

EWERTON DE FREITAS IGNÁCIO

**NOSTALGIA, FUGA, PRISÃO: CAMPO E CIDADE EM TRÊS ROMANCES
BRASILEIROS DO SÉCULO XX**

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2008**

EWERTON DE FREITAS IGNÁCIO

**NOSTALGIA, FUGA, PRISÃO: CAMPO E CIDADE EM TRÊS ROMANCES
BRASILEIROS DO SÉCULO XX**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Doutor em Letras (Área de
concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior.

**SÃO JOSÉ DO RIO PRETO
2008**

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – Orientador (UNESP/SJRP)

Profa. Dra. Tânia Pellegrini (UFSCar)

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar (UNESP/SJRP)

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta (UNESP/SJRP)

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon (UEL)

Suplentes

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim (UNESP/SJRP)

Prof. Dra. Sônia Helena de Oliveira Raymundo Piteri (UNESP/SJRP)

Profa. Dra. Mirian Hisae Yaegashi Zappone (UEM)

Profa. Dra. Lúcia Osana Zolin (UEM)

Dedico a realização deste trabalho a Vanda Leal, professora de literatura: minha mãe, meu mais terno amor.

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os que contribuíram para a realização deste trabalho. Em forma especial, agradeço:

Primeiramente a Deus, a cujos pés tenho depositado, às vezes com relutância, os meus projetos, os meus sonhos, os meus desesperos.

Ao Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior, pela orientação paciente, firme e segura, em todos os momentos.

Aos professores Dr. Sérgio Vicente Motta e Dr. Marcos Antonio Siscar, pelas valiosas contribuições por ocasião do Exame de Qualificação.

À minha amiga Émile Cardoso Andrade, pela leitura parcial do trabalho, bem como pelas conversas sobre literatura, sobre cinema, sobre a vida, sobre cosméticos.

À minha amiga Nádia Cayser, minha ex-coordenadora de curso na UEG, e à nossa Pró-reitora de Administração, Arlete de Freitas, pelo apoio incondicional.

Aos amigos goianos: Valdilene, Virilene, Ana, Luzimar Teixeira, José Eduardo Macedo, Gláucia, Euda, Eliana, Abadia, Roque, Cláudio, Jeizon, João Avelar, Graziely, Consuelo, Rináuria, Alécio, Clóvis, Raul, Leuva, Rafael, Márcia.

Aos amigos paulistas: Ricardo, Márcio, Milena, Luís, Lídia Maretti, Mailza, Rose, Alessandro.

Aos amigos sul-matogrossenses: Marlene Durigan, Cida, Wagner Enedino, Natanael Miranda, Janaína Faustino, Dayvid Henrique, Soraia, Silvane, Ana Paula Tribesse, Euds, Cristiane, Rosana, Natacha, Lourdes.

Aos amigos brasilienses: André, Arquimedes, Nelson Jr., Valdemir, Emília, Élvio, Davizinho, Nei Marcos, Silon, Roque, Mauricio, Edilman.

A Aquiles, meu calcanhar, pela paciência.

À tia Luzia, à tia Marta, à tia Salei, ao tio Val, ao tio Sebastião, a meu cunhado Jean e à tia Odânia, pelo carinho.

À tia Maria, sorriso sempre presente, pelo carinho e pelo estímulo constantes.

Às minhas irmãs, Sara e Sandra, bem como ao meu cunhado Jean e aos meus primos queridos: Bebel, Adriano, Neto, Milena, Rafael, Cássia, Tiago, André, Flúvia, Charton e Helton, por acreditarem em mim.

Aos meus avós maternos, José e Lázara, que são minha referência, meu amor, meu porto seguro.

À minha sobrinha Thalyta, por seu amor, por seu sorriso: meu bebê.

À minha mãe: minha companheira de viagens, minha interlocutora, meu carinho mais (e)terno.

E, por fim, agradeço a mim mesmo, por ser meu fiel amigo, em quase todos os momentos.

As cidades também acreditam ser obra do espírito ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	Erro! Indicador não definido.	12
CAPÍTULO I: CIDADE, CAMPO, LITERATURA BRASILEIRA 2Erro! Indicador não definido.		
1.1 As primeiras cidades	2Erro! Indicador não definido.	
1.2 Campo e cidade: inter-relações	Erro! Indicador não definido.	24
1.3 Campo, cidade, literatura: aspectos teórico-críticos	Erro! Indicador não definido.	29
1.4 Campo e cidade no contexto da literatura brasileira		33
1.5 A cidade como local de promessas e desencantamento		35
CAPÍTULO II: A CIDADE SOB O SIGNO DO CAPITAL ... 4Erro! Indicador não definido.		
2.1 Campo e cidade em <i>Angústia</i>	4Erro! Indicador não definido.	
2.2 A cidade grande e a questão do capital	Erro! Indicador não definido.	
2.3 O fazer literário de Luís da Silva e a questão do capital		68
2.4 Da decomposição do meio e do esfacelamento da personagem	Erro! Indicador não definido.	
2.5 O campo sob o signo da recordação	Erro! Indicador não definido.	75
CAPÍTULO III: A CIDADE SOB O SIGNO DO PROGRESSO		
3.1 Campo e cidade na obra de Clarice Lispector		85
3.2 Entre o subúrbio e o campo	Erro! Indicador não definido.	86
3.3 Imersa na grande cidade	Erro! Indicador não definido.	

3.4 O progresso de São Geraldo: de subúrbio a cidade.....	Erro! Indicador não definido.	15
3.5 <i>Intermezzo</i> : a ilha.....	Erro! Indicador não definido.	22
3.6 O progresso de São Geraldo: da cidade ao campo	Erro! Indicador não definido.	26
CAPÍTULO IV: A CIDADE SOB O SIGNO DA PRISÃO	Erro! Indicador não definido.	
4.1 A cidade do anonimato e da obscuridade	Erro! Indicador não definido.	
4.2 Percorrendo o espaço configurado em <i>Noite</i>	Erro! Indicador não definido.	3
4.3 Parque	Erro! Indicador não definido.	45
4.4 Café-restaurante de periferia	Erro! Indicador não definido.	
4.5 Velório em casa humilde	Erro! Indicador não definido.	63
4.6 Final de Quermesse	Erro! Indicador não definido.	68
4.7 Prostíbulo requintado.....	Erro! Indicador não definido.	71
4.8 Hospital de Pronto Socorro	Erro! Indicador não definido.	
4.9 Cabaré do Vaga-lume	Erro! Indicador não definido.	80
4.10 Quarto da meretriz Ruiva	Erro! Indicador não definido.	83
4.11 Retorno para casa.....	Erro! Indicador não definido.	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	Erro! Indicador não definido.	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	Erro! Indicador não definido.	7

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. *Nostalgia, fuga, prisão: campo e cidade em três romances brasileiros do século XX*. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2008. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) 206 p.

Este trabalho tem por finalidade analisar as relações que se estabelecem entre campo e cidade no contexto narrativo de *Angústia* (1936) de Graciliano Ramos, *A cidade sitiada* (1949) de Clarice Lispector, e de *Noite* (1954) de Érico Veríssimo, buscando evidenciar que se está diante de modalidades diferentes por meio das quais a maior ou menor atração tanto pela cidade quanto pelo campo – ou por um cenário mais próximo do natural – é interpretada como modos diversos do equívoco das personagens em relação à possibilidade de se realizarem plenamente, uma vez que tanto o universo citadino em que tais seres ficcionais se encontram, quanto os locais campestres, concretos ou simbólicos, pelos quais transitam – *in loco* ou por meio do devaneio –, deixam-se ler como espaços cuja configuração não lhes pode trazer aprazimento. Nesse sentido, tem-se, nesses três romances, protagonistas que figurativizam o desencantamento do homem moderno/contemporâneo com as idéias e utopias que cercaram a cidade, vislumbrando-a como lugar de oportunidades, de liberdade, de realização individual, de progresso, bem como o rechaçar de visões convencionais que, ao longo dos tempos, seja na cultura ou na literatura (WILLIAMS, 1989), consideraram o campo como local que, alheio à turbulência da cidade, conferiria paz, sossego e estado de plenitude pessoal a quem para seus domínios se encaminhasse. Constata-se que as obras supracitadas espelham o drama do indivíduo que, cada vez mais, é menos senhor de si mesmo em meio a espaços cujas promessas de êxito e realização pessoal constituem meras ilusões.

PALAVRAS-CHAVE: literatura brasileira; romance; campo; cidade; espaço.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. *Nostalgia, prisão: campo e cidade em três romances brasileiros do século XX*. São José do Rio Preto: Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2008. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) 206 p.

Accomplishing a reading on *A cidade sitiada* (1949) by Clarice Lispector, on *Angústia* (1936) by Graciliano Ramos and on *Noite* (1954) by Érico Veríssimo, the study has the purpose to verify how comes about, in the context of these novels, necessarily in this disposition, the maintenance of a certain progression, through which the characters get farthest and farthest from a campestral life – or from the idea of a bucolic *modus vivendus* – for a conformation of a state in which their life experiences are surrounded by the asphalt and concreteness constructions of the big city. Besides testifying this progression, its consequences in the characters' soul configuration scope are also verified, as well as it is analysed what such consequences imply: the farthest the idea of the camp gets from the reported characters's life, more they get lost by the urban context nets and let themselves to be arrested in themselves towards a city-bred existence that makes them less and less individuals. In this sense, the camp to which it is escaped, in Lispector's novel, are just memories in *Angústia*, and is not even mentioned in the gaúcho writer's novel, where characters and the city, the one in which those fictitious creatures roam, are identically unnamed in the plot. It is testified that, read in this disposition, the novels spread the character's drama which, farther and farther from the camp, being it a shelter or a restitutor that provides the due means to make their aspirations come true, it is less master of itself in a urban context that promises less success than frustration and suffering.

KEY-WORDS: Brazilian literature; novel; camp; city; space.

INTRODUÇÃO

Em minhas primeiras lembranças se entrecem, com os fios da memória, uma imagem da cidade e uma imagem do campo. São imagens que se interpenetram e se vinculam à minha experiência familiar. Dentre as mais remotas, as de minha mãe e de minha avó. Da primeira, rosto e olhos e uma cor. Da segunda, um calor bom de proximidade física num carro em movimento. Minha mãe, olhando para mim, sobre a calçada de uma rua movimentada, vestia uma camiseta rosa de bolinhas brancas. Minha avó materna, sentada comigo no banco traseiro de um *ford landau*, a caminho da fazenda. Trânsito. Asfalto. Prédios. Velocidade. Estrada de terra. Vacas. A centenária casa branca de janelas verdes.

Naquele tempo – não tão distante –, minha avó morava na fazenda, e, minha mãe, na cidade. Como eu não podia ficar, ao mesmo tempo, com as duas, alternava temporadas em um lugar e outro. Às vezes, chorava, na fazenda, de saudade de minha mãe. E, na cidade, de saudade de minha avó. Cresci e, embora às vezes ainda chore por outros motivos, gosto de estar nesses dois lugares.

Já o primeiro contato literário que tive com a cidade se deu quando eu tinha quinze anos, em uma época em que vivia uma verdadeira paixão pela obra de Érico Veríssimo: li toda sua obra em, aproximadamente, seis meses. Foi assim que travei conhecimento com a Jacarecanga de Clarissa, com a Santa Fé de Floriano Cambará, com a Porto Alegre da mesma Clarissa e de Vasco, com a Antares de Tibério e, também, com a inominada cidade do Desconhecido, protagonista de *Noite*, obra que, atípica em relação ao todo da produção do autor de *Música ao longe*, foi uma das que mais me chamou a atenção.

Mais tarde, no período correspondente à graduação, entrei em contato com outros universos de leitura. Somente nessa época vim a descobrir *Angústia*, de Graciliano Ramos. Considerando o espaço campestre de que Luís da Silva é oriundo, e a minha própria origem, acabei por, de certa forma, me identificar com o sentimento nostálgico¹ do personagem em relação ao seu passado familiar.

Apesar de ter esse gosto latente pelo que lembrasse a configuração dos espaços rural e urbano, não pensava, ao ingressar no doutorado, em realizar pesquisa nesse campo dos estudos literários. Pelo contrário, fui admitido, inicialmente, com um projeto cujo propósito era o de desenvolver a questão do sagrado e do profano na obra de Raduan Nassar. Depois de ter cursado todas as disciplinas necessárias, entretanto, me dei conta de que o projeto se afigurava inviável para mim. Decidi, então, mudar os rumos da pesquisa. Num primeiro momento, minha opção foi pelo estudo sistemático das relações entre cidade e campo na obra de Érico Veríssimo com base no estudo de Osman Lins sobre o espaço na obra de Lima Barreto. A partir dos resultados deste percurso, e por sugestão de meu orientador, redefini o *corpus*, abdicando do todo da obra de Veríssimo em favor de dois romances de outros autores importantes que também abordavam as relações cidade X campo, ampliando, desse modo, o recorte teórico-crítico da pesquisa. Nascia, dessa forma, o projeto de pesquisa que, aqui, apresenta seus resultados.

Ressalte-se que, embora eu já gostasse dos romances *Noite* e *Angústia*, de Veríssimo e Ramos, respectivamente, foi só após conversas com o meu orientador, sobre mudanças no meu projeto inicial, que fui ler *A Cidade sitiada*. Minha primeira leitura do

¹ Àquela altura, eu não percebera, ainda, que o narrador-personagem de *Angústia*, na verdade, não sente saudade de sua infância transcorrida no campo, e, sim, que o leitor está diante dos contornos da projeção de uma fantasia sua, por meio da qual ele gostaria de se ver investido, no presente da narrativa, do poderio econômico que, no passado, seu avô detivera.

romance de Clarice Lispector não foi fácil. Comparo o que experimentei com o que se deu com San Thiago Dantas, advogado e amigo de Clarice Lispector, para quem a primeira leitura do romance foi penosa. Somente no processo de releitura, ele descobriu, entusiasmado – como a própria autora afirma em entrevista de 1976 –, que esse era o “seu melhor livro”.²

Foi deste modo que nasceu o recorte do *corpus* deste trabalho: *Noite e Angústia* foram eleitos por prazer antecipado; *A cidade sitiada* por prazer posterior, que só veio mediante uma releitura, uma disposição de adentramento nas exigências de seu universo romanesco. E por que tais obras e não outras, ainda que dos mesmos autores? A escolha se deu levando-se em conta o fato de que elas aludem a momentos determinados – e entrelaçados – da conformação dos universos citadino e rural na história e na sociedade brasileiras que, para os objetivos deste estudo, são de capital importância: a configuração de uma cidade moderna, regulada pela influência do capital, em que o campo desponta como registro mnemônico, no romance de Graciliano, o processo de modernização do subúrbio – e um certo embate entre campo e cidade – na narrativa de Lispector, e, por fim, a metrópole imensa e anônima – metáfora do descentramento dos grandes centros urbanos – no contexto narrativo do romance de Veríssimo, em que o campo aparece simbolizado no reduzido espaço citadino do parque.

Desse modo, este trabalho, por meio da leitura dos romances *Angústia*, *A cidade sitiada* e *Noite*, tem por finalidade analisar as relações entre campo e cidade nessas obras, buscando evidenciar que se está diante de modalidades diferentes por meio das quais a maior ou menor atração pelo campo – ou por um cenário mais próximo do natural – é

² Essa entrevista, concedida pela autora a Marina Colasanti e a Afonso Romano de Sant’anna, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, encontra-se transcrita na obra *Outros escritos*, publicada pela Rocco em 2007.

interpretada como modos diversos do equívoco das personagens em relação à possibilidade de se realizarem plenamente, uma vez que tanto o universo citadino em que tais seres ficcionais se encontram, quanto as suas referências campestres e/ou naturais, configuram-se como espaços que não lhes podem trazer aprazimento.

Nesse sentido, tem-se, nesses três romances, protagonistas que figurativizam o desencantamento do homem moderno/contemporâneo com as idéias e utopias que, na Modernidade, cercaram a cidade, vislumbrando-a como lugar de oportunidades, de liberdade, de realização individual, de progresso. E figurativizam, também, o desencantamento em relação a visões convencionais que, ao longo dos tempos, seja na cultura ou na literatura (WILLIAMS, 1989), consideraram o campo como um local que, alheio à turbulência da cidade, garantiria paz, sossego e realização pessoal a quem para ele se encaminhasse.

Desse modo, não há, nas obras literárias em questão, bucolismo romântico nem transformação da natureza e/ou do campo em paisagem idílica. Há, sim, o resultado de um processo de substituição de uma ordem socioeconômica calcada num tipo de produção por outra, mas, todas, dentro da ordem capitalista. E a substituição, aí, se dá por meio de um progresso técnico que não se faz acompanhar de progresso humano, pois não se democratizam os bens nem o acesso a eles³.

Nesse aspecto, tem-se, em *Angústia*, o pungente relato de um narrador-personagem angustiado, preocupado com as contas a pagar e inconformado com o modo de vida repleto de privações, de ordem material e sentimental, que sua condição financeira lhe

³ Embora não seja essa a senda escolhida na consecução do processo analítico dos três romances aqui analisados, tem-se, em *A espoliação urbana* (1980), obra de sociologia urbana marxista de Lúcio Kowarick, um quadro da situação das grandes cidades brasileiras, do ponto de vista socioeconômico.

impõe viver, em meio a um contexto urbano em que o capital sempre regula os destinos e o estado de realização pessoal das pessoas.

Já em *A cidade sitiada*, temos o retrato de um subúrbio que se moderniza a passos largos, ao qual corresponde uma protagonista que se identifica com essas mudanças, acreditando nas promessas e utopias desse processo modernizador urbano para, depois, constatar, a partir de sua vivência, que ele é um logro, e, então, fugir, apressadamente, para o campo.

Em *Noite*, deparamo-nos com a configuração de uma cidade enorme, inominada, à qual corresponde um protagonista desmemoriado e igualmente inominado, bem como hostilizado pelo entorno.

Se no romance de Clarice Lispector o campo surge como local de fuga, como o novo espaço que a protagonista escolhe para passar seus dias, em *Angústia*, de Graciliano Ramos, a idéia de campo irrompe por meio da “nostalgia” de Luís da Silva, presente nos trechos em que ele realiza paralelos entre o passado glorioso de sua família, inserida num contexto rural, e seu atual estado de inserção numa cidade com cuja conformação ele não se identifica, ao passo que, no romance de Érico Veríssimo, o campo surge como espaço simbólico, presentificado na descrição de um parque por cujas alamedas o protagonista caminha a esmo.

A leitura destas obras nos permite afirmar que nem a cidade nem o campo – seja esse como retorno fantasmagórico (*Angústia*), como projeção da fantasia (*A cidade sitiada*) ou, ainda, como símbolo (*Noite*) –, se configuram como locais de refúgio, de sossego ou de realização pessoal, mas, sim, prestam-se a uma explicitação romanesca do inferno da vivência que faz com que o indivíduo precise buscar uma espécie de paraíso perdido que, em definitivo, nunca é reencontrado.

No primeiro capítulo do trabalho, abordarei, brevemente, a questão do urbano a partir de sua configuração histórico-cultural, ressaltando, nesse resgate, as relações que, ao longo dos tempos, se estabeleceram entre universo citadino e universo rural. Reportar-me-ei, ainda, às contribuições de pensadores e estudiosos estrangeiros e nacionais, com o objetivo de constituir uma moldura teórico-crítica para o desenvolvimento da reflexão, bem como aludirei ao fato de que houve, por parte de alguns escritores ligados ao movimento modernista brasileiro, uma certa ilusão – seguida de desencantamento – em relação às promessas da cidade moderna que, na primeira metade do século XX, se modernizou a passos largos, a exemplo do que ocorreu em São Paulo.

No segundo capítulo, por meio da análise de *Angústia*, tentarei evidenciar que o desespero e o sentimento de angústia e impotência que se apoderam do narrador-personagem, representante empobrecido da oligarquia rural nordestina, são frutos de sua situação de incompleta inserção no contexto citadino que lhe emoldura as ações, e se tal estado se faz notar em sua caracterização, é pelo fato de ele ser destituído, no presente da narrativa, de posses e dinheiro, elementos que, em seu passado familiar, eram abundantes.

Nesse sentido, a nostalgia que se corporifica em seus devaneios configura-se menos como a saudade de um tempo perdido do que como um tipo de projeção em que ele precisa se vislumbrar como um legítimo homem do passado rural, para cujas ações o poderio econômico conferido pelo *status* de senhor de terras seria justificativa. O contato com a realidade, porém, o faz cair em si e sofrer com as privações a que se vê sujeito.

Não é gratuito, ainda nesse aspecto, o fato de Luís da Silva entrever uma possibilidade de felicidade mediante a concretização de uma hipótese que, efetivamente, não se realiza: acertar na loteria, o que lhe forneceria subsídios para adquirir um “colchão

de painas”, posição social e, como não poderia deixar de ser para um apaixonado obsessivo, o amor da mulher amada, Marina.

No terceiro capítulo, tentarei demonstrar que, em *A cidade sitiada*, se tem o registro de uma ilusão – seguida de uma desilusão – em relação às promessas da cidade que cresce, vertiginosamente, sob a égide do progresso: à medida que, nessa narrativa, o tempo transcorre e o subúrbio se moderniza, ao deslumbramento e ao encantamento da protagonista com o surto desenvolvimentista à sua volta, substitui-se um sentimento de desilusão, de perda de algo que ela não encontrará mais no contexto urbano da cidade grande e moderna em que seu subúrbio se plasma.

Nesse sentido, a ida de Lucrecia Neves para o sítio se justifica tanto pelo fato de ela vislumbrar, por meio dessa ação, a possibilidade de um novo e promissor casamento, quanto por constituir uma brecha por meio da qual ela pode fugir da grande cidade que seu “orgulho” erigira. A empolgação com o progresso cede espaço, nessa obra, para a irrupção da frustração e do desconcerto que as marcas desse mesmo progresso podem imprimir no indivíduo.

Acredito poder-se entrever, nesse romance, a fuga da protagonista para o campo como um tipo de *fugere urbem*⁴ do século XX. Ressalte-se que sua partida para o sítio coincide com o término da construção de um viaduto, o que sugere que ela não mais se identifica, como já se afirmou, com o novíssimo cenário urbano à sua volta: São Geraldo, num salto decorrente de um acelerado processo de modernização, não é mais o subúrbio

⁴ *Fugere urbem* constitui uma das características dos poemas árcades, por meio da qual se explicitava o anseio do eu-lírico por uma fuga das vicissitudes da vida urbana. Tal característica é, de certo modo, retrabalhada ironicamente em *A cidade sitiada*. Digo ironicamente porque, ao que parece, a protagonista irá ver reproduzido, no sítio, o desencanto com que via a si mesma enleada nas malhas do contexto citadino, uma vez que nutre, em relação ao campo, as mesmas fantasias que nutria em relação ao progresso de seu subúrbio, e que foram rechaçadas quando tal subúrbio se converteu numa cidade grande e moderna.

onde a moça ouvia cavalos relinchando, nem o lugar que lhe permitia os seus bucólicos passeios de outrora.

No quarto e último capítulo, tentarei demonstrar por quais modos se processam as relações entre o protagonista de *Noite*, o meio urbano em que sua existência se insere e o “espaço rural” simbolicamente representado, na narrativa, por um parque.

Tentarei evidenciar que, tanto em um espaço quanto no outro, o que se tem é, no romance de Veríssimo, o indivíduo hostilizado pelo entorno: vítima de si mesmo, posto que destituído de sua memória, vítima do meio que o cerca, seja de referências urbanas, seja de referências simbólico-rurais. Nesse sentido, tanto a cidade grande, com suas construções de asfalto e concreto, quanto o parque pelo qual ele perambula, com seu espaço “natural”, são elementos espaciais que o cerceiam, ao mesmo tempo em que fazem eco à explicitação dos seus dilemas interiores.

Desse modo, o que tento destacar é que, a uma personagem desnorteada e sem a noção da própria individualidade correspondem um espaço citadino e um simbólico “espaço rural” igualmente anônimos, indiferentes e hostis, dos quais não há quaisquer possibilidades de fuga.

Tem-se, ainda, em *Noite*, o retrato de um homem amnésico que busca desesperadamente, numa noite abafada, encontrar sua memória perdida enquanto deambula, com outras duas personagens, por obscuros locais citadinos. Considerando, nesse sentido, que a noção da espacialidade constitui a espinha dorsal dessa narrativa, optei por levar em conta esse aspecto no procedimento analítico e, dessa forma, cada lugar para o qual o protagonista se encaminha é estudado de modo compartimentado, num sub-capítulo

à parte, sem perder de vista, no entanto, a organicidade da obra e da análise aqui erigida em torno dela.

Vale ressaltar que esta pesquisa faz referência ao contexto histórico-social em que os romances foram produzidos e assenta-se, também, sobre leituras já existentes, mas mantém como fio condutor a abordagem dos próprios textos⁵, procurando compreendê-los a partir de sua configuração interna e dos parâmetros construtivos adotados.

Há, nesse sentido, tanto a preocupação de não desvinculá-los de seu contexto histórico-social, como já se afirmou, quanto a preocupação de não se ignorar seu contexto de produção, bem como o fato de se considerar, ainda, o diálogo que eventualmente tais romances possam manter com outros romances do período, o que justifica os apontamentos crítico-comparativos circunstanciados nas notas de fim de página disseminadas ao longo do trabalho.

Observe-se, nesse sentido, que tais apontamentos são feitos sempre que contrapontos entre os romances aqui analisados e outros que eventualmente elejam as relações cidade X campo como tema se façam presentes.

⁵ Conquanto tenha afirmado que o fio condutor deste estudo configurar-se-á como resultado da abordagem dos próprios romances, vale observar que, para uma melhor compreensão da representação do fenômeno urbano na literatura, serão de extrema valia a referência ao horizonte crítico apontado por duas obras que, na perspectiva deste trabalho, são basilares: *Todas as cidades, a cidade* (1994) de Renato Cordeiro Gomes e *O romance da urbanização* (1999) de Fernando Cerisara Gil, obras sobre cujo conteúdo me deterei, de modo mais acurado, no primeiro capítulo.

CAPÍTULO I: CIDADE, CAMPO, LITERATURA BRASILEIRA

Como é realmente a cidade, sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde. (...) é impossível saber.

Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*

1.1 As primeiras cidades

Ao discorrer tanto sobre a história da cidade quanto sobre o papel da cidade na história, Lewis Mumford, em seu clássico livro *A cidade na história*, levanta alguns questionamentos e tece algumas considerações a fim de tentar responder às questões que formula:

Que é a cidade? Como foi que começou a existir? Que processos promove? Que funções desempenha? Que finalidade preenche? Não há definição que se aplique sozinha a todas as suas manifestações nem descrição isolada que cubra todas as suas transformações, desde o núcleo social embrionário até as complexas formas da sua maturidade e a desintegração corporal da sua velhice. As origens da cidade são obscuras, enterrada ou irrecuperavelmente apagada uma grande parte de seu passado, e são difíceis de pesar suas perspectivas futuras. (2004, p. 9).

Não obstante, é possível analisar, mesmo que em linhas gerais, as formas urbanas e as suas relações com o universo mais amplo da cultura. Nesse sentido, vale observar que tanto o conceito de cidade quanto a cidade como local concreto, assumiram, ao longo dos

tempos, características, peculiaridades diferentes. A despeito dessas sutilezas, que mudam de acordo com os rumos da própria cultura⁶, é possível traçar suas linhas gerais.

Segundo Mumford (2004), as primeiras cidades surgiram na Mesopotâmia, em torno de 3500 a.C., aquelas pelas quais os homens abandonaram seu modo de vida nômade, espacialmente errante. Nesse período, o domínio da técnica do tijolo cozido (matéria-prima utilizada na construção das cidades) correspondeu a uma verdadeira reviravolta na vida das pessoas, na medida em que possibilitou uma nova maneira de pensar o *habitat*.

Tijolos e mais tijolos justapostos: a grande construção, erigida por meio de milhares de tijolos, marcou a constituição de uma nova relação entre homem e natureza, na medida em que houve o surgimento de uma nova forma de ocupação do espaço natural, bem como de sua transformação, uma vez que o produto do trabalho do elemento humano passou a vigorar num cenário em que, antes, o natural figurava como paisagem única.

Ainda a respeito da fundação das primeiras cidades, pode-se constatar que textos arcaicos, como o *Antigo Testamento* e a *Epopéia de Gilgamesh*, também tratam disso, uma vez que tais textos constituem – também – narrativas que versam sobre a criação das cidades primordiais: textos, ainda, por meio dos quais podemos notar o percurso da memória traçado não apenas pela consciência histórica, mas também pela consciência poético-literária e, mesmo, religiosa.

Tem-se, desse modo, a história da criação das cidades bíblicas – Enoque, Babel, Sodoma, Gomorra –, e as cidades circunstanciadas pela gesta da antiga civilização assírio-

⁶ Veja-se, como exemplo dessas mudanças histórico-culturais, o fato de que, tanto na *polis* grega quanto na *civitas* romana, “o conceito de cidade não se referia à dimensão espacial da cidade, e sim à sua dimensão política, e o conceito de cidadão não se referia ao morador da cidade, mas ao indivíduo que, por direito, podia participar da vida política”. (ROLNIK, 2004, p. 22).

abilônica, no poema da Criação *Enuma Elish*⁷, o que nos permite perceber que há uma correlação entre o registro histórico-científico⁸ e o histórico-literário sobre o surgimento das primeiras cidades. Tal fato, segundo Paula A. V. B. Lima, permite-nos entrever que tanto a cidade real quanto a ficcionalizada “têm coexistido, paralelamente, graças à palavra poética que as espetacularizou nos textos literários e nos permitiu conhecê-las” (2006, p. 17).

Fustel de Coulanges, em *A cidade antiga* (2005), obra originalmente publicada no século XVIII, assevera que as primeiras cidades surgiram como decorrência da necessidade humana de erigir lugares mais apropriados para a realização de celebrações e ritos religiosos. Nesse aspecto, o culto aos antepassados mortos, em conformidade com a crença segundo a qual tais antepassados, os “manes” (p. 18), zelariam pelo bem-estar de toda a família, foi de fundamental importância para o surgimento das cidades, na medida em que possibilitou o abandono de um modo de vida nômade para a assunção de um *modus vivendi* mais ligado à família e à casa, bem como a um espaço maior: as cidades.

Foi em solo grego, entretanto, que as aglomerações urbanas passaram a adquirir uma importância significativamente mais relevante para a evolução da história urbana ocidental. De modo geral, a *polis* grega, na medida em que se moldava como um tipo de extensão da tribo, configurava-se como uma verdadeira comunidade, em cujo interior se verificava o estabelecimento de relações interpessoais cada vez mais complexas.

⁷ De acordo com Trindade-Serra (1985), o mito de Gilgamesh teria surgido entre os sumérios, embora fragmentos das tábuas só tenham sido resgatados no período de 669 a 630 a.C. na cidade de Nínive, encontrados na biblioteca do rei Assurbanipal. A Epopéia de Gilgamesh representa a cosmogonia de civilização mesopotâmica, relatando o surgimento da vida, graças ao trabalho dos deuses primordiais.

⁸ Vide, sobre o registro histórico das primeiras cidades, “As metrópoles da antiguidade”, In: SCHENEIDER, W. *História das cidades*. Trad. G. Hansen. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d. p. 49-70.

Atenas, nesse sentido, era a cidade que proporcionava os meios necessários para que seus cidadãos⁹ se encontrassem e se comunicassem, fossem esses encontros nas assembléias políticas, nos eventos esportivos ou culturais, como o teatro, ou mesmo nos religiosos, todos realizados no Partenon. Nesse aspecto, essa cidade grega já se configurava como lugar do diálogo por excelência, intercâmbio verbal que, para Mumford (2004), constitui uma das mais importantes expressões da vida cidadina.

