização (SPINELLI, 2008, p. 18).

É já metade da novela quando Rodrigo, finalmente, consegue ajustar o foco sobre os fatos que vinha perseguindo. A partir do encontro de Macabéa com Olímpico, a narrativa segue comportada em direção ao desfecho previamente anunciado em códigos e ironias. Virgem e insossa, é natural o estado de “desespero de amor” (LISPECTOR, 1998, p. 44) por este homem único que lhe reparou a existência enquanto mulher. Ao contrário da sorte daquela mocinha de Trevisan, do conto “Os três presentes”, Olímpico corteja Macabéa procurando uma esposa, menos por desejá-la que por ela transparecer certas qualidades de esposa incrustadas na educação machista de sertanejo paraibano: o recato, a simplicidade.

As palavras trocadas entre os dois durante seus poucos encontros beiram o absurdo (LISPECTOR, 1998, p. 48), expressam a falta de hábito de Macabéa em entabular uma conversa, discutir assuntos, tecer comentários e, acima de tudo, ter alguém que se interesse em ouvi-la. Também nesses diálogos se evidencia o caráter absurdo da própria Macabéa, invenção de Rodrigo por onde transparece seus preconceitos de classe, mas também uma certa romantização da pobreza: a sua pobre-diaba chora ao ouvir Caruso, compra uma rosa no lugar de uma alimentação mais nutritiva, permite que lhe ponha na boca frases como “só sei ser impossível, não sei mais nada”, “você sabe se a gente pode comprar um buraco?”, “não sei o que está dentro do meu nome. Só sei que eu nunca fui importante...” (LISPECTOR, 1998, p. 48-56). Olímpico era operário numa metalúrgica e, ao contrário de Macabéa, que

achava que não precisava “vencer na vida” (LISPECTOR, 1998, p. 49), tinha fibra para forcejar na direção de satisfazer seus sonhos de grandeza. Logo se lhe torna evidente que Macabéa não era a companheira adequada, especialmente após conhecer sua colega de datilografia, Glória, a quem, embora também faltasse a beleza, era branca, nascida no Rio de Janeiro, loira, mesmo que oxigenada, e havia recebido uma alimentação mais adequada (LISPECTOR, 1998, p. 59). A partir daí Rodrigo passa a incomodar-se com a banalidade de sua história (LISPECTOR, 1998, p. 66) e lança-se logo para o prometido *grand finale*.

Um trecho que desperta especial atenção quando lemos a obra enquanto pertencente à tradição de protagonistas pobres-diabos em nossa literatura é o que narra o encontro de Macabéa com o título *Humilhados e ofendidos*, de Dostoievski:

um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado à literatura, deixara sobre a mesa. O título era *Humilhados e ofendidos*. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, para que lutar? (LISPECTOR, 1998, p. 40).

O preconceito de classe do narrador aflora na culpabilização de Macabéa, em sua alegada incompetência para se ajeitar, ignorando os mecanismos que fizeram dela essa “desajeitada” (LISPECTOR, 1998, p. 24). Apesar de algumas declarações de amor, em rompantes, a verdade é que se livra do fantasma da moça com bastante desembaraço após seu assassinato (LISPECTOR, 1998, p. 86-7). O corriqueiro de sua tragédia tem eco na autopercepção do protagonista sem nome de *O estranho no corredor*, de Chico Lopes (2011, p. 21):

mal o olhavam, rapidamente lendo, por suas roupas, sapatos, óculos, jeito franzino, jamais impositivo, a valise simples, o uso de ônibus, que ele nada oferecia, nada era, não merecendo mais que o olhar casual e de passagem que se dá a um pé-rapado esmagado em atropelamento de esquina.

Segundo Rodrigo S. M., a hora da morte é o único protagonismo possível para o pobre-diabo, quando representará “brilhante estrela de cinema” (LISPECTOR, 1998, p. 29), adiantando o jogo entre a previsão invertida da vidente que Macabéa procura após sua decepção amorosa (LISPECTOR, 1998, p. 77) e o Mercedes-Benz que a atropela tão logo põe os pés na rua.

OS POBRES-DIABOS DE CHICO LOPES

CAPÍTULO DOIS

A crítica consultada sobre a obra de Chico Lopes parece estar de acordo, entre outros pontos, em que a literatura deste autor é estranha em relação à de seus pares. Este é um dos temas, por exemplo, do prefácio a seu primeiro livro, *Nó de sombras*, escrito por Ignácio de Loyola Brandão (LOPES, 2000, p. 7):

Num momento em que todo mundo quer escrever tramas policiais e imitar o Rubem Fonseca, porque Rubem é a bola da vez entre os críticos, num momento em que todos querem saber qual é a tendência para se inserir nela e fazer sucesso e entrar para as medíocres listas de mais vendidos, repletas de auto-ajuda e baboseiras de consumo fácil, deparo com um escritor quieto em seu canto, imune aos incensamentos, escrevendo o que acha que deve escrever, fazendo a própria tendência, seguindo a inspiração, que nele é farta.

A fim de compreender o que há de verdade neste aparente lugar-comum, procurarei levantar algumas questões do importante estudo de Schøllhammer, *Ficção brasileira contemporânea*, que interessem mais detidamente à análise de uma obra como a deste escritor. Em um passo teórico interessante para a concepção deste seu estudo, Schøllhammer (2012, p. 9-10) pergunta-se como podemos entender o termo contemporâneo, que compõe o título de seu livro. Interpretando a leitura de Barthes das “Considerações intempestivas”, discorre que

o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se identifica plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam da sua lógica. Ser contemporâneo, segundo este raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.

O autor d’*O estranho no corredor* é escorregadio quando se trata de tentar engessá-lo em alguma corrente atual de pensamento/produção literária, mas é um homem comprometido com este presente de impossível coincidência, um homem de seu tempo. Caso se conclua que Lopes se assemelha pouco à nossa produção literária atual, nem por isso sua obra deixaria de ser contemporânea, no sentido dado acima. Enquanto, para Schøllhammer (2012, p. 11-13), a literatura brasileira produzida hoje tenderia a fazer um insistente uso da “presentificação”, a de Chico Lopes parece estar desconectada do presente. Suas narrativas estão situadas num tempo impreciso. Pode-se inferir, após um trabalho detetivesco do leitor em busca de

detalhes que numa leitura ligeira possivelmente seriam ignorados, que as narrativas se passam em cidades pequenas do interior, ou de bairros periféricos de alguma cidade mais robusta, entre 1960 e hoje. Creio que esta desconexão tenha muito a dizer sobre a própria forma com que a passagem do tempo se dá para as personagens e ambiências que Lopes põe no centro da narrativa e que são facilmente localizáveis em qualquer pensão, praça pública ou botequim. Esta presentificação, ou melhor, a “urgência” que a escrita contemporânea apresentaria, para Schøllhammer (2012, p. 11),

é a expressão sensível da dificuldade de lidar com o mais próximo e atual, ou seja, a sensação, que atravessa alguns escritores, de ser anacrônico em relação ao presente, passando a aceitar que sua “realidade” mais real só poderá ser refletida na margem e nunca enxergada de frente ou capturada diretamente. Daí perceberem na literatura um caminho para se relacionar e interagir com o mundo nesta temporalidade de difícil captura. Uma das sugestões dessa exposição é a de que exista uma demanda de realismo na literatura brasileira hoje que deve ser entendida a partir de uma consciência dessa dificuldade. Essa demanda não se expressa apenas no retorno às formas de realismo já conhecidas, mas é perceptível na maneira de lidar com a memória histórica e a realidade pessoal e coletiva.

Um dos pontos principais deste estudo de Schøllhammer (2012, p. 53-4) é a compreensão de que uma parte significativa de nossa literatura contemporânea seria uma retomada do realismo, da seguinte forma:

É claro que ninguém está comparando-os [os escritores contemporâneos] estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que encontramos nesses novos autores é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. (...) o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora.

Se ignorarmos o que fica subentendido por engajamento, pois creio que, na representação insistente de pobres-diabos, Lopes seria mais um obsessivo que um engajado, e ignorando também o que se subentende pela “escola Rubem Fonseca”, pois os “pais intelectuais realistas” de Lopes seriam de outra vertente, trata-se também de certa retomada do realismo a forma como este autor manipula seus personagens. Novamente, um realismo do Graciliano de *Angústia*, não do Fonseca d’*O cobrador* e outros títulos. Ao fazer tal comparação, identifico em *Angústia* uma narração empática, próxima do íntimo das personagens que enuncia, com uma ironia que denuncia, mas

estende a mão, enquanto em *O cobrador* a denúncia se dá com o dedo em riste, a narração é distante, antipática. É nesses termos que se encontra também a diferença entre a literatura de Lopes e a de Trevisan, embora seja um grande admirador deste seu predecessor. Mas não se deve ter a impressão de que uma reinvenção realista é o principal “projeto” da literatura contemporânea brasileira, pois há também uma vasta produção de cunho subjetivo. Nem por isso se deve cair em outro erro, o de ver estes grupos em oposição, pois “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico” (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 15-6).

Pensando especialmente a produção contemporânea, Regina Dalcastagnè (2012, p. 31-2) julga que os escritores brasileiros são “mais sensíveis à variedade de vivências dos estratos sociais mais próximos ao seu (...) como se a diferença que separa um médico de um advogado fosse mais significativa do que aquela que afasta um balconista de um motorista de ônibus”. Não podemos confundir empatia com intimidade, a verdade é que, entre nossos escritores mais destacados, suas vivências eram mais próximas daquela dos advogados que a de um balconista de lanchonete. O analfabetismo foi combatido morosamente e, tendo sido sempre mal remunerada, a profissão de escritor se alinhava melhor com quem pudesse se valer de outros auxílios financeiros. Hoje já passam a ser frequentes casos como o do morador de bairro favelizado Paulo Lins, do filho de um pipoqueiro e de uma lavadeira, Luiz Ruffato, de Marcelino Freire, nascido numa família numerosa em Sertânia, no interior de Pernambuco, todos reconhecidos e festejados pelos principais meios de consagração de nosso sistema literário e que (Dalcastagnè se refere a Ruffato) ajudam “a compor um painel mais plural sobre a vida no país nos dias de hoje”. Também a empatia de Chico Lopes vem da intimidade, experiência e de sua convivência com párias de todos os gêneros.

A procura por um novo tipo de realismo na literatura, de acordo com Schøllhammer (2012, p. 57), “é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa”. Chico Lopes parece ser um desses escritores que se recusam a fazer o pacto com um ou outro desses gêneros de expressão literária. A representação de pobres-diabos em nossa

literatura figura na origem e na retomada do realismo, nos anos trinta, e sem dúvidas acrescenta às expressões mais subjetivas uma dimensão social, como em *Angústia*, *Inácio* e *O estranho no corredor*. Numa autora que se consagrou como intimista, a novela de pobre-diabo *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, surge como um corpo estranho, primeira, entre suas obras, a mesclar, definitivamente, o subjetivo e o social.

UMA NOVELA DE POBRE-DIABO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: O ESTRANHO NO CORREDOR

O estranho no corredor é a peça mais festejada da obra literária de Chico Lopes até a data da publicação deste trabalho. Disfarçada por um léxico descomplicado e sem meias-palavras, sua complexidade se instala na relação conflituosa entre o narrador e o personagem-protagonista, não nomeado. Novela em terceira pessoa que nos faz muitas vezes esquecer que se fala na terceira pessoa: com frequência o discurso se trunca em vírgulas pela intromissão do personagem que poderia falar por si, que forceja a falar por si. Aqui e lá abre-se um sinal de aspas, são os trechos de seu diário por meio dos quais pode conquistar a fala em primeira pessoa. Mas sendo a narração tão colada ao personagem, não fossem essas marcas gráficas, sutis ainda, não seria imediato o reconhecimento da mudança de voz, pois o texto é fluido. A atenção é voltada para o interior e a perspectiva é interior.

A narrativa, tocada ao ritmo da memória e dos medos primevos, tem algo de *thriller* sobrenatural do bom cinema americano e é protagonizada por um pobre-diabo assombrado por uma “presença” fantasmagórica e observadora. O título, *O estranho no corredor*, permite ao menos duas leituras, este estranho poderia se referir tanto a uma pessoa encarnada, desconhecida, que se materializa neste espaço que não é propriamente um espaço, mas mais um local de passagem entre um espaço e outro. Mais interessante que esta primeira interpretação, o “estranho” também sugere o encontro com o extraordinário, com o outro, em suma, cujo desvendamento consistirá em perceber parte do próprio eu. O protagonista, espécie de intelectual sem berço, deixa a pequena cidade de V. e suas memórias opressivas para buscar a chance de seguir uma carreira de escritor numa cidade maior, não nomeada. Não é bem-

sucedido: leva uma vida medíocre como professor de inglês mal pago. Na fórmula, como bem destaca Alfredo Monte (2012), há um pouco de balzaquianismo: “o provinciano que enfrenta a metrópole, e que ali tem trituradas suas ‘ilusões’”, mas, diferente do “romaneio balzaquiano”, em Lopes há bom quinhão de ironia do autor em relação ao seu “herói”, e mais importante que o confronto com a metrópole é o retorno à “província” e o confronto com os elementos formadores de sua identidade. Já para Monte (2012), sem conflito necessário com a afirmação anterior, esta ironia residiria

no fato de que o personagem — assim como tantos outros da literatura a partir do modernismo — se movimenta por projeções: ele leu muito, e viu muito cinema (...) e sempre há uma referência que torna certos atos, movimentos e decisões paródias do lido e do visto

Cronologicamente, o que se narra são suas últimas semanas na cidade grande, quando se agrava sua paranoia de perseguição, e cerca de seis dias ou menos em sua cidade natal, para onde retorna. As abundantes digressões se prestam a dar significado a seus medos. Numa segunda leitura, o primeiro parágrafo da novela sai da obscuridade e, oposto, torna-se iluminador quando se está de posse dos indicativos do que seja a figura fantasmática que obceca o protagonista. Já a aparição da tia, em sequência e nesta situação específica, indica a importância paralela de sua influência viva e vigilante, quase tão angustiante quanto a de seu obscuro perseguidor.

O primeiro desenho incerto que lhe saíra era só este: um homem alto, sua silhueta, seus contornos, que depois, aos poucos, fora enchendo com o preto da hidrográfica. A totalidade do tipo, enegrecido, repleto, preciso, o satisfez momentaneamente. Rasgou o desenho e passou para o caderno de anotações. Pensou um pouco, porque já o rosto feminino – o que se impunha sobre todos os outros, em sua lembrança – lhe aparecia. A tia (LOPES, 2011, p. 7).

Tia Ema é a usurpadora (LOPES, 2011, p. 16) que lhe obliterou as memórias de pai e mãe, como se pelo esquecimento pudesse proteger o sobrinho-filho de ouvir a voz do sangue e tornar-se um deles: um perdido. Ela também era seu sangue e era pura, sendo assim, tornou-se urgente transformá-lo nela. A tia impôs-se de tal forma ao trio que compunha a nova família que qualquer contato entre os três era quase impossível sem sua intermediação. A mãe, acusada de desvairo, não podia ver o marido, não podia ocupar-se do filho; o pai, boêmio, vagabundo, era impedido de aproximar-se da casa; o filho, uma criança, não tinha direito a voz.

Cedúlia morre quando o protagonista contava nove anos, de maneira que mal consegue lembrar-se dela, pois passava longos períodos num manicômio de onde às vezes fugia. De volta ao lar, era “um bicho extremamente lerdo e de poucas palavras” que “às vezes saía da casa gritando pela rua, na noite, e era literalmente caçada por amigos da tia” (LOPES, 2011, p. 106). É impossível diferenciar qual foi o tônico de sua loucura, se a vida vadia do esposo ou a irmã que agia sobre seus desejos com uma autoridade à qual não tinha direito.

Morto também o pai, em desgraça, sobre o que falaremos mais adiante, resta ao menino apenas esta tia. Ela lhe surge à memória como uma mulher opressora e beata ao nível da maluquice, com quem a relação foi sempre permeada de mal-entendidos e tensões que, ela solteirona, ele entrando na adolescência, tomavam mesmo conotações sexuais (LOPES, 2011, p. 102). Do padre com quem era obrigado a se confessar, ouvia que o diabo aparece sempre para os meninos que praticam onanismo, uma palavra estranha. Quanto seria preciso rezar para afastar-se do inferno destinado aos ímpios, para proteger-se de seus desejos de injuriar, querer brigar, “pensar feuras, até com a Nossa Senhora” (LOPES, 2011, p. 85)? A resposta do padre beirava o absurdo: “Vai ser preciso muito, a vida inteira, que isso, o desejo torpe, ofensivo ao Senhor, não acaba, vai ser preciso rezar até morrer”. Um dia sonhou ou imaginou ter visto o próprio diabo ao pé da sua cama – possível punição após ter apanhado por uma fresta a nudez da vizinha. Sentiu pavor, mas, afinal, vira que nada lhe aconteceu, o que fez com que descesse da necessidade de se emendar, de negar o gozo. No entanto, nunca se livrou das rezas: “Para espantar, por vezes, um terror difuso, generalizado, por se sentir vivo, tentado a tanta coisa horrível” (LOPES, 2011, p. 88).

Assim como Lopes (2014, p. 49) evoca “o lastro católico” de Hitchcock para bem entender sua obra, também a sua é permeada por medos, culpas e nojos de matriz católica, passadas pelo crivo crítico de sua maturidade, sem dúvidas, mas que se mostram como incômodos elementos formativos – incômodos por, apesar da crítica, não se deixarem ignorar ou desaparecer. Embora a associação entre o sexo e o mal seja anterior ao cristianismo (FOUCAULT, 2014, p. 19-20), é a moral cristã o mito operante nesta e em outras narrativas lopeanas. Foucault compreende a importância desta moral na sociedade ocidental nos últimos séculos, mas a desnaturaliza e ressignifica em seu estudo *História da sexualidade*. O resultado deste

estudo é de especial interesse para uma área tão imersa na linguagem quanto a literatura: identifica uma tendência crescente, já consolidada, de transformar o sexo em discurso – ou em confissão.

Esta infância cheia de conturbações se revela aos poucos na narrativa que, em seu presente, apreende a vida adulta do protagonista. Sua trajetória tornou-o um moço frouxo, discreto, solitário, afeiçoado a livros, filmes, discos. De figuras masculinas com as quais sentisse que podia contar ou espelhar-se, nunca tivera qualquer uma. Alfredo Monte (2012) destaca a importância deste mal-estar em relação aos outros homens nesta novela:

sua (...) falta de requisitos para exercitar a virilidade, a presença máscula no mundo, o à-vontade dos heróis daqueles livros e filmes lidos e vistos e que ele vê nos homens da metrópole como via nos homens da sua cidadezinha, que permite que eles se postem nos mictórios sem complexo de inferioridade, sem a sensação de serem esmagados, aviltados e ridicularizados.

Um papel que se sentia inapto a desempenhar. Num dos recortes de seu diário, nos comunica diretamente a perturbação que o tema lhe trazia.

Um rosto masculino que me trouxesse conforto, ah, não havia. Nada de amigos, nada. Todos sempre me pareciam maiores, mais desenvoltos, mais capazes de fazer coisas, fazê-las sem remorso, fazê-las com uma eficiência mortal, o que era, afinal, o seu dever de virilidade. Se eu me atrevesse, descobririam que eu não tinha jeito, que eu era um impostor, que minhas imitações do tom, do porte, das atitudes do clube não eram bem-feitas, que eu não podia participar de seu código.... Eu não tinha a convicção necessária, eu não conseguia (LOPES, 2011, p. 50).

Interessa ressaltar que há enxertos de narrativa em primeira pessoa na moldura em terceira pessoa d' *O estranho no corredor*, seu protagonista conserva um livro onde secretamente escreve suas memórias (LOPES, 2011, p. 22) o que o aproxima de narradores como Isaías Caminha, Luís da Silva e Rogério Palma. O Coruja, embora também escritor, provavelmente julgaria uma audácia achar que um relato sobre si mesmo tivesse qualquer interesse. Esta personagem de Chico Lopes é natural da pequena cidade de V. onde, agravando seu estigma, entabula uma espécie de carreira de escritor. Chega a se arriscar em alguns concursos literários (LOPES, 2011, p. 21) e tem crônicas publicadas no jornal da cidade, mas mesmo com o pequeno jornal sua relação não foi pacífica. Quando escreve tocando em alguns problemas da cidade, o editor se recusa a publicá-lo, pois era muito amigo de estar ao lado de quem tem poder, “não queria ferir suscetibilidades” (LOPES, 2011, p. 64) e, afinal, uma crônica

combativa, política, não correspondia ao que se esperava de alguém “das Letras” naquelas paragens: o lirismo (LOPES, 2011, p. 67).

Suas novas crônicas, agora poéticas, tratando da beleza da praça e dos pássaros da cidade, despertarão o interesse de uma das poucas leitoras com alguma cultura daquela publicação, a esposa de um proprietário de frigorífico, Cassandra Coutinho. O décimo capítulo, escrito inteiro em primeira pessoa, como trecho de diário, trata da experiência de ter chamado pela primeira vez a atenção, através de sua expressão artística, de alguém cuja opinião lhe importasse. Que seja uma mulher não deve ser tratado como algo desimportante, pois sua inaptidão para desempenhar seu “papel de homem” tem a consequência de embaraçá-lo sobremaneira em relação ao que diz respeito às mulheres.

Interesse problemático. Porque eu precisava demais de ajuda, de quem me lesse, de quem atentasse para a minha existência, e comecei a passar dos limites, aparecendo a qualquer momento, encantado pelo fato de que uma criatura tão delicada e culta houvesse se interessado por mim (LOPES, 2011, p. 69).

Não lhe faltando os meios financeiros, Cassandra sonha em agremiar a intelectualidade da cidade em torno de si, uma intelectualidade muito modesta, sem dúvidas. Porém, esbarra na bruteza do marido para quem estes gastos eram uma excentricidade cara e aborrecida (LOPES, 2011, p. 68-9). Estas experiências, somadas à solidão e à ociosidade, acabarão por convencer o protagonista da necessidade de tomar a rota que leva de V. para a capital mais próxima, pois qualquer ganha-pão artístico parecia impossível onde estava. Não fosse isso, talvez jamais houvesse considerado partir. Via algum conforto na vida acanhada da cidade, apesar de incomodar-se com a falta de ambição, criatividade e pobreza de atos e gestos maiores de seus conterrâneos (LOPES, 2011, p. 37-8). Com efeito, mesmo em torno de um século depois, as capitais ainda representam para esses moços o que representava a cidade do Rio de Janeiro para o Isaías Caminha, de Lima Barreto (1996, p. 20): “cheia de riqueza, abarrotada de egoísmo, onde eu não tinha conhecimentos, relações, protetores que me pudessem valer...”.

Para Žižek (2014, p. 46), o direito central da “sociedade capitalista tardia é o *direito de não ser assediado*, que é o direito a permanecer a uma distância segura dos outros”. O protagonista d’*O estranho no corredor* é uma das personagens de Lopes que sofre as consequências deste novo “direito” mais intensamente, mesmo porque

ele é um dos raros a penetrar o espaço hipermoderno da cidade grande. Isto se expressa, por exemplo, através do “contato” da tia, o qual poderia lhe conseguir um emprego, mas o despacha sem a mínima cerimônia, deleitando-se em “desiludir esse infeliz crédulo e interiorano” (LOPES, 2011, p. 30). Também há “os escritores publicados com os quais mantinha uma “vaga correspondência” e que fogem do escritor provinciano como o diabo da cruz” (MONTE, 2012), além de seus próprios conterrâneos que o viam como um ser inferior, filho de um alcoólatra e de uma louca. Nesta grande cidade, também não nomeada, ativa econômica e culturalmente, ele se esforça

para ser a coisa mais sorradeira, microscópica, invisível que pudesse – sendo uma nulidade, suprimindo-se, correria menos riscos em meio a esses desconhecidos todos cujas intenções de vantagem imediata, de proveito o mais cômodo possível, eram evidentes demais, mesmo para ele, com tão pouca experiência de cidade maior (LOPES, 2011, p. 21).

E para passar despercebido, era preciso que este novo espaço lhe parecesse natural, assim como quem lá habitasse há muito tempo, afastando qualquer impressão de ser mais um jeca, o que, afinal, poderia chamar a atenção dos “aproveitadores” que temia. Com um ar *blasé* à janelinha do ônibus, olhava “a movimentação urbana como se fosse parte trivial de sua vida (...) intimamente alegre como um moleque no domínio de uma engrenagem que, na verdade, inspira medo e pode, a qualquer momento, apresentar imprevistos fora de controle” (LOPES, 2011, p. 25). A “cidade grande” é, antes que *polis* grega, a Babel, “espaço em que convivem massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

Pondo algumas lembranças por escrito, confessará que, mesmo após habitar este novo espaço, frequentemente se sente como se estivesse ainda na casa de tia Ema. Lembra os odores, os móveis, presente-a se deslocando entre a cozinha e o rádio, próxima (LOPES, 2011, p. 49). Precisava de sua aprovação para se sentir inteiro, pois a calma dela era o sinal de que estava no caminho correto, coeso e inteiriço que ela lhe havia planejado, afinal, lá estava a perturbação que a sombra lhe causava, como que anunciando perigos inimagináveis caso, por qualquer pequeno descuido, divergisse (LOPES, 2011, p. 7). Mesmo de longe, ela acreditava ter “um poder que poderia se estender sobre cada um de seus passos”, mas a verdade é que, confrontando a “cidade grande”, liberto de sua influência direta e castradora, avulta

uma natureza desconhecida, “de tal modo que lutava por preservar aqueles traços, aqueles desígnios, para não desentender-se completamente com o que supunha ser a sua identidade” (LOPES, 2011, p. 8). No entanto, esta era a identidade postíça imposta por sua tutora, não a identidade que, conforme Bauman (2005, p. 21), o indivíduo deve descobrir por si mesmo.

As relações que trava neste novo espaço são com tipos não tão diferentes dos quais se habituara na pequena V. Quem faz exceção, representando a impessoalidade metropolitana, são, curiosamente, personagens cuja relação com o protagonista é mais cerceada pelo dinheiro. Nesta categoria encontra-se a diretora da escola de inglês onde conseguiu colocação como professor mal pago de alunos antipáticos e gozadores. Há também a secretária da escola que, embora seja da mesma pouca importância social que ele, “era talhada para a mais abjeta e adequada subserviência aos mais abonados e para um desprezo completo aos que, estropiados, não sabiam ajustar-se às regras de um mundo regido por um código de cafetões” (LOPES, 2011, p. 20). Menos crédulo e menos interiorano no somar dessas experiências, sentindo a indiferença da cidade e a escassez de oportunidades, aos poucos se volta para dentro de si: “Lembrando, concluía que qualquer coisa que dissesse seria inútil, uma traição, uma fuga ao que sentia” (LOPES, 2011, p. 15).

Das poucas pessoas com quem trava alguma amizade, nenhuma está livre de certas ambiguidades que impedirão uma relação de verdadeira confiança. Há a solitária viúva que lhe aluga um quatinho de fundos, num valor “quase filantrópico” (LOPES, 2011, p. 13). Ela assemelha-se a sua tia na carolice, nos conselhos: “não vai cair na bandalheira” (LOPES, 2011, p. 48), mas é de uma natureza mais romântica, apegada aos discos de sua juventude, às músicas açucaradas que gosta de compartilhar com este rapaz que elege como protegido.

Dessas relações, a de maior investimento narrativo é a que se estabelece com o gozador Russo, ex-compositor e marxista, atualmente, vagabundo, “puto” (LOPES, 2011, p. 14). A forma como se conheceram é paradigmática neste autor que trabalha vastamente com a formação de duplos masculinos. No banheiro do bar onde o protagonista urinava, Russo, então um desconhecido, surgiu e pôs-se ao seu lado, constrangendo o outro que não pôde mais nem mesmo “verter gotinha” (LOPES, 2011, p. 11). Russo aproxima-se, encostando-se, risonho, desrespeitoso, seguro de si, acuando o protagonista contra uma parede imunda até que quando

acreditava que, literalmente, teria que erguer os braços, render-se, deixar que fizesse o que quisesse daquilo que ele escondera o quanto pudera esconder, o tipo começou a rir, rir descontroladamente, batendo em seu ombro e garantindo que, rapaz, não precisava ter medo, era só uma brincadeira (LOPES, 2011, p. 12).

O ridículo da situação vem da pouca reação de um, dispondo-se a render-se tão cedo, medroso de uma luta física, ou inconscientemente desejoso de outro tipo de contato, mas também deste homem que se sente tão seguro de sua masculinidade que se presta a brincadeiras que flertam com a homossexualidade. Ignorando os contornos burlescos, percebemos a chamada à atenção, já neste primeiro encontro entre as duas personagens, quanto aos diferentes papéis masculinos que interpretam e que suscitarão a amizade improvável apenas à primeira vista. O duplo, como em outras histórias, funciona na atração entre opostos, mas a união aqui é, antes de tudo, proporcionada por estarem no mesmo nível chão da pobre-diabice. No boteco perto da escola de inglês, a dupla trava conversa sobre se “qualquer cu de mundo” não seria melhor que a indiferença da metrópole, pois, para Russo:

- A gente não é nada por aqui.
- Lá, menos ainda.
- Quando a gente olha aquelas cidadezinhas na noite, em estradas da serra, acha que aquilo parece o lar prometido, um refúgio, um presépio, sei lá. Imagino que seria feliz com uma mulher, um filho, um empreguinho simples, uma casa para morar no mato.
- Melhor ficar com isso na cabeça e não ir lá ver o que de fato existe. (...) Aqui ao menos não se é tão vigiado.
- Mas você se comporta como se fosse, teacher (LOPES, 2011, p. 36).

Comportava-se e sentia-se desta maneira. Tinha visões que não podiam ser só uma “cisma” (LOPES, 2011, p. 14). Diferentemente das narrativas românticas sobre o duplo estudadas por Otto Rank (2013, p. 60), nas quais o duplo era uma cópia da imagem do eu, embora a personalidade muitas vezes fosse oposta, em *O estranho no corredor* o duplo é reconhecido como um outro por este protagonista e, na direção inversa, a narrativa caminha para a dissolução dessas diferenças, até o reconhecimento do duplo como um outro eu. Há um suspense que se intensifica no decorrer dos breves capítulos. Somam-se o mistério de um homem que parece perseguir o protagonista e o mistério dele próprio que não quer se deixar desvendar por inteiro, nem para o leitor, nem para si mesmo. Ele foge. Do filósofo mais improvável, escuta que, “sem querer te ofender”, Russo o considerava “um perito em

tirar o cu da reta. Mas, até evitar, a certa altura, se torna uma frescura complicada, e começa a exigir muita habilidade, custa caro” (LOPES, 2011, p. 40). Amedrontado,

Andava pelo centro quando algo soprou em seus ouvidos, com um pequeno arrepio que lhe chegou pelo lado esquerdo da cabeça, que precisava olhar para trás, que era um caso instintivo de fazer isso ou não sobreviver. Ficou todo trêmulo, virou-se com muito medo, e não demorou a avistar uma sombra bem definida. Ele estava lá, olhando-o, medindo-o, alto, sólido, quase blindado, encostado, com uma naturalidade arrogante, a uma porta de uma velha barbearia (...) A pose e o olhar diziam claramente que ele estava marcado (LOPES, 2011, p. 16-17).

Analisando a cena de *Psicose*, de Hitchcock, na qual Marion, em fuga, depara-se (ou supõe deparar-se) com um policial de óculos escuros, Chico Lopes (2014, p. 44) julga que este simboliza “a consciência pesada da ladra, ele é como que onisciente e onipresente; a todo o momento ela se depara com sua figura imóvel, vigilante, sinistra em sua impassibilidade acusadora, sem poder ler o olhar que a lê”. Também n’*O estranho no corredor* o protagonista vê em seu opositor as características da onisciência e onipresença, ele não consegue desvencilhar-se e se sente julgado. Para Lopes (2014, p. 46), Hitchcock “parece estar sempre repetindo que, para enredarmos no Horror, não é necessário mais que um pequeno e frívolo sopro do Acaso, um pequeno descuido de consciência lassa”, mas qual foi o descuido de seu próprio personagem nos é vedado saber: quando a narrativa se inicia, a silhueta desta aparição já o persegue e transborda no caderno de desenhos.

Como destaca Monte (2012), o momento da decisão da partida de V. e a partida em si não são narrados. Em V., tem certeza de, na vida pacata que vivia, não ter criado nenhum inimigo capaz de segui-lo de tão longe (LOPES, 2011, p. 21). No entanto, com a sutileza característica da narrativa que introduz o crucial a golpes de brisa, em dada altura o leitor é informado de que a perseguição começara antes de sua mudança, numa idade de que já nem podia se lembrar. Passos fortes, nitidamente masculinos e ameaçadores, rodeavam a casa da tia. O espaço do corredor é o que se colocava entre o quarto onde se escondia e a porta para o desconhecido (LOPES, 2011, p. 89).