1.2 Campo e cidade: inter-relações

Com a invasão e dominação de toda a Grécia, por parte de Roma, esta passou a ser o centro de um imenso império multirracial, militarista e escravista. Além de representar o poder imperial, pode-se afirmar que Roma foi – também – a expressão de uma cultura da violência, representada por espetáculos de gladiadores.

No sentido econômico, o Império Romano deu mostras significativas do processo de expansão do caráter mercantil da cidade, o qual se dá quando passa a haver uma divisão do trabalho entre campo e cidade e entre cidades diferentes. Quando isso ocorre, há uma integração mercantil entre os camponeses e o contexto urbano, na medida em que a cidade deixa de ser “apenas a sede da classe dominante, onde o excedente do campo é somente consumido para se inserir no circuito da produção propriamente dita”. (ROLNIK, 2004, p. 27).

Com a queda de Roma e a consolidação do feudalismo, as cidades perderam muito de sua vitalidade, vindo ressurgir somente no século X, em decorrência do reaquecimento

⁹ Note-se que, no caso das cidades-Estado gregas, a cidadania estava relacionada à propriedade de lotes agrícolas no território abarcado pela cidade e, desse modo, estrangeiros, escravos e mulheres estavam destituídos de voz nas reuniões em que se discutiam os destinos da cidade. (ROLNIK, 2004).

do comércio, época em que as cidades passaram a se configurar, sobretudo, como um centro de trocas comerciais (LE GOFF, 1998).

Ainda segundo Le Goff (1998), seriam necessários que decorressem mais quinhentos anos para que as cidades, constituindo-se plenamente em razão do mercado, passassem a se desvincular da rigidez do sistema feudal e viessem gerar um tipo de configuração urbana que não só promoveu uma reorganização do seu espaço interno, como também redefiniu todo o espaço circundante, passando a atrair para o seu interior um número sempre mais crescente de pessoas oriundas do campo.

Pode-se afirmar, desse modo, que foram as relações mercantis as responsáveis pela desarticulação do feudalismo e sua transição para o sistema capitalista de produção, o qual se completaria com o advento da Revolução Industrial, que, no entender de Raymond Williams (1989), significou uma transformação decisiva no direcionamento das relações entre campo e cidade.

A industrialização afetou profundamente o ritmo da vida campesina, na medida em que acabou por propiciar a configuração de um contexto social que resultou no fenômeno do êxodo rural, que, aliado ao crescimento demográfico, promoveu uma exacerbada concentração urbana e a conseqüente formação das metrópoles.

Sobre a relação entre campo e cidade, Raquel Rolnik assevera que, com o decorrer do tempo, a cidade deixou de se restringir a um aglomerado de construções para significar, de modo mais abrangente, a

... predominância da cidade sobre o campo. Periferias, subúrbios, distritos industriais, estradas e vias expressas recobrem e absorvem zonas agrícolas num movimento incessante de urbanização. No limite, este movimento tende a devorar todo o espaço, transformando em urbana a sociedade como um todo. (2004, p. 12).

Esse apontamento implica a percepção de que, para além de fenômenos como êxodo rural, crescente modernização e vertiginoso crescimento urbano, haveria também um tipo de “urbanização” na mentalidade das pessoas que habitam em áreas rurais, na medida em que aspectos antes tidos como caracteristicamente urbanos, graças às conquistas e feitos da modernização, começaram a atingir o campo.

Nesse sentido, a distância entre os modos de vida intrínsecos aos universos urbano e rural, se antes era grande, nas últimas décadas tem se atenuado sensivelmente: é possível, na contemporaneidade, acompanhar e desfrutar de benesses no campo que, antes, só se verificavam em meio a um contexto citadino.

Desse modo, se por um lado as conquistas da modernização acabaram por facilitar¹⁰ a vida do trabalhador rural, por outro lado fez com que a cidade – nesse contexto uma ferramenta para o desenvolvimento capitalista – manifestasse mais claramente suas contradições, a partir do surgimento de um grande contingente populacional cuja mão-de-obra não era completamente absorvida pelo sistema. Tem-se, nesse sentido, uma das principais causas para a formação dos cortiços, favelas ou, mesmo, para a conformação de locais que distam do centro da cidade, como os subúrbios¹¹:

¹⁰ Note-se que há, aí, um paradoxo: se por um lado as máquinas, na medida em que se acoplaram ao cotidiano do homem do campo, passaram a facilitar o seu dia-a-dia e a aumentar sensivelmente os ganhos com a produção, por outro lado há que se considerar o fato de que é por causa da existência dessas mesmas máquinas que muitos empregados rurais perdem o emprego, passando a fazer parte de um mercado de trabalho cada vez mais restrito.

¹¹ Pode-se afirmar que os subúrbios são os entre-lugares da cidade e do campo, uma vez que, na condição de cercanias da cidade, são locais que se deixam permear tanto pelas influências citadinas quanto por uma feição mais campestre, tal como se verifica no contexto narrativo de *A cidade sitiada*.

Nesse aspecto, a cidade, hoje, é palco de contrastes, pois expressa a complexidade da vida moderna¹²: a divisão e a interação entre o público e o privado, a mecanização e a velocidade das comunicações e das relações humanas, a padronização cultural típica de uma cultura de massa, a multidão solitária nos grandes centros, os graves problemas ambientais e o drama da violência (MORAIS, 1981). Não obstante, a cidade é, também, cenário de lutas políticas e de movimentos culturais que permitem a participação popular na busca de soluções para seus impasses.

Mas não só o campo e a cidade se transformam sob a condição de espaços concretos em constante mutação sócio-histórica: também os modos como ambos são assimilados pelas pessoas, ao longo dos tempos, tem mudado, de acordo as peculiaridades de cada contexto histórico.

Reportando-nos à gênese da maneira por meio da qual campo e cidade são social e culturalmente assimilados de forma mais contundente, Le Goff afirma que,

Se remontarmos à Antigüidade, é em Roma, sobretudo, que se cria, do ponto de vista cultural, do ponto de vista dos costumes, uma oposição muito forte entre a cidade e o campo. E é aí que aparece um vocabulário que vai ser reforçado na Idade Média. Os termos relacionados à cidade denotam a educação, a cultura, os bons costumes, a elegância: urbanidade vem do latim *urbs*: polidez, da *polis* grega. A Idade Média herda da Antigüidade latina, e reforça, esse menosprezo pelo campo, sede do bárbaro, do rústico. (1998, p. 124).

Desse modo, ainda de acordo com o historiador francês, nos fins da Idade Média a visão que se tinha da cidade – caudatária de um modo latino de se pensar o urbano – era

¹² Quando falo em “moderno”, tenho em mente o conceito de modernidade proposto por Marshall Berman, para quem a modernidade designa um tipo de experiência vital compartilhada por homens e mulheres de todo o mundo. O estudioso afirma, ainda, que “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento (...) mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, o que sabemos, tudo o que somos” (1986, p. 15).

extremamente positiva, ao passo que a imagem que se tinha do campo plasmava-se como algo essencialmente negativo, na medida em que tal imagem era associada à noção da servidão e da eterna mesmice em que se resumia a vida do trabalhador rural.

A esse respeito, Raquel Rolnik afirma que, por volta de 1500, em Veneza, Florença e Nápoles, cidades para onde afluía grande quantidade de pessoas interessadas em ser aprendizes de artistas, apregoava-se um ditado segundo o qual “o ar da cidade liberta” (2004, p. 30). Tal ditado, além de sinalizar a passagem do contexto de uma economia baseada na produção de subsistência para uma economia mercantil¹³, aplica-se ao sonho de milhares de camponeses que, fugindo das pressões cada vez maiores dos seus senhores, entreviam, nas malhas de um contexto urbano em formação, um novo modo de vida.

A ida do servo para a cidade, mesmo que não se lhe afigurasse necessariamente como a conquista de um modo de vida pleno, feliz, saudável e próspero, significava, sem dúvida, um tipo de libertação, ainda que sua situação de ser recém-integrado ao universo urbano configurasse um indiscutível paradoxo: livre pelas ruas, despossuído de quaisquer garantias efetivas de sobrevivência.

Entendendo que há uma relação entre a terra de onde se extrai nossa subsistência – campo – e as realizações da sociedade humana – uma das quais a cidade –, Raymond Williams (1989) afirma que, no transcorrer dos tempos, “o campo passou a ser associado a uma forma natural de vida” (p. 11), ao passo que “à cidade associou-se a idéia de centro de realizações” (p. 11), bem como uma constelação de associações negativas: lugar de barulho, de mundanidade, de corrupção, de prostituição, de perdição, enfim.

¹³ Para uma análise mais acurada do desenvolvimento e transformação das cidades do ponto de vista econômico, leia-se o livro de Paul Singer, intitulado *Economia política e urbanização* (1973), obra em que ele examina a cidade como local de produção e de troca, apontando os diferentes grupos sociais envolvidos nesse processo.

Contraste que, diga-se, é verificável desde a Antiguidade clássica. Dessa maneira, desde as sátiras de Juvenal ao modo de vida citadino, os idílios de Teócrito ou as *Bucólicas* de Virgílio, dois séculos depois, passando pelo bucolismo convencional dos árcades e pelo apego à natureza dos românticos – entendido, aqui, também como nostalgia de uma sociedade pré-capitalista (LÖWY & SAYRE, 1994) –, ainda que resguardadas as diferenças entre tais modos de se entrever a configuração do campo, na relação entre bucólico e anti-bucólico (WILLIAMS, 1989) ainda se verificam qualificativos como local de paz, de sossego e de descanso aplicados ao campo, e lugar de perversidade, de ganância, de violência e de ostentação como expressões qualificativas da urbe.

Constata-se, portanto, que os modos de se vislumbrar o campo e a cidade são bastante diversos, o que se dá em consonância com os direcionamentos da própria cultura, cujos contornos, quando entrevistados numa perspectiva diacrônica, acabam variando muito. Desse modo é que, tanto à cidade quanto ao campo, já foram atribuídos, ao longo dos tempos, predicados positivos e negativos.

1.3 Campo, cidade, literatura: aspectos teórico-críticos

No que concerne às relações entre campo, cidade e literatura brasileira, há uma total carência de apoio bibliográfico sobre o assunto, e, mesmo no que tange às relações entre cidade e literatura, pode-se notar que, somente nas últimas duas décadas, é que se deu o surgimento de – poucos – textos críticos sobre tal questão.

Há, do aqui já citado Raymond Williams, historiador cultural inglês, um importante estudo – tendo a literatura britânica como fonte de investigação – que versa sobre as relações histórico-sociais entre campo, cidade e literatura. Nesse sentido, *O campo e a cidade na história e na literatura* (1989) constitui, para os objetivos deste trabalho, uma obra importante, na medida em veicula análises cuja pertinência crítica poderá nos apontar novos ângulos interpretativos, na medida em que nos leva a pensar sobre as possíveis relações entre campo e cidade no contexto da literatura brasileira.

Uma proposta de leitura do urbano também se verifica em *As cidades invisíveis* (1990), de Ítalo Calvino. Valendo-se da narrativa poética, o autor colhe, nas diversas cidades, imagens, símbolos, caminhos possíveis, o que acaba por trazer à baila a complexidade do universo citadino. Assim é que, dentre outras, o estudioso nos dá a conhecer a cidade de Pentesiléia, aglomeração urbana em que se “avança por horas e não se sabe com certeza se já está no meio da cidade ou se permanece fora dela” (p. 142), tão indiscriminado foi seu crescimento e, conseqüentemente, tão informe é seu traçado. Trata-se, nos termos do próprio Calvino, de uma das formas urbanas que ele denomina de “cidades contínuas”: metáforas da falta de planejamento estratégico urbano.

Dentre os poucos estudos brasileiros sobre o tema cidade e literatura, destacam-se dois que, como já afirmei anteriormente, para a perspectiva deste trabalho constituem obras importantes: *Todas as cidades, a cidade* (1994) de Renato Cordeiro Gomes, e *O romance da urbanização* (1999) de Fernando Cerisara Gil.

Em seu livro, Gomes tem por objetivo realizar uma leitura da cidade moderna (entendendo por cidade moderna a engendrada pelo capitalismo burguês, a partir da Revolução Industrial), por meio da alusão tanto a ensaios críticos sobre o urbano quanto

por meio do estudo de textos literários que retratam o universo citadino em suas diversas nuances.

Na primeira parte de seu trabalho, o autor, inspirando-se no Calvino de *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) e de *As Cidades invisíveis* (1990), vale-se da definição do estudioso italiano, segundo a qual a cidade seria “o símbolo capaz de exprimir a tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado das existências humanas” (CALVINO, 1990, p. 85 *apud* GOMES, 1994, p. 23) para, depois, trabalhar com a criação de conceitos operacionais a partir da cadeia metafórica que aponta nos textos analisados.

A segunda parte do livro, intitulada “Suíte carioca”, é destinada à leitura da cidade do Rio de Janeiro por meio da interpretação de textos de alguns de seus escritores mais eminentes, quais sejam, Marques Rebelo, Rubem Fonseca, Machado de Assis, Lima Barreto, dentre outros.

Desse modo, ao investigar a legibilidade das cidades por intermédio dos textos ficcionais, o autor direciona o enfoque para a representação do Rio de Janeiro na obra de ficcionistas diversos, o que possibilita o surgimento de diferentes imagens da urbe: a cosmopolita, a modernizada, a frívola, com todos os contrastes socioeconômicos verificáveis em seu contexto.

Embora as obras que analiso, com exceção de *Angústia*, não se pautem pela representação de cidades existentes no plano da realidade, a importância da leitura desse livro repousa sobre o fato de que, a partir de seu estudo, novas possibilidades de leitura das obras em análise poderão ser possíveis ou, mesmo, justificadas.

Já Cerisara Gil, em sua obra, propõe, a partir da análise de *Os ratos* de Dyonélio Machado, de *O amanuense Belmiro* de Cyro dos Anjos e de *Angústia* de Graciliano Ramos,

uma nova categoria de leitura do romance brasileiro, em que se considera o modo como se dá o processo de inserção/adaptação do indivíduo oriundo do campo no contexto citadino.

Afirma, nesse sentido, que as personagens dos romances da urbanização são seres oriundos do mundo rural-patriarcal, ou pré-burguês, em que se nota a presença de relações sociais tradicionais, na medida em que tais personagens são absorvidas pela burocracia estatal, ao ingressarem no funcionalismo público. São, assim, seres enredados nas malhas da cidade mas que têm origem sentimental e espiritual no campo.

Acerca do decorrer temporal no romance da urbanização, Gil afirma não haver transformações radicais, uma vez que se trata da “configuração circular de um presente em decomposição, no qual o passado agrário ressurge em instantâneos...” (p. 35). Tem-se, desse modo, seres aprisionados em seus momentos presentes, num tipo de lentidão que, em última análise, dialoga com o ritmo do desenvolvimento histórico-social brasileiro: sempre em processo, nunca concluído.

O estudioso conclui seu estudo demonstrando como os impasses de nosso desenvolvimento histórico, lento, deixa suas pegadas nas formas ficcionais, evidenciando, ainda, por quais modos o arcaico e o moderno, o tempo pretérito e o tempo presente, bem como o universo citadino e o universo rural se articulam, em suas tensões, no contexto narrativo das obras que servem de *corpus* ao seu estudo.

Como já se afirmou, há, em solo brasileiro, uma carência de estudos críticos que tenham por escopo realizar uma análise das possíveis relações entre personagem de ficção e contextos urbano e rural. Levando em conta esse fato, é que se justifica a proposta deste trabalho: tentar iluminar esse aspecto das formas ficcionais brasileiras que, até o momento, não foi amplamente discutido.

1.4 Campo e cidade no contexto da literatura brasileira

Em relação ao enquadramento dos universos rural e citadino no contexto da literatura brasileira, percebe-se que, desde o advento do Romantismo¹⁴, com a tomada de consciência de nossa nacionalidade, houve a configuração de uma preocupação temática no sentido de valorizar a terra, a paisagem e o homem que a habitava, o que condicionou e justificou o surgimento de narrativas que, no século XIX, época em que nasceu o romance brasileiro, retratavam um cenário caracteristicamente urbano ou cenários campestres¹⁵.

Partindo do pressuposto de que as bases da ficção brasileira se consolidaram como uma resposta a uma busca de expressão nacional (CANDIDO, 2002), com o advento da modernização e o conseqüente acentuar do processo de urbanização e seus efeitos, houve, por parte dos romancistas, uma preocupação mais voltada para o retrato das mazelas sociais, fossem num contexto citadino, como nos demonstra a prosa de Lima Barreto, fossem num cenário rural, como nos atesta parte da produção de Monteiro Lobato.

Nesse sentido, assim se pronuncia José Geraldo Vinci de Moraes, em seu *Cidade e cultura urbana na primeira república*:

Os modos de viver e conviver nas cidades, de maneira geral, estavam mudando nesses anos com as transformações modernizadoras, apesar da

¹⁴ Ressalte-se que, no contexto da literatura brasileira, já no Arcadismo, havia a recorrência aos temas da *fugere urbem* (neste trabalho já mencionado) e da *aurea mediocritas*, por meio dos quais se apregoava, poeticamente, ainda que de um modo meramente convencional, tanto a fuga do contexto urbano e o apego ao campo – entendido como espaço natural –, quanto a crítica ao *modus vivendi*, pautado pela ambição e pela ostentação, inerente ao universo citadino, modo de vida que, aí, era contraposto à suposta simplicidade de um viver campesino.

¹⁵ Uma das raras obras que, no contexto do século XIX, aludem à caracterização desses dois espaços concomitantemente, é *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, romance que circunstancia tanto o retrato de um viver rural quanto o de um modo de vida urbano: há, nesse sentido, por parte de Isaura, a realização de um deslocamento geográfico entre os espaços urbano e rural. Note-se que a caracterização de nenhum desses espaços é totalmente positiva para a protagonista, na medida em que, se ela passa por situações angustiantes na fazenda, o contexto citadino é o cenário do desmascaramento de sua condição de escrava fugida, ou seja, em ambos os espaços, sofrimento, prisão.

permanência de elementos do universo rural, cada vez mais rarefeitos. (1994, p. 66).

Se pode ser problemático afirmar a existência maciça de relações entre cidade e campo na literatura brasileira produzida no século XIX, não soa estranho afirmar existir essa mesma relação, agora de forma mais pontual, no âmbito da ficção nacional do século XX, uma vez que surgem, nesse período, tanto obras que aludem à existência de personagens que transitam pelo universo bucólico e citadino, quanto romances que retratam um espaço urbano em que se inserem pessoas oriundas de áreas rurais, com os contornos específicos do que essa mudança de contexto acarreta de personagem para personagem, sem falar nas obras que tematizam a vivência de habitantes da cidade grande, com todos seus dilemas, sem quaisquer tipos de ligação com o campo.

Tem-se, dessa maneira, por um lado, a configuração de romances que formalizam, no universo literário, questões socioeconômicas concernentes à realidade brasileira, de modo a refletir, ficcionalmente, os moldes e os valores de toda uma organização econômico-social de bases agrárias e, por outro lado, romances que têm como tema o retrato do homem urbano, prisioneiro da cidade, que se lhe afigura como local em que não se encontram os meios para a plena realização dos seus anseios.

Referindo-se aos romances que têm a cidade como palco das ações circunstanciadas em seus enredos, Renato Cordeiro Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*, afirma que os livros que realizam uma leitura do urbano plasmam um “livro de registro da cidade”, amplo livro que é um verdadeiro “labirinto: um texto que remete a outro, que por sua vez conduz a um terceiro, e assim sucessivamente” (1994, p. 24).

Haveria, nessa diversidade textual acerca do urbano, tanto textos que se referem a uma cidade repleta de significados positivos, quanto obras que apontam para a carência

de finalidade de um cenário citadino cuja configuração, labiríntica e impessoal, espelha a desorientação a que submete seus habitantes, na medida em que nada mais parece haver entre as personagens e o contexto urbano que as rodeia, a não ser a babélica estupefação de um universo citadino fechado em si mesmo.

1.5 A cidade do progresso: promessas e desencantamento

Entendendo a cidade como texto, como fonte de leitura, é que Roland Barthes (1987) tece considerações por meio das quais se pode verificar que a cidade deve ser vista por um prisma que a considere exclusivamente significativa, destituída, portanto, de uma distribuição funcional da sua trama urbana. Nesse sentido, a cidade é percebida não em suas peculiaridades geográfico-espaciais, mas, sobretudo, como um discurso, que fala e se faz entender aos seus habitantes.

Considerando as idéias do teórico francês, pode-se afirmar que alguns modernistas brasileiros – como Mário de Andrade, Pagu e Oswald de Andrade – realizaram uma “leitura” do contexto urbano da capital paulista, cujas transformações presenciaram *in loco*.

No contexto europeu, tais transformações no contexto citadino se realizavam desde o advento da Revolução Industrial, uma de cujas conseqüências, a partir da segunda metade do século XIX, foi a questão das mercadorias transformadas em fetiches, que passaram a ser expostas, em galerias, em cidades como Londres e Paris, o que confirmava a cidade como o local em que a burguesia inscrevia o seu poderio, fosse por meio da

realização dessas exposições, fosse por meio das reformas urbanísticas¹⁶ que seus dirigentes levavam a cabo.

Simbolicamente, era na cidade, portanto, que a burguesia concretizava a exteriorização do progresso industrial. Não obstante, enquanto a supracitada burguesia se coroava com seu êxito, os trabalhadores, cuja força produtiva possibilitara a realização do sonho burguês, não tinham voz ativa, nem sequer motivos para comemorar: se o início do processo de industrialização das cidades, inscrito sob a égide do progresso, fez com que o universo urbano fosse visto como um local de promessas e de realizações, essa utopia não durou muito, na medida em que a realidade mostrou-se bem diversa da que fora idealizada por muitos daqueles que, saindo do campo, se concentraram nas malhas da cidade que se modernizava.

Sentimento de empolgação e conseqüente desilusão que, salvaguardadas as devidas proporções e diferenças contextuais, alguns artistas modernistas – como os acima citados – sentiram, uma vez que, se a princípio se mostraram empolgados com os rumos que as marcas do progresso pareciam imprimir à vivência urbana brasileira, após certo tempo essas expectativas, algo utópicas, acabaram por cair num logro, engano que se encontra, em maior ou menor grau, circunstanciado em suas obras.

Desse modo, o Oswald de Andrade que afirmava, em *O pirralho*, periódico por ele criado em 1911, ser a nova São Paulo (que a essa época se modernizava a passos largos) “um centro onde as manifestações da vida mundana se fazem sentir mais fortemente. Já não somos os antigos moradores da cidade provinciana que às nove da noite

¹⁶ Georges Eugène Hausmman, prefeito de Paris, implementou nessa cidade, entre 1853 e 1869, uma ampla reforma urbana que a tornou o paradigma de modernização ocidental, na medida em que se puderam contemplar, na capital francesa, todas as inovações arquitetônicas introduzidas pela modernidade (BONAMETTI, 2006).

dormia o sono solto depois de mexericos através de rótulos à porta das farmácias” (1911, p. 4) é o mesmo que, na *Trilogia do exílio*¹⁷, apresenta os condenados e marginais da sociedade urbana: prostitutas e artistas que “flanam” pela capital paulista, cujo desenvolvimento industrial enriquecia poucos e alijava a muitos.

Interessante observar que Mário de Andrade, em *Paulicéia desvairada* (1922), assumiu uma posição que se configurava como a de um intelectual cuja empolgação com o contexto urbano não era irrestrita ou, mesmo, isenta de questionamentos.

Dessa maneira, se por um lado o autor celebra o contexto urbano à sua volta, recém-marcado pelos efeitos do progresso, por outro problematiza-o indefinidamente, interrogando-se acerca do significado da nova metrópole, na medida em que são da mesma obra trechos que, se postos lado a lado, podem parecer paradoxais: a mesma São Paulo é a “comoção de minha vida” e “a grande boca de mil dentes...” apta a devorar seus antigos moradores. Paradoxo que, diga-se, é inerente à situação de inserção humana no contexto da urbe, afinal ser habitante da cidade é estar, ao mesmo tempo, protegido e reprimido por suas muralhas invisíveis.

¹⁷ Um romance que, dado seu caráter panfletário, tematiza de um ângulo menos sutil a questão da modernização/industrialização, bem como as decorrências desse processo para a vivência dos moradores da cidade que cresce vertiginosamente, é *Parque industrial*, publicado por Pagu (Patrícia Galvão) em 1933, e reeditado pela José Olympio em 2006. O livro vale-se da oposição entre dois bairros paulistas: Brás e Higienópolis, sem revelar detalhes dos habitantes dos dois bairros e deles mesmos. Ao primeiro bairro, correspondem as personagens de baixíssimo poder aquisitivo, e que vivem, na grande maioria, em linhas abaixo da pobreza, num contexto de miséria total. No segundo, encontra-se a elite paulista, uma minoria que vive da espoliação/exploração do trabalho da massa proletária. Essa descrição ácida dos costumes da alta sociedade paulista perpassa todo o romance, tendo como contraponto as condições subumanas de vida em que se encontram as personagens de baixa condição socioeconômica da narrativa: proletários, costureirinhas, prostitutas, desempregados, todos imersos (e prisioneiros) nas malhas do tecido urbano de uma cidade cuja configuração oprime, cerceia e que, para além de anular o indivíduo, dissolvendo-o numa mesma massa anônima, agride-o, sugando-lhe a força de trabalho.

Em obras seguintes, como *Amar, verbo intransitivo* (1927), os falsos valores, a hipocrisia em que vivia a elite brasileira são apontados com mais contundência. A mesma burguesia desnudada por Oswald¹⁸ em *Serafim Ponte Grande* (1933).

Nota-se, por meio desses breves apontamentos, que as cidades representadas na obra de Oswald e Mário de Andrade deixam-se ler como um espaço moderno que, se por um lado prometeu melhoria das condições de vida, por outro lado demonstrou serem ilusórias as suas promessas: as mesmas promessas falsas de que Lucrecia Neves, protagonista de *A cidade sitiada*, parece ser vítima.

Como se procurou demonstrar, ainda que de modo sucinto e um tanto superficial, é possível detectar a existência de um certo diálogo entre a ficção brasileira moderna e o espaço urbano – vinculado ou não a elementos do universo rural/natural –, percebido, aí, como um local cuja configuração, em vez de abrigar o indivíduo, acaba por cerceá-lo, por sufocá-lo e por desgastá-lo, na medida em que tal contexto citadino passa a se caracterizar como uma promessa (não cumprida) e (conseqüentemente) uma decepção: um deslumbramento e um desencanto, por parte das personagens.

Lucrecia Neves, protagonista de *A cidade sitiada*, é, nesse sentido, uma figura emblemática: ela se encanta com a imagem e o ritmo de vida que o progresso parece conferir ao seu subúrbio, mas, quando se depara com a realidade de uma cidade grande em que seu antigo subúrbio se transforma, fica extremamente desapontada, terminando por fugir desse contexto em direção ao campo, ou seja, ela acredita nas utopias para, depois, constatar, a partir de sua vivência, que elas são um logro, um engano. Luís da Silva, de

¹⁸ Note-se que, no contexto narrativo de *Parque industrial*, de Pagu, o próprio Oswald de Andrade, na condição de membro da elite paulista e escritor de idéias socialistas, é satirizado, personificado em Alfredo Rocha, o personagem que “... lê Marx e fuma um Partagas no apartamento rico do Hotel Central (o Esplanada). Os pés achinelados machucam a pelúcia das almofadas. Cachorrinhos implicantes. Bonecas. O *chic* boêmio...” (2006, p. 75).

Angústia, se por um lado não chega a viver o encanto com relação às promessas da cidade, por outro lado pode-se afirmar que houve, em seu interior, pelo menos uma certa esperança num futuro melhor, pois ele saiu do campo em direção à cidade moderna¹⁹, cenário que escolhe para sobreviver mas que, em definitivo, não lhe oferece nem oportunidades nem realização pessoal. Já o Desconhecido, de *Noite*, encontra-se imerso nas malhas urbanas de um grande e impassível aglomerado urbano, em cujo contexto o campo surge simbolizado unicamente pela descrição de um parque: espaço “natural” que, diga-se, oprime o protagonista tanto quanto a cidade grande por cujas ruas e becos ele transita.

Não se nota, no processo narrativo desses três romances, a transmissão de uma “Experiência” (*Erfahrung* – para Walter Benjamin²⁰). Diante da impossibilidade de se ter a experiência tradicional na sociedade burguesa moderna, o que se tem, em tais obras, é o registro das vivências individuais (*Erlebnis* – na formulação benjaminiana). Não obstante, embora não se tenha o relato transmissor de um saber recebido como proveito, exemplo, conselho, nos termos propostos pelo estudioso da escola de Frankfurt, pode-se afirmar que a personagem romanesca (com sua vivência individual), por ser representação, sinaliza para um campo maior, dialogando com aspectos da vivência de muitos daqueles que acompanharam a narração de seu percurso e, dessa forma, torna-se possível afirmar que há uma relação entre a vivência pessoal dos três protagonistas dos três romances aqui analisados e os contornos de uma experiência coletiva.

¹⁹ Ressalte-se, nesse sentido, uma possível aproximação entre o percurso realizado por Luís da Silva e os milhares de pessoas que saíram do campo em direção à cidade, na tentativa de melhorarem de vida. Trata-se, em última análise, da mesma utopia que condicionou o êxodo rural promovido pelos homens e mulheres que se deslocavam dos antigos feudos para a cidade, do qual nos fala Le Goff (1998).

²⁰ Para os conceitos de Experiência e Vivência, recorri a dois textos de Walter Benjamin, quais sejam “Experiência e pobreza” e “O narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*.

Nesse sentido, o registro da vivência individual de Lucrecia Neves, de Luís da Silva e do Desconhecido, em meio às malhas urbanas da cidade grande e em meio a seus espaços correlatos – subúrbio e cenário de referências rurais/naturais –, dialoga com o contexto vivenciado por muitos daqueles que já se iludiram com as promessas da cidade, ou que chegaram a vislumbrar, num viver campesino, um tipo de panacéia para seus dilemas, ou, ainda, com o viver daqueles que, aprisionados em si mesmos, se encontram igualmente prisioneiros de um espaço citadino frio, impessoal, marcado, por um lado, pelo desenvolvimento tecnológico e, por outro, pela exclusão social a que submete a imensa maioria de seus habitantes.

CAPÍTULO II: A CIDADE SOB O SIGNO DO CAPITAL

Ninguém chega a ser um, nesta cidade.
Mário de Andrade, *Paulicéia desvairada*

2.1 Campo e cidade em *Angústia*

Angústia, publicado por Graciliano Ramos em 1936, constitui um romance que, de certa forma, provoca uma sensação de aturdimento no leitor, na medida em que o mundo do material literário ali tecido é amplo demais para ser considerado um discurso narrativo “comum”, ou mesmo “usual”. De início, o leitor encontra, na obra, não uma mera distração, e sim toda uma carga de reflexões densas, sempre a conclamarem uma releitura. Nesse sentido, a obra resiste a um processo de leitura desatento, exigindo que o leitor adentre a arquitetura romanesca a fim de ligar fragmentos, de (re)organizar os tempos que no livro se misturam, de decifrar as entrelinhas, enfim.