Em torno de Russo, seu oposto, possuidor “de uma dessas masculinidades inteiras e compressoras, afirmativas e displicentes” (LOPES, 2011, p. 74-5), também gravita outro submisso, Carla. Não se sabe muito de sua história, não é de falar de si mesma. Sabe-se que vive só e tem um filho, que arruma dinheiro fazendo um pouco

de tudo (LOPES, 2011, p. 55). Para Russo, é uma santa, dessas que aparecem sem saber de onde, mas “santas podem deixar a gente muito incomodado, com a certeza irremediável de que não prestamos” (LOPES, 2011, p. 41). Carla é sua vizinha num condomínio onde coabitam pobres-diabos e miseráveis, semelhante àquelas peculiares descrições de pensões. Uma comunhão de excluídos sem sentimento de irmandade. De acordo com Russo:

Meu canto não presta, não tem nada, só gente que, pudesse, moraria em outro lugar – muito mal cheiro, muita conversa perigosa, vidas em que é melhor você não se meter, gente que rouba botijão de gás, guarda-chuva, coleira de cachorro, caneta, até alguma carta posta debaixo da tua porta, o que der sopa, gente fodida, arroz de terceira, *pó de traque*, como dizia um velho amigo (LOPES, 2011, p. 41).

Russo a respeitava, não queria pervertê-la através de sua sujeira. Neste espírito do vagabundo que se habitua à imundície, distante daquela ânsia pela limpeza, Russo faz um desabafo que estarrece seu colega:

Perfeitamente corrompido sim. Estou à venda, e quem é que me compra? Ninguém. Tudo tem que ser recomeçado, sempre, todo dia com uma placa no pescoço, o próprio cretino esperançoso. Se alguma coisa bonita me surge, não é a ela que eu quero, mas outra coisa, outra coisa. Desprezo, sujo a beleza, não a compreendo ou ela me enfada, não sei. Não sirvo pra nada. Emporcalho as coisas. Tento achar tudo divertido, e é, mas a que preço! (LOPES, 2011, p. 37).

Com este espírito, Russo conduz o contrariado amigo a um prostíbulo. Se ele fora capaz de formular em seu diário o quão prenhe de conflitos era a sua relação com outros homens, sua relação com as mulheres não se demonstra menos problemática. Cedúlia ainda era viva durante sua infância, mas ele já nascera órfão, pois a mãe vivia num mundo à parte. A tia era incapaz de demonstrar afeto da forma como um rapaz vulnerável como ele necessitava. Por tudo, não pôde desenvolver a capacidade de aproximar-se de forma saudável do outro sexo. Dá de cara com Russo, à-vontade, a porta aberta, as nádegas movendo-se sobre uma mulher sem rosto (LOPES, 2011, p. 46). Já ele, desajeitado, coberto de vergonhas e medos, tolera mais que consente o sexo oral da prostituta que, paga, não acha honesto deixá-lo sem nada, embora ele se mostre incapaz de agir (LOPES, 2011, p. 43). Monte (2012) chama atenção para esta construção: enquanto Russo é representado num papel ativo do sexo, o herói é representado passivamente. Mas Russo tem respeito pelo “teacher”: ele poderia conservar imaculada a pureza de sua santa. O que se passará entre o protagonista e

Carla terá a função de despertar o protagonista de sua letargia, e de seus medos. Ele aceita o convite, cheio de segundas intenções e mais de Russo do que dela, para uma visita.

- Pediu para que eu mostrasse interesse por você, para que eu te convidasse.
- Olha, eu não preciso disso...
- Precisa sim. Todos nós precisamos.
- Se não pode ser com quem queremos...
- Você pensa que há muita escolha? – ela riu. – Eu me conformo. Já fiz de tudo, para agradá-lo.
- Não compreendo.
- Nem eu. Só sei que é assim. É assim que ele quer. (...) Depois, despiu-se devagar em sua frente. Um corpo sem muito em que pegar, mas harmonioso.
- Não quero.
- Faça por ele. Como ele faria.
- Não sou ele.
- Não serei eu (LOPES, 2011, p. 75).

Esta visita que “acaba como uma homenagem à masculinidade do amigo ausente” (MONTE, 2012), o sexo que ele negaceia em “não quero, não preciso”, artificial, sem reconhecimento, isto que parece tão pouco é o bastante para operar uma mudança repentina. Vira-se a página para descobrir que ele se encontra já na rodoviária, retornando em forte atordoamento. Ao final de cinco anos, não havia conquistado nada que o prendesse àquela cidade. Mas o que parece apenas outra covardia é, de fato, um primeiro sinal decisivo de sua transformação. O retorno a V. é um recuo apenas na aparência, pois sua verdadeira fuga foi querer deixar a cidade incólume. Percebe, aos poucos, que não se foge do passado desta forma e que o destino do pobre-diabo é canhestro em cidades de qualquer porte. Qual o destino de Rogério que, doente da mediocridade dos de seu meio, decide forcejar sua ascensão a todo custo, em *Inácio*? Ou de Paulo Honório, que em sua trajetória de ascensão livrou-se do peso de sua humanidade, que retardava sua marcha, do que viria a lamentar após o suicídio de Madalena (RAMOS, 1988, p. 187)? Faltava ao protagonista d’*O estranho no corredor* enfrentar suas memórias e heranças, cara a cara, sem subterfúgios. Mas ele não se dará conta disso imediatamente: comprando a passagem de volta no guichê, sentia-se voltando covardemente para “junto a uma mulher velha para não olhar diretamente a vida” (LOPES, 2011, p. 78-9).

O capítulo segue na marcha do desvairo. Reconhecemos a ida ao guichê para a compra da passagem e uma ida ao banheiro que confirma que este espaço é de uma importância central para a identidade masculina, onde se desprezam

coletivamente os mais fracos cujo jato não tem poder para fazer o barulho afirmativo (LOPES, 2011, p. 79). Coloca-se ao lado de um homem grande e põe seu pênis para fora o mais que pode. O outro ri, mas não se consegue ter certeza se é reconhecimento, ironia, piedade. Dentro do ônibus, outros medos, pavores. A viagem é representada pela sequência repetitiva de cidadezinhas centradas em torno de uma igreja. V. era apenas mais uma, nada atraente, e longe, “tão bom como esconderijo, anulação, fim de sonhos, de riscos!” (LOPES, 2011, p. 81). O próximo capítulo é inteiro dedicado ao caminho entre a rodoviária e a casa da tia. Um caminho a pé que talvez fosse curto se marcado a relógio, mas que, no tempo narrativo e pessoal, toma proporções maiores: o reencontro com a cidade e com as suas lembranças dela e de si, todas parecendo trazer desconforto.

Passa-se uns anos longe, e eis novas lojas surgindo, (...) sempre novas gradações de banalidade e estupidez e utilitarismo sem beleza se sucedendo, moda no início e em seguida despojo, nojo, ruína (...) gente bem conhecida que envelheceu, que está doente, que, se te encontrar, dirá quem está doente ou por morrer com o alívio e a ansiedade de quem, por enquanto, escapou da Foice (LOPES, 2011, p. 85-6).

A chegada de um pobre-diabo retornado após alguns anos de ausência não poderia gerar outra comoção senão aquela de uma total indiferença. A cidade crescia a olhos vistos e, no redemoinho das mudanças progressistas, com tantas caras novas, “que diferença faria uma que já estivera ali por muito tempo sem significar mais que um sinal reconhecível entre tantos outros?” (LOPES, 2011, p. 86). A indiferença da cidade à sua chegada e o quarto que a tia conservou como se nunca tivesse partido dão mesmo esta impressão (LOPES, 2011, p. 87). O retorno a V. lhe traz, aos borbotões, lembranças da infância que o significam, mas que, por alguma razão, haviam sido soterradas. Lembra que, quando o pai vinha chamar Cedúlia com a voz grave na madrugada, “Duia, Duia!”, rondando a casa qual um cão, enxotado pela tia, o menino tomava o lado desta. A memória e o passado vêm à tona também na forma de olhares e comentários maliciosos por quem cruza seu caminho. Sabe-se bem de qual união ele havia nascido: era uma pessoa de quem não se espera, de quem talvez maldosamente não se permita que seja mais que o filho de um alcoólatra e de uma louca. Após levar uma surra de um valentão por pouco mais que nada, em plena luz do dia, tenta entender “Quem era essa gente com quem vivera tantos anos, por que o

tratavam como um desgarrado ou um infrator de regras inflexíveis e o castigavam como se outra coisa não lhe fosse devida” (LOPES, 2011, p. 109).

Uma característica comum aos estigmatizados, segundo Goffman (1988, p. 27), seria a vacilação entre o retraimento e a agressividade. De maneira geral alguém bastante passivo, reverente, tímido, atormentado por uma inquietação muda diante dos olhos do homem-sombra imperturbável (LOPES, 2011, p. 32), na parcela final da narrativa passa a ser o perseguidor de seu passado, invertendo a ordem, tomando as rédeas. Neste novo percurso, bêbado, alucinando, reencontra-se e encontra os meios de enfrentar, em fúria, dor e alívio, a tia, o pai, a si.

A perseguição por este vulto que bem pode representar o pai como também algo menos antropeide, como seu passado, se assemelha àquelas lembranças espontâneas, involuntárias, que carregam uma marca negativa, pois, neste caso, de acordo com o filósofo Paul Ricoeur (2000, p. 46), diferente de uma busca consciente pela memória, *“l'évocation n'est plus simplement éprouvée (pathos) mais subie. La « répétition », au sens freudien, est alors l'inverse de la remémoration, laquelle peut être rapprochée, en tant que travail de souvenir, de l'effort de rappel”*. Por trás das memórias do que houve de ameno na sua formação infantil, lembrando hoje é capaz de perceber também a presença concreta de uma ameaça, por isso “Convém lembrar sempre com cuidado, o emaranhado das memórias é como uma moita que pode conter perigos” (LOPES, 2011, p. 50). Há memórias que são perseguidas por seu portador e há aquelas de outra natureza, as que ocupam a posição de perseguidoras, do que o enredo d'*O estranho no corredor* é matéria exemplar.

Otto Rank (2014, p. 125-6) destaca que a identidade do duplo, com frequência, seria a mesma do pai ou do irmão. Sem dúvidas a figura do pai emerge com um destaque indiscutível na parcela final da narrativa, mas transferir a ele o significado exclusivo da perturbação do protagonista seria reduzir a nada todos os outros indicativos fartamente trabalhados: a tia usurpadora, a pobreza de horizontes, os medos. Cismando sobre o que poderia ter feito de tão grave em V. para o seguirem de tão longe (LOPES, 2011, p. 21), não atina que o passado é como a sombra de cada um. No conto “Episódio de caça”, de *Hóspedes do vento*, encontra-se um registro mais subjetivo destes movimentos de atração e de repulsa, dominação e submissão. Narrado em primeira pessoa e trazendo já no título a tônica do caçador e do caçado,

o protagonista parece mais cômico em relação ao que está implicado. É um homem ameaçado por algo que tem consciência de ser apenas presença desmaterializada:

Bem sei que ele não existe, mas sua ativa inexistência me perturba mais que tudo que é vivo. Decretei sua irrealidade, o que foi uma maneira estúpida de bani-lo de minha casa, porque não haveria supressão que o devorasse inteiro, e o decreto só fez criar uma coisa que opera em silêncio, em esconso, em devão, em oco e adivinhação, resto, ponto de fumaça, falácia de canto de olho, passagem, pergunta. O decreto deu-lhe consistência de tudo quanto é ardentemente negado, escamoteado (LOPES, 2010, p. 43).

Pode-se interpretar a aparição do vulto perseguidor sob a luz do conceito freudiano de retorno do reprimido e, desta forma, entender o protagonista desta novela como um traumatizado. Na edição brasileira da obra de Sigmund Freud (1996, p. 23), pela editora Imago, a distinção feita pelo autor entre *angst*, *furcht* e *schreck*, em seu livro *Além do princípio do prazer*, foi traduzida, na mesma ordem, em “ansiedade”, “medo” e “susto”. Nesta obra, estes estados afetivos têm os seguintes significados:

A ‘ansiedade’ descreve um estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido. O ‘medo’ exige um objeto definido de que se tenha temor. ‘Susto’, contudo, é o nome que damos ao estado em que alguém fica, quando entrou em perigo sem estar preparado para ele, dando-se ênfase ao fator surpresa.

Para a teoria do trauma, para a qual as formulações de Freud são inaugurais, interessa a definição do que o autor chama “susto”. Neste contexto seria, talvez, mais adequado traduzir “susto” por “choque”, entendendo que, não havendo sinônimos perfeitos, por mais que as duas palavras possam se referir a um mesmo fenômeno, o “choque”, de natureza mais grave, seria a mais adequada quando se trata de um acontecimento a nível traumático. Em *Moisés e o monoteísmo*, quase vinte anos após a publicação de *Além do princípio do prazer*, Freud faz já um uso mais seguro do então recente conceito de trauma, chegando até a retrabalhá-lo na forma de traumas coletivos. Em dada altura, esquematiza objetivamente o processo de desenvolvimento de uma neurose traumática, os seus estágios, que começariam por um trauma primitivo, seguido de um esforço de defesa, um período de latência, o posterior desencadeamento da doença neurótica e, por fim, o retorno parcial do reprimido (FREUD, 1969, p. 99).

Refletindo por esta via, pode-se interpretar que o vulto, embora possa tomar a forma do pai, é em *O estranho no corredor* antes um conjunto de acontecimentos

traumáticos materializados no pai morto. Há um passado não reconhecido, pois nunca lhe foi permitido realizar-se como legítimo. Este passado relegado forceja impor-se sobre o forjado, real, mas forjado, porque construído sobre a ignorância do primitivo.

Logo começa a ser comparado ao pai em alguns bares frequentados por moradores antigos que ainda o relembavam. “Um grande figura (...) Nunca houve nada parecido na região” (LOPES, 2011, p. 93). Sentia-se duplamente humilhado pela fama do pai: ao mesmo tempo, por ser uma fama calhorda e por ele mesmo nunca ter despertado a respeitabilidade de um Hércules Boêmio. Ouvia, constrangido, os causos envolvendo seu progenitor pela boca das antigas companhias de bar. E havia prazer em constrangê-lo, por ele ter se tornado alguém de espécie tão diversa, talvez também por, no passado, terem sido eles os submissos ofuscados pela chama viva que irradiava de Paiva, por eles lembrado como “Terremoto”. Num relato que não é mais esdrúxulo por conta de uma repetição interna dentro da obra de Lopes⁷, somos informados, junto ao filho, que o pai carregava sempre consigo uma régua, a fim de comprovar o tamanho do sexo em frente a quem duvidasse: “Ele se divertia” (LOPES, 2011, p. 93). Essa elaboração literária é semelhante aos exemplos que Bourdieu (2014, p. 78-9) evoca para concluir que a virilidade “é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante dos outros homens, para os outros homens, e contra a feminilidade, por uma espécie de *medo* do feminino”, de serem confundidos com os “fracos”, “delicados”, “mulherzinhas”, “veados”, o cúmulo do desprestígio no mercado da virilidade.

Mais que tudo a morte de Paiva foi assunto. O corpo fora encontrado num canalial, já em estado de decomposição, o que não poderia, contudo, despertar qualquer surpresa, não fosse a cidade afeita aos mexericos. Passara seus últimos anos em inquestionável decadência, o que o filho não ignorava apesar da tia vigilante evitando qualquer contato.

Ele se arrastava pelas ruas de V. de dia, várias vezes preso por importunar senhoras da cidade a caminho da missa ou passeando no comércio, tentando forçar a porta da casa e enxotado pela tia com o socorro dos vizinhos, apanhando aqui e ali de tipos que se cansavam de suas provocações e tagarelices, um resto de gente deitado em bancos de praça (LOPES, 2011, p. 94).

⁷ Há referências em outras personagens de personalidade semelhante, como no conto “Perdendo Heitor” (LOPES, 2010, p. 23).

Não podia julgar se era por uma semelhança ou uma diferença que, quando menino, considerava o pai excêntrico, ou engraçado, apesar do abominável que entreouvia pelas frestas e da mãe morta louca (LOPES, 2011, p. 94). Se antes vimos como a cor, a feiura, a desarticulação, a timidez, a orfandade etc. são usadas pelos escritores para dar potência ao drama de seus pobres-diabos, Chico Lopes acrescenta, e bem a propósito, a não correspondência à imagem socialmente construída da masculinidade. Mesmo tendo estudado, partido, conquistado uma independência medíocre, mas suficiente para despertar a admiração dos conterrâneos que fantasiavam a cidade maior, o protagonista parece sentir-se sufocado por sua inferioridade em relação à imagem do masculino a que o pai corresponderia, embora um cretino, enquanto ele seria o aleijão, a deformidade. Todos eram homens mais aptos que si, inclusive tia Ema, o que, no entanto, não havia impedido seu pai de “morrer estupidamente”. “Não tinha que imitá-lo, mas, bem, sendo como era, não era nada tampouco” (LOPES, 2011, p. 109). Segundo Bravo (1997, p. 269), o conflito essencial entre o eu e o duplo “transfere-se para a luta por um melhor eu na escolha entre o bem e o mal”. Em *O estranho no corredor*, o protagonista reconhece que esta sombra paterna não representa nada que fosse desejável invejar, imitar, mas também quem era ele? Sentia-se fraco, inútil, desacorçoado. Sua escolha é antes entre o bem e o mal, fundir essas duas identidades e tentar extrair o que pudesse das sobras não queimadas pela inconciliabilidade do contato.

De seu retorno até começar a ser encontrado bêbado e incômodo em botecos da cidade, foi uma queda vertiginosa. Adquire consciência de que seus desejos não podem ter outro destino além do desapontamento (LOPES, 2011, p. 112). Seu último pudor era em relação à tia que “Com aquela argúcia voltada para as minúcias de toda baixaza explícita ou oculta, diria silenciosamente: “Você tem sangue dos Paiva, você está condenado”, ao que ele não poderia objetar nada” (LOPES, 2011, p. 110). A pequena V. em ebulição, festejando o padroeiro, recebendo um desfile de rodeio, excrementos de animais secando ao sol, latas de cerveja rolando, buzinações, coincide com o apenas aparente alheamento do protagonista (LOPES, 2011, p. 117-8). Tal como os brincantes mais arrebatados, ele também é todo excitação, limite e perturbação. Observa-se no espelho e vê que a imagem e sua vida pregressa não correspondem à alta consideração que tem por si. Questiona sua tibieza presunçosa, sentia que “nunca fizera justiça ao animal precioso que podia trazer em si” (LOPES,

2011, p. 119). Mas de qual natureza? O sangue do pai quer cobrar tributo por cada ano que passara suprimido. “Precisava de um bar, de uma atmosfera em que pudesse revigorar-se mais ainda, ficar livre de julgamentos, misturar-se, falar (...) e ser ouvido” (LOPES, 2011, p. 120).

Bravo (1997, p. 263), interpretando Otto Rank no verbete do “Duplo” no *Dicionário de mitos literários*, reafirma que o preço a pagar pelo enfrentamento do duplo, para livrar-se da perturbação psíquica que fez com que este duplo surgisse, é o medo do encontro. O protagonista reúne as peças do quebra-cabeça incompleto que é sua identidade: a figura não está decidida, é possível montar diferentes imagens, mas quantas e quais dependeriam das peças particulares de que dispõe.

Podemos dizer que a solução de um quebra-cabeça segue a lógica da racionalidade *instrumental* (selecionar os meios adequados a um determinado fim). A construção da identidade, por outro lado, é guiada pela lógica da racionalidade do *objetivo* (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui) (BAUMAN, 2005, p. 55).

Noite, retorna, percebe que no corredor a tinta desgastara-se mais que em outros pontos da casa e “parecia-lhe que era ali que devia acontecer o confronto, se confronto houvesse” (LOPES, 2011, p. 121-2). Sentado sobre a cama, embebeda-se até os sentidos vacilarem. Resolve rondar a casa e dá com a sombra no quintal, próxima ao abacateiro. Quer desconfiar de sua existência real, mas crê que há movimento, uma substância, “a respiração de um ser” (LOPES, 2011, p. 124-5). Finalmente pronto para o enfrentamento, segura o facão disponível no jardim, mas o homem “não dava sinal de inquietação alguma, mantendo aquela superioridade física indiferente que tanto o irritava” (LOPES, 2011, p. 124). Despertada pela movimentação, a tia espreita da janela, mas está decidido: se ela o chamar para dentro de casa, ele não iria (LOPES, 2011, p. 125). Precisava enfrentar o homem e, deste enfrentamento, quem vencesse teria direito sobre o futuro. Lutaria para

fundir-se àquele escuro de formas muito mais desenvolvidas que as suas, para absorvê-las, para consumi-lo, extenuá-lo, e com um berro completo, saído de suas vísceras, de seus escombros, da sua respiração quase pelo fim, erguer as mãos para o alto, bem alto, proclamar que o tinha agora em si, que os dois eram agora um só – aquele que vencera (LOPES, 2011, p. 125-6).

Deseja deixar o estado perturbador de duplo, mas sabe que a unificação sem conflito é inevitável, pois essas naturezas são díspares. Para uma prevalecer, é

preciso que haja o confronto, que se eleja o vencedor, que se elimine a angústia da dúvida. O último parágrafo, com os verbos em condicional, não divulga o resultado, mas projeta uma liberdade de fuga, de ação e decisão que, no entanto, responde a um chamado escuro: “Depois, daria as costas para a janela, que a tia fecharia lentamente enquanto ele seguiria para o mais fundo do quintal, arrebatando cercas, pulando muros, entregando-se às promessas do breu” (LOPES, 2011, p. 126). Um desfecho que não reafirma sua identidade em relação à sua assombração e que sugere uma fusão com o “estranho”, uma entrega que talvez signifique abrir mão de uma parte de si em troca de promessas incógnitas, fazendo uma aposta típica dos que não tem mais nada a perder.

IDENTIDADE E ESTIGMA, DUPLICIDADE E SEXUALIDADE: SER UM POBRE-DIABO.

De acordo com Erving Goffman (1988, p. 7 e 13), um estigma seria algo que torna o indivíduo inabilitado para a aceitação social plena por conta de um atributo e/ou estereótipo que é considerado depreciativo pela maioria. Elias (2000, p. 27), em estudo contemporâneo ao de Goffman, entende que o poder de ferir dos termos que estigmatizam “depende da consciência que tenham o usuário e o destinatário de que a humilhação almejada por seu emprego tem o aval de um poderoso grupo estabelecido, em relação ao qual o destinatário é um grupo *outsider*, com menores fontes de poder”. Tudo se passa como se, embora nos sentindo mais globalizados, estivéssemos intolerantes à presença do Outro, talvez mais que nunca.

Uma vez que o Próximo é originariamente (...) uma coisa, um intruso traumático, alguém cujo modo de vida diferente (...) nos perturba, abala o equilíbrio dos trilhos sobre os quais nossa vida corre, quando chega perto demais, esse fato pode também dar origem a uma reação agressiva visando afastar o intruso incômodo (ŽIŽEK, 2014, p. 58).

Mas a palavra “estigma” não teve sempre o significado moderno reconhecido por Goffman (1988, p. 11). Para os gregos o estigma seria uma espécie de marca visível no corpo e indicaria algo maligno a respeito do indivíduo que a portava. Na era cristã, ainda estava relacionado ao físico, ao visível, como sinais da graça divina ou

um distúrbio fisiológico. Segundo este autor (1988, p. 14), os três tipos de estigma que existem hoje são, em primeiro lugar,

as abominações do corpo, as várias deformidades físicas. Em segundo, as culpas de caráter individual, percebidas como vontade fraca, paixões tirânicas ou não naturais, crenças falsas e rígidas, desonestidade, sendo essas inferidas a partir de relatos conhecidos de, por exemplo, distúrbio mental, prisão, vício, alcoolismo, homossexualismo, desemprego, tentativas de suicídio e comportamento político radical. Finalmente, há os estigmas tribais de raça, nação e religião, que podem ser transmitidos através de linhagens e contaminar por igual todos os membros de uma família.

O estado do pobre-diabo ilustra o segundo caso citado e trata-se, justamente, do sentido novo que a palavra adquiriu nos últimos séculos quando se afastou de sua ligação com algo exclusivo do corpo, visível qual uma chaga, uma deformidade, e passou a significar algo que poderia estar no interior do indivíduo, mas sem perder o caráter de marca indelével, reconhecível e identificável de outras formas. Por não ser diretamente visível, este tipo de estigma dá ao estigmatizado a “sensação de não saber aquilo que os outros estão ‘realmente’ pensando dele” (GOFFMAN, 1988, p. 23). Mas existe também uma ligação íntima com a terceira categoria se entendemos que, no caso brasileiro, país escravocrata até o crepúsculo do século XIX, a pigmentação da pele pode ser determinante para intensificar as consequências do reconhecimento social do pobre-diabo pelos outros, de forma que em nosso país, ainda que as distâncias sociais sejam mais intransponíveis que as raciais (RIBEIRO, 2013, 20), é preferível ser um pobre-diabo branco que um negro. Mas existiriam também alguns conjuntos de indivíduos nos quais a pessoa estigmatizada pode esperar encontrar apoio (ou compadecimento): entre seus iguais, e entre o que Goffman (1988, p. 37) chama de “informados”⁸ (termo tirado do universo homossexual), pessoas que, embora não compartilhem das mesmas características, são simpáticos a elas, capazes de considerá-las comuns.

Um estigma também pode ser confundido, ou, mais precisamente, integrado, à identidade do indivíduo em questão. Neste contexto, Zygmunt Bauman (2005, p. 35), na entrevista publicada sob o título de *Identidade*, ensaia uma interpretação à própria necessidade de se ter uma identidade, pensando especialmente na contemporaneidade:

⁸ Traduzido, nesta edição, de “wise”, no original.

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perigosamente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” – ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa – é algo cada vez mais malvisto.

Nos estudos sobre a identidade, um livro inescapável hoje é *Identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall, o que se expressa também nas diversas edições que encontrou em poucos anos no Brasil. Nele, observamos que a “crise da identidade” faria parte da modernidade (entendida como processo), e diria respeito a uma “descentração” do sujeito em relação a seu mundo social e cultural, e em relação a si mesmo. O pobre-diabo migrante, o órfão, o periférico, Luíses, Rogérios, Nazizenos, partilhando o desamparo como traço de união, por que via poderiam entender seu estar no mundo? Entendendo, de que forma contornar a amargura, a revolta? Revoltados, por qual meio agir? As portas fechadas conterão os seus ímpetos. Hall (2005, p. 9-13) identificou, a partir do século XVIII, três concepções diferentes de identidade: a iluminista (individualista, centrada em si), a sociológica (interacionista, há um “eu uno” que, no entanto, se define no diálogo constante com a sociedade e a cultura) e a pós-moderna (indivíduo fragmentado, não há um “eu” coerente, as paisagens sociais antes estanques estariam agora em constante mudança). Para Hall (2005, p. 17), o indivíduo é “atravessado” por essas mudanças constantes de nossa sociedade contemporânea gerando, assim, diferentes “posições de sujeitos”, ou identidades. É importante acrescentar, ou deixar ainda mais claro, que esse “atravessamento” pode apresentar-se, muitas vezes, de forma agressiva e ter consequências tais como as representadas nas angústias de grande parte das personagens de Lopes. Segundo Bauman (2005, p. 30),

A principal razão pela qual os pais fundadores da sociologia moderna não podem responder às perguntas surgidas a partir de nossa difícil situação presente é que, se cem ou mais anos atrás o “problema da identidade” foi moldado pela vigência de um princípio *cuius regio, eius natio*, os atuais “problemas de identidade” se originam, pelo contrário, do *abandono* daquele princípio ou do pouco empenho na sua aplicação e na ineficácia de seu fomento onde isso é tentado. Quando a identidade perde as âncoras *sociais* que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso.

Este é um dos conceitos que interessam principalmente aqui, e que foi desenvolvido por este sociólogo com a intenção de demonstrar as diferentes facetas que esta necessidade de “identificação” e de se sentir integrado a um “nós” possam apresentar. Em seu estudo sobre os estabelecidos e *outsiders* na cidade de Winston Parva (nome fictício), Elias (2000, p. 42) já havia destacado a importância do “nós”, do *we-group*, naquela pequena sociedade. Neste caso específico, é a maior coesão do grupo que já estava organizado na cidade, em relação aos recém-chegados, que lhes permitiu ter domínio sobre os novos moradores. Segundo Elias (2000, p. 25), agir com preconceito e banir o novo são formas de manter a integridade da identidade local. De toda forma, acorda-se com a impressão de Bauman (2005, p. 82) de que a identidade “parece um grito de guerra usado numa luta *defensiva*”. Estas lutas pela própria preservação também têm consonância com o que Bauman (1998, p. 13-26) chama de “sonho da pureza”, que seria característico do processo civilizacional⁹.

Se a “sujeira” é um elemento que desafia o propósito dos esforços de organização, e a sujeira automática, autocomotora e autocondutora é um elemento que desafia a própria possibilidade de esforços eficientes, então o estranho é a verdadeira síntese desta última. Não é de surpreender que as pessoas do lugar, em toda a parte e em todos os tempos, em seus frenéticos esforços de separar, confinar, exilar ou destruir os estranhos, comparassem os objetos de suas diligências aos animais nocivos e às bactérias (BAUMAN, 1998, p. 19).

Não só n’*O estranho no corredor*, mas na obra de Chico Lopes como um todo as formações de duplos são constantes e creio que possam dizer sobre a relação conflituosa entre o pobre-diabo e “os outros”. No entanto, não é possível inferir a existência desta característica, especialmente marcante na literatura lopeana, de uma caracterização ligeira do pobre-diabo, mas ela foi percebida, com surpresa, na composição de um número relevante dos romances selecionados por Paes e joga um importante papel também nas obras que sugiro para lhes dar sequência. Que há, então, entre o duplo e o pobre-diabo?

Otto Rank mostra em seu ensaio *O duplo* toda a sua erudição literária, beneficiando o leitor com uma relação extensa de obras românticas, período no qual Rank (2013, p. 36) identifica a grande eclosão deste tema na história literária. O texto é marcado pela formação psicanalítica do autor e chega a passos bastante

⁹ O conceito, aliás, não é novo, pode ser encontrado já no Freud (2014, p. 37-8) d’*O mal-estar na cultura*.

anacrônicos, do ponto de vista dos estudos literários atuais, como um capítulo no qual se dedica a expor a biografia dos principais escritores do duplo ao divã do analista. Feitas estas ressalvas, este trabalho é precursor e tem um farto embasamento antropológico, mítico, folclórico e, sobretudo, literário, que continua a despertar especial interesse em nossa área.

Estudando uma série de mitos e superstições primitivas relacionadas a sombras, duplos e espelhos, Rank (2013, p. 87-116) conclui que o sentido destas crenças é sempre sinistro e fatal. O duplo é também um dos verbetes do *Dicionário de mitos literários*, dirigido por Brunel. Segundo consta, uma das primeiras denominações do duplo é o *alter ego*. Já no romantismo, consagrou-se o termo *Doppelgänger*, que significa literalmente “aquele que caminha ao lado”. Outros nomes depois ocorrerão: o duplo é sombra, fantasma, oposto. Antes de tudo, então, trata-se de uma experiência de alteridade (BRAVO, 1997, p. 221), mas, em outra via, encontrar o duplo torna-se também:

uma maneira de penetrar em si mesmo (...) Ainda que a busca resulte num fracasso, o encontro com o duplo simboliza a nostalgia de um encontro com o outro, a aspiração de um eu racional a tornar-se um eu sonhador, capaz de experimentar a paixão, a fusão, para além das limitações da personalidade – simboliza o desejo de comunhão (BRAVO, 1997, p. 275).

O que é importante retermos é a ideia de uma duplicação do eu, sempre problemática e por vezes letal, não importando tanto sua improbabilidade, sendo o duplo o idêntico (sempre só na aparência) ou seu oposto, ou seja, a sombra do eu, seu reverso. Em ambos os casos, a duplicação é a parte forte, a que realiza seus desejos e impulsos, a que é objeto de inveja. Numa inversão, o eu é o que se subtrai, se torna sombra, fenece. O papel do duplo, tornado independente, é, sempre e em toda a parte, perturbar a vida do eu (RANK, 2013, p. 24). É clara a sua ligação íntima com a identidade do indivíduo, na forma de uma angústia por ver-se numa relação frontal com ela, com o enigma da identidade (BRAVO, 1997, p. 266). Otto Rank (2013, p. 128-130), sob a influência da teoria sobre o narcisismo de Freud, acrescenta que, em última instância, este contato perturbador com a revelação do duplo é também a expressão de um poderoso medo da morte.

Os diversos textos literários analisados por Rank trabalham o duplo de uma forma mais sobrenatural que na literatura brasileira de pobre-diabo. Curiosamente, é a obra mais recente que estudamos, *O estranho no corredor*, de Chico Lopes, a que

mais se aproxima dos duplos sobrenaturais e fantasmagóricos de Rank. Talvez seja a carência social dos pobres-diabos o causador desta estranha coincidência das formações de duplos em tantas dessas narrativas. Em *Memórias do subsolo* o protagonista, funcionário público menos que menor, comenta sobre as “odiosas” características de seu colega Zviérkov que, embora tenha estudado nos mesmos lugares que si, através das características que lista e outros golpes baixos, ou de sorte, pôde ascender socialmente por meio de uma carreira militar.