A despeito da elaborada trama, a fábula do romance é simples: Luís da Silva, ser solitário, incapaz de comunicar-se, funcionário público que trabalha por um salário aviltante, apaixona-se pela vizinha, Marina, a quem entrega as parcas economias para o custeio das despesas do casamento acertado entre os dois. Surge, contudo, Julião Tavares, homem falante, herdeiro de um rico negociante, que lhe rouba a mulher. Ela engravida e Luís da Silva, sentindo-se humilhado por terem contestadas a sua capacidade de comunicação e a sua virilidade, envolve-se em dilemas interiores e, movendo-se labirinticamente, deixa-se levar por uma obsessão, qual seja a de enforcar o rival, o que efetivamente acaba fazendo. Numa tentativa de compreender a si mesmo e o entorno, Luís

da Silva escreve a sua história, criando um texto em que se notam a ênfase no retrato da subjetividade e na fragmentação/dissolução do “eu”.

Narrada, como já se afirmou, em primeira pessoa, a obra possui explícito tom confessional. Pautando-se pela intersecção de ações, de espaços e de tempos, o que possibilita ao narrador-personagem reviver toda uma vida de frustrações, a narrativa tem como espinha dorsal o registro do processo psicológico do supracitado narrador-personagem, que, em meio às várias analepses que permeiam a narrativa, caminha da aparente condição de normalidade de um servil burocrata até o perplexo estado de um criminoso vingador.

Oriundo do pensar de um indivíduo fragmentado e emocionalmente abalado, o fluxo confessional do narrador-personagem acaba por constituir uma narrativa²¹ em que não há divisão estrutural explícita em capítulos: as partes do texto não são numeradas, o que, se por um lado parece não organizar estruturalmente a narrativa, por outro não chega a desorientar o leitor, na medida em que tais trechos espelham as oscilações que se verificam no plano temporal do texto, de certa forma compartimentando a temporalidade difusa que o caracteriza. Podemos compreender os espaços que entremeiam os blocos de discurso narrativo como hiatos da consciência do narrador-personagem ou, mesmo, como pausas de sua memória.

²¹ Em *Aspectos do romance*, Forster afirma “Definiríamos enredo como uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua seqüência no tempo. Um enredo é também uma narrativa de acontecimentos, cuja ênfase recai sobre a causalidade. ‘O rei morreu e depois a rainha’ – isto é uma história. ‘Morreu o rei, e depois a rainha morreu de pesar’ é um enredo. A seqüência no tempo é preservada, mas o sentido de causalidade obscurece-a” (1998, p. 69). Se tiver em mente as noções de história e enredo do mesmo modo simples com que Forster os enxerga, terei de admitir que, em *Angústia*, as personagens não são suficientemente autônomas para se dizer que o enredo existe por meio delas. Creio, nesse sentido, que o romance de 1936, por desestruturar o enredo tradicional, com o seu “encadeamento lógico de motivos e situações” (ROSENFELD, 1969, p. 82), se situa mais próximo do paradoxo do romance moderno, apontado por Adorno, quando este afirma que “não se pode mais narrar, ao passo que o romance exige a narração” (1983, p. 269). Ressalte-se que Adorno afirma isso tendo em mente o caráter niilista do romance moderno, que, diferentemente da visão idealizadora do período romântico, era em que tal forma narrativa se constituiu, aponta para a depauperação da existência, nele reduzida a acontecimentos sem qualquer sentido dramático relevante.

A respeito do modo de construção do romance, Antonio Candido comenta que

A narrativa não flui, como nos romances anteriores. Constrói-se aos poucos, num ritmo de vai e vem entre a realidade presente, descrita com saliência naturalista, a constante evocação do passado, a fuga para o devaneio e a deformação expressionista. (1964, p. 108).

Desse modo, o narrador-personagem entrega-se, no presente da narrativa, aos enleios da recordação, revisita o passado e retorna ao presente, passando a ter uma visão diferenciada dos fatos, como numa “deformação expressionista”, conforme afirmação de Antonio Candido.

Ressalte-se que, mais importante que a diegese, é a ênfase que se dispensa ao retrato do interior do homem, bem como à dialética vida/arte – perpassada pela questão do capital – que se encontram imiscuídas nas malhas do tecido romanesco desse romance do criador de *Vidas secas*.

Passando, portanto, a diegese a plano secundário, na medida em que as recordações e as ambíguas reflexões e divagações do narrador-personagem invadem a narrativa, tem-se o surgimento da questão da impossibilidade de comunicação plena com o outro: Luís da Silva, absorto em sua existência comum de assalariado, perdido pelos labirintos do devaneio e da memória, nunca interage significativamente com outra personagem, nem mesmo com seu amigo Moisés ou com Marina. Nesse aspecto é, desde a infância, um ser essencialmente ensimesmado e solitário, pois como afirma aos leitores, mesmo quando criança “... ia jogar pião, sozinho, ou empinar papagaio. Sempre brinquei só”.²² (p. 15).

²² Todas as citações de *Angústia*, neste trabalho, referir-se-ão à 56ª edição do livro, pela Editora Record e, para facilitar, indicarei apenas o número da página ao fim da citação.

Tratando justamente do caráter insular das personagens criadas pelo autor de *Memórias do cárcere*, Franklin de Oliveira postula que

O “desencontro da linguagem”, que ocorre nos diálogos de Graciliano Ramos, remete ao bloqueio em que as pessoas são insuladas. É uma das formas assumidas pela solidão humana. (1978, p. 112).

Se na totalidade das obras do escritor alagoano o crítico vislumbra a questão do insulamento²³ como reflexo do que denomina “desencontro da linguagem”, o que não dizer de *Angústia*, obra que sequer se pauta por uma presença constante de diálogos. Pode-se afirmar, deste modo, que o insulamento em que se encontram as personagens moldadas por Graciliano Ramos, ainda que muitíssimo concreto em *Vidas secas*, é também fortemente recorrente em *Angústia*.

Ainda sobre o procedimento narrativo do romance de 1936, Silviano Santiago (2003), em posfácio à 56ª edição do livro, afirma que tal procedimento obedece a um duplo processo de reminiscência, levado a termo pelo narrador-personagem. O primeiro processo de rememoração deixa-se evidenciar por meio do fluir da ação dominante, abrangendo a vida rotineira de Luís da Silva em Maceió, ao passo que o segundo é resultado de suas lembranças mais antigas, na medida em que ele, fragmentariamente, revisita trinta e poucos anos de vida que antecedem o seu fatídico encontro com Marina.

Acreditamos que, para além de se referir ao modo de construção do romance, a divisão da diegese em dois eixos memorialístico-descritivos – que na verdade se

²³ Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), também destaca a questão do insulamento a que se encontram submetidas as personagens criadas por Lima Barreto, considerando que elas nunca interagem significativamente entre si. Em *A cidade sitiada*, essa questão, como se verificará no próximo capítulo, também é perceptível: as relações interpessoais que Lucrécia mantém com a sua mãe e com o seu marido são superficiais, sendo pontuadas por diálogos truncados, evasivos e, por isso, inúteis em si mesmos. Já em *Noite*, a própria condição amnésica do protagonista radicaliza seu insulamento: ele não pode contar nem com a companhia de suas lembranças, nem, justamente por causa disso, pode ter plena interação com o outro.

intercambiam na massa verbal da narrativa – pode ser entendida como resultante de um conflito que se processa, no interior do narrador-personagem, a partir do que podemos denominar de confronto entre a visão rural e a sua atual situação de inserção no contexto urbano: Luís da Silva, que descende de uma tradicional família de existência ligada ao campo, após um processo de decadência socioeconômica, vê-se na contingência de ter que viver na cidade, em meio à complexa teia das relações sociais que se efetuam no cenário urbano.

Nesse sentido, apesar de ele portar relativas cultura e instrução, não deixa de ser influenciado por um código de conduta e/ou de “honra” que tem raízes fincadas na estrutura do sistema patriarcalista da decadente oligarquia rural nordestina – de que é oriundo –, bem como de se sentir inferiorizado por não possuir dinheiro e, conseqüentemente, ver-se destituído do poder conferido pelo capital.

Ainda que habite a cidade, o narrador-personagem possui uma mentalidade socialmente condicionada, de extração e molde rurais, cujo contexto de formação se pauta por códigos de conduta em que vocábulos como honra e hombridade encontram-se atrelados à noção de violência – o que inclui assassinato – como ato reparador de eventuais danos causados por outrem.

Nessa perspectiva, o homicídio praticado por Luís da Silva contra Julião Tavares, que seduzira e engravidara Marina, encontra eco numa história que lhe contara seu Ramalho, o pai da moça ludibriada, segundo a qual um “moleque de bagaceira” (p. 133), que havia desvirginado a filha de um rico senhor de engenho, pagara com a vida – sendo morto com requintes de crueldade – pelo ato praticado.

Em relação à cronologia, observa-se que não há menção, no universo da obra, a um tempo cronológico específico. Não obstante esse fato, pressuponho serem os

acontecimentos que compõem o enredo contemporâneos à publicação do livro, em 1936, ano compreendido no período em que o país foi governado por Getúlio Vargas. Foi nesse ano, também, que Graciliano Ramos foi preso em Maceió, sendo posteriormente transferido para Recife e depois para o Rio de Janeiro, onde ficou até o início de 1937, na condição de preso político, conquanto não houvesse nenhuma acusação explícita ou processo formal contra ele.

Desse modo, o drama relatado em *Angústia* encontra-se enraizado no contexto histórico-social brasileiro dos anos 30 do século XX, que conformam um período que assinala o apogeu de transformações que se processavam desde fins do século XIX, período em que as mudanças – transformações econômicas e sociais – passam a se fazer de forma nitidamente mais acelerada, visto que foi nessa época, durante o governo de Getúlio Vargas, que se deu a expansão da indústria moderna no seio de uma sociedade que se pautava, até então, pelo predomínio de uma economia de base agrária.

Uma das conseqüências de tais transformações foi a emergência de uma classe social que, se por um lado não participava ativamente das decisões políticas, nem detinha considerável poderio econômico, por outro lado não estava numa condição de total alheamento, nem de completa insuficiência financeira: tratava-se das classes médias urbanas.²⁴

Esse processo de industrialização, embora mais perceptível nos estados das regiões sudeste e sul do país – principalmente em São Paulo –, também avançava no Nordeste: os grandes senhores de engenho, de tradicional estirpe, viram-se enredados num

²⁴Nesse sentido, *São Bernardo* é uma obra exemplar: Paulo Honório perfaz uma trajetória que vai de “joão-ninguém” a grande e poderoso proprietário de terras, fato possível graças à mobilidade social que resultou das transformações econômicas desse novo contexto socioeconômico. A mesma mobilidade que, diga-se, condicionou a decadência financeira da família de Luís da Silva. Também se pode afirmar que ocorre algo parecido com Lucrecia Neves, ainda que se trate de uma personagem feminina, e isso mude um pouco o ângulo de captação: é por meio do matrimônio que ela ascende socioeconomicamente.

processo de decadência financeira e, no lugar dos antigos – e arcaicos – engenhos, surgem as usinas.²⁵

Luís da Silva é descendente empobrecido da oligarquia rural nordestina. Embora não tivesse alcançado o período áureo da família, pois já quando criança “Os negócios da fazenda andavam mal” (p. 13), tem bem claros em sua mente, por ouvir contar, os feitos de valentia e de arrogância do avô, o destemido Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva.

Ressalte-se que é a noção/recordação da valentia do avô, aliada ao sentimento de impotência e inferioridade que tem em relação aos outros, que o impelem a se valer do recurso da memória tanto como fuga do presente exasperante quanto para corroborar a suposta razão do crime que perpetra: o campo que desponta em suas recordações é o mesmo em que, à época de seu avô, um assassinato, embora fosse algo passível de punição, dependendo da posição social do homicida poderia ser sinônimo de valentia e hombridade. No moderno contexto urbano, entretanto, é visto como crime abominável.

Há que se esclarecer que quando falo em recurso da memória – também como válvula de escape –, vislumbro o desencadear de um processo nostálgico como reflexo/conseqüência de um drama, vivenciado pelo narrador-personagem, que se dá não apenas em virtude de ele ser uma pessoa de origem rural a viver na cidade grande, mas também e principalmente em razão de ele não ter mais encontrado lugar para si no campo, lugar de ocorrência de fatos prodigiosos de um passado familiar que se reveste de laivos de grandiosidade, nem na urbe, cenário em que se insere sua vida presente, ainda que repleta

²⁵ A obra de José Lins do Rego ficcionaliza esse contexto histórico-social e econômico, conformando o que se convencionou chamar de o romance do ciclo da cana-de-açúcar, na medida em que retrata a crise pela qual passaram os senhores de engenho – e o conseqüente processo de bancarrota em que se viram enleados – a partir do surgimento das usinas, o que inaugurou uma nova faceta do antigo poderio econômico-social. Ressalte-se, nesse sentido, o romance *Fogo morto* (1943), obra em que a tensão eu/realidade é sensivelmente aprofundada, o que faz com que surjam personagens que se constituem como expressões maduras dos dramas humanos em meio à configuração espacial de um Nordeste decadente.

de lembranças de uma existência campestre pregressa que parece lhe afirmar que ele, embora tenha “vida de sururu” (p. 11), não é “um rato” (p. 9).

Nesse sentido, o campo que surge nas constantes recordações de Luís da Silva não é um bucólico cenário de sossego, descanso, paz e tranquilidade, predicados freqüentemente atribuídos a uma visão totalizadora da imagem do campo; trata-se, antes, de um lugar de opressão, no qual impera a vontade do mais forte, ou seja, trata-se de uma espécie de nostalgia cujos contornos plasman um desejo recalcado de se ser o que não mais se é: há uma projeção, ainda que não verbalizada, por parte do narrador-personagem, no sentido de volver os olhos para um cenário pretérito em que ele, dada sua condição de membro da oligarquia rural, teria o poder, o dinheiro e a posição social de que, no presente da narrativa, se encontra irremediavelmente destituído.

O que lhe resta, apenas, é referir-se a esse passado, seja como um modo de ele se perceber como indivíduo que, para o seu pesar, não fez parte desse tempo pretérito, seja para, por meio de seu discurso, contar fatos que transcorreram nessa época ao seu amigo Moisés, como quando narra o que acontecera no dia em que seu avô, depois de ter tentado, por todos os meios, tirar um “cangaceiro de Cabo Preto” (p. 33) da cadeia, sem, no entanto, ter logrado êxito, decidiu reunir “o povo da feira, homens e mulheres, moços e velhos, mandou desmanchar o cercado do vigário, armou todos com estacas e foi derrubar a cadeia. (...) Esta é uma história que narro com satisfação a Moisés”. (p. 33).

Mas o amigo ouve a história “desatento” (p. 33). O passado familiar de Luís da Silva, em que as ações de seus antepassados eram, em sua maioria, reguladas por um código machista e arbitrário de conduta, só interessa a ele mesmo.

2.2 A cidade grande e a questão do capital

A Maceió representada nas páginas de *Angústia* não se deixa perceber com nitidez, visto que o narrador-personagem não demonstra preocupação em registrá-la pormenorizadamente, descrevendo-lhe topografia, usos, costumes. Ao contrário: a descrição se faz fragmentariamente, sendo aos pedaços, portanto, que o leitor vai adquirindo vaga noção do todo.

Há que se observar, ainda nesta perspectiva, a estrutura metonímica de todo o texto, verificável não só em termos da organização formal da narrativa, mas também no dos conteúdos veiculados, como acertadamente observou Fernando Alves Cristóvão (1986, p.149-224). A prosa gira, deste modo, em torno de relações de contigüidade, por cujo intermédio se associam sensações, espaços, seres, ações, palavras, do que resulta um enunciado construído de modo fragmentário, retratando o ir e vir de seres e eventos entremeados pela realidade presente do ato da escrita.

Trata-se, ainda, de uma Maceió em cujo contexto a correspondência “Cidade grande, falta de trabalho” (p. 11), com toda a gama de aspectos semânticos e fatos nela imbricados, ecoa em toda a narrativa, uma vez que a cidade nela representada constitui-se num local totalmente dominado pela tentacular influência do capital, tendo poder de mando e de satisfação pessoal quem tem dinheiro, o que, a rigor, não difere do que ocorre no plano da realidade.

Acredito, nesse sentido, que a questão do capital, que perpassa as páginas de *Angústia*, encontra-se atrelada aos contornos da crise vivenciada pelo narrador-personagem, sendo mesmo responsável pela existência de tal crise: trata-se, ao meu ver, do relato do drama de um indivíduo que, conquanto possa ser vítima de si mesmo, nunca deixa

de ser a vítima de si mesmo em meio à conformação de um sistema em que o sujeito vale tão somente pelo que possui²⁶.

Dessa forma, a cidade que se moderniza a passos largos em *A cidade sitiada* (o que não é, como se viu, algo necessariamente positivo para a protagonista), e que em *Noite* se configura como sinônimo de prisão²⁷, em *Angústia* é a que oprime e cerceia os sonhos do indivíduo, que se vê sempre enleado de problemas e contas a pagar, sendo obrigado, ainda, a trabalhar, no que não gosta, por um salário aviltante.

A segunda menção que se tem da cidade não é de ordem descritiva: trata-se, antes, de uma declaração repleta de negatividade: “Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (p. 24).²⁸

A cidade surge, nesse trecho, como agente de um processo que desumaniza o indivíduo, na medida em que o transforma num “molambo” sujo, acabado, sem rumo, sem norte²⁹.

Pode-se também perceber que há estreitas correlações entre a configuração dos ambientes que conformam esse espaço citadino e as sensações do narrador-personagem:

²⁶ Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Angústia, de Graciliano Ramos: o narrador e a ambigüidade do real*, defendida em 1999, Edimilson Dezan afirma que o drama vivenciado por Luís da Silva adviria menos de circunstâncias externas do que de sua inaptidão para lutar contra as adversidades. Não obstante, creio que Graciliano, no romance, elege justamente essa “inaptidão” como objeto de reflexão: literariamente falando, exigir luta, com êxito, por parte do indivíduo em meio a tal sistema, seria tecer os fios de uma narrativa de cosmovisão romântica.

²⁷ De certa maneira, pode-se considerar que, tanto do romance de Lispector quanto do de Veríssimo, a questão do capital não se ausenta, embora permaneça mais nas entrelinhas: pode ser perceptível tanto no comportamento algo arrivista de Lucrecia, que inclusive ia às “compras” (p. 130), quanto nas relações que o corcunda e o mestre entabulam com o protagonista de *Noite*, contatos sensivelmente mais estimulados quando os dois enxergam a carteira “recheada” (p. 35) do companheiro amnésico.

²⁸ Esse sentimento de tristeza como decorrência de um viver imerso na techedura da cidade grande é perceptível nestes versos do poema “1938, casa 14, Vila Hilda”, do poeta carioca Reynaldo Valinho Alvarez, em que o eulírico lamenta sua solidão em meio à hostilidade urbana reinante: “Ando só pelas ruas e isso me dá uma grande tristeza/ não encontro nenhum amigo esta cidade está deserta/ e no entanto as pessoas me empurram dá licença/ outros dizem seu merda sai daí bestalhão/ quero sair pra onde mas não encontro a saída/ há uma duas três hioximas me queimando por dentro/ estou explodido e roubado não sei pra onde me levam”(1982, p. 27).

²⁹ Em *Uma história do romance de 30*, Luís Bueno afirma que a condição de Luís da Silva no contexto citadino é a condição de um exilado, para o qual o campo é unicamente “material que alimenta a sua memória” (2006, p. 123).

deste modo, ao sentimento de angústia que o acompanha na maior parte do tempo, ao longo da narrativa, correspondem os espaços específicos nos quais se move, sendo modalizados por adjetivos que caracterizam o ser oprimido, entristecido, aprisionado: o quarto abafado, o bairro miserável, os casebres igualmente miseráveis, os focos espaçados e nevoentos da fraca iluminação pública.

Tem-se, desse modo, toda uma caracterização do espaço romanesco que, na medida em que é correlata aos estados de ânimo do narrador-personagem, acompanha o processo de “dissolução” – para me valer de um termo empregado por Cerisara Gil – pelo qual ele passa:

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanações desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra (p. 4).

Essas imagens espaço-temporais configuram-se como um espaço-tempo de sofrimento, bem como instauram uma síntese entre o exterior e o interior. Cumpre ressaltar que, a despeito desse desalentado estado de ânimo, há algo por que o narrador-personagem parece ansiar: “silêncio” e “sombra”. O uso da adversativa “mas” permite entrever o ser para o qual, paradoxalmente, o silêncio e o isolamento são fonte de tristeza e de aparente alívio.

Considerando que nenhum espaço é essencialmente objetivo, o que implica ter clara a percepção de que um mesmo cenário – no caso, a cidade – pode ter conotações diversas – ainda que implícitas – para diferentes personagens, cabe aqui a pergunta: em que

medida a cidade que é hostil para Luís da Silva, o é, também, para seu rival, Julião Tavares?

Embora não se tenha exemplos concretos para afirmar que não há hostilidade da urbe com relação a Julião Tavares, pode-se pressupor que não existe o pronunciamento de uma tensão verificável entre tal personagem e o cenário urbano que a cerca, afinal, como se afigura à visão de Luís da Silva, seu rival comporta-se como se fosse dono de tudo e de todos, haja vista o modo como se refestela no banco do bonde, bem como sua peculiar maneira de encarar as pessoas de frente, com postura sempre ereta, diferentemente do que acontece com Luís da Silva:

(...) Julião Tavares ficava duro como um osso fraturado envolvido em gesso, tinha o espinhaço aprumado em demasia, olhava em frente, com segurança, a vinte passos (...) Quando caminho, a cabeça baixa, como a procurar dinheiro perdido no chão... (p. 145).

Por meio desse comentário, a caracterização de Luís da Silva parece destituí-lo de sua dignidade humana, da mesma dignidade que, mais à frente, ele mesmo se lembra de possuir, quando torna a constatar sua postura curvada para frente e afirma, categoricamente: “Levanto-me. Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes”. (p. 146).

Constatado o modo diverso de essas duas personagens afirmarem o seu estar na cidade, surge outra indagação: por que um mesmo espaço é assimilado de diferentes maneiras? Acreditamos que tal diferença, no que respeita à existência textual de Luís da Silva e de Julião Tavares, efetua-se pelo fato de este ser rico e, desse modo, ter para si abertas as portas de todos os círculos sociais em que porventura queira adentrar, ao passo

que o outro, por ser de baixa condição financeira, se depara com as mesmas portas, mas, sempre, para ele, fechadas.

Imerso numa rotina asfixiante, envolto numa situação de desintegração e de aprisionamento com a qual a própria trama se correlaciona, o narrador-personagem vê-se constantemente enleado de problemas e preocupações oriundos de contas a pagar, sendo obrigado, ainda, a trabalhar por um salário aviltante.

Embora não se trate de uma odisséia em busca do dinheiro com que saldar a conta do leite, enredo verificável em *Os ratos* (1935)³⁰, do gaúcho Dyonélio Machado, a questão do capital perpassa as páginas de *Angústia*, e é a consciência da exata medida de sua miséria, bem como dos desagradáveis fatos dela decorrentes, que tornam o narrador-personagem tão taciturno perante a vida.

Logo no início do livro, o supracitado narrador-personagem nos afirma que o Dr. Gouveia, de quem é inquilino,

... é um monstro. (...) Dr.Gouveia só se preocupa com o temporal: a renda das propriedades e o cobre que o tesouro lhe pinga.

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes... (p. 9)

O rancor do narrador-personagem, que chega a impedi-lo de trabalhar, é dirigido, nesse trecho, contra aqueles que de um ou de outro modo são seus credores: o dono do casebre onde mora, o cobrador da empresa que fornece energia, o amigo Moisés, de quem

³⁰ A diferença entre *Angústia* e *Os ratos* repousa, basicamente, sobre o fato de que, ao contrário do que ocorre neste romance, cujo enredo retrata a humilhante deambulação – ou peregrinação? – de Naziazeno em busca de dinheiro com que pagar o leite do filho, que iria passar fome caso tal conta não fosse quitada, no livro de Graciliano Ramos não há essa preocupação explícita e latente com a manutenção da sobrevivência, embora o que denominemos a “questão do capital” se configure como algo que permeia toda a obra.

às vezes toma dinheiro emprestado, os negociantes a quem deve, os “políticos, diretor e secretário”, membros de uma casta de cuja estrutura ele é a base e, por isso, sente-se explorado.

Por meio dos “recursos associativos”, a expressão é de Marlene Durigan (1995), disseminados ao longo da trama, os “vermes” aos quais alude o trecho acima transcrito estão “em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares...” (p. 9-10).

Nunca tendo apreciado a companhia de tal figura, que sempre lhe parecera um ser soberbo, afetado e arrogante, o sentimento de aversão transmutou-se em mudo ódio quando Luís da Silva foi preterido, em favor de Julião Tavares, por Marina.

Ressalte-se que esse evento tanto o afastou daquela que seria sua esposa quanto o destituiu de suas minguadas economias, uma vez que ele as havia entregado a Marina para que ela custeasse os gastos com a compra do suposto enxoval. Nem nesse momento o narrador-personagem afasta de si a preocupação com as finanças: “Quanto iriam custar tantas maçadas? Talvez os três contos de réis voassem” (p. 85).

Mais adiante, é veiculada a idéia de satisfação pessoal aliada à aquisição de dinheiro: ao ver passar o cego que vendia bilhetes de loteria, Luís da Silva deixa-se embalar pela cantilena do vendedor e põe-se a elucubrar sobre hipóteses, caso viesse a ganhar no jogo:

Cem contos de réis, dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do Farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia, dr. Gouveia e os outros, contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores (p. 88).

Esse vislumbre de uma felicidade possível, essa fugaz aparição de um ideal de plenitude, só seriam concretizados mediante o surgimento do que se pode chamar de “sorte grande”, o que efetivamente não acontece na história.

Interessante notar que essa projeção da felicidade, por meio da fantasia, tem um quê de romântico na harmonização da urbe e natureza: o lugar sonhado – bangalô no alto do Farol – teria “vista para a lagoa”: a natureza, aí, é posta na condição de paisagem, propícia, pois, ao descanso ao fim do dia de trabalho.

Outro aspecto: Luís da Silva joga, tentando a sorte na esperança de mudar de vida. Comparado a Lucrécia, que age para transformar a vida, ele é passivo e submisso ao ajustamento que a ordem urbana e socioeconômica lhe impõe. Ele não alegoriza, como ela, o processo de modernização-urbanização: é, mais propriamente, uma vítima de tal processo, que, radicalizado, passa a configurar o grande aglomerado urbano, de fronteiras não nítidas – as “cidades contínuas”, de que nos fala Calvino (1991) – e desconhecida até para seus habitantes, como a que se verifica no contexto narrativo de *Noite*.

Os motivos da rotina que prende, bem como das obrigações do dia-a-dia que cerceiam a liberdade, podando os anseios do indivíduo, sempre a desgastá-lo, a sufocá-lo, também se fazem presentes em *Angústia*³¹.

Paira no ar sempre um clima de miséria, de falta de dinheiro para o suprimento das necessidades mais básicas do ser humano. Acerca de sua residência, o narrador-personagem nos afirma que

³¹ Como se verá mais adiante, a questão da rotina que sufoca o indivíduo também se verifica em *A cidade sitiada*: embora não enunciada explicitamente pelo narrador, o tédio de Lucrécia é radicalizado depois do seu casamento com Mateus, o que pode explicar um dos motivos que a levam a querer enviivar. Ainda que de modo pressuposto, parece também ser a rotina conjugal, permeada de desacertos e ofensas, a responsável pela conformação do aparato que conduz o protagonista de *Noite* à perda de sua memória.

As cadeiras da minha sala eram bem ordinárias. No tijolo safado não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra, fazia escoriações no corpo de Marina (p. 88).

Não há sofá ou poltrona na sala, mas simples cadeiras que, para além da simplicidade que denotam, constituem móveis baratos, de má qualidade. O piso é de tijolos, o que desvela a condição social do morador, que, no caso, não tem dinheiro sequer para comprar um tapete.

O fato de não haver quadro na parede, além de indicar as pequenas – ou inexistentes – posses do referido morador, sugere que em seu espírito não existe sequer um vago anseio de beleza, uma vez que poderia estar dependurado, se não uma pintura, dado o preço de uma tela, notadamente elevado para o bolso de Luís da Silva, ao menos o cromo de algum calendário, “adorno” humilde e pragmático que se encontra no interior de uma residência miserável circunstanciada num trecho de *Noite*.

Pela descrição, tem-se, ainda, contato com um ambiente que, além de ser humilde, é frio, impessoal, posto que destituído da presença de quaisquer objetos que possam, eventualmente, caracterizar a psicologia afetiva da personagem. A esse respeito, poder-se-ia contra-argumentar que se dá justamente o contrário: a ausência de objetos, de adornos, na medida em que propicia a configuração de um cenário impessoal, poderia sugerir a frieza e o calculismo que porventura regessem a conduta da personagem. Acredito, no entanto, que frieza e cálculo não são predicados intrínsecos à constituição psicológica de Luís da Silva, cujo crime perpetrado adquire contornos menos de algo premeditado do que de uma obra que o acaso propicia: ganha o pedaço de corda, guarda-o mais por uma espécie de instinto premonitório do que por estar, expressamente, planejando matar o rival, segue Julião Tavares não para assassiná-lo, mas movido por uma “necessidade de ver” (p. 229)

que o exasperava, e termina por cometer o homicídio em meio às brumas que pairavam no entorno, ambientação que, “naturalmente”, acaba por favorecer a execução do referido assassinato.

Tratando ainda da descrição da moradia do narrador-personagem, ressalte-se que há uma ênfase deliberada na descrição de seu quintal, dando-se isso em detrimento da descrição do interior da casa, o que, segundo seu próprio enunciado, se justifica pelo fato de que havia sido ali, no quintal, que ele conhecera Marina e que com ela entabulava conversas.

De qualquer forma, importa observar que há, nas descrições que nos fornece sobre o quintal de sua humilde residência, uma certa ênfase à miséria e à sordidez características do local, onde tem “Água estagnada, lixo, o canteiro de alfaces amarelas” (p. 24), espaço cuja descrição pode ser entendida de duas formas: tanto corrobora a sua baixa condição socioeconômica quanto está a ele inter-relacionada, afinal à água estagnada parece corresponder a sua própria estagnação, um ser para quem a vida é sempre a mesma, num movimento de circularidade que se evidencia na obra e de que nos fala, a propósito, Fernando C. Gil (1999) acerca de que o final de *Angústia* retoma o começo, o que ata uma ponta do livro a outra.

Tem-se, dessa forma, o relato de um narrador-personagem que deixa, por meio do discurso que tece, aflorar o retrato de sua inserção numa existência fria, permeada de privações materiais e carente de realizações sentimentais: o homem para quem o amor “sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (p. 125) é o mesmo que se encontra angustiado – evidenciando-se, nesse aspecto, a pertinência do título da obra – e aprisionado num *modus vivendi* do qual se vê impossibilitado de fugir:

Se pudesse, abandonaria tudo e recomeçaria as minhas viagens. Esta vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco, é estúpida. Vida de sururu. Estúpida. Quando a repartição se fecha, arrasto-me até o relógio oficial, meto-me no primeiro bonde de Ponta-da-Terra (p. 10).

O que exaspera Luís da Silva é a mesmice, a monotonia de seu dia-a-dia, e o desalento com que ele entrevê seu cotidiano no trabalho deixa-se evidenciar pela forma verbal “arrasto-me”, o que sugere uma lentidão de movimento, uma lassidão da vontade de um indivíduo frustrado que, para não culminar num estado de total e abjeta miséria, é obrigado a trabalhar por um salário que mal lhe cobre as despesas mais elementares.