(...) era costume nosso considerar Zviérkov um especialista quanto à habilidade e boas maneiras. Esta última circunstância deixava-me sobremaneira furioso. Odiava a sua voz abrupta, de quem não duvida de si, a adoração de suas próprias pilhérias, que lhe saíam terrivelmente estúpidas, embora fosse de fato ousado ao falar; odiava o seu rosto bonito, estupidozinho (pelo qual, aliás, eu trocava de bom grado o meu, que era *inteligente*), as suas maneiras desembaraçadas de oficial de 1840. Odiava o que dizia sobre os seus futuros êxitos com as mulheres (...) e como ia participar constantemente de duelos (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 76).

Ao menos em *O Coruja*, *Angústia*, *Os ratos*, *Inácio* e *O estranho no corredor* há formações de duplos entre o protagonista e outro homem. Há também duplos masculinos entre os contos de *Mistérios de Curitiba* e sem dúvidas *Macabéa* e *Rodrigo* formam uma espécie própria de relação dupla, mas a abundância dos duplos masculinos nesta literatura pede que analisemos brevemente esta especificidade. Michael Kimmel (1998, p. 104-5), em seu estudo “A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas”, percebe um paralelismo entre a relação do “desenvolvimento e o subdesenvolvimento, em que, na realidade, o desenvolvimento de alguns países implicava o subdesenvolvimento deliberado e específico de outros” e a maneira como as relações de gênero estavam sujeitas às construções históricas do significado da masculinidade: “Enquanto o ideal hegemônico estava sendo criado, ele foi criado em um contexto de oposição a “outros” cuja masculinidade era assim problematizada e desvalorizada”. Naturalmente, o que entendemos como o ideal hegemônico da masculinidade hoje não é o mesmo de cem anos atrás nem será o mesmo daqui outros cem anos. As masculinidades variam em cada cultura, em cada época, e até mesmo no decorrer da vida de um mesmo indivíduo.

Outra contribuição interessante de Kimmel (1998, p. 105) é a ideia de que a masculinidade é “uma construção imersa em relações de poder” frequentemente invisível aos homens cuja ordem de gênero é mais privilegiada e, naturalmente, mais

visível aos menos privilegiados. No momento decisivo de deixar de ser um menino para tornar-se um homem,

a principal maneira pela qual os homens buscavam demonstrar a sua aquisição bem sucedida de masculinidade era através da desvalorização de outras formas de masculinidade, posicionando o hegemônico por oposição ao subalterno, na criação do outro (KIMMEL, 1998, p. 113).

Nesta literatura de pobre-diabo, a masculinidade subalterna é submissa, melindrosa, geralmente mais intelectualizada, tímida, insatisfeita com seu corpo e aparência. Já a masculinidade hegemônica é aquela dos dominantes, atraentes, seguros de si, por vezes boêmios, mas que são frequentemente representados em decadência ou nos detalhes de uma inferioridade que só o duplo subalterno parece capaz de notar. O hegemônico é aquele ao qual “o mundo dá passagem livre e reverente”, já o subalterno é o que está entre “os trôpegos, os desajeitados, minúsculos, de ímpetos confusos, gestos e passos de quem não está exatamente onde está, de alguém mal acolhido pelas coisas” (LOPES, 2000, p. 37).

Ao contrário do que se poderia pensar num primeiro momento, é raro quando destes contatos surge uma relação de inimizade, muito mais frequente é a representação destes duplos enquanto “amigos”, uma amizade cheia de conflitos, sem dúvidas, e até mortais traições. A parte subalterna orbita em torno da hegemônica, mas ambas buscam uma na outra aquilo que lhes falta. Os resultados são quase invariavelmente negativos. Goffman (1988, p. 139), num capítulo de *Estigma* chamado “O eu e seu outro”, afirma que “Os valores de identidade gerais de uma sociedade podem não estar firmemente estabelecidos em lugar algum, e ainda assim podem projetar algo sobre os encontros que se produzem em todo lugar na vida quotidiana”. Ele se mostra sensível às normas relacionadas à beleza física, à força, modelos “perante os quais quase todo mundo fracassa em algum período de sua vida”. Não preencher certos requisitos pode gerar o sentimento de ver-se indigno, incompleto, inferior.

Chamará a atenção, talvez, que os duplos da literatura de pobre-diabo são, então, antes de tudo, opostos, mas a adoção desta definição seria limitadora. É importante observar que na teoria acerca do duplo, mesmo quando este é uma duplicação de uma só pessoa, as duas metades estão sempre em estado de oposição, contrário. A ideia de um duplo não exclui a possibilidade de uma relação de oposição

entre as duas partes e tem a vantagem de apontar para a partilha de uma mesma natureza, pois a metade hegemônica e bem-sucedida nestas representações tem também muitas vezes sua parcela de pobre-diabice, assim como a metade subalterna e marginalizada tem características valorizadas nas narrativas que intensificam a dramaticidade de sua condição econômica e social.

Estas criaturas melindrosas são sempre carentes de afeto, desequilibradas, buscando em outras aquilo que lhes falta ou escapa. São carentes também sexualmente e inaptas para sobreviverem na selva dos desejos de seus corpos e do entorno. Em *O mal-estar na cultura*, Freud (2014, p. 26-7) acredita que uma resposta possível para a procura incessante por felicidade possa ser orientar a vida para ter o amor como centro, já que “uma das formas de manifestação do amor, o amor sexual, nos proporcionou a mais forte experiência de uma sensação de prazer avassaladora”, no entanto, “Nunca estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou seu amor”. Comentando a obra do francês Michel Houellebecq, que escreveria de forma quase obsessiva sobre “o fracasso do acontecimento do amor nas sociedades contemporâneas”, Slavoj Žižek (2014, p. 41) conclui que o sexo é, simultaneamente, “a condição de possibilidade e de impossibilidade do amor”. Os escritores que investigamos parecem estar de acordo em que, para um pobre-diabo, tanto o sexo quanto o amor se apresentam como inatingíveis. Estes personagens são representados como angustiosamente incapazes de satisfazerem os desejos do corpo, de se fazerem notar, de serem amados, por vezes sendo vítimas da pilhéria e das ilusões causadas pelos outros, chegando a desejar que “Melhor tivéssemos todos nascidos castrados. Desejar é um tormento” (LOPES, 2000, p. 29).

A literatura de Trevisan como um todo, para Souza (2009, p. 13), exploraria o sexo “como uma forma de sofrer e de praticar a violência”. Morta virgem, ainda confusa do que era o desejo e o envolvimento sexual, isto ressoa na Macabéa que, quando via um soldado, estremeia de prazer perguntando-se: “será que ele vai me matar?” (LISPECTOR, 1998, p. 36).

A frustração material, o sonho jamais realizado do casamento com o homem rico, contaminam a estrutura do desejo da personagem, de modo que a escritora pode contaminar a psique de Macabéa com um recalque, que, no limite, é social. Por isso as cifras espalhadas em *A Hora da Estrela* se encontram, quase sempre, circunscritas à repressão sexual, as quais, no caso, são apresentadas como uma armadilha capaz de neutralizar a vida que,

sob a pele de Macabéa, ainda busca manter a veia pulsando (...) O que vemos é uma personagem em luta contra algo que se manifesta, ora numa força erótica que a consome até o desespero, ora como represa incômoda que impede o livre fluxo de seu desejo (SPINELLI, 2008, p. 33-5)

Quando sentia desejo (embora não soubesse que sabia o que era desejo) “tornava-se toda dramática e viver doía” (LISPECTOR, 1998, p. 45) e para curar ou abafar esta dor de origem esquisita, Macabéa ingeria aspirinas. Mas mais dia, menos dia, o desejo acordaria em todos, de acordo com o narrador Rodrigo S. M., mesmo em Macabéa “que de aparência era assexuada” (LISPECTOR, 1997, p. 34), pois “até no capim vagabundo há desejo de sol” (LISPECTOR, 1997, p. 28).

NO ESPAÇO LIMITADO DO CONTO, ILIMITADAS VARIAÇÕES DO MESMO POBRE-DIABO.

“Parque dos cães” abre o primeiro livro de Lopes, *Nó de sombras*. Esta posição de dupla abertura, tanto do livro quanto da arte literária deste escritor que vem a público pela primeira vez, não é desperdiçada. Como numa espécie de *ars poetica*, Lopes encena neste conto a variedade de tipos e ambientes humanos que lhe despertam interesse, o que podemos confirmar desde o conto imediatamente próximo até seus livros mais recentes. “Parque dos cães” é o nome dado ao bairro composto por animais sem raça da periferia: cães e humanos. Numa viagem de ônibus urbano que leva do bairro distante, periférico, ao centro da cidade, trafegam um gari bêbado, uma moradora recém-chegada, ainda tentando segurar-se a algum orgulho de já ter vivido em lugar menos medíocre, um evangélico taciturno e um velho desocupado. Numa técnica incomum neste autor, pois seus contos geralmente perseguem de perto uma personagem que se percebe como protagonista, após esta cena inicial que os reúne no mesmo ônibus, a lente narrativa se dividirá entre um e outro personagem, acompanhando seus passos na permanência diurna no centro. Como bem resume Ignácio de Loyola Brandão, no prefácio a este livro de Lopes (2000, p. 7-8):

Há nestes contos sinceridade, honestidade, tema, rigor, personalidade. Tantos adjetivos, num país que os gasta insensatamente. Há um cheiro de terra, de Brasil, de coisas nossas, de temas aparentemente simples, ainda que cheios de perplexidades, de gestos cotidianos, de dramas anônimos, há

ironia e sarcasmo sutil ao lançar os olhos sobre a vida em família (essa hipocrisia), o viver em sociedade (esse tormento, por causa das normas intolerantes), o amor, o sexo, os desejos, os sonhos, a violência contida em todos nós.

Frequentemente emergem destes contos pequenos monólogos ressentidos, em primeira pessoa ou em discurso indireto, que trazem à tona um amargor e um despeito dirigidos a tudo aquilo que é vedado ao pobre-diabo típico: beleza, dinheiro, boa reputação, conforto, felicidade, amor, sexo, poder... sempre muito críticos a todos que, ao contrário deles, são ou esforçam-se por parecerem ser “bem-sucedidos”. No conto “O caso dos pés”, observando as diversas imagens de programação televisiva numa vitrine, o protagonista é acometido por um transtorno raivoso:

o rapaz impecável como um boneco que irradiasse saúde obscena, a velha imaculada, com o batom meloso na boquinha enrugada, o executivo esperto, o homem da cueca vigorosamente recheada do cartaz, o homem que pode, o homem que penetra, o homem que manda, a ONG dos perfeitos corações sem mácula, a filantropia, (...) o lado pink da velhice os evangélicos bem vestidos, de paletó e gravata – e nunca lhes faltará sapato – à porta de uns prédios, com panfletos, com gritos, buracos nos olhos do mundo, sorvedouros, os escrotos bem vestidos, os ogros famintos de gente, famintos de negociar, matar, foder, curar, amar, famintos de anular, famintos de enfiar incautos num estômago que cada vez conhece menos limites (LOPES, 2010, p. 61).

Assim como nas obras discutidas no primeiro capítulo, a falta de qualquer sentimento de união intraclasses também é um assunto recorrente em Chico Lopes. A repetição salta aos olhos, não se sabe se querendo dizer que tal união é impossível, ou se é uma denúncia à nociva desorganização destes pobres-diabos, à sua competitiva noção de classe, ou se é pura observação. Quando o pobre-diabo vira matéria na literatura, também lhe costumam ser dadas características que o destacam dos outros, como a erudição, o que impossibilita definitivamente uma sociabilidade saudável dentro de sua casta senão numa aproximação letal, para desapropriá-lo das marcas que o conservam diferente, como se os outros não pudessem admitir esta despropositada elevação do chão comum que sua erudição lhe conferiria.

Sentia-se sempre assim, diferente, odiado pela diferença, capaz de dissimulá-la com alguma habilidade, mas nem sempre – bobearse, ela emergia, ou eles – os que deveriam ser seus amigos, houvesse lógica, houvesse solidariedade entre estropiados – suspeitavam de sua existência, o que bastava para que só esperassem uma manifestação desta para decretá-lo um inimigo e persegui-lo até que não restasse o mais vago sinal de sua identidade (LOPES, 2010, p. 62).

A luta simultânea entre a dissolução e a fragmentação da identidade, descrita por Bauman (2005, p. 83-4), diz mais sobre o sujeito imerso na liquidez da modernidade tardia, metropolitano, conectado. Estes pobres-diabos lutam também contra a dissolução e a fragmentação de sua identidade, mas para conservá-la num ambiente onde qualquer diferença é vista como esnobismo e tratada com desconfiança.

Estes pobres-diabos interioranos, quando confrontados com estranhos que um fortuito sopro de desenvolvimento venha a atrair, reproduzem mesquinhos preconceitos de classe, ignorando sua própria vida acanhada pelo prazer de espezinhar os que se viram obrigados a vagar tão longe do ninho. Os nordestinos são vistos com especial desconfiança (LOPES, 2010, p. 96), num preconceito incrustado e pouco racional de ainda outra ordem. Até seu livro mais recente, o crescimento dessas pequenas cidades onde se aninham suas narrativas é sempre visto com desconfiança (LOPES, 2015, p. 23), como se, ao crescerem, perdessem sua identidade e se transformassem num conglomerado indistinto, sem traço de história própria, mas sem também nunca ascender a uma posição de verdadeira importância econômica e política senão transitoriamente, até a hora do despojo.

Os prédios precisavam ser mais altos, as superfícies cromadas mais brilhantes, o trânsito mais congestionado, o número de semáforos maior, as avenidas mais largas e propícias a velocidades mais fatais. Só assim os nativos superariam a mácula do atraso, de anos passados sem escapar à condição de lugar quase rural, sem rodovias decentes, esquecidos de políticas estaduais e federais

Isso afeta suas identidades, pois ser um pobre-diabo de cidade grande ou pequena faz diferença, embora não da forma que imaginam, mas da inversa. Com o crescimento da cidade, surgem os mendigos que matarão Wilma de susto, em *Corpos furtivos*. O desenvolvimento, ao contrário, faz crescer o número de pobres-diabos vagantes atraídos pelo brilho de um período de investimentos que nunca é feito de maneira a manter-se estável, gerando empregos, amparando os desfavorecidos. Neste contexto, as pensões têm especial destaque, é o espaço dos desenraizados. Dentro delas há sempre “rostos que olham hostis, malévolos, com uma curiosidade estúpida, essas figuras que ficarão por pouco tempo e por isso, longe de casa e de interdições, podem estar dispostas a muita coisa” (LOPES, 2004, p. 24).

As consequências dilaceradoras do contato com o outro é um tema com o qual Lopes trabalha largamente. O “sonho da pureza”, do que nos fala Bauman (1998, p. 19), seria reflexo de um “sonho de ordem”, sonho de não ter seu universo atravessado pelo “estranho”. Se trocarmos “sonho”, enquanto algo que se deseja, por seu oposto, “medo”, o que não se quer que aconteça, pode-se inferir que o que as “pessoas do lugar” temem, ao sonhar com a “limpeza”, é a desordem que possa ser causada a seu mundo exterior e interior. Do lado da desordem, portanto, da sujeira, a limpeza e o refinamento constroem o pobre-diabo podendo, inversamente, despertar o prazer de profanar estes confortos que sempre lhe foram negados, como violar, “com o líquido escuro, plebeu”, não dando a descarga no banheiro de um fino salão de exposições “onde, por conveniência dos poderosos, pés-rapados são admitidos de graça” (LOPES, 2010, p. 67).

Em “Nos fundos”, Lopes encena a invasão, entre o insólito e o escatológico, de um mudo-vagabundo que, por uma potência interior de natureza indizível, se apodera do quarto de fundos de um pobre-diabo impotente e, em seguida, de todo o seu espaço e bens, num despotismo lunático. O protagonista passa a sentir-se mais à vontade na rua que na casa que, ademais, nem parecia mais sua. Vencido pela desordem, impotente, acede à castração (LOPES, 2000, p. 71). Em *Corpos furtivos* mendigos invadem a casa de duas senhoras solteiras. Ao contrário do que se pensou, desejam apenas anarquizar a casa, não abusar das mulheres: defecaram, espatifaram, consumiram, “por brincadeira, pelo gosto de desfazer qualquer possibilidade de ordem” (LOPES, 2015, p. 203).

A religião é um aspecto um tanto ambíguo na obra lopeana. Embora o autor seja, de maneira geral, bastante crítico e sarcástico na representação de carolas e evangélicos, a insistência com que a religião se impõe abre espaço para outras interpretações. É como algo a que o senso crítico reage, mas que tem irresistível apelo no inconsciente. Em “Parque dos cães” tem-se um exemplar significativo dos personagens religiosos pintados com sarcasmo, um evangélico que perturbava-se julgando pecadores todos ao seu redor ainda que ele mesmo não conseguisse alcançar a pureza idealizada: não podia deixar de notar os volumes nas calças, os pelos nas camisas entreabertas, as pernas da outra funcionária que sentava próxima, os beijos dos namorados (LOPES, 2000, p. 22-3). Um tratamento diferente do sarcasmo que reserva às incoerências e deslizes dos carolas, e mais interessante, é

o que dispensa aos medos e nojos profundos inculcados pela educação cristã, paradigma moral indissociável de boa parcela da brasilidade e da vida interiorana. Com seus evangélicos e beatos, Chico Lopes parece querer apontar, como também observou Bauman (2005, p. 93), que “certas variedades de igrejas fundamentalistas são particularmente atraentes para a parcela destituída e empobrecida da população, aqueles que são privados da dignidade humana e humilhados”. Em sua poesia esta religiosidade talvez aflore no que Mello (2014) classificou como “uma consciência angustiada, carregada de culpas”.

A solidão é também uma presença constante em sua literatura: “a mágoa é incurável e ninguém nos ouve” (LOPES, 2000, p. 73). Seus pobres-diabos vagam num mundo onde nada pode ser realmente seu, sem um olhar que nem vagamente os registre, se interesse por eles (LOPES, 2000, p. 27). Percebem sua própria miséria, conhecimento que, é claro, não lhes traz qualquer alento. De vez em quando chamados de “queridos” ou “bonecos” por alguém com quem cruzam caminho, eles farejam facilmente as falsidades, a atenção frágil, ansiosa para se dispersar no segundo seguinte, afinal, não são ninguém que desperte interesse. Edmar Monteiro Filho (2013, p. B8), em sua leitura de *Dobras da noite*, elegeu o solitário à “personagem preferencial desta tragédia miúda e repetida”. Não se trata, no entanto, de uma solidão qualquer. Na frase seguinte o escritor roça a real natureza que congrega todos estes personagens: “De fato, os contos exibem criaturas marcadas por uma solidão que chega ao desamparo, uma incompreensão incontornável e desesperada do funcionamento do mundo”. O desamparo, o mundo feito contra si, são marcas principais com as quais o pobre-diabo se apresenta e é percebido.

Após a cachaça de Luís da Silva e o ópio de Rogério, em *Inácio*, o envolvimento problemático de pobres-diabos com narcóticos continua em Chico Lopes que frequentemente enreda personagens na dependência de calmantes¹⁰. Este gênero de dependência é de grande coerência com a condição de abandono e marginalidade: “sempre que engolia um dos comprimidos (...) tinha alguns minutos de beatitude, os músculos bem relaxados, a sonolência, a lentidão trazendo uma complacência para apreciar as pessoas” (LOPES, 2015, p. 177).

¹⁰ Há referências à dependência de calmantes em *O estranho no corredor*, *Corpos furtivos*, nos contos “A gaveta”, “Parque dos cães”...

Também os duplos masculinos aparecem em profusão, retrabalhados de formas várias nos contos. A relação entre estes duplos se dá na esfera de uma espécie de dominação masculina que não se exerce tanto em relação ao sexo feminino, mas, principalmente, contra o igual que, entretanto, não é reconhecido desta forma pelo outro que, ele sim, porta as marcas da virilidade. A expressão simbólica da violência da dominação masculina é

suave, insensível, invisível para suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2014, p. 12).

Seus duplos masculinos são tragicamente opostos, podendo chegar ao assassinato do outro, como no conto “Um corpo no rio” (LOPES, 2000, p. 35-48). O assassino confessa: “Nuno era meu nojo, meu não, assombração fechada” (LOPES, 2000, p. 36), era desenvolto, melhor em tudo. No entanto, intimidava-se em frente à estante de livros do amigo e estabeleciam uma relação de dependência não muito diversa daquela entre o Coruja e Teobaldo. Sem profissão, o mundo dava voltas e o deus continuava um ninguém: “Alguma coisa que lhe era naturalmente devida o traía, (...) havia esse jugo contra o qual a vida superior de seu corpo se batia sem comover” (LOPES, 2000, p. 38) ao que outros despossuídos deste seu vigor, mesmo quem acreditava seu amigo, assistiam ansiosos pela queda definitiva, oferecendo mais um copo. Esgotado do poder do sorriso de Nuno enquanto ele, com seus tantos livros, era incapaz de competir na esfera dos verdadeiros homens, lembra do revólver com o qual o pai dera fim à vida (LOPES, 2000, p. 39), mas num passeio noturno pelo rio, de tão bêbado, bastou empurrar Nuno ponte abaixo. Sóbrio que era, começa a embebedar-se por dias inteiros assistindo com assombro as chuvas furiosas que se seguiram, revirando o rio (LOPES, 2000, p. 44). “Era eu ou ele...” (LOPES, 2000, p. 45), dizia, mas estava enganado, não estava em assassiná-lo sua saída para a opressão de não se ver como um homem genuíno.

No universo literário de Chico Lopes, personagens como Nuno não se tornarão senadores, respeitáveis pais de família, figurões, como o Olímpico de Clarice Lispector, ou o Julião de *Angústia*. São estrelas cadentes cujo brilho se extingue rápido demais, pois o frágil material de que são feitos os pobres-diabos não pode sustentá-los. O macho dominante terá protagonismo na literatura de Lopes apenas

quando alcançar o inevitável período de decadência, como em “Dois no espelho”. O interesse continua exclusivo pelos perdedores, por quem está por baixo. Neste conto, dois rostos masculinos encontram-se num mesmo espelho de bar, a dessemelhança das figuras é enfatizada: um é desafiador, hostil, o outro envergonhado, efeminado (LOPES, 2010, p. 49-50). O macho sai do bar satisfeito com a percepção dessas diferenças, mas quando seus olhares se cruzarem novamente, dividindo o mesmo espelho, uma mudança terá se operado: chove e lhe parece que a água suja “mais dia menos dia os levaria, rolando, indistintos, rumo à insondável vala final” (LOPES, 2010, p. 54). No processo de sedução de uma mocinha, havia percebido de forma dolorosa que seu físico já não era capaz nem mesmo de alcançar o andar vigoroso de uma jovem, quando tentara segui-la. Em “A recusa” outro desses ex-sedutores amarga uma aposentaria forçada, assistindo à distância sua “presa” sucumbir a um caçador mais jovem e apto enquanto ele amarga a derrota, ainda mais sofrida pela noção de ser definitiva, pois é preciso admitir, afinal, a implacabilidade do tempo (LOPES, 2010, p. 91).

Em “Do outro lado” mais um desvalido, morando de aluguel numa espelunca que mal merecia qualquer pagamento (LOPES, 2000, p. 49), finalmente sucumbe à inveja que alimentava dos outros homens. É sempre difícil separar e pesar a importância da vulnerabilidade econômica e da psicológica. Este vasto leque de personalidades melindrosas formou-se por conta da vulnerabilidade econômica ou este é um traço que desconforta o pobre-diabo em sua autoimagem? Numa construção que abre espaço à interpretação de um estado de alucinação, em meio a uma vida de vexames, o protagonista projeta no vizinho hipotético “um rancor difuso contra toda a raça masculina” (LOPES, 2000, p. 57). O andamento e o desfecho, como no conto “Episódio de caça”, lembram *O estranho no corredor*. Surpreende-se ao ver-se como perseguidor, mas frente a frente com o outro (o duplo?) “veio o grito. E não teve mais fim” (LOPES, 2000, p. 60).

A tópica do filho que é jovem demais para enfrentar o pai ou o sedutor da mãe é outra das configurações da relação entre duplos elaboradas por Lopes, como em “O manco” (LOPES, 2004, p. 9-28) e “Um gesto no escuro”, publicado na revista *Germina* em 2015. Comentando a obra de Hitchcock, na qual Lopes (2014, p. 47) identifica algumas obsessões, observa que há “Sempre mães, sempre filhos para os quais o pai é um rival perigoso, uma ausência, um estorvo concreto ou imaginado”. De início estes

protagonistas se parecem com edipianos típicos, mas ao final descobrimos que há um algo mais, um ressentimento do que o pai não fora, ou de sua ausência, um despeito de suas mães terem encontrado prazer em homens que possuíam o atributo da virilidade, a frustração de não ser um desses homens que o possuem. Em “Belmiro agoniza” o pai está estertorando, magérrimo, com a mãe ao pé da cama limpando sua sujeira, estoica. Em “O clarão”, outro pai em decadência, o que dá condição de existência ao filho que crescera amedrontado em sua sombra. A pobreza e o trabalho duro e forçado fizeram com que a mãe perdesse seus encantos, o que enchia o filho de projetos de vingança que esbarravam, embora, no bigode audaz do pai (LOPES, 2000, p. 90-1). A competição entre o menino e o pai, homem formado, era desleal. Assiste amargurado a movimentação no quarto paterno após a qual lhe parece de mau-tom o batom vermelho, os cabelos soltos e a gula por comida gordurosa da mãe que queria proteger.

Não é imprevisível que esta relação de duplos possa tomar conotações homoeróticas. Elas encontrarão sua representação mais explícita no conto “*A many splendored thing*”, mas indícios rondam também as personagens masculinas que admiram, sempre controversamente, homens desta masculinidade hegemônica, e esses que, de tão certos de si, expressam esta segurança num exibicionismo narcísico que se alimenta, veladamente, da sedução de outros homens. Mas seria ingenuidade convocar o autor para qualquer militância homossexual. Estas conotações e indícios são mais fruto da perturbação dessas personagens quanto ao seu estar no mundo, quanto ao seu próprio corpo e seus papéis como homens, especialmente naquela idade limítrofe entre a adolescência e a maturidade.

No quebra-cabeça da identidade, as peças são as mais confusas para o protagonista deste conto. Foi educado catolicamente, mas a religião o abomina; sensível, adora as revistas, livros e filmes da irmã, entendidos como produtos culturais para mulheres, mas não quer ser uma delas, isso não combinaria com o que tinha entre as pernas (LOPES, 2004, p. 68). As piadinhas aturadas na escola, o professor adorado que, único, seguia respeitando-o pelos livros lidos como se nada percebesse, são perturbações que se expressarão no físico, numa forte convulsão. Tudo se encaminha para a inevitável rejeição horrorizada do professor. Chico Lopes, com sua natureza desiludida, afirma que é comercialmente inviável pelas escolhas que faz e que não tem a menor intenção de ser agradável, em entrevista concedida a Daniel

Souza Luz (2013). Neste ponto, acertadamente, o jornalista faz lembrar “*A many splendored thing*”, sem dúvidas um dos mais escandalosos do escritor. Chico comenta, se referindo ao desfecho sombrio do conto, que

No interior, via que isso é muito comum. Um sujeito come um garoto e acha que não é homossexual, porque é ativo. Acha que homossexual é o passivo. É homofóbico. Neste conto que você citou, o garoto é apaixonado pelo professor, é rejeitado e usado por um sujeito que depois diz que ele é apenas ‘um buraco’. Ele pede que possa chamar o sujeito pelo nome do professor, pede um beijo e o sujeito se nega, pois acha que não é homossexual. É surpreendente isso, porque ele se sente atraído pelos adultos, mas isso não é o problema, o problema são os adultos que abusam dele.

Este desfecho é compreensível à luz de que, enquanto mantém-se ativo, o homem pode afirmar sua libido masculina, dominadora, pois, de acordo com Bourdieu (2014, p. 38) só o homem penetrado é quem se desmasculiniza.

No conto “O trio” se encena um caso raro na relação geralmente de cima para baixo entre os duplos. A parte fraca supera a forte e conquista uma moça bela, forasteira, pela qual ambos se interessaram. Mas o protagonista dá-se conta tarde demais de que sua alegria maior era consigo enquanto homem apaixonado, por poder exibir a moça-troféu junto de si, logo ele, visto como tão sem importância por todos. Dessa forma, não percebe as mudanças que se passavam com ela, Arlete: “sentia muito o meu desejo e pouco a sua infelicidade” (LOPES, 2004, p. 41). Depois de perdê-la, sobra consolo no amigo Brito que reencontrara em vertiginosa decadência. Unem-se. “É Arlete outra vez” (LOPES, 2004, p. 51). Esta observação, encerrando o conto, e o relacionamento intenso, entre o agressivo e o inseparável dos dois homens, dá margem para que o incluamos entre as peças de conotações homossexuais.

Três dos ensaios d’*Um pio de coruja* são dedicados exclusivamente à obra de Proust, um autor por quem Lopes nutre grande admiração. No primeiro destes textos, analisando as biografias escritas por Pietro Citati e Edmund White, Lopes (2015, p. 22) faz uma consideração a respeito da maneira sensacionalista e tola com que o segundo biógrafo teria tratado a homossexualidade do escritor, consideração que creio retumbar nas aproximações de sua própria obra com o tema: “Entre homossexuais ricos e pobres, de classe média e baixa, há diferenças tão atroz quanto as que pode haver entre heterossexuais de classes diferentes”. Esta afirmação tem especial interesse no estudo dos pobres-diabos cuja sexualidade é um aspecto da vida íntima e social especialmente problemático. Muito além de uma questão que

separa heteros e homossexuais, parece ser a pobre-diabice comum o termo de impossibilidade de encontrar satisfação. Sem dúvidas problematizar o que se entende por “ser um homem” é uma das matérias principais de Lopes e guarda sua importância para além do contexto homoafetivo que parece interessá-lo mais enquanto representação da ambiguidade das relações masculinas. Em *A herança e a procura*, Chico Lopes (2012, p. 65) faz uma consideração que ilumina as experiências dessas personagens confundidas pelas exigências de uma masculinidade que não entendem e que, não entendendo, não podem acessar.

Não nos ensinavam que ser viril não é andar apalpando a braguilha e cuspiendo de lado, que virilidade pode ser só uma qualidade espiritual, de homens comuns, contraditórios, frágeis, falíveis, nenhum tendo a obrigação absurda de ser um bruto apoteótico, de agir como cavalo que, atravessando prados, triunfante, experimenta prazer grande demais em usar as patas, esquecendo-se de desviá-las das flores minúsculas.

O que se mostra quase como uma obsessão do escritor em reelaborar essas relações de submissão, violência velada e frustração entre duplos masculinos, em diversos contos e na novela *O estranho no corredor*, tem um equivalente feminino. Interessado sempre em conferir protagonismo à experiência da parte dominada, substitui, então, o “segundo homem” pelo segundo sexo. Assim, chama atenção para que o machismo entranhado em nossas relações sociais não confere apenas às mulheres o estigma da inferioridade, embora sejam elas as principais prejudicadas, mas também cria esta categoria de “segundos homens”, formada pelos incapazes de encarnar o espírito viril. São mulheres que escapam ao plano casto e bem-comportado da vida interiorana, escapam pela mão de cafajestes que subjugam o segundo sexo e o segundo homem, que por vezes lhes farão lamentar sua fraqueza em ter cedido, outras, lhes serão agradecidos e fiéis, como a um deus:

o sujeito podia ser o pior dos bandidos e me deu o que nenhum outro tinha me dado (...) a gente não deve desprezar esses botecos, esses vadios – no meio, pode ter um sonho de homem, desses que sabem o que uma mulher deseja. Mordem a orelha da gente dizendo cada coisa nojenta e linda! Não podem dar segurança, tranquilidade, dinheiro, mas prazer, minha filha, eu juro, dão de sobra (LOPES, 2015, p. 159).

Uma leitura feminista integral da obra de Chico Lopes poderia ser justificada ao entender-se que indivíduos ou grupos do sexo masculino também podem ser, e são, vítimas da violência da dominação masculina. Esse tipo de representação feminina, conforme descrito acima, embora esteja presente em toda a sua literatura, tem

protagonismo apenas em seis de seus trinta e dois contos publicados, “Parque dos cães”¹¹, “A gaveta”, “O assovio”, “O nome no ar”, “Perdendo Heitor” e “A terceira porta”, mas é também o tema de seu romance *Corpos furtivos*, lançado em dezembro de 2015. Uma perversão destrutiva, agressiva, fatal, surge desses desejos que não podem realizar-se, dessas mulheres que, mesmo casadas, como em “Perdendo Heitor” e “O nome no ar”, precisam forçar sua libido através de um filtro rígido e esconder, neuróticas, de si mesmas, dos outros, o que ficar como sobra deste processo. O marido nunca corresponde às suas fantasias do masculino, e mesmo os amantes que eram casados, em “Parque dos cães” e em, novamente, “Perdendo Heitor”, quando são encontrados depois junto à família, são descritos gordos, lentos, dessexualizados, sem o recorrente bigode.

Como numa síndrome de Estocolmo, elas permanecem fiéis a seu agressor. São possuídas, submetidas ao poder do homem, enganadas, abusadas (BOURDIEU, 2014, p. 35), elas dão tudo que lhe pedem e, quando não há mais nada, são abandonadas, nunca o agente do abandono. Trata-se de mulheres ingênuas, comparativamente aos seus sedutores. Com exceção d’“A terceira porta”, no qual há referência a um pai belo e bom, mas morto, nos outros os pais também não são referidos, não há espaço para eles na presença desses outros homens, senão como mortos, faltas, vãos. A leitura destes contos em conjunto tem algo de torturante. Os três primeiros terminam de forma trágica: estupro, suicídio, loucura. Mesmo nos outros, os desfechos sempre chegam à mesma conclusão: a satisfação, identificada nestes homens, é provisória, sadomasoquista e potencialmente letal.