Ressalte-se que o “arrastar-se” o aproxima, ainda, dos bichos que também rastejam, constituindo-se num índice, portanto, de sua condição de “verme” (p. 9).

Trata-se, também, de um ser cuja trajetória se estrutura, sempre, em torno de uma ausência, o que se revela desde o seu nome: o avô, o destemido Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva; o pai, Camilo Pereira da Silva; ele, um Luís da Silva “qualquer”.

Vale observar que, além de parte do sobrenome, o narrador-personagem também perdeu muito por sua vida afora: viu o dinheiro, o *status* familiar – bem como a própria família – esfacelarem-se, o pai morrer numa situação degradante, o que fez com que ele se visse na obrigação de ter que se encaminhar, em busca da sobrevivência, para os domínios da cidade grande, onde passa a vender seu labor criativo pela simples sobrevivência, sempre sentindo-se mal pelo servilismo exacerbado perante o chefe.

De repente, em meio a esse contexto de subalternidade e opressão, é-lhe oferecida pelo acaso uma provável oportunidade de mudança positiva de vida: surge a seus olhos Marina, a sedutora vizinha com quem quase marca casamento. Tem-se, então, espaço para

o surgimento de uma obsessiva paixão, que faz com que ele se depare com um estado cuja configuração entende como sinônimo de felicidade.

A aproximação de Julião Tavares, e o conseqüente processo de conquista de Marina por ele levado a cabo, é o acontecimento que rompe o liame que unia Luís da Silva a esse estado de aparente plenitude sentimental – ainda que persistissem, como sempre, os problemas de ordem material. O que advém desse fato é a crise pela qual passa o narrador-personagem, agravada por sua condição de ser destituído de dinheiro inserido num contexto urbano que, inevitavelmente, elege como mercedores de cuidado, atenção e desvelo – ainda que sejam cuidados que não expressem sentimentos verdadeiros –, aqueles que possuem capital, como o herdeiro da firma Tavares e Cia, o rival, inimigo de Luís da Silva.

Traçando um paralelo entre a crise vivenciada por Luís da Silva e a crise pela qual passam as personagens moldadas por Érico Veríssimo, nota-se que, nos romances de cenário urbano do autor gaúcho, com exceção de *Noite* (1954) e de *O prisioneiro* (1967), a saída para a crise vivenciada pelas personagens muitas vezes se dá por meio da manutenção de uma ótica que vislumbra, no contato mais estreito do homem com seus reais valores e a natureza, um tipo ideal de vida. Daí poder-se falar numa arquitetura romântica em que se estruturam tais obras do escritor gaúcho. E o termo “romântico” é, aqui, utilizado em consonância com o que Hegel postula em “A arte romântica”, ao afirmar que a concepção estética romântica vê, na arte, um instrumento para a “elevação do espírito para si mesmo” (1996, p. 570).

Desse modo é que se podem vislumbrar aspectos concernentes às personagens moldadas por Veríssimo, como o desejo de integração entre o homem e a natureza, a valorização da família, o recurso à evasão e à fantasia, o saudosismo de uma sociedade pré-

capitalista, a crítica ao capitalismo e ao modo de vida da sociedade contemporânea, tendo como eixo o conceito de alienação.

A manutenção dessa ótica romântica, que às vezes até puerilmente supõe o auxílio mútuo entre os homens como forma de combate e mesmo de erradicação das gritantes desigualdades sociais, torna-se completamente sem efeito nas páginas de *Angústia*, obra em que, como já se afirmou, não surge espaço para idealizações nem para elucubrações acerca do que poderia livrar o indivíduo de uma rotina aprisionante e de um modo de vida alienado.

Não há, definitivamente, espaço para sonhos em *Angústia*. Ao contrário: quando o narrador-personagem sente-se feliz, por, afinal, estar de casamento marcado com Marina, é que tem início o seu verdadeiro pesadelo.

Como não há soluções amorosas para o impasse vivenciado pelas personagens criadas por Graciliano Ramos, de tão profundamente humanas que são, o suposto estado de felicidade que por um efêmero instante o narrador-personagem supõe vislumbrar, ao entabular relações com Marina, é destroçado pelo aparecimento de Julião Tavares, homem falante, que possuía dinheiro, posição social, consideração, respeito e subserviência por parte dos outros – ainda que fossem, provavelmente, relações sociais falseadas, que se efetuavam sob a égide do interesse financeiro; ou seja, o homem para quem Luís da Silva perde a noiva tem, em abundância, algo que ele não possui: capital.

Esse é golpe que rompe o aparente equilíbrio psicológico do narrador-personagem, que não consegue se desligar mentalmente de Marina e entra num emaranhado processo de fantasias, ora entregando-se ao recalque e ao ciúme, ora imaginado esquecer tudo e tentar reatar com a ex-namorada.

Na medida em que perde Marina, o ideal de uma felicidade conjugal, por parte de Luís da Silva, passa a inexistir, posto que o matrimônio é deixado de lado em favor do interesse financeiro da personagem feminina. É interessante frisar o grau de realismo da constituição da personagem Marina, que se distancia tanto da idealização romântica, seja como pressuposto estético seja como visão de mundo (LÖWY, 1995), quanto do determinismo que rege parte da produção literária dos anos 30 do século XX (SÜSSEKIND, 1984): Marina, a exemplo de Virgínia, de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), entrega-se a Julião Tavares não porque esteja apaixonada por ele nem por estar sendo movida por alguma tara atávica, mas unicamente motivada pelo desejo – malfadado – de ascender social e economicamente a expensas de um casamento conveniente:³²

Aos domingos iam ao cinema, juntos, de braço dado, bancando marido e mulher – ele com ar bicudo e saciado, ela bem vestida como uma boneca e toda dengosa. Seda, veludo, peles caras, tanto ouro nas mãos e no pescoço que era uma vergonha. O pessoal da vizinhança povoava as janelas. (p. 116).

O motivo da ida ao cinema – local onde se assiste ao fruto do trabalho de atores – torna Julião e Marina também atores no sentido de representarem uma farsa tanto para si mesmos quanto para os outros: seguem desfilando como “marido e mulher” quando, na verdade, cada um desfrutava a companhia do outro movido por um desejo de satisfação pessoal: ele, de braço dado com uma moça que lhe satisfazia a concupiscência; ela, ao lado de um homem que lhe comprava jóias e roupas caras, objetos que seu ambicioso espírito tanto almejava. A idéia de palco fica por conta, ainda, “do pessoal da vizinhança” que

³² Nesse sentido, pode-se, aí, estabelecer uma aproximação do pragmatismo que também rege a conduta de Lucrecia Neves.

acorrria às janelas para ver passar o casal-alvo de olhares e comentários, bem como do olhar de Luís da Silva, que, de uma posição mais afastada, observa tanto o casal passante quando o pessoal que olhava o referido casal passar.

Considerando a configuração da instância narrativa, percebe-se que *Angústia* constitui um romance que se apóia numa concepção dual: Luís da Silva é narrador e, concomitantemente, desdobra-se em personagem e escritor, equilibrando-se nos limites entre ser e não ser. Nesse contexto, Marina desponta, textualmente, como símbolo de desejo e de traição, de amor e de ódio, e o fazer de Luís da Silva implica o fazer artístico – recriação da realidade pela palavra – e o fazer humano – conquistar os objetos de desejo: Marina, poder.

Nesse sentido, o personagem-narrador passa à elucubração de uma idéia: obter dinheiro para “prender” Marina: malogradas as tentativas de conquistar a mulher, porque Julião Tavares lha rouba, conscientiza-se da condição de humilhado numa sociedade injusta e deixa-se intimidar perante o rival, cujos valores ao mesmo tempo condena e busca. Dessa maneira, passa da elucubração ao ato: restaurar a totalidade da auto-imagem assassinando Julião Tavares, de cuja morte resultaria, se não dinheiro, ao menos a concretização do poder.

Embora Luís da Silva sinta cada vez mais intensamente a imperiosa necessidade de dar cabo da vida do rival, e de fazê-lo morrer enforcado, com os olhos esbugalhados e a língua para fora, e conquanto, provisoriamente, rejeite horrorizado essa idéia, torna-se obcecado por tal imagem; tanto que, apesar do asco, do receio que experimenta ao tocar o pedaço de corda que lhe dera “seu Ivo” (p. 122), acaba guardando a peça com a qual viria matar Julião Tavares.

De certa forma ecoa no livro de Graciliano Ramos o que Umberto Eco afirma ao realizar uma releitura de Hegel e Marx, acerca de que “*alienar-se em algo* significa renunciar a si mesmo para entregar-se a um poder estranho, tornar-se outro em se fazendo algo” (ECO, 1969, p. 228 – *grifo do autor*).

Luís da Silva, na medida em que não mais se vê livre do persistente, obcecado desejo – que, na verdade, é mais o sentimento de uma missão a ser cumprida – de matar o homem que lhe roubou a mulher, acaba por se distanciar de seus antigos anseios para entregar-se a um “poder estranho” (ECO, 1969, p. 228), tornando-se um tipo de vingador que, com a morte do rival, revidaria a perda sofrida e provaria a si mesmo que era homem, tendo-se como parâmetro aferidor de hombridade o código de honra sertanejo, personificado nas lembranças que tem da figura de seu avô e da de homens cujas vidas “provaram”, por meio da contravenção, que tinham sido valentes.

Interessante, aqui, assinalar um aspecto que foi apenas aludido anteriormente e que diz respeito ao fato de que Luís da Silva, conquanto guarde por um certo período de tempo o pedaço de corda com o qual haveria de assassinar Julião Tavares, parece agir mais por automatismo do que por premeditação. Tanto é assim que não elabora fria e cuidadosamente a morte do rival: os fatos parecem encaminhar-se naturalmente para o propiciar do crime. Luís da Silva, nesse sentido, se parece menos com a mente idealizadora do que com o instrumento do acaso. Isso corrobora o estado alienante vivenciado pela personagem, visto que se comporta como alguém que renuncia a si mesmo para entregar-se a uma vontade externa, muito embora o “outro” que perpetra o crime, mesmo numa condição alienada, nada mais seja que a face oculta do narrador-personagem, a qual vem à tona num contexto específico.

Franklin de Oliveira pontua que, na obra do romancista de *Vidas secas*,

... a luta pela afirmação individual (...) numa sociedade fundada na reificação das relações humanas, quando não conduz diretamente ao crime, constitui em si mesma crime, porque luta centrada no mais feroz egoísmo (1978, p. 110).

Constata-se a acuidade dessa assertiva do crítico se tivermos em mente que, se por um lado o narrador-personagem de *Angústia* vive atordoado, deslocado em meio a relações humanas fundadas sobre uma base de interesses pessoais, nas quais o homem não vale por si, mas pelo que possui ou deixa de possuir, por outro lado é essencialmente egoísta: perpetra um crime que se deixa rotular por dois vocábulos: inveja e vingança.

O sentimento de ódio que conduz Luís da Silva à execução do crime advém menos do fato de ter perdido Marina do que da consciência de que a perdeu porque não possui, como o rival, considerável patrimônio.

É um misto de ódio e recalque que se dirige inclusive àquilo que seu dinheiro, por minguido demais ou mesmo inexistente, não pode comprar:

Passei à toa pelas ruas, parando em frente às vitrinas, com a tentação de destruir os objetos ali expostos. As mulheres que ali estavam em pasmaceira, admirando aquelas porcarias, mereciam chicote. (p.95)

Trata-se, afinal, das mesmas “porcarias” que Marina tanto desejava, e para cuja aquisição Luís da Silva não tem dinheiro.

Acerca do sentimento de solidão que acompanha o narrador-personagem em todo o devir da narrativa, é válido observar que, se por um lado Luís da Silva é um ser solitário por natureza, por outro acaba por sentir falta, em alguns momentos, de uma companhia/interlocução. Nesse sentido, o homem para quem “O isolamento em companhia

de uma pessoa era mais opressivo que a solidão completa” (p. 250), é o mesmo que se ressentente da falta de contato humano:

Estava tão abandonado neste deserto... Só se dirigiam a mim para dar ordens:

- Seu Luís, é bom modificar esta informação. Corrija isto, seu Luís. Fora daí, o silêncio, a indiferença. Agradavam-me os passageiros que me pisavam os pés, nos bondes, e se voltavam, atenciosos:
- Perdão, perdão. Faz favor de desculpar.
- Sem dúvida. Ora essa. (p. 30)

A necessidade de contato e de calor humano convive, no interior de Luís da Silva, com a necessidade de isolamento, de se entregar, absorto, ao ir e vir de seu pensamento no silêncio do quintal de seu casebre.

Acredito que a coexistência dessas sensações contraditórias no espírito atormentado do narrador-personagem seja fruto de sua inadaptação ao modo de vida citadino, cenário em que vê transcorrer sua existência repleta de privações materiais cuja conseqüência desencadeia outro tipo de “privação”, qual seja, a da noiva³³.

Em determinado trecho, essa inadaptação torna-se evidente: tem-se a menção ao ser que, a despeito dos anos vividos na cidade, ainda sente-se deslocado, possuidor de um comportamento cuja constituição formou-se nos anos passados no campo, e que deixa entrever o ser incapaz de comunicar-se³⁴:

³³ Fato curioso é que, diferentemente dos crimes passionais comuns, ele mate o rival e não a mulher que o preteriu. Acredito que, ao dar cabo da vida de Julião Tavares, Luís da Silva manifesta toda sua revolta contra a configuração de um sistema socioeconômico de cujas benesses se encontra alijado. Benesses das quais, diga-se, o citado rival tanto gozava.

³⁴ Salvaguardadas as devidas diferenças de razões e motivações, lembra-nos, nesse sentido, a personagem Fabiano, de *Vidas secas*, para quem o interagir com o outro por meio das palavras era um ato impossível.

Se me falavam, eu respondia com uma interjeição qualquer, voz selvagem, gutural, ouvida antigamente aos almocreves e aos tangerinos e que não perdi, apesar dos anos de cidade. (p. 189)

Incapacidade de uma comunicação plena com o outro. Ausência de interlocução. Por isso Luís da Silva, que afirma “Quanto mais me vejo rodeado mais me isolo e entristeço” (p. 159), tem tamanha aversão a um fenômeno típico do cotidiano das grandes cidades, algo tão a elas intrínseco quanto as construções de vidro e concreto: a multidão.

Para o problemático narrador-personagem de *Angústia*, “A multidão é hostil e terrível” (p. 159)³⁵. Essa categórica definição encontra eco no dilema por ele vivenciado: tristeza no isolamento, tristeza no contato com o outro, embora haja tanto o desejo de se isolar quanto a muda vontade de interagir com outras pessoas.

A multidão, para o supracitado protagonista, representa, portanto, aquilo de que ele foge e pelo que ao mesmo tempo anseia: o contato com os outros – contato físico, no caso –, e a solidão que advém desse contato, uma vez que é extremamente solitário, por mais paradoxal que possa parecer, o caminhar desacompanhado em meio à multidão.

Ainda nessa perspectiva – o caminhar pelas ruas da cidade –, ressalte-se o que sucede quando o narrador-personagem segue a ex-namorada, quando esta se encaminha para a casa da parteira que realizaria o aborto do filho de Julião Tavares, que ela levava em seu ventre:

Marina caminhava depressa, virava esquinas, voltava-se, como se tivesse medo de ser perseguida. Entrou em várias lojas, escondeu-se num cinema. Distanciei-me dela e estive quase a perdê-la de vista. Aproximei-me de novo. Marina andava de um lado para outro, como formiga

³⁵ Tal definição difere profundamente do modo como Charles Baudelaire entevia a multidão, ao afirmar que “O prazer de se encontrar numa multidão é uma expressão misteriosa do prazer da multiplicação do número”. (1961, p. 626 apud Benjamin, 1991, p. 85).

desnorteada. Parecia ter o diabo no couro. Meteu-se por uma rua onde os sapatos mergulhavam na areia. Seguia com dificuldade... (p. 202-203).

Tal acontecimento nos remete à intrigante figura do *flâneur*³⁶. A aproximação de Luís da Silva com esse tipo parisiense do século XIX, entretanto, dá-se de forma parcial, uma vez que aquilo que caracteriza a “dialética da *flânerie*” é, “por um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, simplesmente o suspeito; por outro, o totalmente insondável, o escondido”. (BENJAMIN, 1989, p.190).

Constata-se que, nesse trecho do romance de Graciliano Ramos, o comportamento de Luís da Silva e Marina constitui a dupla faceta do *flâneur*: se por um lado ele se encontra numa posição em que está “insondável, escondido”, por outro lado ela, como se infere pelos volteios que dá durante seu processo deambulatório, bem como pela hesitação em seguir adiante, parece acreditar que existe alguém em seu encalço, como, de fato, é o que se verifica.

A perseguição de Marina, levada a cabo por seu ex-namorado, nos remete também à imagem do *flâneur* como um sagaz detetive – trabalho que justificaria a aparente inércia inerente ao flanador francês.

Cumpramos ressaltar, ainda, que o protagonista de *Angústia* perfaz um trajeto cíclico na narrativa: parte de uma existência aprisionadora, triste, enredado nas malhas de frívolas e parcas relações sociais numa cidade que se moderniza em ritmo acelerado – o que se pressupõe pelo contexto histórico externo em relação ao romance³⁷ –, realiza uma

³⁶ Walter Benjamin, em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989), estudo que originalmente data da década de 30 do século passado, descreve o *flâneur* como um tipo parisiense do século XIX cujo prazer era deambular sem compromisso e rumo certo pelo universo de cimento, de ferro e de vidro da cidade grande moderna, hábito que resulta no que se denomina *flânerie*.

³⁷ Vide, a esse respeito, o livro *O Brasil republicano* (1997), organizado por Fernando Henrique Cardoso, em que se tem um amplo retrato dos aspectos histórico-culturais e socioeconômicos do Brasil da última década do século XIX e das primeiras décadas do século XX.

curva quando conhece Marina e por ela se apaixona mas, ao matar seu oponente, retrocede à estaca zero, à mesma solidão, tristeza e desamparo de antes. E essa leitura quem faculta é a própria narrativa, uma vez que o começo da obra retoma o final.

Tal fato deixa implícito que não há saída possível para Luís da Silva, o que é uma constante na existência textual das personagens de Graciliano Ramos, pois como bem postula Alfredo Bosi em *Céu, inferno*, na obra do escritor alagoano sempre se parte “do céu desejado para o inferno real” (2003, p. 50) e, nesse sentido, torna-se impossível para seus seres ficcionais atingirem um estágio de completa satisfação pessoal. E é assim que o protagonista de *Angústia*, após ter tido um lampejo, um vislumbre de felicidade em sua existência monótona e asfixiante, retorna a um estágio ainda mais vazio e melancólico do que o inicial.

2.3 O fazer literário de Luís da Silva e a questão do capital

Luís da Silva, embora sem êxito literário, dedica-se à atividade da escrita: a idéia da criação e publicação de um romance persegue-o de modo contumaz. Se por um lado pode-se afirmar que, por sentir-se perdido em meio ao seu viver, tenta a recuperação de sua identidade no campo da literatura, por outro não se deve desconsiderar o importante papel de que se investe a questão do capital também neste aspecto de sua vida.

Em *Angústia*, a criação literária, articulando-se ao inevitável conflito do homem angustiado, à vertigem do viver, faz entrar em jogo, como nas obras anteriores de

Graciliano Ramos³⁸, o indagar sobre a obra literária: o drama do homem é acrescido do drama do escritor. Dito de outro modo: a escrita do livro é um rol de fatos da vida que surgem misturados, entrançados uns com os outros, no fluir de cada dia, ressoando juntos no interior do homem.

Logo na primeira página do livro, o narrador-personagem alude ao modo como passa a ser o tipo de contato que mantém com o universo literário – recorde-se que o início da narrativa retoma o final, e que o referido narrador “muda” de opinião em relação aos livros após ter sido rejeitado por Marina e ter assassinado Julião Tavares. Por isso é que ele comenta:

Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. É uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atenta, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados, mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres das ruas da Lama. (p. 7-8)

A literatura, permeada pelas regulamentações do mercado livreiro, afigura-se a Luís da Silva, enquanto objeto de consumo, como um tipo de “prostituta”, na medida em que se “entrega” a quem tiver como pagar pelos livros que compõem seu universo.

Interessante observar que essa suposta moralidade do protagonista de *Angústia* é menos genuína do que meramente verbal, pois a voz que enuncia esse tipo de condenação é a mesma a afirmar que “alguns rapazes vinham pedir-me em segredo artigos e composições literárias, que eu vendia a dez, quinze mil-réis” (p. 39). Em outras palavras: a relação de

³⁸ Em *Caetés*, João Valério tenta escrever um livro sobre os índios caetés, que dão nome à narrativa primária. Em *São Bernardo*, Paulo Honório também escreve a própria história, desnudando-se a si mesmo perante o leitor.

rancor que ele mantém com o “mercado literário” é análoga ao ódio que, em outra ocasião, dispara contra as mulheres que admiram a vitrine, algo a que já aludi, ou seja, como não se goza das benesses, criticam-se os meios que as tornaram possíveis ou a conduta daqueles que delas desfrutam.

Mais adiante, afirma-nos que se debruça sobre a composição de “... um artigo que Pimentel me pediu, artigo feito contra vontade, só para não descontentar Pimentel. Felizmente a idéia do livro que me persegue às vezes dias e dias desapareceu” (p. 16).

Na verdade, ele escreve contra sua vontade porque, dada a proporção de suas carências de ordem material, vê-se na contingência de ter que escrever para aliviar seu orçamento, e chega, desse modo, a um ponto em que mais nada parece fazer sentido em sua vida. E a atividade da escrita, que antes era tida como algo que pudesse libertar, conduzir a outras paragens, passa a ser algo extremamente aborrecido, de ritmo entravado:

Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada. Essas sombras se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso. (p. 9-10).

Encabeçado pela perífrase modal “Não consigo escrever”, o fragmento desponta impregnado por outros elementos modalizadores, “novelo confuso”, “sombras”, desvelando o que o narrador-personagem pensa acerca de seu próprio discurso. Tem-se, ali, a expressão da voz de alguém com veleidades de escritor que emerge para referir-se ao difícil processo de compor o livro em que conta sua vida, e para revelar o ser desintegrado,

dividido entre o exterior e o interior: triste pelo que é, triste pelo que não tem como ser, dadas as contingências de sua precária vida material.

Interessante notar, ainda – e, nesse sentido, mais próximo do nosso ponto de vista –, que a tentacular influência do capital também se faz notar no trabalho de Luís da Silva com a escrita: é por seu excesso de preocupação com as contas a quitar, com “propriedades” que Julião Tavares – mas não ele – possui, que seu fazer artístico encontra-se atrofiado. Dito de outro modo: por ter a barriga vazia, e a cabeça cheia de preocupações, o narrador-personagem sofre um bloqueio de sua criatividade artístico-literária.

Até a leitura que ele realizava de romances dava-se num cenário de singela tranqüilidade, menos pela leitura em si do que pela estabilidade – embora precária – das condições materiais que lhe asseguravam essa quietude de espírito. Recordando-se de um momento que em pouco antecede seu primeiro contato com Marina, o protagonista nos afirma que

Em janeiro do ano passado estava eu uma tarde no quintal, deitado numa espreguiçadeira, fumando e lendo um romance. O romance não prestava, mas os meus negócios iam equilibrados, os chefes me toleravam, as dívidas eram pequenas – e eu rosnava um bocejo tranqüilo:

– Tem coisas boas este livro. (p. 38-39).

O contato com Marina e o sofrimento que decorre após o desenlace do relacionamento é que, de certo modo, faz com que Luís da Silva tenha uma percepção mais profunda de suas limitações financeiras e do que, para ele, tais limitações implicam: uma vida solitária, à beira do abismo da privação total, sem as atenções da mulher por quem é obcecado.

Em seu devaneio, a literatura, bem como o contato entre escritor e público leitor não se lhe afiguram, nesse momento, como um tipo de prostituição, mas também como algo que iria torná-lo famoso, alvo de comentários e críticas: algo, enfim, que lhe tiraria da medíocre e quase anônima condição social em que sua vida se encontra irremediavelmente enredada:

Alguns dias depois achava-me no banheiro, nu, fumando, fantasiando maluqueiras, o que sempre me acontece. Fico assim duas horas, sentado no cimento. (...) enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito... (p. 162-163).

O livro, contudo, não sai. As privações materiais não findam. E Luís da Silva, escritor que não escreve, amante de livros sem ter dinheiro para comprá-los, segue seu viver, amargurada e ciclicamente.

2.4 Da decomposição do meio e do esfacelamento da personagem

Outro aspecto que ilustra o que mencionei anteriormente, acerca das correlações entre o estado mental do narrador-personagem e o ambiente que o cerca, diz respeito ao reiterado surgimento, no contexto narrativo do romance, de vocábulos semanticamente ligados à noção de apodrecimento, decomposição. Dada a mencionada repetição do modo como que tais termos despontam no texto, optei por analisar seus possíveis efeitos de sentido num sub-capítulo à parte, e não no anterior.

Há vários trechos na obra em que, direta ou indiretamente, o narrador-personagem nos fala de “decomposição”. Trata-se de um processo de apodrecimento que, tanto no plano da realidade ficcionalmente vivida quanto no plano das elucubrações da imaginação do referido narrador-personagem, atinge objetos, seres pertencentes ou presentes no cenário urbano e, também, coisas ligadas ao campo.

Nesse sentido, ao se recordar de trechos da infância passada na fazenda, Luís da Silva relembra-se de “coisas percebidas vagamente: o gado, escuro de carrapatos, roendo a madeira do curral; o cavalo de fábrica, lazarento e com esparavões; bodes definhando na morrinha; o carro de bois apodrecendo...” (p. 34).

Esse cenário de decadência, de decrepitude que ele, quando menino, presencia, acompanha-o no decorrer de sua vida, passando pela adolescência – quando ele, na noite do velório de seu pai, adormece “encolhido na prensa que apodrecia” (p. 21) – e se faz notar também em sua vida adulta, seja num processo similar – deparar-se com coisas que se decompõem – ou por meio da lembrança de seres que vira/sentira apodrecidos em sua vida pregressa.

Ainda nesse aspecto, também no quintal de sua mísera casa – local dos furtivos encontros com Marina –, surge a menção ao constante processo de decomposição que permeia a obra:

De todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo. (p. 106).

Em determinado trecho, a alusão ao supracitado processo de decomposição ganha contornos de uma intensa morbidez: Luís da Silva imagina o próprio cadáver, bem como conjectura sobre o que os seus conhecidos fariam por ocasião de sua morte:

Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo.

Os conhecidos dirão que era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada. Enquanto pegarem e soltarem as alças, revezando-se no mister piedoso e cacete de carregar defunto pobre, procurarão saber quem será meu substituto na diretoria da fazenda. (p. 10)

Além da obsessão com o registro de imagens de coisas putrefatas, no trecho acima também avultam a imagem do corpo semi-apodrecido do narrador-personagem e uma ácida consideração sobre o ato de se “carregar defunto pobre”, bem como se nota, ainda, uma banalização do valor individual, uma vez que fica claro que Luís da Silva enxerga-se a si mesmo, em seu trabalho, como uma peça a mais, cuja falta não traria tristeza ou pesar, mas tão somente desencadearia comentários acerca de quem o substituiria no emprego.

Mais adiante, o narrador-personagem consegue expulsar de sua labiríntica mente “as imagens lúgubres” (p. 10), mas elas, incansáveis, acabam retornando, num movimento incessante de ida e volta, trazendo consigo a lembrança do odiado Julião Tavares.

Associam-se, dessa maneira, as imagens de seres e objetos em decomposição à detestada imagem do rival, cujo corpo, embora implicitamente, acabará também se decompondo, graças ao assassinato que Luís da Silva comete.

Tem-se, como se pode constatar, a ocorrência de um constante processo de evocação de imagens, de seres e de coisas em franco processo de desintegração, de apodrecimento.

Considerando a totalidade da obra, podemos considerar que tal ocorrência pode ser entendida como metáfora da condição de Luís da Silva, cujos sonhos, desejos e aparentes conquistas esfacelam-se ante seu toque, ou no ato mesmo de ele desejar: é a decomposição – no sentido de algo que se desintegra, que se desmancha e se acaba – de tudo quanto ele almeja.

2.5 O campo sob o signo da recordação

Aludir às recordações de Luís da Silva, bem como discorrer sobre seus possíveis efeitos de sentido, constitui uma atividade possível apenas se se levar em conta o constante jogo entre presente e passado que se efetiva ao longo da trama de *Angústia*, posto que a organização cronológica dos fatos circunstanciados no enredo é substituída por uma montagem em que as imagens se sucedem por associação de idéias.

Quebra-se, desse modo, a seqüência temporal, e o relato deixa-se pautar por um movimento de fluxo/refluxo que, por seu turno, estabelece a noção de uma certa atemporalidade, na medida em que se paralisa a marcação do tempo do relógio. Parece não ser gratuito, nesse sentido, o fato de o narrador-personagem afirmar que “no tempo não havia horas. O relógio da sala de jantar tinha parado” (p. 272).

Tempo parado, ou melhor, fragmentado, é a temporalidade orquestrada nas páginas desse romance do autor de *Insônia*, visto que se subdivide em momentos de vivência intensa que acabam se sucedendo de modo aparentemente desconexo. Assim, o

tempo linear transforma-se num ziguezague cujos volteios deixam entrever a configuração de um presente que se constitui como o contar de como o “real” “imaginarizou-se”, e o passado, o tempo que recupera fatos da vida pregressa de Luís da Silva, lembrado nesse presente que se “imaginariza”.

Dessa maneira, o narrador-personagem, em seu processo de enunciação, entretece diferentes planos temporais que, misturados, compõem a tecedura textual da narrativa. Dito de outro modo: o narrador-personagem parece ler os fatos de sua vida, tanto os do seu passado quanto os do seu momento presente, a partir de uma visão fantasiosa, em que se “imaginariza” a realidade, ou seja, em que a fantasia constitui a chave de leitura, por ele mesmo, de sua vida.

Isso não implica afirmar que ele fantasia a ponto de inventar, para si mesmo, um passado, e sim que ele, de tanto misturar, na narrativa, presente, passado, projeções e elucubrações, acaba por se entregar, de certo modo, mais ao devaneio do que ao exato registro de sua vida pregressa e presente.

Ainda em relação ao jogo tempo pretérito *versus* instante presente da vida do narrador-personagem, no contexto narrativo de *Angústia*, percebe-se que, à medida que a narrativa vai-se desenrolando, passado e presente vão se misturando, e o constante movimento de fluxo e refluxo temporal, vindo à tona por meio da rememoração de episódios de sua vida decorrida, sejam intrínsecos a seu passado próximo, distante ou mesmo remoto, desencadeia a aceleração dos conflitos por ele vividos.

Tem-se, desse modo, na tecedura verbal do texto, a presença constante de uma nostalgia que se corporifica nos devaneios do mencionado narrador, que tanto relembra fatos de sua existência pregressa, passada em parte no campo, quanto relembra os feitos de

bravura de seu avô – ainda que pautados por um código machista e arbitrário de conduta, conforme já afirmei.

Pode-se vislumbrar, nessas freqüentes recordações, além da óbvia saudade de um tempo perdido, a caracterização de um sujeito que, herdeiro de uma mentalidade atrelada a um modo de vida rural, vivencia uma situação de incompleta inserção no espaço urbano, muito embora, segundo creio, o conflito vivido pelo protagonista não advenha exclusivamente desse fato.

Nesse sentido, poder-se-ia falar de um suposto contraste, plasmado nas páginas de *Angústia*, entre os espaços urbano e rural, com suas distintas características, peculiares *modus vivendi* e as implicações deles decorrentes.

Acredito, porém, que a já aludida inadaptação de Luís da Silva ao seu modo de vida citadino não se dá unicamente pela razão de ele ser uma personagem de raízes rurais a viver enredada nas malhas do contexto urbano: a situação conflitante representada nesse romance do escritor alagoano advém, antes, do fato de o narrador-personagem não possuir dinheiro suficiente para a aquisição daquilo com que sonha e para manter o que conquistara: as efêmeras (e interesseiras) atenções da ex-noiva, Marina.

Desse modo, o campo que as recordações do referido narrador-personagem evocam não condiz com idéias simplistas e generalizadas acerca do contexto campestre: não espelham um local de vistas aprazíveis, onde se pode encontrar sossego, paz, tranqüilidade; nem se assemelha a um lugar em cujas terras o sujeito possa se sentir “um agente, onde ele pode ser um membro, um descobridor, numa fonte de vida compartilhada” (WILLIAMS, 1989, p. 399).

Tais recordações apontam, antes, para a configuração de um espaço rural em que, dada a condição social do protagonista – caso sua família não tivesse ido à bancarrota –, os

entraves e problemas pelos quais ele passa, conseqüência de sua pobreza material, não fariam parte de seu cotidiano.

Fernando Cerisara Gil postula que

... o que está em jogo em *Angústia* (...) é o conflito de dois tempos históricos distintos que correspondem a espaços e valores sociais e culturais também diversos e que, até certo ponto, formalizam-se no nível estético como irreconciliáveis para a vida do nosso protagonista. De um lado, tem-se o tempo presente da cidade, da vida urbana; de outro, o passado do campo, da vida rural (1999, p. 73).

Apesar de se tratar de distintos tempos históricos – presente urbano e passado rural –, é nas lembranças dessa época pretérita que Luís da Silva encontra o aparato de que necessita para a canalização de sua energia no sentido de concretizar o assassinato que acaba por cometer, ao dar cabo da vida do rival, Julião Tavares.

Isso parece explicar o fato de em toda a trama tais recordações aflorarem quase sempre por meio de um processo associativo entre uma imagem passada e uma situação de humilhação no presente do protagonista: são contrapontos entre a valentia, o mandonismo³⁹, o poderio de seu finado avô e a covardia, a exacerbada subserviência que ele julga intrínsecas à constituição de seu caráter.

Ao falar tangencialmente sobre as tarefas que lhe são impostas na rotina de seu trabalho, conseguido graças à bajulação de algum “pistolão” (p. 32), o narrador-personagem reproduz o contexto de um diálogo que se entabula entre ele e o chefe:

³⁹ Acompanhando também o processo de decadência financeira e mental do avô, que chega a caducar, o narrador-personagem não deixa de registrar o algo patético de algumas situações, como o fato de seu avô não se dar conta de que os tempos são outros, de que sua “autoridade” é finda e continuar gritando como antes, a dar ordens agora esdrúxulas. Embora com outros laivos, a questão do comportamento patético por parte da personagem romanesca, atrelado ao fim de uma era social – a dos grandes ‘coronéis’ de terras –, também é trabalhada em *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Candido de Carvalho, obra em que o protagonista, o coronel Ponciano de Azeredo Furtado, é ingênuo ao julgar-se esperto, é medroso ao julgar-se valente, é submisso ao julgar-se autoritário, o que resulta numa obra de caráter irônico e, por vezes, mordaz em relação à caracterização da figura do referido coronel.

– Chegue mais cedo amanhã, seu Luís.

E eu chego.

– Informe lá, seu Luís.

E eu informo. Como sou diferente de meu avô!

Um dia um cabra de Cabo Preto apareceu na fazenda com uma carta do chefe. Deixou o clavinote encostado a um dos juazeiros do fim do pátio, e de longe ia varrendo o chão com a aba do chapéu de couro. (...) Dia de natal meu avô foi à vila, com a mulher, e encontrou no caminho o grupo de Cabo Preto, que se meteu na capoeira para não assustar a dona. (p. 32-33).

Essa contraposição entre dois tempos diversos na narrativa permite-nos afirmar que a imagem campestre retratada em *Angústia* parece emergir graças ao movimento retrospectivo de um olhar que, oriundo dos nostálgicos devaneios do protagonista, espelha menos uma pura saudade do que um desejo que ele tem de ocupar, em seu medíocre momento presente, o lugar que fora ocupado pelo avô e, por extensão, pela família, na ordem rural, quando tinham poder, dinheiro e voz de mando. Não é, nesse sentido, nostalgia de contato com a natureza, nem bucolismo romântico.

Ao se deter sobre o estudo das complexas relações histórico-literárias e sociais entre campo e cidade na literatura inglesa, Raymond Williams⁴⁰ demonstra que a noção de “campo”, enquanto local bucólico, possui, em cada época, “...um significado diferente, associado a idéias tão diversas quanto a independência e a pobreza, o poder da imaginação ativa e o refúgio da inconsciência”. (1989, p. 390).

Não é, entretanto, o “refúgio da inconsciência”, de que nos fala Raymond Williams, e sim o refúgio – impossível – da consciência atordoada de Luís da Silva, o qual, a despeito do fato de se constatar mais fraco e infinitamente mais empobrecido ao

⁴⁰ Witold Rybczynski, em *Vida nas cidades: perspectivas urbanas no novo mundo* (1996, p. 102), discorre brevemente sobre a relação que se estabelece entre o urbano e o rural no contexto social norte-americano, bem como sobre a diferença entre a valoração cultural em relação ao modo de vida bucólico nos Estados Unidos e na Europa. Por meio das considerações do teórico norte-americano, podemos notar que, via de regra, em todos os lugares há projeções – negativas e positivas – em relação a um modo de vida campestre.

relembrar a enérgica figura do avô na fazenda, anseia por alívio, buscando, de certa forma, a identidade que perdera em seu passado: ao fugir do contato com seu Ivo, bem como da tagarelice da empregada Vitória, ele declara: “Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo”. (p. 24).

Tentativa de evasão de um presente miserável e angustiante. Impossibilidade de êxito nessa fuga. O passado é, para Luís da Silva, a cristalização de uma imagem que lhe daria a percepção de si mesmo não como ele realmente é, mas sim como gostaria de ser. Há, por isso, menos desejo de fuga do que necessidade de se idealizar a si mesmo como uma possibilidade que não vingou.

Nesse sentido, o crime que perpetra corrobora sua condição de homem supostamente valente, de raízes fincadas num sistema patriarcal e oligárquico em cujo contexto o ato ignominioso que pratica seria altamente justificável. É uma forma de ele resgatar a hombridade e a valentia de que julga estar destituído, ao mesmo tempo em que confirma e valida a pretensa condição atávico-familiar com a qual necessita se identificar até criar coragem de, assassinando o rival, ser ele mesmo: se não se pode ter o antigo *status quo* da família, que pelo menos se aja conforme os preceitos que vigoraram no passado familiar.

Em certo trecho, o desejo de fuga não se evidencia pela menção a fatos passados, e sim pela explicitação mesma de tal desejo: fuga da rotina cerceadora, do real aterrador. Note-se, contudo, que essa fuga também se mostra ilusória e impossível, visto que o presente do protagonista, com sua força centrípeta, acaba por atraí-lo e traí-lo a si mesmo, na medida em que deixa assomar à superfície do discurso narrativo o que estava nos recessos de seu interior.

... A porta escancarada convidava-me a abandonar tudo, e sair sem destino – um, dois, um, dois – e não parar tão cedo. Nenhum sargento me mandaria fazer meia volta. Os meus passos me levariam para oeste, e à medida que me embrenhasse no interior, perderia as peias que me impuseram, como a um cavalo que aprende a trotar. Tornar-me-ia de novo meio cigano meio selvagem, andaria numa corrida vagabunda pelas fazendas sertanejas, (...) veria à beira dos caminhos estreitos pequenas cruces de madeira, as mesmas que vi há muitos anos, enfeitadas de flores secas e fitas desbotadas. Indicaria uma delas, estirando o beíço. Quem teria morrido ali? E alguém me informaria, repetindo as histórias dos cantadores e as conversas das velhas nas fontes: – “Um sujeito que namorou a noiva de outro” (p. 94).

A força, a atração do presente são tamanhas que, nem na divagação por meio da qual Luís da Silva idealiza o ritmo solto de um viver errante de caminheiro pelo sertão afora, consegue desconectar-se de seu desejo de vingança, qual seja o de assassinar Julião Tavares.

Fernando Cerisara Gil afirma que a questão do tempo, no contexto do romance da urbanização, não significa transformação radical, na medida em que se tem “a configuração circular de um presente em decomposição, no qual o passado agrário surge em instantâneos...” (1999, p. 35). Considerando essa afirmação, pode-se afirmar que Luís da Silva vive imerso em seu momento presente⁴¹, do qual se vê, em última análise, impossibilitado de sair, a não ser pelo recurso da evasão momentânea, por meio da qual resgata mnemonicamente fatos de seu passado familiar.

Ressalte-se, ainda em relação ao trecho romanescos acima transcrito, que, mesmo no sonho de liberdade do narrador-personagem, surge a expressão “um, dois, um, dois” (p. 94), expressão típica de uma marcha cujos rumos e ritmo são coordenados por outrem, o

⁴¹ Lembra-nos, nesse aspecto, as considerações de Otávio Paz em “A consagração do instante” (1996), segundo as quais a experiência poética como a consagração do ser humano ocorre num dado momento em que a própria liberdade se desdobra para alcançar algo, realizando o homem por aquele instante. Não obstante, o momento presente do narrador-personagem de *Angústia*, em vez de o realizar, constitui sua prisão e seu infortúnio.

que sugere o não controle que o protagonista de *Angústia* tem dos próprios passos. Não é de estranhar, nesse sentido, que as condições que propiciam o assassinato do rival, como já afirmei anteriormente, pareçam mais obra do acaso do que possibilitadas por uma fria premeditação por parte do referido protagonista: ele ganha casualmente, de seu Ivo, o pedaço de corda com o qual acaba por enforcar Julião Tavares, segue este sem objetivo certo e termina por assassiná-lo numa madrugada em que a “neblina ocultava” (p.230) inclusive os postes da iluminação pública, efeito de ambientação que favorece tanto a execução de um crime não necessariamente premeditado quanto o anonimato do assassino.

Diante do que se lhe afigura como inelutável, e ante a covardia que ele julga intrínseca à sua personalidade e ao seu viver de “sururu”, o ato de rememoração de seu passado acaba sendo posto a serviço de sua própria fraqueza, uma vez que, como já se afirmou, é em tais recordações que ele encontra respaldo para a concretização do crime que perpetra. É a figura quase mítica do avô que serve de espelho para seu ato, na medida em que lhe plasma os desígnios facínoras: “Apalpava a corda. Mexia-me lentamente, pensava nos cabras que meu avô livrava peitando os jurados ou ameaçando a cadeia da vila.” (p. 223).

Gisela Pankow, em *O homem e seu espaço vivido*, assevera que

... o espaço reencontrado é também a história reencontrada. As paredes que abrigaram nossa infância, por exemplo, nos reconduzem facilmente para ela, e lembranças precisas e preciosas emergem então sem dificuldade. Assim o passado proporciona segurança e “envolve” a história vivida (1988, p. 85).

Não é, entretanto, pela segurança de que no presente – também – se encontra destituído, que o olhar do narrador-personagem se debruça sobre os fatos passados de sua vida.

Se no presente sua existência conforma um modo de vida aprisionante, melancólico e repleto de privações de ordem material, também no passado o cenário não era muito diferente: o recurso da memória configura-se menos como um espelho que lhe devolve uma imagem de força e coragem, do que como uma forma especular que lhe atesta, de certa forma, a mesmice de seu viver⁴².

Desse modo, no que diz respeito às paredes que abrigaram o menino Luís da Silva, constata-se que elas já integravam um universo que começava a ruir:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. (...) Dez ou doze rezes, arrepiadas no carrapato e na varejeira, envergavam o espinhaço e comiam o mandacaru que Amaro vaqueiro cortava nos cestos. O cupim devorava os mourões do curral e as linhas da casa. No chiqueiro alguns bichos bodejavam. Um carro de bois apodrecia debaixo das catingueiras sem folhas (p. 12-13).

Mencione-se, ainda, o fato de que, também quando criança, seu pai o ensinava a nadar atirando-o no poço da Pedra. Como o próprio narrador nos afirma: “... meu pai me levava para ali, segurava-me um braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura” (p. 18). E assim foi até ele aprender a nadar.

Verifica-se nos primórdios de sua existência, portanto, o prenúncio do que o aguardava em sua vida adulta: decrepitude, miséria, sofrimento e, no limite, solidão.

⁴² Ressalte-se, nesse sentido, a questão do cíclico, relativa ao enredo de *Angústia*, e de que nos fala, a propósito, Fernando Cerisara Gil (1999), conforme citei anteriormente.

A questão do capital, conforme busquei evidenciar, perpassa as páginas de *Angústia*: configura-se, nessa obra, um espaço onde quem possui dinheiro – ao menos segundo a opinião do narrador-personagem – detém poder sobre os demais. No que respeita às recordações do supracitado narrador-personagem, não é diferente: tais lembranças evocam um passado em que, apesar das diferenças sócio-culturais, o poderio econômico também se faz presente.

Aludindo à influência do capitalismo, Raymond Williams postula que não é apenas a história do campo e da cidade que foi determinada por tal sistema, mas sim a própria sociedade moderna, uma vez que “A indiferença competitiva e a sensação de isolamento nas cidades grandes têm uma relação profunda com as formas de competição social e alienação que são promovidas exatamente por esse tipo de sistema”. (p. 395).

Não é gratuito, nesse sentido, o ideal de felicidade que irrompe na mente confusa de Luís da Silva durante o estado febril em que se vê imerso após o assassinato que perpetrou: “16.384. O cego dos bilhetes batia com o cajado na parede” (p. 283). Dinheiro que, se ele possuísse, daria para comprar um “colchão de paina (...) 16.384. Íamos descansar” (p. 285). Mas ele não ganha na loteria. Não compra um colchão de paina. Não descansa. Para ele, plenitude é nunca, e, solidão, sempre.

CAPÍTULO III: A CIDADE SOB O SIGNO DO PROGRESSO

*A forma de uma cidade muda mais depressa,
lamentavelmente, que o coração de um
mortal.*

Charles Baudelaire, *Obras completas*

3.1 Campo e cidade na obra de Clarice Lispector

A alusão ao campo e à cidade na obra da romancista de *A hora da estrela* evidencia-se desde a publicação de *O lustre* (1946), passando por *A cidade sitiada* (1949), *A maçã no escuro* (1961) e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969).

Embora só um estudo mais acurado pudesse aludir, de modo profundo, ao modo como se constroem as relações entre a configuração do espaço urbano e do campestre em tais narrativas, de um modo geral pode-se afirmar que, se por um lado tanto um como outro podem se constituir em espaços de opressão do indivíduo, por outro lado o retrato do campo parece comportar elementos que, de uma forma ou de outra, com exceção de *O lustre*, sinalizam força e esperança.

Desse modo, Lóri, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, tinha a força de uma moça que tivera contato com o campo. Já Virgínia, protagonista de *O lustre*, embora se depare com a mesma insatisfação que sentia na cidade também em Granja Quieta, retorna, antes de morrer, às terras da família como se buscasse um certo aconchego, um isolamento bucólico que, em definitivo, não lhe traz aprazimento.

Se é verdade que Martim, de *A maçã no escuro*, se depara com a incompreensão e a conseqüente denúncia de seu crime em meio ao cenário campestre para o qual fugira,

também é verdadeira a afirmação de que é justamente em tal cenário que ele realiza um tipo de ascese, uma descoberta de si mesmo e realiza, em maior grau, uma integração com os seres e a vida mais próximos da natureza.

Em *A cidade sitiada*, o campo surge apenas como menção, muito embora a área verde que circunda São Geraldo comporte elementos bucólicos com os quais a protagonista, Lucrecia Neves, desde o princípio da narrativa se identifica. O que diferencia essa obra das demais, é que, dos quatro primeiros romances, como se verificará, é a única em que a personagem sai, de mudança, de um cenário citadino para um campestre, conduzida por um sentimento de expectativa e esperança, ainda que movido, a rigor, por seu desejo de realizar um segundo bom casamento.

Têm-se, dessa maneira, algumas alusões ao relacionamento entre dois espaços antagônicos – campo e cidade – na obra de Lispector, bem como a referência ao modo como tal relacionamento é percebido, de formas várias, por seres ficcionais que, de uma maneira ou de outra, transitam por esses espaços durante o seu processo de busca, seja de si mesmos, de suas individualidades perdidas – e/ou a serem construídas – seja na tentativa de se adequarem a contextos de vida que, supostamente, lhes trariam plenitude e/ou menos insatisfação.

3.2 Entre o subúrbio e o campo

O romance *A cidade sitiada* foi escrito durante a permanência de Clarice Lispector em Berna, de 1946 a 1949, tendo sido publicado nesse último ano. Sobre o seu estar na cidade suíça, a autora afirmaria, no artigo “Lembrança de uma fonte, de uma cidade”,

publicado no Jornal do Brasil em fevereiro de 1970, que o que a salvara da monotonia de Berna

... foi esperar que a neve passasse e os gerânios vermelhos de novo se refletissem na água, foi ter um filho que lá nasceu, foi ter escrito um de meus livros menos gostado, *A cidade sitiada*, no entanto relendo-o as pessoas passam a gostar dele; minha gratidão a esse livro é enorme: o esforço de escrevê-lo me ocupava, salvava-me do silêncio aterrador das ruas de Berna, e quando terminei o último capítulo fui para o hospital dar à luz o menino. (*A descoberta do mundo*, pp. 411-412).

Interessante observar que o romance que se formava, em meio ao silêncio sepulcral de Berna, se iniciaria com uma imagem que busca captar um instante de imobilidade: “O povo pareceu ouvir um momento o espaço... o estandarte na mão de um anjo imobilizou-se estremecendo.” (p. 11)⁴³. Um instante imóvel no espaço. O tempo que se congela. Mas, logo em seguida, “o fogo de artifício subiu e espoucou entre as badaladas...” (p. 11). O olhar da escritora, vivendo em Berna, cria uma cidade cujo nome seria São Geraldo. Em certo sentido, a trajetória urbana da autora na cidade suíça e a da protagonista de seu romance se assemelham: ambas vivem num contexto citadino que, de algum modo, as oprime, terminando por dele se mudarem: Clarice Lispector, ao fim do processo de escrita do romance, Lucrecia Neves, ao término da narrativa criada por Lispector.

Narrado em terceira pessoa e estruturalmente dividido em doze capítulos, o livro apresenta enredo simples, além de ser construído por frases curtas e de seguir uma linearidade temporal em relação aos fatos narrados.

Ambientado na década de 20 do século passado, tem-se, nesse romance, a história de Lucrecia Neves, moça casadoira que busca no matrimônio a fuga da monotonia da vida

⁴³ Todas as citações de *A cidade sitiada*, neste trabalho, reportar-se-ão à primeira reedição publicada pela Rocco, em 1998, e, para facilitar, indicarei apenas o número da página ao fim das referidas citações.

que levava no subúrbio de São Geraldo, onde morava com a mãe. Casa-se com Mateus Correia, um forasteiro em cuja companhia ela esperava levar uma vida menos humilde e socialmente mais agitada, e sua mãe muda-se para um sítio. Após ter morado num hotel de uma grande cidade, volta com o marido para São Geraldo, que, a essa altura, encontra-se num acelerado processo de desenvolvimento e modernização. Tais mudanças no ritmo de vida do antigo subúrbio transformam a vida de seus moradores e “se associam à experiência interior de Lucrecia Neves” (NUNES, 1995, p. 32), que segue testando modelos de vida ao mesmo tempo em que anseia pela continuação do progresso de seu subúrbio natal. Com o fluir da narrativa, porém, a empolgação da heroína em relação ao referido progresso de sua cidadela decresce e, após a morte de seu marido, ela, já há muito descontente com o novo modo de vida de São Geraldo, ao receber uma carta da mãe, que lhe falava de um provável futuro marido, decide vender o sobrado – único liame que ainda a prendia à recente cidade transformada – e muda-se apressadamente para o sítio.

Os espaços citadinos em que se movem as personagens apresentam correlações com as sensações e percepções da protagonista: são cenários que, de algum modo, constituem projeções suas, o que faz com que se instaure um processo de identificação e posterior fuga da heroína em relação a eles. Assim é que ela perfaz um trajeto um tanto errante na narrativa, tanto ao se mudar de uma cidade para outra quanto ao fugir de São Geraldo em direção ao sítio.

Num primeiro contato com o título do romance, vem-nos à mente a idéia de uma cidade em estado de sítio: cercada por forças contrárias a ela. Após a leitura do livro, porém, pode-se perceber que tal título é, em certa medida, irônico: se por um lado, a cidade é sitiada pelo olhar da protagonista, que tudo vê e tudo observa, por outro lado, ela igualmente sitia, na medida em que transforma, por assimilação, o subúrbio em que vivia.

Tem-se, nesse sentido, um tipo de embate em que ambas sítiam-se. Mas não são apenas cidade e personagem que são sitiadas: no contexto narrativo desse romance, o campo também é sitiado (e engolido) pelo progresso do subúrbio, que se transforma em cidade grande.

Ainda sobre o processo de escrita da obra, em entrevista concedida a Marina Colasanti e Afonso Romano de Sant’anna, gravada no dia 20 de outubro de 1976, na sede do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a autora afirmou que *A cidade sitiada* foi um de seus romances “mais difíceis de escrever”, uma vez que lhe “exigiu uma exegese” que ela não se considerava apta a fazer.

Mesmo tendo afirmado isso, em “Carta atrasada”, publicada por Lispector em 21 de fevereiro de 1971, tem-se algumas considerações suas acerca desse romance – que ela mesma considerava “denso”, “fechado” –, que podem iluminar a leitura que dele se fizer:

(...) O que me espanta – e isto certamente vem contra mim – é que a um crítico escapem os motivos maiores de meu livro. Será que isso quer dizer que não consegui erguer até à tona as intenções do livro? Ou os olhos do crítico foram nublados por outros motivos, que não os meus? (...) Pensei tanto ter sugerido que a história verdadeira de Lucrecia Neves era independente de sua história particular. A luta de alcançar a realidade – eis o principal nessa criatura que tenta, de todos os modos, aderir ao que existe por meio de uma visão total das coisas. Pretendi deixar dito também de como a visão altera a realidade (...)

Pensei ter dado a Lucrecia Neves apenas o papel de “uma das pessoas” que construíram a cidade, deixando-lhe um mínimo de individualidade necessária para que um ser seja ele mesmo. Os problemas próprios de Lucrecia Neves, como o senhor diz, me parecem apenas a terra necessária para essa construção coletiva. Parece-me tão claro. Uma das mais intensas aspirações do espírito é a de dominar pelo espírito a realidade exterior. Lucrecia não o consegue – então “adere” a essa realidade, toma como vida sua a vida mais ampla do mundo. (*Outros escritos*, 2007, p. 71-72).

E é o que se tem nas páginas desse romance: uma constante tentativa, por parte da protagonista, de aderir – principalmente pelo olhar – à realidade que a circunda, já que

compreender tal realidade lhe era impossível, uma vez que não tinha consciência de si e, nos raros momentos em que se via, “via como um bicho veria uma casa: nenhum pensamento ultrapassando a casa” (p. 83).

Se por um lado a “mocinha de São Geraldo” – a expressão é de Benedito Nunes (1995) – assemelha-se a um bicho⁴⁴, no sentido de não ter consciência de si mesma, por outro lado “O que não se sabe pensar, se vê!” (p. 105) e, desse modo, ela entrega-se ao ato de ver a cidade; de, por meio de seu olhar, identificar-se com o cenário urbano à sua volta, moldando-se a ele e, ao mesmo tempo, moldando-o a si, vendo e sendo vista – eis seu prazer –, ao deambular pelas ruas e arrabaldes do subúrbio com o qual tanto se identificava.

Mas há, nesse sentido, uma reversibilidade: quem vê também é visto por aquilo que vê⁴⁵. Desse modo, Lucrecia tanto gostava de ver cenas suburbanas, ao deambular pelas ruas de São Geraldo e por seus arrabaldes, quanto de se perceber sendo vista pelas demais pessoas que habitavam o subúrbio. Instaura-se, dessa maneira, a dicotomia ver/ser vista, o que, ao meu ver, constitui algo a partir do qual se pode investigar a relação de Lucrecia Neves com o subúrbio, a cidade grande e o campo, espaços em relação aos quais, na narrativa, de um ou de outro modo, ela projeta suas fantasias.

Lewis Mumford (2004) defende a idéia de que as mulheres foram as fundadoras das cidades, na medida em que prestavam culto aos seus mortos em lugares aos quais, a despeito do nomadismo, sempre retornavam, e, também, buscavam por ambientes seguros para darem à luz, ao passo que a conduta dos homens pautou-se mais pelo expansionismo,

⁴⁴ Ressalte-se, neste aspecto, o tratamento que a instância narrativa dispensa em relação à caracterização de Lucrecia Neves ao se referir a partes de seu corpo: são seus “cascos” (p. 39), suas “patas” (p. 58), suas “ferraduras” (p. 40), o que parece pressupor, de certo modo, a força cavalgar que ela tem para atingir o que almeja, ainda que se frustre ao realizar sus intentos, como, por exemplo, quando se dá conta de que a vida que levava, depois de casada, na cidade grande, pouco ou nada a tinha a ver com a fantasia que nutrira em relação a tal viver citadino.

⁴⁵ Regina Pontieri, em *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (1999), estuda o romance de 1949 a partir do modo como sujeito e mundo se configuram um ao outro por meio do olhar.

e não agregação ou fixação espacial. Nessa perspectiva, não parece gratuito o fato de a criadora de *A cidade sitiada* relacionar a modernização de um subúrbio a mudanças que se processam no interior de uma mulher.

Segundo Arnaldo Franco Junior, existe “entre a heroína do romance e o subúrbio em transformação em que ela vive uma intensa especularidade”. (2000, p. 116).

Nesse sentido é que, sendo chamada de patriota pela mãe, a moça se incomoda ao perceber, no comportamento arrogante do Tenente Felipe, a indisfarçável manifestação de um sentimento de menosprezo em relação ao modo de vida provinciano de São Geraldo. Criticando o subúrbio, ele criticava, ainda que sem perceber, a moça ao seu lado, com cujo subúrbio se identificava a ponto de não se reconhecer a si mesma ao se deparar com a praça de sua cidadela “nua” e “irreconhecível ao luar” (p. 13).

Observe-se, nesse sentido, que a arrogância do Tenente Felipe parece decorrer, na verdade, do caráter urbano de que a caracterização de tal personagem se reveste: afeito ao modo de vida de uma cidade grande, o que se pressupõe por sua atitude esnobe em relação aos poucos eventos que pontuam a pacata rotina do subúrbio, ele acaba por menosprezar, desprezar e, no limite, ofender o local para onde seus serviços foram designados, chamando-o acintosamente de “subúrbio imundo” (p. 59).

O bairrismo de Lucrecia, no entanto, não é unilateral. Se em seu peito cabe um inegável apego por seu subúrbio, o que se traduz na relação de identificação que com ele estabelece, cabe igualmente o desejo de, pela possibilidade aberta pelo casamento, ver-se livre do tédio e da monotonia desse mesmo subúrbio, onde nem os bailes que ela tanto desejava havia.

Mas havia os passeios. Os constantes passeios da protagonista pelos lugares – públicos e recônditos – de seu pequeno São Geraldo: atitude de uma moça que, além de

necessitar ver e ser vista, almejava livrar-se do tédio e da monotonia que envolviam a sua pacata existência. Paradoxalmente, esses são os motivos que a fazem querer sair de São Geraldo e que a fazem para lá retornar, quando se cansa de viver, depois de casada, imersa no *modus vivendi* da cidade grande.

O tipo de *flânerie* a que a personagem se entrega é algo caracteristicamente urbano, pois é, evidentemente, por meio do deslocamento espacial que o indivíduo percorre os locais do universo citadino.

Ainda nesse aspecto, conforme a concepção expressa por Louis Wirth (1979) em “Urbanismo como modo de vida”, o sujeito urbano é tipicamente nômade, posto que está sempre em trânsito pelos lugares urbanos.

O termo nomadismo é aí entendido, por Wirth, como sinônimo de constante deslocamento espacial por locais citadinos, o que não implica, necessariamente, o fato de o indivíduo ter de realizar uma mudança, com todos os seus pertences, deslocando-se de um lugar para o outro.

No que respeita ao comportamento da heroína de *A cidade sitiada*, pode-se afirmar que estamos diante de uma caminheira contumaz, na medida em que ela, como já se mencionou, fazia imenso gosto em deambular, fosse pelas ruas do subúrbio em transformação, fosse por seus arrabaldes.

No começo da narrativa, pode-se verificar que tais passeios deixam-se pautar por um tipo de deslocamento em que, se há desejo de fuga da insipidez e da monotonia que entrevê em seu dia-a-dia, há igualmente a vontade de (re)conhecer o subúrbio cuja modernização é análoga às transformações que se processam em sua vida particular e, também, de, por meio de tais andanças, entregar-se a tarefas que tanto lhe apraziam: ver e

ser vista, como se afirmou anteriormente, e flertar com o Tenente Felipe e com Perseu Maria.

Acredito que o motivo da sedução, em *A cidade sitiada*, reforça a associação estabelecida entre a heroína e a transformação do subúrbio em cidade grande: se por um lado ela gostava de seduzir os homens com quem estabelecia contato – Mateus Correia, o Tenente, Perseu Maria, Dr. Lucas⁴⁶ –, por outro lado ela era seduzida tanto pelo progresso de São Geraldo, quanto pelos arrabaldes que sitiavam a cidade.

A personagem adora ser alvo de olhares alheios: estudava poses, gestos e expressões faciais diante do espelho, com o intuito de melhor se apresentar aos olhares dos outros, e usava igualmente “pulseiras e miçangas” com as quais “parecia uma vítima” (p. 42). Vítima de sua exacerbada vaidade. Escrava de si mesma. Afinal, ela estava no subúrbio para ver e ser vista – e quem sabe arranjar um bom casamento.

Ressalte-se, nesse sentido, que, para a heroína, arranjar um bom casamento significava volver as costas ao seu subúrbio natal e partir, com o marido, para uma cidade maior, cenário em que projetava a realização de suas aspirações, suas fantasias.

Nesse sentido, num momento em que esteve sobre o “Morro do Pasto”, de onde se podia ter uma visão privilegiada do subúrbio, ela

... desvairava um pouco, sonhava em andar sozinha com um cão e ser vista sobre o morro: como o postal de uma cidade. Lucrécia Neves precisava de inúmeras coisas: de uma saia quadriculada e de um pequeno chapéu da mesma fazenda; há tanto tempo precisa se sentir como os outros a veriam de saia e chapéu quadriculados, a cintura bem nos quadris e uma flor na cintura: assim vestida ela olharia o subúrbio e este se transformaria. Com um cachorro. Era deste modo que se compunha uma visão. A moça não tinha imaginação mas uma atenta realidade das coisas que a tornava quase sonâmbula... (p. 44).

⁴⁶ Os flertes de Lucrécia com homens diversos são, também, em certa medida, flertes com modos de vida diversos: os já mencionados modelos de vida que ela vai testando, ao longo da narrativa.