Corpos furtivos estende a elaboração dessas experiências femininas sem divergir de seus interesses que já apareciam nestes contos. Sua protagonista, Eunice, leva um pouco de todas essas outras mulheres de Lopes, com um agravante: a chegada da velhice. Trata-se de uma solteirona cujos desejos nunca puderam encontrar vazão, embora tenha buscado um homem para si durante toda sua vida adulta – e sofrido doídos fracassos e abusos. Espremida entre o medo dos falatórios da cidade pequena e da irmã carola com quem tinha uma relação pouco amigável, Eunice vaga amargurando a idade que avança, os relacionamentos breves com

¹¹ Embora, como já defendido, este conto explore uma organização interna como a de um mosaico de personagens, a personagem feminina é a que recebe maior investimento e atenção narrativa, podendo também ser entendida como a protagonista.

homens que, quando passam a ser mais que um cheiro, um corpo físico atraente com o qual cruza na rua, sempre se mostraram vis, sujos, pérfidos. Acaba por concluir que é “cruel caberem tantos desejos, tanta sensualidade, num corpo tão pouco atraente, mas, como escapar a não ser pela satisfação desses desejos, visto que a negação jamais os suprimiria?” (LOPES, 2015, p. 100).

No entanto, embora em sua grande maioria suas mulheres façam também parte de uma classe média baixa, faltam-lhes alguns signos da pobre-diabice, o que fica claro, por exemplo, quando Eunice visita um bairro da periferia, em suas andanças: “sua roupa, os óculos, a bolsa, sugerindo uma diferença social impossível de ignorar” (LOPES, 2015, p. 54). Representa uma classe média baixa interiorana e entediada, mas estável. Sua instabilidade é de uma outra ordem, a princípio, desvinculada de sua condição econômica.

Não surpreende que tanto em *Na sala escura* quanto em *Um pio de coruja* haja um número significativo de ensaios que se dedicam a filmes e livros cujos personagens são também pobres-diabos. Em *Vertigo*, de Hitchcock, o filme dispensa mostrar as origens da personagem Judy Barton, no entanto, Lopes (2014, p. 73) destaca que ela teria “dimensões mais humanas que o filme apenas roça (...) [representa] a jovem que sai do interior em busca do sucesso numa metrópole e (...) na profissão modesta de uma vendedora de loja, não o encontra. Tem, no entanto, a beleza a seu favor”. No contexto de sua obra é facilmente explicável a atenção que estes detalhes lhe despertam, ainda que, nos filmes, possam ser de uma segunda importância.

Os títulos deveras sugestivos de seus livros de contos, *Nó de sombras*, *Dobras da noite* e *Hóspedes do vento*, fornecem, por si só, indicativos interessantes no contexto desta pesquisa. Trata-se de um nó de sombras ou desses homens-sombras, à sombra do forte, à sombra de si mesmos, de seu desejo de poder, de ser, impotentes, medrosos, desastrados? Sobre *Hóspedes do vento*, Santos Silva (2011) divaga que o título sugeriria

a existência de seres humanos que buscam abrigo, descanso ou repouso temporário em algo naturalmente instável (...) Mas sugere também, por sua simbologia (...) que somos, os humanos, seres que passam, que se limitam a uma existência fugaz. Poderíamos transferir o título assim: *Hóspedes da Vida*. Se assim somos, então somos viajantes, talvez turistas involuntários, que um dia nos instalamos nessa casa, a vida, para noutro dia, em determinada hora, sairmos dela. Pagando a conta antes, é claro. Essa conta é o x temático de todos os contos do livro.

Após nossa leitura de Bauman não podemos mais ler as palavras “turistas” e “viajantes” da mesma forma, sem ver nelas um traço positivo, uma mobilidade à mando do desejo, bem contrária ao horizonte escasso de possibilidades do pobre-diabo. Há os que pagam a conta à vista ao passar pela vida, há os que nascem endividados e até o fim serão perseguidos por uma cobrança intransponível.

PROJETO DE LITERATURA DE POBRE-DIABO ENQUANTO FORMA

Chico Lopes não é um escritor cujas qualidades estejam no âmbito do experimentalismo ou da inovação. Alfredo Monte (2012) identifica n’*O estranho no corredor* – mas podemos facilmente abranger suas outras obras – o que chamou de uma “atmosfera das ‘narrativas derradeiras’”, por via do intimismo,

o viés psicológico de certa linha de ficção introspectiva (muitas vezes, de raiz católica) que tivemos por aqui: João Alphonsus, Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Octavio de Faria, Antônio Olavo Pereira, Otto Lara Rezende, Rosário Fusco, Cyro dos Anjos, Gustavo Corção (sem falar no Graciliano, de *Angústia*), e que hoje parece estar bastante esquecida, e nos aparece como algo quase recôndito, ultrapassado. Será mesmo? (...) Houve mudanças, é claro. Mas, além de ir a Tóquio, Berlim, ao Cairo ou a Moscou para fazer apologia da globalização e escrever livros “antenados”, os escritores brasileiros precisam ainda dar conta do que permaneceu inculcado, atávico e deformante em nossa formação nacional. E isso *O estranho no corredor* realiza esplendidamente.

Chico Lopes faz uso extensivo do discurso indireto livre. Narrações em primeira pessoa são raras, mas as em terceira aproximam-se tanto da camada do protagonista que as vozes do narrador e do personagem quase se confundem. A forma como trabalha esta narração em terceira pessoa habitada pelo discurso indireto é emular como que uma contaminação, no interior do discurso do narrador, pelas vozes dos personagens. Em sua análise de *Hóspedes do vento*, Santos Silva (2011) considera que

O narrador que acompanha o personagem principal vê o mundo pelos olhos deste, ouve pelos ouvidos deste, analisa e interpreta os outros com que este se relaciona, seguindo a mente deste. De vez em quando a perspectiva se torna múltipla, como se houvesse uma mudança de foco. Assim sendo, a

complexidade do mundo nos chega intermediada, mas também permite ao narrador mostrar detalhes da realidade que envolve as personagens, desenhando-as ora com delicadeza e compreensão compassiva, ora com objetivo distanciamento, ora com tonalidade irônica, ora com pinceladas que deixam emergir o grotesco.

Este recurso parece ter a intenção de dar voz aos sem voz e, dessa forma, também pode ser uma demonstração de empatia por esses sujeitos marcados pela certeza perturbadora de sua pouca importância, ou, nas palavras de Heitor F. Mello (2014), esses sujeitos “humilhados”. É curioso que tenha sido a respeito de *Caderno provinciano*, e não de sua prosa, que a relação com o ensaio de José Paulo Paes tenha sido feita pela primeira vez pela crítica. Em “O homem inadaptado na poesia de Chico Lopes”, o poeta e jornalista Heitor Ferraz Mello (2014) percebe este conjunto de poemas como um “registro sensível da humilhação humana”. Em *Caderno provinciano*, diversos poemas¹² tratam de uma situação de quase possessão, de forma menos pessoana¹³ e mais aterrorizada, por espíritos, demônios, ou, de forma às vezes menos drástica, pessoas do passado, conhecidas ou avistadas, que causaram forte impressão sobre a sensibilidade do poeta e voltam, à noite, querendo ouvir contar suas ladainhas. No entanto, apesar da narrativa empática, seja nos poemas ou nos textos em prosa, o autor não deixa de ter um olhar crítico sobre suas personagens, o que se expressa pelo uso de uma ironia complacente. O universo semântico e dramático de sua poesia está intimamente ligado ao de sua literatura em prosa, no entanto, nos poemas assoma a preferência do autor pelos conflitos íntimos dos pobres-diabos em relação à outra possibilidade, de narrar seus conflitos econômicos.

Falecido dois anos antes do lançamento do livro de estreia de Chico Lopes, José Paulo Paes talvez tivesse repensado sua afirmação taxativa sobre a impropriedade do conto para a representação de pobres-diabos. Comentando sobre *Dobras da noite*, Monteiro Filho (2013, p. B8) parece estar de acordo que existe uma certa dificuldade própria do gênero, de maneira que:

Poucos contistas regem com eficiência a orquestra de câmara que deve produzir uma visão concentrada, intensa, da existência trágica do homem.

¹² Como “A muda”, “Leonor”, “Presságio”...

¹³ Ainda que Pessoa (1935) defina a gênese “psiquiátrica” de seus heterônimos como um traço de histeria, o poeta é capaz de sobre eles formular uma individualidade em certa medida separada de si, lhes conferir obras próprias, gostar ou não gostar de uns ou de outros, traços que lhe confeririam algum controle e diminuiriam o terror da “possessão”.

Talvez por se tratar de um escritor maduro, capaz de um olhar ao mesmo tempo preciso e piedoso para os eventos humanos, Chico Lopes constrói peças que extraem do trágico a sua essência

Seus contos são como aquela “somatória de insignificâncias” que ressaltam a significância de seus protagonistas, que Paes (2008, p. 52) acreditava possível apenas no romance. Não se topa com finais de grandes reviravoltas ou finais que resolvem os problemas que o antecederam e dão alguma segurança ao leitor sobre o que acontecerá de então por diante. Trata-se aqui, com raras exceções, de fechamentos de grande importância interior, mas com efeitos, em geral, mínimos no plano exterior.

As referências temporais de precisão mais segura, e que têm alguma recorrência, são os filmes, discos, artistas, que obrigam que as narrativas se coloquem posteriores aos lançamentos, o que não é de grande auxílio para uma delimitação precisa do tempo, pois se trata quase sempre de obras e artistas das décadas de cinquenta, sessenta, setenta e, de maneira geral, não há nenhuma garantia de que o presente das narrativas coincida com estes lançamentos. De acordo com Nelson de Oliveira, no texto de orelha do *Dobras da noite*, de Lopes (2004),

Nessas histórias o relógio não é exato. Não há marcas precisas no calendário. O tempo, que vai e volta constantemente, é o mesmo de todas as mitologias. É o medíocre tique-taque da classe média, da sexualidade policiada, dos extratos bancários, dos crediários, das idas ao supermercado, da aposentadoria por invalidez.

O enfoque específico de Lopes ao tema dos conflitos identitários é pôr o indivíduo em conflito entre o que crê esperarem dele e suas reais possibilidades e interesses. No prefácio de sua autobiografia *A herança e a procura* (LOPES, 2012, p. 11-12), a escritora Rosângela Vieira Rocha faz nota de que lhe causou impressão ter encontrado no livro de memórias as personagens da produção literária de Lopes, não de forma direta, mas embrionária:

Enquanto acompanha o fio condutor dessas vivências, o leitor vai se dando conta de que esses elementos seriam (e foram) posteriormente retomados por meio de cuidadoso trabalho de criação, capaz de esculpi-los e de transformá-los definitivamente em personagens complexas, em sua maioria angustiadas, meio perdidas, quase sempre à procura de identidade e de um lugar que lhes pertença de fato.

A fim de melhor definir o caráter do personagem Barão de Charlus, de *Em busca do tempo perdido*, Lopes (2015, p. 34) lembra que uma característica principal

dos personagens de Dostoievski, escritor por quem também nutre admiração¹⁴, é serem loquazes, “derramando-se em conversas frívolas, exaltadas, quilométricas, [e que] acabam confessando-se, entregando-se, como que movidos por uma compulsão inconsciente de autodestruição”. Neste sentido, Chico Lopes é de todo diferente do clássico francês e russo. Seus pobres-diabos são incapazes dessas falas quilométricas, senão na intimidade de um diário ou de um relato de memórias, afinal, quem iria dar ouvidos a seres tão reles?

Notável em sua literatura e na autobiografia é a falta de exotismo ao tratar dos espaços do interior do país que lhe é conhecido, o que não é usual em nossa literatura, ainda muito marcada pelo período em que pulularam representações do interior voltadas para o sertanejo, para a dissolução da aristocracia rural ou para seu apogeu, gaúchos tradicionalistas, índios e natureza virgem etc. Após este longo período de nossa história literária (do romantismo até certo neorealismo), e paralelamente à intensa urbanização do país nas últimas décadas, parece ainda não ter surgido uma vertente nova entre nossos escritores que colocasse esses interiores em primeiro plano sob um olhar contemporâneo. Comentando *Dentes ao sol*, de Ignácio de Loyla Brandão, Chico Lopes (2012, p. 130) louva ter sido este o primeiro romance que lera sobre cidades de interior no qual “a tranquilidade, a solidariedade humana, a paisagem inspiradora” não prevaleciam. Monteiro Filho (2013, p. B8) assinala que os pequenos dramas das narrativas de Lopes, embora facilmente localizáveis em cidades interioranas, não se passam numa noite clara, sob um céu estrelado, mas “no mais oculto dos corações e das almas calejadas, nas dobras onde se acumula o ressentimento, a desconfiança, o medo, a vergonha”.

Dentro da defendida retomada do realismo na literatura contemporânea (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 78-9) as ambiências seriam sobretudo urbanas, mas o regionalismo continuaria a ser um de seus alicerces. Neste contexto, haveria uma parcela de obras atuais cuja “questão regional abre mão do interesse pelos costumes, pela tradição e pelas características etnográficas para se tornar um palco de tensão entre campo e cidade, entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles”. Em Chico Lopes (2015, p. 69) isso parece se expressar na ciência de

¹⁴ Em *A herança e a procura*, Lopes (2012, p. 71) declara que, após ter contato pela primeira vez com a obra de Dostoievski, teve certeza de que “um pouco daquele mundo atormentado estava em mim, em minha família e em alguns dos tremores emocionais abafados que percebia em Novo Horizonte”.

que as diferenças entre metrópole e interior são apenas as que diferenciam um estágio inicial ou intermediário de um estágio avançado de urbanização: “o interior não é nada senão o mundo metropolitano em pequena escala (...) Enquanto os paulistanos sonham com o matinho verde e as chácaras, o interiorano se obstina em admirar arranha-céus e cultivar prédios de apartamentos”.

Apesar de ter vivido toda sua vida no interior do sudeste brasileiro, C. Lopes (2012, p. 33) vivia afastado do mundo roceiro que “visitava com uma curiosidade cautelosa e distante (...) Certas coisas eram decididamente urbanas, e eram elas que me atraíam” o que, aliás, parece ser um sentimento bastante comum nestas ambiências intermediárias entre o rural e o urbano:

Com o tempo, as ruas ‘boiadeiras’ foram sendo apenas aquelas mais distantes e periféricas, como se a cidade estivesse expulsando suas lembranças de um passado bastante rural, apagando em asfalto o seu primitivismo, como se terra batida fosse uma vergonha (LOPES, 2012, p. 25).

Mas os sentimentos não tinham a simplicidade de uma preferência decidida, o interior paulista da mesorregião de São José do Rio Preto lhe apelava profundamente, como que possuidor “de algum mistério atávico que me explicaria” (LOPES, 2012, p. 34). Dessa forma, não pôde encontrar plenitude nem num lugar, nem noutra. Em sua literatura, uma das expressões possíveis deste desencontro é a indefinição do espaço, suas cidades não são nomeadas ou são chamadas por uma inicial, como a V. d’*O estranho no corredor*. Lopes não sela contrato nem com o metropolitano nem com o interiorano, na literatura é possível não fazer a escolha definitiva que a vida cobra, é possível não ser um lugar nem outro, ou os dois ao mesmo tempo.

é das esquinas, dos becos, das pensões, das ruas escuras, dos tipos proscritos, de olhares hostis ou cabisbaixos, de Novo Horizonte, de Poços de Caldas, de tudo que vivi e de outro tanto que me permito imaginar, que tiro minhas histórias. E acredito que estou falando não apenas de certas cidades pequenas, mas do mundo todo. Claro que minhas pretensões podem ser descabidas e me trair, mas, é de um novo interior que estou tratando – novo ao menos dentro do mundo literário, que demora demais a despertar de seus ranços sacrossantos (LOPES, 2015, p. 71).

Nunca se considerou “crente em uma tranquilidade sublime e superior nas coisas interioranas. Pelo contrário (...) o que percebi sempre foi solidão, aridez, paixões reprimidas, vendavais interiores sufocados pela limitação, pela dependência, pelo medo da opinião pública” (LOPES, 2015, p. 66-7). Para Lopes (2015, p. 65), quem procura no interior só o verde e o pitoresco verá, num turismo rural esporádico, só o

verde e o pitoresco, mas deixará “a verdade na sombra”. Esta “verdade” parece ser o que sua literatura tenta nos comunicar. Destas experiências, inaptações e sentimentos ambíguos, surge na literatura de Lopes uma representação do interior brasileiro bastante original: as referências à natureza são esporádicas e intimistas, as cidades não nomeadas parecem sempre as mesmas, o que pode ser uma crítica do autor à perda de identidade das cidades que entram em processo de desenvolvimento. A narração, por outro lado, faz contar justamente as histórias, pequenos dramas, desta arraia-miúda sem posses, sem nome, sem tradição que dá volume ao crescimento dessas cidades.