Pode-se afirmar que, ao explicitar o desejo que a protagonista tem de ser vista “como o postal de uma cidade”, a instância narrativa confere a Lucrecia, por meio desse detalhe, traços marcantes de sua urbanidade: sendo uma sedutora, ela anseia por ver e ser vista, mas, nesse caso, quer algo mais: ser comparada, por quem vê, a uma representação da cidade.

Ainda nesse aspecto, ressalte-se o gosto dela por estar em evidência: atitude de alguém que, de certo modo, representa, para si e para os outros, o ideal de uma vida sonhada. A despeito de possuir pouca imaginação, nesse vislumbre de possibilidade idealizada ela entrega-se a devaneios que, de certo modo, desvelam sua fantasia: ter uma vida intensa de atividades, de ações e de emoções que a cidade (grande) parece lhe prometer.

Quanto ao seu gosto por estar em evidência, observe-se que, mesmo sem a “saia quadriculada” (p. 44), a moça realizava seu intento. Com seus penduricalhos e suas faces excessivamente maquiadas, “ela gostava muito de se mostrar” (p. 47), o que fazia com que surgissem exclamações escandalizadas entre os vizinhos.

E ela dava continuidade aos seus passeios, pois logo

... na segunda-feira a moça procurava o outro passeio de S. Geraldo: o riacho. Atravessava a Cancela e os trilhos, descia depressa o declive espiando os pés. Por um instante imobilizada parecia refletir profundamente. Embora não pensasse em nada. E de súbito, irremediável, seguia o rumo contrário – subia o morro do pasto, cansada com a própria insistência. À medida em que se subia divisavam-se à esquerda um trecho arruinado do subúrbio, os sobrados enegrecidos... Nada se via adiante senão a mesma linha ascendente que se estabelecerá enfim no morro. (p. 26).

Regina Pontieri observa que, em *A cidade sitiada*, “as personagens se destacam mais como corpos do que como consciências; como objetos do mundo visível, mais do que como sujeitos”. (2001, p. 112).

Nesse sentido constata-se, pela leitura do trecho acima, que a personagem não passeava a fim de meditar ou mesmo de “refletir” sobre si mesma ou sobre a vida que levava. Para ela, o ato de passear constituía um fim em si mesmo, e a efêmera aparência de alguém que, estaticamente, pensa, conforma a sugestão de mais uma fina ironia do narrador ao descrever a pose que Lucrecia Neves, momentaneamente, imprimia a si mesma⁴⁷.

Há, não obstante, a explicitação do seu gosto por caminhadas que, se não eram de todo bucólicas, ao menos eram feitas em lugares dos quais o urbano, com todos os elementos nele imbricados, ainda se encontravam um pouco distante. Trata-se de localidades, portanto, mais campestres do que urbanas.

Observe-se, ainda nesse aspecto, que, mesmo que de modo não explícito, existe uma certa tensão entre os espaços – campo e subúrbio/cidade – em *A cidade sitiada*, sendo Efigênia e Lucrecia as personagens que, de modo também não explícito, mais são atingidas pelos efeitos de tal tensão: esta começou por se sobressaltar e, depois, “enojada” – a expressão é de Arnaldo Franco Junior – com a nova realidade que se fazia notar na cidade que um dia fora seu subúrbio, e que, de certo modo, acabara por devorar o campo que a circunscrevia⁴⁸, fugiu para o sítio; ao passo que aquela, desde o início da narrativa,

⁴⁷ Benedito Nunes aponta, na leitura que realiza de *A cidade sitiada*, o caráter de representação inerente ao seu contexto narrativo. Entendendo-o como uma “alegoria”, o estudioso afirma que, nesse romance, “A pantomima substitui os gestos, a pose suprime a atitude, a caricatura, o retrato...” (1995, p. 35).

⁴⁸ Vale observar, nesse sentido, que, mesmo antes de o subúrbio transformar-se numa grande cidade, ele já tinha ocupado áreas até então rurais de um modo não exatamente pacífico, como se depreende pela leitura deste trecho: “Pela varanda vinha um cheiro de trem, de árvores e de carvão – o cheiro de campo invadido que S. Geraldo tinha...” (p. 117). Toda cidade, sendo construção humana, assenta-se espacialmente sobre locais que, um dia, foram espaços naturais, não necessariamente invadidos, o que não ocorre, como se verifica, nas páginas desse romance.

conserva-se geograficamente afastada da agitação urbana, metaforizada pela instância narrativa na expressão “pecado nascente”. (p. 19).

Em relação aos seus passeios, verifica-se, também, que a heroína não traçava previamente os rumos das voltas que dava, na medida em que tomava, repentinamente, outra direção. Deixava-se guiar, nesse sentido, por um tipo de automatismo que acabava por dirigir-lhe os passos, fato que corrobora a configuração de uma personagem incapaz de raciocínio e que, conseqüentemente, mais agia e olhava do que pensava, como já se observou.

E assim a moça continuou, até subir ao morro, onde, a despeito da altura, o ar

Era tempestuoso e, às vezes inconstante, arrastava com violência um papel ou uma folha. As latas e as moscas não chegavam a povoar o descampado. A essa hora do dia pisavam-se ervas ardentes e não se subjugaria com o olhar a aridez e o vento do planalto – uma onda de poeira se erguendo ao galope de um cavalo imaginário. A moça esperava paciente. Que espécie de verossimilhança viera procurar no morro? Ela espiava. Até que o cair da tarde fosse acordando a piscante umidade que o entardecer levita no campo. E a possibilidade de rumor que a escuridão favorece. (p. 26-27).

Antonio Candido, em ensaio intitulado “Da vingança” (2006), ao citar *O conde de Monte Cristo*, de Dumas, e *O vermelho e o negro*, de Stendhal, discorre sobre a importância de que se reveste, no contexto narrativo de alguns romances românticos, a questão dos lugares altos, espaços em que as personagens realizariam um tipo de ascensão, de descoberta de si mesmas. Para Lucrécia, no entanto, o alto do morro era apenas um tipo de mirante: sem saber exatamente o que fora procurar lá em cima, ela “espiava”.

Ainda em relação à caracterização desse local, nota-se que, a despeito do caráter árido e de certa forma hostil que o ato descritivo do narrador imprime a ele, onde a

ventania e a secura climática nem sequer se deixam submeter pelo “olhar”, a protagonista, além de espiar, pacientemente, “espera”. A inquirição que o narrador faz, acerca do que ela fora buscar no topo da colina, permanece sem resposta. Talvez porque – note-se que tal pergunta parece ser de ordem retórica – a heroína do romance não estivesse, a rigor, procurando por algo específico ou mesmo por algo genérico, mas tão somente espiando, tentando (re)construir, do alto, para si mesma, toda a realidade que seu olhar abrangia e contemplava.

Esse passeio campesino parece conter em si o germe do desejo que tomou conta de Lucrécia ao final da narrativa, quando ela, em verdadeira fuga, mudou-se da cidade para o campo. Embora de uma maneira não nítida, e nem consciente para a moça, parecia já flutuar, em seu interior, um vago anseio por estar em locais menos povoados, em ambientes semi-rurais em que, para o olhar, o horizonte seria o limite.

Isso torna-se mais perceptível quando se tem em mente que, à noite, ela apurava a audição para melhor constatar o ruído provocado pelo galopar dos cavalos no morro. E, nesse instante noturno, se porventura olhasse da “calçada deserta (...) veria as coisas como um cavalo. Porque não havia tempo a perder: mesmo de noite a cidade trabalhava” (p. 27). É como se tanto a moça quanto os cavalos, em suas afoitas cavalgadas, pressentissem o perigo que lhes representava o vertiginoso crescimento do subúrbio.

Numa mesma tarde, ela passeou com o belo Perseu e, depois, sem que um soubesse da existência do outro, com o Tenente Felipe. Se por um lado esse fato permite que se taxe a personagem como namoradeira, por outro há que se levar em conta que, no íntimo dela, havia um desejo de “proteger com o amor de um homem a debilidade de sua figura” (p. 47).

Enquanto, acompanhada de Perseu, a protagonista perambulava pelas ruas do referido subúrbio,

Baratas velhas emergiam dos esgotos. Dos subsolos os celeiros sufocavam as ruas com o cheiro de cascas podres. (...)

A Rua do Mercado ainda cheirava ao peixe vendido pela manhã, nos fios d'água correndo para o esgoto boiavam escamas e algum cravo mole. (p. 42-43).

Apesar de o narrador não expressar nenhum juízo de valor, limitando-se a inventariar e a descrever os locais pelos quais eles passam, à medida que eles vão se afastando do bulício do subúrbio, vão deixando o ar fétido e os esgotos, com suas baratas, para trás, até atravessarem a ferrovia, onde “o bairro se tornava mais espalhado; já se viam mesmo poucas casas. E em breve eles passeavam sob os fios do telégrafo. O ar estava puro e raso...” (p. 43).

Embora de forma não de todo aparente, pode-se notar a contraposição entre o ar da cidade e a atmosfera mais límpida e pura de um local mais próximo do campo.

Já se comentou, anteriormente, sobre a pertinência histórica do dizer segundo o qual “o ar da cidade liberta” (ROLNIK, 2004, p. 30). Aludindo, à época de seu surgimento, a um contexto histórico-social específico do século XVI, podemos verificar que, talvez por isso mesmo, para pessoas coetâneas dos primórdios do século XX – época em que se ambienta a existência textual de Lucrecia e Perseu –, não se pode afirmar o mesmo; precisamente, em *A cidade sitiada*, o ar da cidade, quanto maior ela se torna, mais passa a sufocar e a oprimir essas duas personagens, que, não por acaso, dela desertam ao final da narrativa.

Quando a moça passeara, pelos mesmos lugares, com o Tenente Felipe, o retrato desse ambiente campestre constituiu-se por meros apontamentos narrativos: eram simplesmente o “riacho”, que o militar denominava simplesmente de “água”, ou as “pedras”, sem quaisquer qualificativos. É como se esse espaço – conquanto agradável a Lucrécia – ganhasse algo do caráter insosso do Tenente.

E ela, que “o desejara porque ele era um forasteiro, (...) o odiava porque ele era um forasteiro” (p.60), ou seja, apesar de ter vindo de outro lugar – uma cidade maior –, e apesar também da farda que usava, da qual a moça tanto gostava, os ambientes aos quais ela o levou, além de não lhe serem familiares, foram por ele vislumbrados com visível arrogância e senso de superioridade.

Se por um lado é verdade que tais passeios espelham uma certa inquietação por parte da protagonista, por outro lado não é menos verdade que esse desassossego constitui a atmosfera que já pairava sobre a, não mais tão pacata, existência dos moradores de São Geraldo como um todo, na medida em que

Ao pôr-do-sol galos invisíveis ainda cocoricavam. E misturando-se ainda à poeira metálica das fábricas o cheiro das vacas nutria o entardecer. Mas de noite, com as ruas subitamente desertas, já se respirava o silêncio com desassossego, como numa cidade; e nos andares piscando de luz todos pareciam estar sentados. As noites cheiravam a estrume e eram frescas. Às vezes chovia (p. 16).

Constata-se, pela leitura do trecho acima, que a manifestação do espaço campestre surge mediante um processo narrativo que delimita a fronteira entre o subúrbio e o campo, cujos extremos ainda se podem notar com relativa nitidez. Note-se, também, que as referências aos elementos do universo rural, em meio à cidade grande que paulatinamente se forma, se dão por meio da alusão aos animais, cujo estar, nesse ambiente, embora

perceptível sensorialmente, não se deixa perceber pelos olhos: ouve-se o cocoricar dos “galos invisíveis” e sente-se o cheiro das vacas, o que, de certa forma, assinala uma presença que já começa a se pautar por uma inexorável ausência. Dentro em breve, esses animais, que já não se vêem, não existirão, no contexto da nova cidade.

Desse modo, esses elementos de transição entre o subúrbio, com aspectos remanescentes do campo de que ele se origina, e a cidade, para cuja constituição, a passos largos, se encaminha, parecem cumprir o papel de assinalar o modo como o subúrbio progredia. Interessante observar que, de vez em quando, “chovia” (p. 16). No contexto do romance – como procurarei demonstrar mais adiante –, a chuva assinala o modo (decepcionante, frustrante) por meio do qual Lucrecia Neves assimila a configuração e as decorrências da modernização de São Geraldo. Acredito, nesse sentido, que a manifestação da chuva está atrelada aos motivos da decepção, da tristeza e, no limite, do luto com que a heroína enxerga a nova realidade em que seu subúrbio se transformou.

Ainda em relação ao trecho acima transcrito, ressalte-se que, a despeito do silêncio que tomava conta do lugar à noite, o que nos remeteria à calma de que os grandes aglomerados urbanos são destituídos, já se sentia a atmosfera de uma inquietação intrínseca ao modo de vida dos moradores das grandes cidades que, gradativamente, vai se incorporando ao viver dos habitantes de São Geraldo.

Não obstante esse fato, ainda se verifica a presença de elementos que podem balizar com certa precisão os espaços urbano e campestre, pois “Apesar do progresso o subúrbio conservava lugares quase desertos, já em fronteira com o campo. Esses lugares em breve tomaram o nome de ‘passeios’” (p. 19)⁴⁹.

⁴⁹ Para Olga de Sá, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993), a transformação do subúrbio em cidade, no contexto narrativo de *A cidade sitiada*, se apresenta de modo enigmático, já que “as coisas aparecem

A existência de tais passeios deixa entrever que o processo de crescimento da cidadela, em *A cidade sitiada*, obedece a um padrão comum de crescimento das cidades brasileiras⁵⁰: praticamente inexistente um esforço humano no sentido de promover uma aproximação da cidade, com seus prédios e seus calçamentos, com a natureza e, desse modo, não há uma integração plena entre cidade e espaço verde, ao contrário: no mais das vezes, a cidade efetua uma “invasão”, para nos atermos à expressão do próprio narrador do romance, das áreas campestres, que, cada vez mais diminutas, a circundam.

Nesse sentido, não se verifica, no contexto narrativo do romance de 1949, a ocorrência de um processo de crescimento e modernização pensado em termos de planejamento estratégico. O que se pode constatar é que há mais uma “guerra” entre tal processo de urbanização e o subúrbio/campo a ser cada vez mais restringido – na verdade, banido, o campo, – para que a cidade possa constituir-se.

Desse modo, tem-se, no romance, o que se poderia reconhecer como o processo civilizatório por um ângulo que questiona a noção de “civildade” aí pressuposta. Questiona-a em sua violência excludente e em sua domesticação/funcionalização da natureza⁵¹. Há, mesmo, desse ângulo, certa ironia, pois, conforme já afirmei, é o campo que é sitiado pelo progresso do subúrbio que se transforma em cidade grande, e não o contrário.

Nesse estágio de desenvolvimento, ainda não se pode dizer, de São Geraldo, aquilo de que nos fala Ítalo Calvino em seu fantástico *As cidades invisíveis* (1990), ao se referir às “cidades contínuas” (p. 132), que seriam cidades que se expandem, indiscriminadamente,

misturadas” (p. 13). Segundo a estudiosa, essa mistura entre o campo e a cidade se realiza na oposição entre “o antigo S. Geraldo, o pólo epifânico da afirmação vital” e “o moderno S. Geraldo, a antiepifania radical do automatismo e da morte” (p. 15). Nota-se que, para a estudiosa, a transformação do subúrbio em cidade moderna representa a morte, seja da natureza, seja dos símbolos que a metaforizam.

⁵⁰ Vide, a esse respeito, *Cidade dos homens* (2002), de Bárbara Freitag.

⁵¹ Essa questão fica mais evidente em *Noite*, narrativa em cujas páginas se circunstancia a descrição de um parque, local citadino de domesticação/funcionalização da natureza por excelência.

em todas as direções, erigindo-se sobre vales e prados; lugares que, num passado recente ou remoto, constituíam áreas campestres.

Diante desse processo de crescente modernização e conseqüente crescimento urbano, a instância narrativa não fica de todo imparcial, uma vez que, ao citar o fato de existirem pessoas contrárias a tais mudanças, associa a configuração da cidadela⁵² que se “metropoliza” à imagem do “pecado”:

... E também havia pessoas que, invisíveis na vida passada, ganhavam agora certa importância apenas por se recusarem à nova era. A velha Efigênia morava a uma hora de macha além da Cancela. Quando lhe morrera o marido continuara a manter o pequeno curral, não querendo misturar-se ao *pecado nascente*... (p. 19 – grifos meus).

O termo pecado implica a noção de vício, maldade, transgressão. Seriam esses vocábulos prerrogativas exclusivas do *modus vivendi* dos habitantes das grandes cidades? Talvez não com exclusividade, embora nos vastos centros urbanos os indivíduos sejam bombardeados por um excesso de “estímulos psíquicos” (SIMMEL, 1903, p. 546) que os conduzem a uma reação fria, não-emocional diante dos demais sujeitos; o que, se por um lado evidencia uma atitude de auto-defesa perante os propalados perigos da vida urbana, por outro lado gera indiferença e impassibilidade em relação às necessidades alheias.

Nesse sentido, poder-se-ia entender “pecado” como a indiferença recíproca que os habitantes da metrópole manifestam entre si, o que, no entender de Georg Simmel (1903),

⁵² Um romance em cujo enredo, tal como em *A cidade sitiada*, narra-se a formação de uma grande cidade, é *Terra lavrada* (1972), de Acácio Ribeiro Vallim: tem-se, nesse livro de raízes fincadas no contexto histórico-social do Estado de São Paulo, a criação/formação/desenvolvimento de uma cidade, Araçai, nascida graças ao “prolongamento ferroviário da Sorocabana, em penetração pelo sertão do vale do Paranapanema” (p. 3). Todos os conflitos retratados nesse romance vinculam-se à experiência urbana do sujeito num espaço em que o risco, a sorte e o esforço individual, como entes participantes de um processo de realização pessoal, parecem ter o mesmo peso.

vale lembrar, é fruto de uma necessidade de auto-preservação do indivíduo urbano frente à multifacetada realidade que o circunda.

Interessante notar que, no contexto narrativo de *A cidade sitiada*, também pessoas que moravam em áreas rurais, mesmo próximas de algum arrabalde, podem-se conservar de modo imperceptível em relação aos demais, como a “invisível” Efigênia. O irônico, nesse sentido, é que foi justamente o crescimento urbano de São Geraldo – o que pressuporia maior indiferença em relação a essa personagem – o que possibilitou, a ela, a ocupação de um lugar de destaque na nova ordem das coisas.

Tratando do surgimento dos vocábulos cidade e campo no contexto narrativo do romance, bem como do que isso implica, constata-se que, ao dormir, Lucrecia Neves sonha com “os cascalhos do riacho” numa época “anterior mesmo aos primeiros cavalos. Mas era bonito (...) o campo era bonito!” (p. 89). Mesmo no sonho, a imagem campestre apraz os sentidos da protagonista. Interessante notar, nessa perspectiva, que de certa forma a origem de Lucrecia parece justificar esse fato: além de ser natural do subúrbio de São Geraldo, uma localidade em que é maciça a presença de elementos ligados à idéia de campo, sua mãe é oriunda da fazenda, lugar de onde saíra “até encontrar marido”. (p. 65).

Nesse sentido, o percurso da filha acaba por inverter a trajetória realizada por sua mãe: se esta saíra da fazenda para se casar, depois de viúva Lucrecia sai da cidade em direção ao campo justamente por entrever, por meio dessa mudança, a possibilidade de esposar o segundo pretendente⁵³.

⁵³ Embora com outras peculiaridades, essa espécie de trânsito entre campo e cidade é bem visível em *Raiz amarga* (1961), de Maria de Lourdes Teixeira. Tendo como pano de fundo acontecimentos históricos que abalaram o Brasil e o Estado de São Paulo nos dois primeiros quartéis do século XX, narra-se, nesse romance, a história da aristocrática família Ribeiro Amaral: conquanto os membros de tal família residam em mansões na grande São Paulo, sempre viajam para a fazenda, dadas suas origens rurais. Interessante observar, ainda, que, a exemplo do que acontece com os protagonistas dos três romances analisados neste trabalho, as personagens

Para muitos leitores, a repentina ida – verdadeira fuga – da protagonista em direção ao sítio pode soar um tanto desprovida de lógica. Não soará dessa maneira, no entanto, caso se leve em consideração dois aspectos: em primeiro lugar, que sempre houve, em certo sentido, no íntimo da heroína, um gosto por locais bucólicos⁵⁴, uma certa admiração pelas belezas do campo e, em segundo lugar, que ela não suportou ver-se reduzida a uma entidade anônima num contexto de cidade grande, conforme buscarei evidenciar no sub-capítulo seguinte.

Em relação ao enquadramento ficcional dos espaços sub/urbano e campestre em *A cidade sitiada*, Olga de Sá afirma que

São Geraldo, campo/cidade, acumula os semas desses espaços antagônicos, fronteiros e, simultaneamente, mesclados, delineados por verbos, substantivos e adjetivos que a Autora cuidadosamente seleciona e manipula (1993, p. 40).

Crescendo nesse lugar e vivendo, portanto, na área fronteira entre uma forma urbana e uma rural, a heroína parece estar mais vinculada a esta última, o que se pode evidenciar tanto pelo seu já mencionado gosto por se ver em lugares campestres, quanto por sua aversão – embora uma fascinação preceda tal aversão – a locais densamente povoados, que sofreram a ação modernizadora do homem e nos quais ela, tão exibível, seria apenas mais uma pessoa entre tantas outras que a olhariam com indiferença.

desse livro de Maria de Lourdes Teixeira não se satisfazem plenamente nem quando estão na fazenda, nem quando estão na cidade.

⁵⁴ Afirmo “em certo sentido” porque, segundo creio, Lucrecia não gostava do campo em si mesmo, e sim da maneira como via o seu estar em meio ao cenário campestre. Tem-se, nesse sentido, uma protagonista que parece reproduzir, relativamente ao campo, a relação que mantém com a cidade grande: tanto num como noutro, parece projetar, para si, modelos de vida que, não necessariamente, condizem com a realidade que se lhe depara. Isso, claro, em relação ao campo, permanece nas entrelinhas. E quando falo em bucolismo, tenho em mente que, justamente por isso, no contexto narrativo desse romance, não se trata de um bucolismo de contornos românticos.

Nesse sentido, tanto o que a impulsionou a se mudar para a metrópole, após ter se casado com Mateus Correia, quanto o que se configura como uma das razões que ela teve para se mudar, às pressas, para o campo, diz respeito, basicamente, a duas possibilidades: à de poder testar novos (e distintos) modelos de vida, em consonância com o que fantasiava para si, e à possibilidade de ascender socioeconomicamente por meio de oportunos casamentos.

3.3 Imersa na grande cidade

Na análise que realiza de *O lustre*, Benedito Nunes assevera que, nesse romance, “a grande cidade – com suas intermináveis construções – circunscreve o lugar da solidão”. (1995, p. 113).

Se a cidade para a qual Virgínia se muda não faz com que ela se realize plenamente, a cidade em que Lucrecia Neves passa a morar, depois de ter se casado – porque afinal queria “ser rica, possuir coisas e subir de ambiente” (p.119) –, com o passar do tempo passa a não mais corresponder às suas expectativas, aliás, muito mais explícitas do que as da protagonista de *O Lustre*.

A primeira provável decepção que a protagonista de *A cidade sitiada* teve na metrópole deu-se antes mesmo do matrimônio: quando foi tratar dos papéis de casamento com um advogado amigo do noivo, enfeitou-se toda e constatou, entre desapontada e chocada, que “Nas calçadas cheias de gente ninguém olhava para ela, cujo vestido cor-de-rosa teria todavia encanto em S. Geraldo”. (p. 120).

Embora o sentimento de logro não seja explicitado pelo narrador, pode-se inferir que ele existe porque, com o transcorrer do tempo, a rotina que a referida protagonista

levava na nova cidade acabou por minar-lhe o antigo desejo de morar num lugar onde houvesse uma vida social menos monótona.

Não houve, porém, desencanto por parte da heroína do romance ao se deparar com o cenário densamente povoado da grande cidade pela primeira vez. Não ocorreu, com ela, o que se deu com Isaías Caminha ao chegar de sua cidadela, cheio de ilusões, no Rio de Janeiro⁵⁵. Ao contrário, a moça de São Geraldo “Queria também não perder tempo e olhar logo a nova cidade – esta, sim! Verdadeira metrópole – que seria o prêmio do forasteiro – todo homem parecia prometer uma cidade maior a uma mulher”.⁵⁶ (p. 120).

Constata-se, pela leitura do trecho acima, tanto a euforia que tomou conta da personagem ao entrever o ritmo da nova vida que a aguardava na cidade grande, quanto os motivos que a levaram a desposar Mateus Correia, um homem que “Usava anéis nos dedos como um escravo” (p. 126), mas que era, sobretudo, um forasteiro que lhe oferecia uma “cidade maior”; expressão que, no contexto do romance, metaforiza o *modus vivendi* que uma moça suburbana com veleidades de agitação e ascensão sociais viria a ter mediante o casamento com tal homem.

Se o modo de vida de Lucrecia Correia era essencialmente novo, o mesmo não se pode dizer do hotel em que ela foi morar com o marido. Apresentando

⁵⁵ A decepção circunstanciada em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, a qual assalta os sentidos do narrador-personagem quando chega do interior e depara com um Rio de Janeiro cuja realidade em muito diferia daquela por ele idealizada, o faz assim se pronunciar: “Aquela praça inesperadamente feia, fechada em frente por um edifício sem gosto, ofendeu-me como se levasse uma bofetada. Enganaram-me os que me representavam a cidade como bela e majestosa...” (BARRETO, 1981, p. 40). Note-se que, ao longo do romance, Isaías Caminha nunca se integrará plenamente à cidade de que não se sente parte.

⁵⁶ É curioso notar, nesse aspecto, que o vínculo entre a moça sedutora e os homens que lhe prometem “uma cidade maior” alegorizam os vínculos dela com a cidade. Dessa forma é que, ao se enfadar de viver na metrópole, como se verá mais adiante, ela acaba por se cansar, também, de conviver ao lado do marido, chegando mesmo a ansiar pela viuvez.

... uma comodidade já fora de moda (...) No “hall” ornado de palmeiras os frisos das paredes já deixavam ver o fundo podre da madeira, e as moscas na sala de jantar recuavam a grande cidade à época em que havia moscas. Embora, em poucos dias, parecesse à recém-casada não ver há anos uma vaca ou um cavalo (p. 123).

Não se pode entrever luxo e riqueza nessa descrição. Tem-se, antes, a menção a um lugar que, embora ainda preservasse resquícios de uma magnificência que aos poucos se encaminhava para a decrepitude⁵⁷, ainda era suficientemente suntuoso para os parâmetros de Lucrecia, que se deslumbrou por morar “nesse meio favorável a um amadurecimento e a uma decomposição...” (p. 124).

Note-se, ainda, que a caracterização desse espaço, que se pauta pela decrepitude e pela decadência, se não está em correlação direta com os estados de ânimo da protagonista, encontra-se, de certo modo, atrelado ao destino das fantasias que ela nutre em relação ao seu estar na cidade grande: fadadas, como se verá mais adiante, a decompõem-se, a acabarem-se, desaparecendo por completo ante o seu contato – antes por ela tão idealizado – com a realidade da vida na metrópole.

Ainda nesse início de contato com o universo da cidade grande, um aspecto citadino que muito chamou a atenção da heroína concerne ao barulho constante da metrópole. Para Lucrecia, era fascinante – a princípio – o estar em meio ao “contínuo ruído daquela cidade” (p. 124). E não é só com o rumor incessante da cidade grande que ela se fascinava: à medida que foi conhecendo os lugares, as atrações desse novo universo citadino, ela assumia cada vez mais um comportamento que, pelo grau de deslumbramento, lembra a atitude de um basbaque.

⁵⁷ Interessante notar que, em *O lustre*, o casarão de Granja Quieta porta as mesmas marcas: resquícios da opulência de uma época pretérita que, no presente da narrativa, caminham para a conformação de um estado de completo esfacelamento. Se, nesse sentido, contrapusermos as duas obras, poderemos perceber que esse esfacelamento de elementos ligados ao espaço narrativo podem constituir uma espécie de metáfora da decomposição, que atinge tanto o espaço rural quanto o citadino.

Isso se dá, fundamentalmente, graças à maneira pela qual a voz narrativa⁵⁸ se distancia da heroína para, de um modo aparentemente neutro, narrar o ridículo e algo cômico de algumas situações. Assim é que infunde, à referida heroína, por meio de uma ironia sutil, ares de uma moça entendida, praticamente versada, no funcionamento das coisas que vê pela primeira vez.

Quando Lucrecia estava visitando o museu com Mateus, “Tudo ela entendia, admirando o marido”. (p. 124).

Ela “entendia” tudo que seu olhar contemplava, mas note-se que tal entendimento vincula-se à admiração – que foi transitória – por seu consorte. Na verdade, ela tentava decifrar os enigmas da grande cidade como se desvendasse “a alma do esposo” (p. 125). Afinal, se ela era São Geraldo, fica implícito que ele, embora mais cosmopolita, era a grande cidade de que era oriundo.

Quando foram ao “Aquário Nacional”, no entanto, ela, impossibilitada de ver algo de Mateus nesse lugar, cansou-se e, desistindo de tentar desvendá-lo por meio da leitura dos signos e locais de sua cidade, “... olhou por sua conta: os peixes”. (p. 125).

Esse fato baliza o início de um processo que conduzirá Lucrecia, de início, a manifestar uma certa teimosia com relação à satisfação dos gostos do marido e, mais tarde, quando eles retornam a São Geraldo, fará com que ela exerça um perspicaz domínio sobre ele.

Também digno de nota é o fato de o narrador fazer referência à maciça presença das “máquinas” no contexto da grande cidade, bem como ao modo como a heroína se relaciona com o aparato técnico e mecânico que tais máquinas formam. Tem-se, inclusive, a menção

⁵⁸ Segundo Benedito Nunes, em *A cidade sitiada*, “... a narradora se distancia da heroína e, descomprometida com as suas vivências, empresta-lhe aos gestos e atitudes algo de maquinal, e aos pensamentos mais secretos uma ênfase cômica” (1995, p. 34).

às transformações evolutivas pelas quais, no decurso da história, as máquinas passaram, pois quando estavam “No Museu, de braços dados – viram máquinas antigas na sua evolução vagarosa até se tornarem esta coisa essencial: modernas”. (p. 124).

Note-se que a única alusão ao que ambos viram no referido museu diz respeito às supracitadas máquinas, como se a referência ao registro de obras de arte fosse secundária e, até mesmo, como se constata no plano da narrativa, inexistente.

Quando, ainda empolgada com a metrópole para a qual se mudara, a heroína decide compará-la ao pacato subúrbio de São Geraldo, verifica que

Oh, nem se podia comparar. Mais adiante remodelavam o calçamento de uma rua, e os aparelhos aperfeiçoados se esquentavam ao sol. Em poucos dias o calçamento não seria tão atual. E instrumentos ainda mais aperfeiçoados viriam trabalhá-lo. Vários transeuntes olhavam as máquinas. Lucrecia Neves Correia também. As máquinas.

Se uma pessoa não as compreendia, estava inteiramente fora, quase isenta deste mundo. Mas se as compreendia? Se as compreendia estava inteiramente dentro, perdida. A melhor posição seria ainda a de ir embora, fingindo não as ter visto – foi o que Lucrecia fez, continuando as compras (p. 129-130).