Desde que comecei a escrever ficção com mais regularidade e consequência, meu projeto foi bem o de desmitificar as cidades do interior. Há sim os *“montes, e a paz que há neles, pois são longe...”*, mas é bom lembrar da lucidez de Fernando Pessoa nesse poema, *“paisagens, isto é: ninguém”* (LOPES, 2015, p. 68).

Para um pobre-diabo talvez não haja lugar mais seguro que o interior brasileiro. Nas cidades grandes qualquer passo em falso poderia torná-lo no próximo mendigo ou favelado. Regina Dalcastagnè (2012, p. 109-10) discute que o aumento crescente da facilidade com a qual podemos mover-nos de um local a outro (os trens no século XIX, os aviões e hoje a possibilidade estar em um lugar virtualmente) tornou o espaço, mais que nunca, constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não. Mas, ainda segundo esta autora, nosso contexto literário não se quer mais regionalista, de maneira que, se o “sedentário” é representado, tende-se a evocar o espaço estreito como algo sufocante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não tratamos aqui senão de obras consagradas, que receberam louros individualmente ou que compõem a obra de escritores importantes da literatura brasileira. Incluí-las dentro do que vimos chamando de literatura de pobre-diabo não reduz de forma alguma a riqueza de seus múltiplos significados, todas permitem e convidam a variadas leituras. *Recordações do escrivo Isaías Caminha* é um romance importante dentro da tradição da literatura de pobre-diabo brasileira, mas o é também como figuração do mulato em nossa literatura. *Macabéa*, d'*A hora da estrela*, é uma personagem pobre-diaba relevante, mas a novela também tem uma importância formal que pode ser realçada em detrimento do conteúdo social. Desta forma, espera-se que, com a defesa de que essas obras façam parte de uma tradição de representação de personagens pobres-diabos, suas leituras e fortuna crítica se enriqueçam, entendendo que diferentes possibilidades de interpretação e de leitura as valorizam.

Chamará, talvez, a atenção de alguns o número ínfimo de personagens femininas nestas duas seleções, a de Paes e a desta dissertação, mas a constatação não deve impressionar. Nos 258 romances contemporâneos estudados em uma pesquisa recente de Regina Dalcastagnè (2012, p. 165) apenas 28,9% dos protagonistas e 31,7% dos narradores são do sexo feminino. Estes números são naturais, levando-se em conta que o “segundo sexo” larga em desvantagem já no número de autoras publicadas pelas grandes editoras contempladas pela pesquisa, apenas 27,3% (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 158). Quando feminilizamos nosso tema e pensamos numa pobre-diaba, a língua nos prega uma peça e à palavra parece se acrescentar um grau novo, de natureza talvez cúpida, porque o menino diabo é antes travesso, esperto, enquanto a menina diaba é também provocante, sensual. Desta forma, o logro da vida que lhes conferirá este adjetivo, pelo processo de composição que formará a nova palavra, com novo significado, carrega ainda consigo a marca desta diferença pragmática. Mais que tudo é a condição social da mulher, eterna dependente, animal doméstico, que a torna estranha à literatura de pobre-diabo. Sua história é monocromática, sem poder contar nem mesmo com a variedade da escala do cinza. Destituída da autonomia masculina, as elaborações literárias são escassas.

A questão do conjunto de ensaios *Os pobres na literatura brasileira*, de acordo com seu organizador Roberto Schwarz (1983, p. 7), era perguntar-se “como se define e representa a pobreza nas letras brasileiras”. Sobre o risco de ser lido como um estudo conteudístico, Schwarz prossegue afirmando que

a insistência na forma, na primazia da organização sobre os elementos de conteúdo serviu para *distinguir* a linguagem artística das demais, ela também permite o *confronto* e algo como uma *competição* entre as linguagens, devolvendo à literatura a dimensão de conhecimento que ela evidentemente tem

Nem por isso o que chama de “questão da realidade” deixou de existir nas análises empreendidas no volume. Impulsionando as escolhas desta dissertação, procurou-se não perder de vista as lições de Antonio Candido (1980, p. IX), em *Literatura e sociedade*, sua defesa de que se averiguasse como “a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; [pois] (...) só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce”. Neste sentido, essas obras não devem ser vistas como tratados sociológicos a respeito das características e condições do cidadão pobre-diabo brasileiro, pois a relação do trabalho artístico com a realidade é, intencional e inevitavelmente, “arbitrária e deformante” (CANDIDO, 1980, p. 12). Todavia, de dentro d’*Os pobres na literatura brasileira* a ensaísta Marisa Lajolo (SCHWARZ (Org.), 1983, p. 104) questiona a concepção desta obra:

Para a tradição crítica (...) a questão dos pobres é uma questão técnica, qual seja, a da representação do pobre ou da pobreza na obra literária. Esta abordagem, no entanto, pode apenas solucionar (ou levantar) um problema da crítica e só dela (...) o discurso do pobre presente na nossa literatura pode constituir uma última forma de expropriação, na medida em que não é o pobre o sujeito do discurso sobre ele (...) Queiramos ou não, a produção escrita, produzida, circulada, legitimada e consumida como literatura (no nosso país) é invariavelmente confinada às classes dirigentes. E nesses escritos, a presença ou não de pobres e sua representação talvez seja irrelevante.

Quase três décadas após, em *Literatura brasileira: um território contestado*, de Dalcastagnè, percebemos que, embora alterações relevantes tenham se passado em nosso sistema literário, estas mesmas questões devem ainda ser levantadas. Daí, mais uma vez, o atilamento desta última obra deixada por Clarice Lispector, pois o homem culto é quem geralmente fala pelo pobre na literatura: “Um dos sentidos de representar é falar em nome de outro. Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes, legítimo, frequentemente, autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui

necessariamente o segundo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 19). Regina Dalcastagnè tem a representação e o lugar da fala como centrais em seus diversos estudos sobre a representação de marginais na literatura, embora seus recortes nem sempre coincidam com a representação de pobres-diabos e o lugar da fala dos escritores de pobres-diabos. Seu recorte privilegia escritores e personagens residentes em favelas, negros ou mulheres, características que podem compor um pobre-diabo, como residir num bairro ou região desqualificada, ou agravar sua condição, como ter a pele escura ou ser mulher numa sociedade racista e patriarcal.

A intenção final de Dalcastagnè, na concatenação de estudos e pesquisas realizados em mais de uma década no livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*, parece ser a de defender que se valorize, especialmente em ambiente acadêmico, as produções literárias marginais, construídas à despeito da baixa escolaridade e erudição, mas que guardam seu valor em outras instâncias, como na da genuinidade e da conquista da fala num espaço bastante restrito, o da literatura publicada. É cedo ainda para afirmar se a literatura marginal, com a relativa gratuidade da internet, as melhorias no acesso ao ensino, mudanças sociais, econômicas e técnicas inclusivas, poderia, finalmente, contaminar o espaço erudito da crítica literária onde Azevedo, Barreto, Dyonélio, Ramos, Cardoso, Trevisan e Lispector são clássicos. Houvesse mudança nesse sentido, certamente o protagonismo pobre-diabo se enriqueceria de novas e variadas vozes. Cenário este que seria positivo para a democratização de nossa literatura, mas ainda insatisfatório do ponto de vista social.

É impossível dissociar da literatura de pobre-diabo a sua devida parcela de drama, proporcionada pela característica da inadaptabilidade comum a todos estes personagens, pelo desencaixe entre o indivíduo e o corpo social. Sua posição econômica não basta. Glória e Macabéa eram datilógrafas na mesma empresa. Ainda que a primeira recebesse um salário ligeiramente melhor, esta diferença não é suficiente para explicar porque apenas Macabéa leva os signos da pobre-diabice. Como já sinalizado, o pobre-diabo não é apenas o mais reles pequeno-burguês ou o grau mais baixo da classe média. Ele é isto, mas é também o desamparado, o solitário, o órfão, o feio, o desajeitado, inadequado, o sem-lugar, o insatisfeito, o peso-morto, o malfadado. Desta forma, mesmo obras bastante desgarradas da discussão econômica, como *Inácio*, de Lúcio Cardoso, mais preocupada com as consequências

íntimas deste estado de abandono social, podem ser incluídas na literatura de pobre-diabo.

A obra do escritor contemporâneo Chico Lopes vem, sem dúvidas, para trazer bom fôlego e nova oportunidade para se reavivar o interesse por estes párias. Na trajetória desta dissertação, procurei demonstrar que os pobres-diabos não deixaram de figurar no centro de narrativas de nossa literatura em nenhuma época, de maneira que, nesta altura, parece-me ser possível reafirmar a consistência da literatura de pobre-diabo dentro de nosso sistema literário e também a sua insistência. Este personagem pode vir a desaparecer de nossa produção literária quando desaparecer de nossa sociedade, no entanto, sem termos ainda diminuído problemas como os da concentração de renda, do preconceito de classe, cor, gênero, da ineficiência de nossa estrutura educacional, não será o alargamento da classe média que tornará menos nocivas as nossas desigualdades. Vale a pergunta: neste cenário ideal, desapareceria o pobre-diabo?

Finalizo lembrando que, antes de elencar os romances que escolheu como exemplares para a composição de seu ensaio, José Paulo Paes (2008, p. 53) convida o leitor a descobrir outros por si mesmo. Espero que outros leitores e acadêmicos possam ser acometidos pelo desejo desta procura e que este veio ainda pouco estudado possa ser, assim, enriquecido. Desejemos antes que enferrujem e pereçam os mecanismos que geram estes pobres-diabos que vêm a servir de matéria literária, desesperançados, embora, conscientes de que o processo que opõe os “normais” dos párias, dos estigmatizados, transcende a questão econômica e parece estar profundamente inculcado na natureza humana.

REFERÊNCIAS

- AVILA, R. I. Os limites atuais da distribuição de renda e riqueza no Brasil. **Brasil Debate**. 16/12/2014 Disponível em: <http://brasildebate.com.br/os-limites-atuais-da-distribuicao-de-renda-e-riqueza-no-brasil/> Último acesso: 20/02/2016.
- AZEVEDO, A. O coruja. In: **Ficção completa**, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- ANDRADE, M. de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. Belo Horizonte, Itatiaia, 2002.
- ANTONIO, L. O Protagonismo do Mulato. FALE/UFMG - Belo Horizonte: **LITERAFRO** - Portal de Literatura Afro-brasileira, 2010.
- BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. 1ª ed. Rio de Janeiro, Zahar, 2005.
- _____. **O mal-estar na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 37ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BRAVO, N. F. O duplo. BRUNEL, P. (dir.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CANDIDO, A. A força da escrita. **Divirta-se**, coluna Pensar, 06/09/2014. Disponível em: http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/pensar/2014/09/06/noticia_pensar,159052/a-forca-da-escrita.shtml Último acesso: 29/12/2015.
- _____. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, p. 67 a 89, 1970.
- _____. **Literatura e sociedade**. 6ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.
- _____. **Tese e antítese**. 3ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- CARDOSO, E. da P. Causa familiar, efeito de estranheza: *Inácio*, de Lúcio Cardoso. **Kalíope**, São Paulo, ano 5, n. 1, jan.-jun./2009, p. 09-30.
- CARDOSO, L. **Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COSTA, R. H. da. **O mito da desterritorialização**: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, R. Literatura brasileira é coisa de branco? **Cult**, São Paulo, n. 175, dez. de 2012. Entrevista. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/literatura-brasileira-e-coisa-de-branco/>.

Último acesso: 21/05/2015.

DOSTOIÉVSKI, F. **Memórias do subsolo**. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ELIAS, N. **Ensaio teórico sobre as relações estabelecidos-outsiders**. IN: ELIAS, N. SCOTSON, J. L. Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Moisés e o monoteísmo. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira**. Vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. **O mal-estar na civilização**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

FONSECA, R. **O cobrador**: contos. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. **História da sexualidade 2**: o uso dos prazeres. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

GARCIA, A. S. ; O Coruja, de Aluísio Azevedo: edição comentada. In: **Anais do IV Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa - IV SIMELP**, 2014, Goiânia - BR: FUNAPE, 2013. v. 11. p. 516-524.

GLEDSON, J. **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOFFMAN, E. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1988.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 21ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

KIMMEL, M. S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, outubro de 1998.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, C. **A herança e a procura**. Brasília: LER Editora, 2012.

_____. A metrópole assustadora e seus corações ocultos. **Verdes Trigos**, 10/08/2010. Disponível em:

<http://www.verdestrigos.org/wordpress/index.php/2010/08/a-metropole-assustadora-e-seus-coracoes-ocultos-por-chico-lopes/> Último acesso em: 20/06/2015.

_____. **Caderno provinciano**. São Paulo: Patuá, 2013.

_____. **Corpos furtivos**. Guaratinguetá: Penalux, 2015.

_____. **Dobras da noite**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

_____. **Hóspedes do vento**. São Paulo: Nankin, 2010.

_____. **Na sala escura: a arte de sonhar com os olhos abertos**. Guaratinguetá: Ed. Penalux, 2014.

_____. **Nó de sombras**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

_____. **O estranho no corredor**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. Um gesto no escuro. **Germina**, Revista de Literatura & Arte, 2015. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/2015/letraeimagem_ago15.htm Último acesso: 29/12/2015.

_____. **Um pio de coruja**. Guaratinguetá: Ed. Penalux, 2015.

LUZ, D. S. Chico Lopes, um escritor à deriva. **Verdes trigos**, 5 de novembro de 2013. Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/wordpress/index.php/2013/11/chico-lopes-um-escriptor-deriva-por-daniel-souza-luz/>. Último acesso: 11/04/2015.

MACHADO, D. **Os ratos**. São Paulo: Círculo do livro, 1980.

MELO, H. F. O homem inadaptado na poesia de Chico Lopes. **Revista Cult**, São Paulo, ed. 188, 2014. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2014/05/o-homem-inadaptado-na-poesia-de-chico-lopes/>. Último acesso: 11/04/15.

MONTE, A. **O conforto do acanhamento e as promessas do breu**: “O estranho no corredor”, de Chico Lopes. 23/09/2012. <http://armonte.wordpress.com/2012/09/23/o-conforto-do-acanhamento-e-as-promessas-do-breu-o-estranho-no-corredor-de-chico-lopes/#comments>. Acesso em: 12/04/2015.

- MONTEIRO FILHO, E. Dobras da noite. **A tribuna**. Amparo, 1. mar. 2013. Lereias, p. B8.
- PAES, J. P. O pobre diabo no romance brasileiro. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 20, p. 38-53, 1988.
- _____. O pobre-diabo no romance brasileiro. IN: **Armazém literário: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PESSOA, F. Carta a Adolfo Casais Monteiro de 13 de janeiro de 1935. **Arquivo Pessoa**. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007> Último acesso: 19/10/2015.
- POBRE-DIABO. In: FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da Língua Portuguesa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 1350.
- POBRE-DIABO. In: INSTITUTO ANTONIO HOUAISS (Org.). **Dicionário Houaiss conciso**. 1ª ed. São Paulo: Moderna, 2011, p. 734.
- RAMOS, G. **Angústia**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- _____. **São Bernardo**. 47ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- RANK, O. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo : Companhia das Letras, 2013.
- RICOEUR, P. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris : Éditions Points, 2000.
- SCHØLLHAMMER, K. R. **Ficção brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SCHWARZ, R. (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SILVA, A. M. dos S. Os estranhos personagens comuns de Chico Lopes. **Verdes Trigos**, 2 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/wordpress/index.php/2011/05/os-estranhos-personagens-comuns-de-chico-lobes/> Último acesso: 18/06/2015.
- SOUSA, A. **Memórias de um pobre-diabo**. Rio de Janeiro: Livraria Luso-Brasileira, 1868.
- SOUZA, G. M. de. **Repetição, crueldade e trauma: reflexos dos confrontos suburbanos na narrativa de Dalton Trevisan**. 154 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Departamento de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

TREVISAN, D. **Mistérios de Curitiba**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

TV CULTURA. Chico Lopes / 'O estranho no corredor' - **Entrelinhas** - Metropolis - 06/04/2012 - <http://tvcultura.cmais.com.br/entrelinhas/entrelinhas-chico-lopes-o-estranho-no-corredor-metropolis-06042012-cmais> - Acesso em: 26/09/2013.

ŽIŽEK, S. **Violência**: seis reflexões laterais. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2014.