Jacques Le Goff pondera que “a cidade é um lugar em que mais se constrói, do que se conserva ou destrói” (1998, p. 138). E é com esse cenário que a heroína se deparou, ao ter saído para as compras: a repavimentação do calçamento sendo executada por “aparelhos aperfeiçoados”. Interessante observar que essa expressão, além de conformar uma prosopopéia, sugere a configuração do plano secundário ocupado pelos trabalhadores braçais que de tais aparelhos se utilizam em seu trabalho. O que importa, efetivamente, é a inexorável existência das máquinas.

E qual o papel do indivíduo frente a esses avanços tecnológicos? O que dele se espera? A instância narrativa é quem responde: ou não se compreende tais máquinas e se

está fora “deste mundo”, ou se as compreende e se fica aturdido, perdido. De um lado, a impossibilidade de compactuar e de se integrar aos novos tempos; de outro, a sensação de perplexidade e estupefação, perdição, enfim, por fazer parte desses mesmos novos tempos.

Resta, no entanto, segundo o narrador, uma terceira saída: a de se ignorar a configuração desse aparato tecnológico, voltar-lhe as costas e permanecer inserido num modo de vida de certa forma alienante, escape de que se vale a protagonista, que continuou fazendo suas “compras”. Atitude que, de acordo com a concepção sutilmente irônica do narrador, é a “melhor”.

Ainda em relação ao trecho acima transcrito, observe-se que a última frase é ambígua. É como se o narrador, quase lançando mão do discurso indireto-livre, registrasse o pensamento e/ou a reação de Lucrecia para, depois, distanciar-se criticamente dela. Na verdade, ele alterna, nos termos de Jean Pouillon (1974), a *visão com* e a *visão por fora*⁵⁹.

Desse modo, a instância narrativa aponta, em consonância com a perspectiva da personagem, elementos que permitem uma leitura da cidade grande como um canteiro de obras permanente sob ação do progresso técnico, em cujo contexto, diga-se, as máquinas adquirem importância fulcral, para, depois, abandonar essa mesma personagem ante o que vê e, no limite, deixá-la entregue à alienação⁶⁰ que tal incompreensão, de certo modo, acaba por imprimir à vivência da protagonista.

⁵⁹ Segundo Jean Pouillon, em seu *O tempo no romance* (1974), há três maneiras de se compreender a personagem, decorrentes da sua relação com o narrador, quais sejam a *visão por trás*, a *visão com* e a *visão por fora*. Na *visão por trás*, o narrador tem total conhecimento dos fatos, e em vez de situar-se no interior de uma personagem, busca distanciar-se dela, tentando considerar de maneira objetiva sua vida psíquica. Já a *visão com* implica a escolha de uma personagem a partir de cuja ótica se constituirá o centro da narrativa, caso em que a personagem é mostrada vivendo, agindo. Por fim, na *visão por fora*, a atenção do narrador incidirá sobre o aspecto físico, o ambiente, a conduta do ser ficcional. Nesse tipo de visão, a instância narrativa não adentra os pensamentos, sensações e percepções da personagem.

⁶⁰ A alienação é, de certa maneira, prerrogativa dos três protagonistas dos romances aqui analisados: se Lucrecia deixa-se alienar quase de propósito, preferindo seguir o curso de suas compras, Luís da Silva aliena-se do mundo alienando-se nos dilemas em que se vê enleado após ter sido desprezado por Marina, e o Desconhecido,

Se tivermos em mente a definição usual do lexema subúrbio como imediação ou cercania de uma cidade⁶¹, ou seja, como um local periférico, perceberemos que a própria situação de inserção de Lucrecia e Mateus nas malhas da grande cidade foi, de certo modo, periférica e, por extensão, “suburbana”, na medida em que a existência de ambos manteve-se a alguma distância do centro das coisas.

O motivo da ida a uma festa deixa transparecer o que denomino de posição periférica da heroína e de Mateus em relação aos eventos que constituíam o cerne da vida social da cidade em que moravam, visto que os convites foram “arranjados sem muito direito, pareciam conseguir tudo por meios proibidos, cada um se defendendo como podia” (p. 130).

Mesmo que tivessem arranjado os convites de forma um tanto sub-reptícia – e por isso mesmo –, eles foram à festa. Se não chegaram a ir como penetras, também não foram propriamente como convidados. Atitude presumível de um casal em que a mulher gostava de ser vista a todo custo e o marido, além de ser conectado ao mundo das aparências – ainda que um tanto equívocas –, ganhava a vida “ilicitamente”, trabalhando como “intermediário”. (p. 126).

Deste modo, Lucrecia Neves, depois de casada, vai ao baile com o qual tanto sonhara quando solteira. Conquanto estivesse aparentemente feliz e superficialmente se sentisse realizada com o fluir/fruir de uma vida que sempre julgara fosse plena, esse estado de suposta perfeição teve duração fugaz.

em *Noite*, vive o paroxismo de uma condição alienada, posto que se encontra destituído de sua memória e, desse modo, não tem acesso sequer à sua identidade.

⁶¹ Não é o significado literal de subúrbio o que se tem em *A cidade sitiada*, pois como bem observa Olga de Sá, nesse romance “O termo subúrbio é usado não no sentido mais comum (...) mas significando ‘povoação’” (1993, p. 39).

Caíra de fato em outra cidade – o quê! em outra realidade – apenas mais avançada porque se tratava de grande metrópole onde as coisas de tal modo já se haviam confundido que os habitantes, ou viviam em ordem superior a elas, ou eram presos em alguma roda. Ela própria fora apanhada por uma das rodas do sistema perfeito.

Talvez mal apanhada, com a cabeça para baixo e uma perna saltando fora (p. 126-127).

Tem-se, por meio da leitura desse excerto, a explicitação do fato de que, em meio à cidade grande, quase nada mudou, para Lucrécia Neves, em relação ao modo como vivia em seu subúrbio, fato que o narrador aponta de modo sutilmente irônico: nesse sentido, embora a instância narrativa pareça ressaltar a diferença entre a vida pregressa da protagonista, decorrida no subúrbio, e a sua atual condição de inserção no contexto da metrópole, chegando mesmo a afirmar que a “cidade” era uma outra “realidade”, permite-nos entrever, por meio da recorrência ao vocábulo “apenas”, que tal diferença parece ser menos concreta do que ironicamente propalada.

Mas o que difere, então, a vida que a moça levava em São Geraldo da que passou a levar na cidade grande? Acredito que a diferença relativa ao *modus vivendi*, de um lugar para o outro, diga respeito à diferença de tamanho existente entre o subúrbio e a metrópole, e às decorrências desse fato para a vivência da personagem. E aqui tamanho, como se pode constatar pela leitura do excerto transcrito acima, é sinônimo de incompleta adaptação, como novamente ironiza o narrador, dessa vez lançando mão do adjetivo “perfeito”, a fim de qualificar a pretensa perfeição do sistema cuja engrenagem “apanhou” Lucrécia.

Nesse sentido, estamos diante de um grande aglomerado urbano cuja configuração, dada a supracitada inadaptação a que faz imergir alguns de seus habitantes – os que, como a protagonista, não conseguem viver numa “ordem superior” –, lembra, em certo sentido, a Babel bíblica. A diferença básica entre ambas repousa sobre o fato de que, nesta, a

inadaptação ao contexto citadino teve como causa a confusão das línguas, o que, conseqüentemente, provocou prejuízo do entendimento no processo de interlocução entre seus moradores; não entendimento pela linguagem que acabou por implicar uma total dispersão geográfica das pessoas que habitavam tal lugar, ao passo que, na metrópole clariciana, confusão implica, paradoxalmente, êxtase, tentativa de interação, distanciamento e aversão: eis, nessa ordem, o itinerário de Lucrecia Neves pelas malhas do contexto urbano da cidade grande em que foi morar.

Ainda que “mal apanhada” (127) pela roda do sistema da metrópole, resta, à heroína, a execução de uma tarefa que tanto lhe era trivial em seu subúrbio, qual seja a de espiar a vida que a circundava.

Berta Waldman comenta, nesse aspecto, que, “Como Lucrecia Neves, Macabéa só sabe ‘espiar’”. (1992, p. 102). O ato de espiar é prerrogativa comportamental dessas duas personagens claricianas, mas há outra questão que nos permite fazer uma aproximação entre Lucrecia e Macabéa, a partir do modo como a grande cidade se configura em relação a elas: se Macabéa se muda para “uma cidade toda feita contra ela” (p. 19), parece ser essa a sensação que, subitamente, acomete a protagonista de *A cidade sitiada*. Na manhã subsequente a uma noite em que ela “chorou um pouco” (p. 134) enquanto o marido, impassível, ressonava ao seu lado, “... ela disse em cólera: vou embora daqui. Na esperança de que ao menos em S. Geraldo ‘rua fosse rua, igreja igreja, e até cavalos tivessem guizo’, como dissera Ana”. (p. 134).

A princípio sentindo-se imersa na plenitude de um viver pelo qual sempre ansiara, Lucrecia se dá conta de que necessitava retornar, com urgência, ao subúrbio de onde saíra por meio da possibilidade que o casamento lhe abria.

Há uma imprecisão narrativa concernente às razões que conduziram a heroína a querer sair da cidade grande e voltar para São Geraldo. Acredito, no entanto, não ser gratuito o fato de esse desejo de retorno ter vindo à tona depois que a referida heroína travou conhecimento com a realidade de vários locais citadinos, quais sejam o zoológico, o museu, a sorveteria, o teatro, o Aquário, a rua movimentada e os salões de festa: ela tinha que conhecer para constatar que não gostava do viver que para si idealizara em meio à tecedura geográfico-social da grande cidade⁶².

Acredito, também, que, conforme já afirmei, a condição de anonimato peculiar ao modo de vida das grandes aglomerações urbanas tenha, com o passar do tempo, incomodado Lucrecia Neves. Se isso não se deixa evidenciar numa primeira leitura, pode-se inferir que, para uma personagem que se satisfazia plenamente em ver e ser vista, e mesmo em ser contemplada como “uma estátua pública” (p. 80), tal condição, anônima e desindividualizadora, pôde perfeitamente levá-la ao paroxismo de um mal-estar que, ao eclodir, irrompeu em choro e desejo de retornar para um local em que supunha haver “cavalos” em vez de “máquinas”, onde os vários penduricalhos e “fitinhas” com que ela se adornava despertavam atenção – nem que fosse para ficar mal-falada –, onde, em suma, ela era a moça Lucrecia Neves, e não apenas uma moça, qualquer moça.

Assim é que a grande cidade – com sua multidão, suas máquinas proliferantes, suas inúmeras mulheres bem-vestidas –, conformando e sendo conformada por um ambiente em

⁶² Esse movimento de deslumbramento e posterior decepção também se verifica no contexto narrativo de *A capital federal* (1915), de Coelho Neto: o moço Anselmo chega do campo na grande cidade cheio de expectativas e sonhos. Com o passar do tempo, porém, tais sentimentos dão lugar à desilusão e à tristeza com relação ao modo de vida excludente da capital. Embora seja de fins do século XIX, a realidade espelhada nesse romance já é a que se configura nas grandes cidades, cujos problemas se agravaram no século XX: condições miseráveis de vida, violência, indiferença recíproca entre seus habitantes – aspecto esse que, como já mencionei, constitui, no entender de Georg Simmel (1903), uma forma de auto-preservação por parte do indivíduo frente à massificação e ao excesso de “estímulos psíquicos” no contexto da cidade grande.

constante e irrefreável transformação, configura uma realidade à qual Lucrecia Neves, a despeito de seu desejo de integração, viu-se francamente impossibilitada de se integrar.

Interessante notar, nesse aspecto, que a heroína, com o intuito de se integrar ao modo de vida da cidade grande, usou da adesão e da imitação como uma estratégia, no que foi, até certo ponto, bem-sucedida. O que ela não conseguiu foi integrar-se, plena e satisfatoriamente, à engrenagem da metrópole e ao seu frenético e impessoal *modus vivendi*.

Segundo Nadia B. Gotlib, a heroína de *A cidade sitiada* “vai testando diferentes experiências de vida” (1995, p. 263): a experiência do viver na cidade grande é mais uma que, em definitivo, não deu certo.

3.4 O progresso de São Geraldo: de subúrbio a cidade

Quando Lucrecia Neves “traiu” São Geraldo, casando-se com Mateus Correia e mudando-se, em seguida, para a cidade grande, o referido subúrbio já se encontrava imerso num acelerado processo de modernização. No momento em que ela retorna, a primeira impressão que parece ter é a de um barulho que não lhe era, naquele lugar, habitual. E, então, chove subitamente, numa espécie de prenúncio da decepção que, também ali, a aguardava: São Geraldo já era uma cidade.

Saltando do táxi, ela olhou um S. Geraldo – ruidoso? as pessoas rindo afrontosas. A dissonância de uma roda.

E inesperadamente a chuva caindo sobre a cidade agora já desconhecida, umedecendo-a em cinzas e tristezas... (p. 134).

Note-se que, se o que imperava, em sua vida de solteira, era a configuração de um São Geraldo/subúrbio iluminado, no mais das vezes, por um sol cuja claridade permitia à heroína inúmeros passeios pelas ruas e arrabaldes suburbanos, em seu retorno ela se depara com uma São Geraldo/cidade envolta numa aura gris, úmida e tristonha.

Verifica-se, nesse sentido, uma certa correlação entre o estado de ânimo da personagem e a caracterização do espaço urbano que a circunda: diante da cidade – que um dia fora seu subúrbio –, molhada pela chuva abundante – pranto? –, cinzas e tristezas que são tanto reflexos da chuva na cidade quanto da cidade na protagonista.

Ressalte-se, ainda, que a recorrência ao vocábulo “cinzas”, além de fazer referência a uma cor⁶³ que pode ser considerada, simbolicamente, como triste, metaforiza a temática do fim aí implícita: cinzas como correlato de restos do que o fogo consumiu; cinzas, como sinônimo metafórico de cacos de um tempo pretérito; cinzas, o ex-subúrbio de Lucrecia.

Em outra ocasião a chuva surge, também, associada às irreversíveis transformações pelas quais o subúrbio passou: “Como se transformara o subúrbio! O suor da noite quente colava roupas ao corpo, o perfume exaltado de farinha erguia-se até o nariz: tudo esperava chuva” (p. 137). E, “Vista do alto de uma janela, a cidade era um perigo. Carros deslizavam n’água e de súbito mudavam a direção, não se sabia por quê. S. Geraldo perdera os motivos e agora funcionava sozinho”. (p. 138).

Tal como no dilúvio bíblico, que implica a noção de fim e de recomeço, em *A cidade sitiada* a chuva parece igualmente prenunciar o fim e, também, o ato de recomeçar: fim do subúrbio e o seu recomeço a partir de sua recente conformação em grande cidade.

⁶³ Note-se, nesse aspecto, que não é de outra cor o terno que o Desconhecido ou homem de gris, expressões por meio das quais é chamado o protagonista transtornado de *Noite*, usa, no contexto narrativo desse romance.

Fim, também, do viver de Lucrecia Neves nesse contexto citadino, e o recomeço de sua vida em outro lugar, num ambiente rural.

É com esse cenário que a heroína se depara ao retornar para o subúrbio que, neste ínterim, graças ao crescimento provocado pelo progresso, já vive a realidade inexorável de um grande aglomerado urbano.

Apesar disso, ela, a exemplo do que aconteceu logo que se mudara para a metrópole, tenta, por meio de uma deliberada ilusão, compactuar com o novo ritmo de vida que os tempos modernos imprimiram a São Geraldo, de modo a entrever, nessa inusitada rotina, motivos de satisfação pessoal: “Ah, se Ana visse como S. Geraldo progredia! Já então Lucrecia tentava gostar daquelas mudanças, com medo de perder pé na cidade e de não alcançá-la mais”. (p. 139).

Nesse contexto, a relação entre ela e o marido também sofre substanciais alterações. Se no princípio do casamento pairava um clima de aparentes cortesias mútuas, agora a suposta perfeição do entrosamento mostra-se realmente ilusória, e o diálogo⁶⁴ – a exemplo das poucas conversas entre Lucrecia e a mãe – passa a espelhar a incomunicabilidade entre os indivíduos e a realçar a distância que separa um ser humano do outro.

Nesse sentido, na única vez em que efetivamente se defrontaram, nenhum ficou com a última palavra porque não houve sequer uma preocupação, por parte de ambos, em ficar com a última palavra: o que houve foi um total desencontro entre as personagens e as suas frouxas intenções discursivas:

⁶⁴ Reportando-me, novamente, à imagem da Babel bíblica, pode-se inferir que a dispersão geográfica das pessoas que intentavam construir a torre se deu por causa da impossibilidade de comunicação por meio do diálogo, que, para Lewis Mumford, como já afirmei anteriormente, “é o símbolo mais pleno” (2004, p. 134) e a justificativa final da vida na cidade. Segundo o estudioso, portanto, viver na cidade pressupõe interlocução, interação com o outro. Nesse sentido, não é de estranhar que os protagonistas dos três romances aqui analisados não sejam habitantes felizes da cidade grande: tanto Lucrecia quanto Luís da Silva e o Desconhecido constituem seres calados, insulados: átomos isolados num cenário urbano cerceador.

Olhando-a Mateus teria talvez descoberto que no fundo sempre a temera. Nada havia de mais perigoso do que uma mulher fria. E Lucrecia era casta como um peixe. Pela primeira vez ele pareceu notar no rosto da esposa certo abandono sem socorro. Desviou o olhar com bondade.

– E você, que planos que tem? Perguntou para agradá-la, esquecendo que ele próprio os pensara apenas.

– Como? Despertou ela, como planos? Quais? Que é que você está dizendo?

Ele mesmo assustou-se sem saber por quê.

– Nada... ora, Lucrecia, planos, programas, ora...

– Como programas? Insistia a esposa com ironia. Que é que você quer dizer com isso, você tem algum plano quanto a nós?

– Não, não era quanto a nós... quer dizer, sim, mas não sei o que você está inventando, era tudo para bem...

– Para bem!

– Sim, para bem! Por que havia de ser para mal, meu Deus!

– Mas quem falou em mal? Estivemos então mal, falou ela estridente.

– Não, não era isso... digo planos pra você...

– ... você acha que devo ter planos separados dos seus?

– Não, por Deus, eu também tenho os meus mas você...

– ... separados dos meus?

– Oh, meu Deus!

– Quais são os seus, Mateus.

Assim argüido ele não saberia dizer quais eram. E olhava para a frente incomunicável, parado com teimosia no caminho.

– São os meus, disse com altivez e sofrimento.

– E pode-se saber por acaso?

– Progredir, disse afinal Mateus Correia com esforço e vergonha.

Ela abriu a boca e fitou-o com enorme espanto.

(...)

Foi a única vez em que se defrontaram. (p. 142-143).

Como se pode verificar, não há, por parte dos dois, uma preocupação em defender um ponto de vista provando-se que se está de alguma forma com a razão; ao contrário, o motivo da rusga decorre justamente da impossibilidade de haver uma comunicação plena e da inexistência de um autêntico desejo de que tal comunicação efetivamente aconteça.

Trata-se, no limite, de uma entrega voluntária a um insulamento quase total. Em *A cidade sitiada*, viver é – também – não se comunicar com êxito. Nesse aspecto, nem em

meio ao cotidiano do matrimônio, os diálogos, quando existentes, deixam de ser truncados e de serem, conseqüentemente, inúteis em si mesmos.

Em outra ocasião, o diálogo surge ainda mais atrofiado, assemelhando-se mais a um monólogo do marido, tendo a esposa por ouvinte:

De fato gostariam enfim de se defrontarem. E quando por acaso começaram a falar de maridos traírem esposas, os dois agarraram-se com reconhecimento à oportunidade. Ela se acomodou com a costura no regaço.

– Não é considerado nenhum crime, disse ele, assim é feita a sociedade, acrescentou com orgulho, os olhos úmidos de emoção porque ele era muito bom.

– É sim, disse ela atenta.

– Assim é feita a sociedade, repetiu o homem com precaução. Não é crime um homem ter algum interesse pelas mulheres mas é crime a esposa se interessar por outro homem. – como ele tinha bom-senso e lógica! Ambos se mantinham em torno de um ponto neutro, nenhum querendo arriscar-se antes do outro.

– Pois é.

– Nunca desonrei o lar criado por mim! Repetiu o homem de repente muito alto, como se mudando a disposição das mesmas palavras ele se ajeitasse melhor.

Que insistência, pensava a esposa. Ah, se tivesse alguém a quem contar depois, como seria verdadeira de repente e como faria mal àquele homem que ela desconhecia mas sabia como ferir. (p. 140-141).

Além da questão da incomunicabilidade entre marido e mulher, note-se que o narrador ironiza o caráter despropositado de que se reveste a interlocução(?) entre eles. Apesar de os dois “agarrarem-se” à chance de, supostamente, discorrerem sobre o motivo da traição dos maridos em relação às suas esposas, quem na verdade discorre é Mateus, visto que Lucrecia, verbalmente, quase se cala, limitando-se, aparentemente, a concordar monossilabicamente com ele.

A frase “como ele tinha bom senso e lógica!”, além de espelhar a visada irônica a partir da qual o narrador nos apresenta esse diálogo, lembra-nos o procedimento narrativo

aqui já apontado: a instância narrativa, quase se valendo do discurso indireto-livre, parece registrar o pensamento da protagonista para, logo em seguida, distanciar-se do ponto de vista dela.

Embora não se possa afirmar categoricamente que Lucrecia estivesse, de fato, refletindo ironicamente sobre as idéias pressupostas no discurso do marido, a própria situação de alheamento dela, perante o que Mateus enfaticamente considerava, já desponta como algo revelador: calada, ela, com sua frieza, acabaria por se mostrar mais forte, menos tola.

Ressalte-se, nesse sentido, que, do ponto de vista que subjaz ao discurso do marido, ela seria uma criminosa, posto que o trai, na ilha, com o Dr. Lucas. De tão patéticos, tanto Mateus Correia quanto suas considerações chegam a ser um tanto cômicos. E a comicidade, em *A cidade sitiada*, cumpre sempre uma função crítica⁶⁵. Nesse sentido, o algo engraçado, no diálogo acima transcrito, é que justamente o homem que, segundo ele mesmo, disserta com pertinência sobre o tema da traição, criticando o adultério feminino, é que será traído pela esposa, conquanto irá morrer sem saber disso.

Embora Lucrecia participe desse diálogo com extrema parcimônia, note-se que ela queria contá-lo para alguém, a fim de (também) ferir o marido. Nessa ocasião, que na verdade não se efetiva no plano da narrativa, ela seria “verdadeira de repente”. Talvez porque, um pouco exausta de representar para si mesma e para o esposo a farsa da esposa calada, resignada, tivesse sentido necessidade de deixar cair essa máscara, de que se servia

⁶⁵ A “ênfase cômica” de que nos fala Benedito Nunes (1995, p. 34), a propósito de *A cidade sitiada*, cumpre, na verdade, uma função crítica: criticam-se tanto os equívocos quanto os meios que os tornaram possíveis e, nesse sentido, a crítica existe porque o absurdo da realidade a torna viável enquanto modo de se fazer uma ácida leitura dos elementos que circunscrevem nossa existência. Desse modo é que a romancista toca, tangencial e ironicamente, em aspectos como o machismo (p. 141), a pretensa sabedoria masculina (p. 33-34), o engajamento político oco (p. 22), o processo reprodutivo das mulheres (p. 34).

na rotina do casamento, mostrando-se, por um momento que fosse, como a esposa enfadada e ferina que era.

Paralelamente à já referida incomunicabilidade entre marido e mulher e à mesmice do cotidiano de Lucrecia Neves, o progresso de São Geraldo continuava a se processar de modo implacável, pois esta aglomeração urbana

... não estava mais no ponto nascente, ela perdera a antiga importância e seu lugar inalienável no subúrbio. Havia mesmo planos de construção de um viaduto que ligaria o morro à cidade baixa... Os terrenos do morro já começavam a se vender para futuras residências: para onde iriam os cavalos? (p. 144).

No momento em que as máquinas – correlatas daquelas de cuja presença Lucrecia fugira na metrópole onde morou – chegam em São Geraldo, iniciando um processo de tácita expulsão dos antigos cavalos, ela, agregando-se a mais essa realidade, termina por reconhecer que contribuíra para tal “progresso”, o que não significa afirmar, entretanto, que haja uma identificação com tal contexto.

Sandra Jatahy Pesavento assevera que “Há, na visualização do urbano, uma reorientação da relação passado/presente, o que faz com que a carga de positividade aponte em direção àquilo que ficou para trás”. (2002, p. 303). Embora a instância narrativa não circunstancie nenhum sentimento nostálgico por parte da protagonista, não deixa de registrar o pesar com que ela olha para o progresso de seu antigo subúrbio, quando “... saía sozinha, gozando o tráfego da cidade com sofrimento...” (p. 148).

A recorrência, por parte do narrador, ao uso da forma verbal “gozando”, e não “presenciando” – mais neutra – ou “sentindo” – mais sensorial –, parece deixar pressuposto

haver, em Lucrecia, um certo gosto por se torturar assistindo, transtornada, ao espetáculo de seu ex-subúrbio transformado em cidade grande.

Ao tecer comentários sobre o processo de modernização do subúrbio, Lewis Mumford assevera que “Logo que o automóvel se tornou comum, desapareceu a escala pedestre do subúrbio, e com ela, a maior parte de sua individualidade e de seu encanto”. (2004, p. 546).

Não é gratuito, nesse sentido, o fato de Lucrecia, ao retornar para São Geraldo após ter morado com o marido na metrópole, não encontrar mais o mesmo encanto de outrora em suas andanças pelos lugares suburbanos de que tanto gostava e, conseqüentemente, assimilar com “sofrimento” o que presenciava em sua cidade transformada.

3.5 *Intermezzo: da cidade à ilha*

Durante uma de suas viagens de negócios, em vez de deixar a esposa em casa, Mateus Correia aluga-lhe uma pequena casa “na ilha, esperando que o mar lhe desse cores”. (p. 151).

Referindo-se a esse trecho do terceiro romance de Lispector, Olga de Sá, em *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (1993), afirma que a temporada que Lucrecia passa nessa ilha seria uma “espécie de intermezzo”⁶⁶ (p. 50), durante o qual se realizaria um encontro da protagonista com a paisagem de uma São Geraldo anterior ao progresso.

De fato, tem-se, na ilha, a conformação de um vilarejo que, em alguns aspectos, nos remete à configuração do antigo subúrbio natal da heroína, sem falar na constante presença dos animais, o que acaba por reforçar essa impressão.

⁶⁶ Vali-me dessa expressão de Olga de Sá ao intitular este sub-capítulo.

Entendendo a ilha, ainda, como uma metáfora do estágio anterior à urbanização, um aspecto nos chama a atenção: levando em conta que esse espaço é, no contexto narrativo do romance, o que mais se aproxima de um cenário rural, e que nele a protagonista reproduz o movimento de errância que perfizera na cidade grande – empolgar-se e, munida de sua expectativa fantasista, conhecer de perto, deparar-ser com a realidade do que idealizara, decepcionar-se e partir –, parece-nos claro que, assim como a cidade grande, com seu bulício, não agradou a Lucrecia, também o campo, com sua calma, não iria lhe aprazer os sentidos.

Depois de ter desembarcado na ilha, ela seguiu, a cavalo, em direção à casinha que o marido lhe alugara. Desfilando pela paisagem local,

Os cavalos a carregavam em tropeços e súbitos avanços através do atalho, mas em breve corriam empinando cabeças – em breve a mulher queria que voassem. Alquebrada por algum desejo arrancou mesmo o chapéu e deixou os cabelos desfeitos ao vento. O que desejava dizer com esse gesto só as árvores assistiam, e os cavalos avançavam entre elas. (p. 151-152).

Esse episódio é emblemático do comportamento de Lucrecia: às vezes exagerado, quase sempre teatral. Interessante observar que, justamente nesse espaço insular, que de longe é o que mais lembra uma prisão – o conjunto de terra cercado pela água do mar, por todos os lados –, é que a protagonista, pelo menos nesse início de contato, mais se sentiu livre.

É a primeira vez, ainda, em toda a narrativa, que ela, em vez de “enterrar” o chapéu na cabeça, ou de segurá-lo com ambas as mãos, a fim de que o vento não o leve, tirou-o, deixando, propositadamente, os cabelos soltos (ao vento). Acredito que esse ato indicie uma sede de contato da heroína com a imagem que ela tinha de si mesma em meio a um

cenário natural, bem como demonstra uma liberdade pela qual, estando ela já há algum tempo inconformada com o tédio do matrimônio, ansiava.

Numa tarde em que ela resolvera “passear no descampado” (p. 162), acabou por ver, ao longe, um milharal, e, mesmo sem ter exata noção sobre o que queria de si para si mesma, de algo teve plena certeza: gostaria de, com seu olhar construtor, erigir mais cidades. Tanto é assim que, naquele momento de contemplação da natureza, deu-se conta de que

... o milho no campo era sua vida mais interior. O campo se estendia silencioso; lá estava a outra vida.

Mas olhando aquelas terras onde o espírito ainda era livre, “o quê! terrenos inaproveitados nesta época!”, a mulher prática ainda pensou com teimosia: “Aqui. Aqui eu construiria uma grande cidade”. (p. 162).

Parecem coexistir, no interior da protagonista, duas mulheres conflitantes e complementares: a que tinha, na visão do “milho no campo”, “sua vida mais interior”, e que por isso era capaz de contemplar um milharal a ponto de com ele se identificar, e a figura feminina pragmática, que entrevia, ao olhar esse mesmo milharal, “terrenos” ainda desocupados, “inaproveitados”.

Essas duas figuras femininas, coexistindo no interior de Lucrecia, parecem alegorizar a relação entre ela e os espaços urbano e campestre pelos quais transita: a heroína se encontra, desse modo, tanto vinculada à urbe quanto ao campo, mas, ao mesmo tempo, não se realiza em nenhum desses dois lugares.

Lucrecia Neves, a orgulhosa construtora. Lucrecia Neves, a fugitiva da construção que seu olhar criou, como se deu com São Geraldo. Mas enquanto o sol se punha no

horizonte do milharal, “... sobre a cidade imaginária o vento começou a soprar mais forte e a rodopiar as espigas envolvendo-as em penumbra. Vai chover?” (p. 162).

Como já se observou, sempre, no contexto narrativo de *A cidade sitiada*, a chuva prenuncia o fim⁶⁷. Seja o fim da ilusão da personagem, personificada na cidade que se moderniza aceleradamente, seja o fim de seu devaneio nesse cenário campestre.

Não obstante, a temporada da protagonista na ilha só chegaria ao seu término quando ela, nesse local, atingisse seu intento: seduzir o Dr. Lucas. Numa de suas várias andanças pela ilha, ela havia reencontrado esse médico, homem que, antes de seu casamento com Mateus, despertara-lhe certa atenção. Iniciou-se, então, um artiloso cerco, por parte de Lucrecia, em relação ao médico, que se mudara para a ilha movido pelo propósito de internar a esposa, esquizofrênica, num sanatório que lá havia.

Durante toda sua temporada na ilha, o comportamento sedutor da heroína sitiou Dr. Lucas, que, ao cabo de algum tempo, rendeu-se ao cerco, ocasião em que os dois “se tocaram enfim”. (p. 174).

O adultério cometido por Lucrecia, segundo creio, não ocorre porque ela seja amoral, assaz namoradeira ou mesmo imoral. Decorre, antes de mais nada, do fato de se tratar de uma personagem que busca algo sem saber exatamente o que seja. Busca que se encontra metaforizada no errante deambular da protagonista pelos espaços narrativos: o subúrbio, o Morro do pasto, a cidade grande, a ilha, e, por fim, o campo para o qual se muda. O problema maior é que, como o próprio narrador observa, em relação a esse

⁶⁷ Ressalte-se, nesse sentido, que no capítulo 11, “Os primeiros desertores”, em que se narra a deserção de Perseu da nova e grande cidade em que São Geraldo se tornara, a chuva também teima em cair sobre a urbe, pois “Chovia muito. A chuva nos trilhos ainda desertos tinha um sentido reservado de que ele parecia fazer parte”. (p. 175).

comportamento, ela “Aos poucos já não saberia o que procurava, prosseguia presa apenas pela vertigem de um rosto”. (p. 173-174).

Proseguia e fugia, porque, apesar de ter flertado insistentemente com Dr. Lucas, após eles terem se tocado, ela, de imediato, fez as malas e retornou para São Geraldo, sem ao menos se despedir do amante circunstancial.

Constata-se, desse modo, que, se por um lado, embora na ilha Lucrecia tenha ficado livre de amarras que, no contexto urbano, acabavam por cercear sua liberdade, o que, em certo sentido, inclusive acabou por favorecer o processo de conquista do médico por ela levado a cabo, por outro lado esse excesso de liberdade era meramente externo, e não algo processado em seu interior: ela continuou presa a si mesma, o que não lhe trazia aprazimento, nem na cidade, nem num espaço cujos contornos eram mais identificados com o campo.

3.6 O progresso de São Geraldo: da cidade ao campo

Marshall Berman, tratando conceitualmente dos termos Modernismo, Modernização e Modernidade, afirma, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986), que a dicotomia “destruir/construir” (p. 16) constitui-se como prerrogativa de um contexto urbano moderno que se pauta, quase sempre, por um acelerado e catastrófico crescimento.

Nesse aspecto, o sentido da construção, na cidade grande, pressupõe, no mais das vezes, a noção de apagamento do passado, de aniquilamento da memória, ou, dito de outro modo, o perpetuar da cidade se erige sobre os escombros do que anteriormente a compunha.

No contexto narrativo de *A cidade sitiada*, isso também se faz notar, visto que, num momento em que Mateus estava lendo o jornal, se deparou com a seguinte notícia:

Mas a Comissão de Urbanismo teve ultimamente a infeliz idéia de demolir o antigo edifício dos Correios e Telégrafos, idéia que faz estremecerem de indignação as pedras de nossas ruas. Inútil dizer que o povo de S. Geraldo aguarda explicações (p. 148).

Percebe-se que, a despeito da “indignação” da população, a referida “Comissão de Urbanismo” agiu de modo autoritário e inflexível, tal como se verifica no plano da realidade.⁶⁸

Para Giuglio Carlo Argan, a demolição é a “enlutada alegoria da radical incompatibilidade do que resta da cidade com a vida da metrópole”. (1992, p. 7).

A demolição do “antigo edifício do Correios e Telégrafos”, no contexto narrativo de *A cidade sitiada*, para além de indicar a “incompatibilidade” entre cidade e metrópole, de que nos fala Argan, sela o destino de São Geraldo, que, a partir do instante em que essa nova realidade urbana se configura em seu interior, extravasando seus antigos e imaginários muros, quase mais nada conserva do subúrbio de outrora.

Ainda reportando-nos a Lewis Mumford, podemos constatar que, para o historiador norte-americano,

O subúrbio precisava de sua própria pequenez, assim como precisava do seu background rural, para realizar seu próprio tipo de perfeição semi-rural. Uma vez ultrapassado aquele limite, o subúrbio deixou de ser um

⁶⁸ Lembre-se, a esse respeito, a “fúria urbanística” – expressão cunhada por Bandeira e Drummond – do prefeito Pereira Passos, que, sob a égide do progresso e da modernização, promoveu o primeiro “bota-abaixo” no Rio de Janeiro, por meio do qual se destruíram prédios históricos cariocas sem ao menos consultar a opinião da população. Reforma urbana que, diga-se, foi problematizada pela crítica de Lima Barreto e, no outro extremo, louvada por Olavo Bilac (GOMES, 1994, p. 94-95).

refúgio da cidade e passou a fazer parte da metrópole inescapável. (2004, p. 546).

É por causa dessa transformação, visivelmente processada nas páginas desse romance clariciano, que Lucrecia “Quando saía se espantava com o salto de progresso de S. Geraldo, espavoria-se no tráfego como galinha fugida de quintal. As ruas já não cheiravam a estábulo mas a arma de fogo deflagrada – aço e pólvora”. (p. 194).

Segundo Bella Jozef (1977), a ficcionista de *O lustre* assimila do Modernismo uma paixão pela vida citadina, de modo a aludir, em grande parte de sua obra, à feição totalizadora da urbe que invade os recantos mais íntimos das personagens, as quais, muitas vezes, ficam atemorizadas perante os influxos de tal contexto urbano.

Nesse sentido, torna-se mais fácil perceber que Lucrecia Neves, mesmo tendo esperado pelas transformações que atingem seu subúrbio, não deixa de se chocar e de, de certo modo, sentir-se por essas transformações ofendida; talvez porque “sem saber (...) fosse S. Geraldo que a deixara para trás” (p. 196). Ou, para nos atermos à idéia de Josef: o caráter totalizador, de que o subúrbio passa a se investir em ritmo acelerado, parece dissolver os contornos da individualidade da heroína, o que tanto a exaspera.

Desse modo, após enviuar de Mateus, perplexa e aturdida em meio a um cenário urbano em que a presença das máquinas passou a preponderar, de modo a configurar um novo modo de vida, mais mecanizado, mais agitado e que, a despeito das inovações tecnológicas – ou talvez por isso mesmo –, anulava o passado, plasmando um processo de eliminação, por substituição contínua da memória – processo metonimizado na demolição do prédio dos Correios e Telégrafos –, bem como fazendo a existência dos indivíduos submergir na conformação de uma massa anônima e indiferente, é que a heroína decidiu,

após ter recebido uma missiva da mãe, que lhe falava de um suposto futuro marido, vender o sobrado e mudar-se imediatamente para o sítio.

Nesse sentido, se por um lado pode-se afirmar que a ida de Lucrecia Neves para o campo se deu pelo fato de ela vislumbrar a possibilidade de um novo e promissor casamento, por outro não é inverdade que a radical transformação pela qual passou a conformação da realidade urbana de São Geraldo fez com que ela se decidisse categoricamente a abandonar de vez, num movimento de fuga, que é, como já se afirmou, peculiar à constituição da personagem, o que um dia fora o seu subúrbio.

A narrativa termina sem que o leitor saiba, ao certo, se, dessa vez, Lucrecia atingiu a completa realização de sua fantasia. Por meio de uma prolepse – única ocasião em que a linearidade cronológica da narrativa é abalada –, sabe-se apenas que ela foi mãe, já que, ainda casada com Mateus, “... tirou o retrato que mais tarde tanto intrigaria seus filhos” (p. 149). Acredito, no entanto, que, se pensarmos a dicotomia ver/ser vista como uma questão comportamental intrínseca à constituição de Lucrecia Neves, poderemos pressupor que não só no contexto da metrópole seu desejo de ser notada/contemplada, como já se viu, não foi satisfeito: também no campo, que ela parece fantasiar tanto quanto fantasiou a cidade grande, tal intento não se realizaria⁶⁹.

Desse modo, se a protagonista não teve êxito em seu desejo de se destacar, em sua singularidade, da massa anônima do contexto da cidade grande, o que fez com que ela

⁶⁹ Se o estado de felicidade ou de infelicidade de Lucrecia Neves, em meio ao espaço campestre para o qual se muda, é menos explícito do que pressuposto, tem-se, ao contrário, no contexto narrativo de *Senhora de engenho*, romance publicado por Mário Sette em 1921, a explicitação da defesa de um modo de vida rural como apanágio de um viver feliz, mediante um (pueril) enaltecimento dos antigos engenhos nordestinos: Nestor, o protagonista, desde cedo vai estudar em Recife e no Rio de Janeiro. Após doze anos vivendo na cidade grande, dá-se conta de seu engano e decide se mudar com a esposa – natural do Rio –, para as terras do engenho da família, local onde, distantes do bulício do contexto citadino, encontram paz e tranqüilidade. Do embate entre campo e cidade, em *Senhora de engenho*, o campo sai vitorioso, configurando-se como uma localidade em que o homem se encontra consigo mesmo e com seus reais valores, o que, de certo modo, acaba por veicular uma cosmovisão romântica da existência.

voltasse as costas a tal lugar, ela parece, novamente, ao mudar-se para o sítio, caminhar para o mesmo equívoco; com outras nuances, apenas: o campo, embora pudesse notá-la, é “vazio” de gente e, nesse sentido, constitui um lugar marcado pela falta de novidade, na medida em que o olhar, aí, se torna marcado e, de certo modo, indiferenciado porque conhecido; já a metrópole é excessivamente povoada e, nesse aspecto, marcada por um excesso de novidade que, na multidão e no corre-corre, se dissolve no indiferenciado (SIMMEL, 1979). Talvez à Lucrecia tenha escapado que o lugar ideal fosse mesmo, para ela, o subúrbio.

Ressalte-se ainda que, em certo sentido, a heroína realiza um percurso marcado pela errância, no duplo sentido do termo. Ela erra, agindo como age e buscando o que busca e, também, desloca-se daqui para ali (do subúrbio para a cidade grande, desta para o subúrbio transformado, passando pela ilha e, por último, da moderna cidade em que São Geraldo se transformara para o campo), sempre insatisfeita, posto que, em seu errático movimento pelos espaços que transita, nunca tem sua fantasia, em relação ao seu estar neles, satisfeita. De certo modo, ao final da narrativa, ela permanece em erro: não se dá conta, como já afirmei, de que o subúrbio, com o que tem de misto de cidade e campo, talvez lhe seja o local mais adequado para viver.

Apesar de sua empolgação na ocasião da “fuga” para o sítio, ela não deixa de sentir pesar ao se despedir do espaço que, por muito tempo, lhe abrigara, uma vez que “... Séria, ardente, correu para a sala, agarrou o frio bibelô e encostou-o à face, de olhos cerrados. Então abandonaria tudo isso...? No grande rosto de cavalo a lágrima escorria. E o bibelô construído pelos seus olhos...” (p. 200).

Para Bachelard (1996), a casa é o espaço da felicidade por excelência, a *topofilia*, o espaço de que se gosta, a construção que defende os seus moradores das intempéries e

adversidades e que os preserva em sua intimidade. Para Lucrecia, porém, essa *topofilia* se revela como um micro-espaco moldado por seu olhar, que, para sua má sorte, se inseria no macro-espaco da cidade grande em que seu antigo subúrbio se plasmara e, portanto, nesse momento presente, seu sobrado era, paradoxalmente, tanto o espaco sonhado quanto o espaco de que se tinha de fugir.

A despeito do pesar que sente ao se despedir da casa que por muito tempo lhe servira de lar, ela abandona tal espaco, deixando-o para trás e voltando as costas, também, à “cidade mercantil que o desmesurado orgulho de seu destino erguera, com um aterro e um viaduto, até a escarpa dos cavalos sem nome”. (p. 200).

Abandonaria porque, como já se mencionou, fora primeiro abandonada, ou assim o sentira. A transformação do subúrbio numa cidade, para nos valermos das palavras de Olga de Sá, “mata todos os símbolos e imagens e, com eles, os presságios e os sinais” (2000, p. 244-245). Sem a presença dos cavalos, do cocoricar dos galos, do Morro do pasto, dos olhares que a contemplavam, não existia, para Lucrecia, São Geraldo, e, em decorrência, ela própria passou a inexistir em tal cenário.

Nesse sentido, ela acaba por fugir da anulação de sua própria individualidade, o que efetivamente ocorreria caso ela permanecesse na cidade que sua exacerbada vaidade erigira.

CAPÍTULO IV: A CIDADE SOB O SIGNO DA PRISÃO

A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto.

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*

4.1 A cidade do anonimato e da obscuridade

Noite foi publicado em 1954, num momento em que o público leitor de Érico Veríssimo aguardava ansiosamente a primeira edição do último tomo de *O tempo e o vento*, que só seria lançado em 1961 e, por esse motivo, causou grande surpresa e até mesmo estranheza nos leitores já habituados ao “contador de histórias” do cotidiano e, principalmente a essa altura, com suas expectativas totalmente inseridas na atmosfera épica dos feitos de bravura e heroísmo de *O continente* (1949) e de *O retrato* (1951).

O espanto dos leitores deve-se ao fato de que esse romance constitui uma narrativa cuja estrutura aparentemente se afasta de todas as demais do escritor gaúcho, na medida em que sua ação é centrada na experiência de apenas uma personagem no decorrer de, aproximadamente, dez horas. Seu enredo narra a história de um homem que se encontra em estado de amnésia e, conseqüentemente, sem “a noção da sua própria identidade” (CHAVES, 1976, p. 106). Conduzido por duas figuras de hábitos arraigadamente noctívagos que conheceu num café-restaurantes da beira do cais, um anão de aparência disforme e um senhor muito bem trajado, sendo chamado de “mestre” pelo anão durante toda a narrativa, o Desconhecido ou homem de gris – nomes pelos quais é chamado o protagonista desmemoriado no transcurso da narrativa – percorre alguns pontos do submundo citadino, transitando por bordéis, bares mal-iluminados e sujos e deambulando,

ainda, por outros locais caracteristicamente urbanos, como o parque, a quermesse e calçadas fervilhantes de pessoas que caminham aos esbarrões, muito apressadas, bem como por movimentadas avenidas. A memória só lhe retorna ao amanhecer, quando ele consegue descobrir o motivo que o levara à perda da consciência de si: fora abandonado pela mulher, exausta pelo fato de ser mal-tratada em razão da brutalidade dele.

Mas por que Érico Veríssimo teria se debruçado sobre a escrita de *Noite*, uma obra que parece destoar do restante de sua produção? Segundo Moisés Vellinho (1955), o autor de *Clarissa* escreveu a saga do Desconhecido com o propósito de vislumbrar o outro lado de sua própria intimidade. Para Cláudio Cruz (1995), o romance se traduz num tipo de purgação levada a efeito pela consciência do machismo que toma conta dos dois primeiros tomos de *O tempo e o vento*. Já Maria E. Moreira (1995, p. 23), acredita que a obra pode ser entendida “como alegoria da trajetória do autor”, ou seja, o escritor passou por uma fase para dela sair transformado. Flávio L. Chaves (1976), por seu turno, entende *Noite* como uma obra que dialoga com o restante da produção de Veríssimo, retratando em maior grau a crise do indivíduo perante uma sociedade mecanizada e hostil.

Acredito, como Chaves, que essa obra do romancista gaúcho reflete a posição humanista e a preocupação com a liberdade individual por ele adotada: a exemplo de outras obras suas, em *Noite*, dentre outros aspectos, a ação se passa num cenário urbano, relações conflituosas entre pai e filho se fazem notar, presentifica-se uma personagem artista – o que ocorre em vários romances do autor – e, desse modo, suponho não haver discordâncias significativas, e, sim, menos diferença do que identidade entre *Noite* e o restante da produção do autor de *Música ao longe*.

Veríssimo publicou vários romances ambientados em cenários urbanos, representando ficcionalmente Porto Alegre e, também, criando cidades e nomeando-as de acordo com os ditames de sua imaginação, como a Santa Fé onde os Terra Cambará vivem e lutam por seu espaço, a Jacarecanga que presenciou o apogeu e a decadência dos Albuquerque, ou, ainda, Antares, cidade-símbolo de um Brasil que clamava por liberdade.

O retrato do urbano também é o que se tem em *Noite*, muito embora nessa obra a cidade, tal como o protagonista, não possua nome. É a cidade do anonimato, da escuridão, e em suas calçadas ouvem-se os passos de um protagonista amnésico, perdido por ruas sombrias e pelos meandros de suas lembranças fugidias.

Vale observar que em *Incidente em Antares*, em *Música ao longe* e em *O tempo e o vento*, o retrato do mundo citadino surge entremeado de menções ao campo. Embora o rural não surja como fonte de descrição mais pormenorizada, e sim como citação, quando as personagens, algumas delas pertencentes a clãs da oligarquia rural sulina, se encaminham para a estância. Esse é outro ponto de divergência em relação ao retrato da urbanidade em *Noite* e em outros livros de Veríssimo: nesta obra não há qualquer tipo de menção direta ao campo, muito embora nela esteja circunstanciado um espaço – o parque – que, na medida em que constitui um local criado por mãos humanas com o propósito de imitar a natureza, pode representar, simbolicamente, o campo⁷⁰.

⁷⁰ Também se tem, no conto “Amor”, de Clarice Lispector, o retrato de um parque, qual seja o “Jardim Botânico”, local que, no contexto narrativo, simboliza o campo, em correlação com a urbe: nesse sentido, Ana, a protagonista, após um momento epifânico – vira um cego mascar chicles –, adentra o jardim, em cujo interior depara-se com um universo que “apodrecia” (1990, p. 36). Desse modo, se ela foge, de certa maneira, das surpresas do cenário citadino, acaba mergulhando num contexto (simbolicamente) rural que, a despeito de a atrair, também a assusta, na medida em que lhe revela que a decomposição – metáfora do fim – é inexorável e se faz presente tanto na cidade quanto no campo, simbolizado no parque.

Em 1975, ao prefaciocar a terceira edição de *Noite*, Flávio Loureiro Chaves afirma que o verdadeiro tema desse romance é “a luta do homem para ultrapassar o anonimato em busca de identidade” (p. XII). Diferentemente do que ocorre nas histórias de *Contos*, em que os protagonistas de cada conto passam por uma crise aguda de identidade decorrente da perda de seus verdadeiros valores, em *Noite* o que se corporifica é a completa ausência dessa identidade, desencadeada por uma crise existencial resultante do confronto da personagem com uma realidade que ela mesma, com seus dilemas não resolvidos, acabou por criar, o que faz com que ela se torne o Desconhecido, tanto para os leitores quanto para si próprio.

Eis o que Moysés Vellinho pontua ao se debruçar sobre a caracterização dessa personagem:

Na sua informe perplexidade, o Desconhecido parece traduzir, sob forma angustiante, o drama opressivo do homem que não deparou na sua busca introspectiva, por carência de senso metafísico, nenhum motivo de afirmação (...). Creio que essa sensação de vazio interior, de irremediável desamparo, está magnificamente simbolizada pelo homem que se extraviou de si mesmo e é como se carregasse a noite dentro dele. (1955, p. 142).

E é esse o motivo central da narrativa, para cujas raias todos os temas convergem: uma busca desesperada do homem de gris por sua identidade perdida numa noite quente, abafada e opressiva, num espaço urbano igualmente desconhecido e também hostil.

Dado que constitui meu objetivo demonstrar que a configuração da cidade em *Noite* se erige sobre o signo do anonimato e do cerceamento, torna-se necessário promover uma discussão acerca do grau de tensão do conflito entre o homem de gris e o meio físico-social que o cerca. Nesse sentido, ganha importância o tratamento dispensado ao estudo do espaço narrativo, até mesmo porque é nele que se dá o movimento deambulatório do protagonista,

que transita por vários locais em sua noite de amnésia e horror, sempre a acompanhar o mestre e o corcunda.

Dessa maneira, o processo deambulatório⁷¹ possui um papel fulcral: constitui a espinha dorsal, o veio do qual partem ramificações que se configuram como elos funcionais no interior da narrativa, sendo por meio dele que as ações ocorrem e que o espaço citadino, bem como o interior umbroso do protagonista, vão-nos sendo desvendados.

Ítalo Calvino, dando voz a Marco Polo, nos fala sobre “as cidades e a memória” (1990), cidades invisíveis por meio de cuja descrição passamos a conhecer a relação entre o urbano e a recordação, entre as cidades e as tentativas de se gravar o que transitoriamente passa, de fixar o presente numa imagem cristalizada, tentativa que, diga-se, nem sempre é bem-sucedida, como o que ocorre em “Zora”: cidade que, de tanto ficar imóvel para melhor ser memorizada, acabou por definhar. Em *Noite*, o que se verifica é a total ausência da memória por parte do protagonista. E nada é estático, ao contrário: como já mencionei, é pela dinâmica do caminhar⁷² por ele levado a cabo que os locais citadinos são descortinados e que se dá o retorno de sua memória perdida.

Ressalte-se que o espaço em que se movem as personagens de *Noite* apresenta íntimas correlações com as sensações, as percepções e o comportamento das personagens, as quais agem, se não motivadas pelo espaço em que se inserem, ao menos em estreita

⁷¹ Nesse aspecto, *Noite* aproxima-se de “O homem da multidão”, de Edgar A. Poe. Não obstante, se o protagonista de Veríssimo se move sem rumo certo pelas ruas de uma cidade grande, enquanto tenta resgatar suas lembranças olvidadas, o protagonista do conto de Poe move-se labirinticamente em meio à multidão de passantes, seguindo um velho de semblante idiossincrático, em busca da satisfação de sua curiosidade acerca dessa personagem. Tem-se, em ambos os casos, a questão da legibilidade de um contexto urbano que, dada sua forma atomizada, é ilegível quando submetido a uma leitura totalizadora de suas nuances.

⁷² Tal dinâmica, embora menos perceptível em *Angústia*, é verificável em *A cidade sitiada*, na medida em que o comportamento de Lucrecia Neves, enquanto passeia pelas ruas da cidade e por seus arrabaldes, configura-se como a atitude de uma *voyeuse* que se aproxima, por vezes, da figura do *flâneur* modernista..

analogia com a descrição do cenário circundante, e do conseqüente efeito de ambientação que tal descrição proporciona.

É um espaço em que vivem e se movem as personagens, mas que, acima de tudo, é o *locus* – nada *amoenus* – onde o Desconhecido, com seus passos incertos, errantes, busca a si mesmo: personagem anônima numa cidade sombria e igualmente inominada.

A ação que se passa no romance, cuja duração é de apenas uma noite e se dá em uma cidade desconhecida, implica um constante deslocamento das personagens, quer seja espacial quer temporal. Os ponteiros do relógio movem-se circularmente para a direita e o Desconhecido move-se labirinticamente por lugares inusitados e escusos, em uma busca frenética pela própria identidade perdida em uma noite quente, abafada e angustiante.

Encontra-se tão perdido na cidade e em si mesmo, tão sem referência de coisa alguma, tão aturdido, que desconhece até o som familiar dos seus próprios passos na calçada. Perde-se em uma área vaga, imprecisa, justamente na hora que entremeia o fim do dia e o início da noite, o princípio da ausência de luz e da presença da escuridão. E o fato de ele não reconhecer por algum tempo o eco do ruído do seu caminhar por uma calçada deserta parece prenunciar seu destino naquela noite de amnésia: a perda da direção dos seus próprios passos.

E de novo se perdeu num território crepuscular, povoado de vozes e vultos vagos, iluminado de quando em quando por súbitos e inexplicáveis clarões – e nesse mundo ele andou perdido, o pensamento vazio, consciente apenas do fato de que caminhava, embora as pernas parecessem não pertencer-lhe. Vozes soavam perto de seus ouvidos, feriam-lhe os tímpanos, mas não lhe diziam nada. No mais, era aquela dor branca na boca do estômago, e a solidão, o abandono, o ruído regular e implacável daquelas passadas que o perseguiram. Levou algum tempo para perceber

que eram os seus próprios passos soando nas lajes duma calçada solitária. (p. 12)⁷³.

Ainda citando Flávio Loureiro Chaves (1975), observe-se que, ao prefaciar a terceira edição de *Noite*, o crítico a denominou de “a narrativa da solidão”, e é isso o que nos sugere a leitura do trecho supracitado: de pronto o autor já nos expõe o clima opressivo de um cenário estreito, sufocante, inóspito e constrangedor. Essa atmosfera pesada e asfíxiante, aliada à sensação de vazio e abandono que tem o Desconhecido, é que irá perpassar todas as páginas do romance.

Nenhuma personagem possui nome, nem se identifica a cidade em que se passa a ação. Os lugares retratados são passíveis de existirem em qualquer cidade grande, e as personagens também podem ser quaisquer pessoas, isto é, o Desconhecido, o mestre, o anão, na medida em que são destituídos de nomes, ficam, de certo modo, igualmente destituídos da individualidade advinda do nome próprio⁷⁴, podendo identificar-se com quaisquer pessoas que, enredadas nas duras malhas de uma sociedade bruscamente modernizada, reificadora e até alienante, acabem por se perder de seus valores sócio-afetivos e morais.

Podemos inferir, ainda, que a descrição dos espaços em *Noite* – tanto os amplos quanto os restritos – cria um clima de opressão que é análogo às sensações e percepções do Desconhecido. Desse modo, não percebemos tensão conflituosa entre a personagem e o meio, mas, sim, correspondências, ecos de um ambiente cerceador e sombrio a percorrerem

⁷³ Todas as citações de *Noite*, neste trabalho, referir-se-ão à terceira edição do livro (1975), pela Editora Globo e, para facilitar, indicarei apenas o número da página ao fim da citação.

⁷⁴ Esse procedimento também foi utilizado em *A falência* (1901), de Júlia Lopes de Almeida, romance que promove a derrocada de qualquer idealização que se possa ter sobre a cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Como postula Marisa Lajolo, nesse romance “as figuras humanas perdem a identidade. Sem nomes que as identifiquem, são referidas pelo seu ofício” (2004, p. 78). Deste modo, surge espaço, nessa obra, para a questão da reificação do indivíduo em meio a um contexto citadino excludente, que se pauta pela manifestação de relações interpessoais frívolas, superficiais e fugazes.

o interior oprimido e umbroso do protagonista, como se um e outro fossem oriundos das mesmas regiões ignotas e misteriosas, antes de um estranho sortilégio comum.

Dessa maneira é que o homem de gris, a noite e a cidade parecem fundir-se na mesma tensão anônima; os movimentos, ruídos e sons desta a se embaralharem com o sangue pulsante daquele, numa miscelânea de caráter obscuro e angustiante. Tudo na noite quente e abafada:

A cidade parecia um ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada. Houve um momento em que o homem de gris confundiu as batidas do próprio coração com o rolar do tráfego, e foi então como se tivesse a cidade e a noite dentro do peito. (p. 2).

Por esse trecho percebe-se a hostilidade do espaço: a cidade como monstro, a noite calorenta, o tráfego veloz e indiferente. Considerando a inter-relação entre personagem e espaço, essa descrição, paradoxalmente, assemelha-se e difere da declaração exclamativa proferida por Augusto Machado, personagem criada por Lima Barreto no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, a respeito de sua cidade, o Rio de Janeiro: “Vivo nela e ela vive em mim!” (BARRETO, 1997, p. 26).

Assemelha-se no sentido da interiorização da cidade na personagem, mas diverge fundamentalmente quanto ao modo de assimilação e reflexão do ambiente na consciência das duas personagens. Augusto Machado tem noção de espaço e lugar, admira a cidade em que vive e, sobretudo, age sob a luz do sol. Ao lado dele, desnorreado e noctívago, o Desconhecido tem certa consistência obscura de sombra, que anda sobre a água sem se molhar e deixa de existir em contato com a escuridão. Apenas passa, anonimamente para si e para o mundo. Vaga sem rumo certo por ruas desconhecidas, calçadas ermas e locais sombrios, sempre sob o espesso véu de escuridão de uma noite opressiva, não possuindo

noção espacial nem temporal. Seus passos são erráticos, incertos, conduzem-no a quaisquer locais de que não tem ciência alguma. Apenas sente: pasmo, calor, estupefação, medo. Temor provocado pela cidade, por perseguidores imaginários, por receio de se descobrir assassino ou assaltante. Como sombra solitária somente percorre lugares desconhecidos, esgueirando-se entre inúmeros transeuntes e perdendo-se em densas trevas que são menos noturnas do que individuais.

Convém frisar, entretanto, que o Desconhecido é como um espaço privado de luz apenas no sentido de que há um misterioso encanto que o envolve, pois o leitor nada sabe a respeito da personagem nem de seu passado e, tal como ela, que vai se descobrindo e decifrando aos poucos o enigma que a encobre, também só terá sua curiosidade satisfeita à proporção que a leitura avança e a história se aproxima de seu desfecho. Nesse caso, a sombra se presentifica na ausência da memória, mas no plano físico a repercussão do ambiente no Desconhecido dá mostras indeléveis e verossímeis de sua concretude humana:

O suor escorria-lhe pela testa, pelas faces, pelo dorso. Fazia um calor sufocante. O ar morto e espesso tinha algo de viscoso. Das lajes das calçadas e do asfalto das ruas, batidos o dia inteiro pela soalheira, subia um bafo de fornalha. (p. 2).

O calor ambiente intensifica o mal estar do protagonista que, atordoado, após perder a memória ao abater-se-lhe um estado agudo de aflição, acaba por extraviar-se em seus precipícios interiores:

Olhou em torno e não reconheceu nada nem ninguém. Estava perdido numa cidade que jamais vira. Recostou-se a um poste e ali ficou a sacudir a cabeça dum lado para outro, como para dissipar o nevoeiro que lhe embaciava as idéias. De olhos cerrados, procurava desesperadamente

lembrar-se, e esse esforço lhe atirava o espírito em abismos vertiginosos, em sucessivas quedas no vácuo... (p. 1-2).

Acerca da imagem do labirinto urbano, Walter Benjamin postula, em “Infância em Berlim por volta de 1900”, que “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (1987, p. 73). Há, entre o relato benjaminiano e o romance de Veríssimo, conotações aproximativas e ao mesmo tempo de distanciamento: nas considerações de Benjamin, o ato de se perder na selva citadina implica um deslocamento por meio do qual se resgata o registro do passado na cidade do presente. Instrução, nesse contexto, significa encontrar a cidade e a si mesmo no cenário urbano; e sabedoria – ou consciência de si mesmo – é algo de que carece o homem de gris, para quem o encontrar-se perdido numa grande cidade constitui uma angústia e um desespero atordoantes. Não obstante, é pelo ato de se deslocar – embora sem rumo pré-determinado – pelas ruas da cidade que desconhece, que ele termina por resgatar a memória perdida.

Presença da memória em “Infância em Berlim por volta de 1900”, ausência de quaisquer lembranças em *Noite*. Essa a diferença de base entre as considerações do estudioso da Escola de Frankfurt e a configuração da personagem moldada por Veríssimo. Não se pode ignorar, entretanto, o fato de que Benjamin tem em mente o labirinto de recordações, por meio das quais resgata mnemonicamente a fisionomia de sua cidade natal por volta da virada do século XIX para o XX.

Não obstante o estar desmemoriado e perdido pelas ruas de uma grande e anônima cidade, o homem de gris está em constante deslocamento, tanto num sentido espacial quanto pelos meandros de seu próprio interior, na medida em que em si mesmo flutuam

sensações difusas, aturdidadas, desconexas, sentimentos de inadaptação e temor perante todas as coisas que transitoriamente desconhece.

Exteriormente, ele, perfazendo um trajeto labiríntico, errático, percorre, acompanhado das duas “aves noturnas” (p. 54) que tanto o atormentam, vários locais de um cenário urbano desconhecido e hostil enquanto anseia, de modo desesperador, por recuperar suas lembranças olvidadas.

Analisando as andanças do protagonista em sua noite de horror, constata-se que, dos nove locais a que se dirige, apenas a um ele se encaminha de posse de sua memória perdida, qual seja a caminhada que o conduz de volta ao lar, após ter dormido no quarto da prostituta Ruiva. Aos demais, sozinho ou acompanhado do anão e do mestre, a personagem se dirige em estado amnésico.

Esquemmatizando seu movimento incerto por uma cidade hostil numa noite angustiante, temos:

Desconhecido, em estado amnésico:

- Parque;
- Café-restaurante da periferia.
- Velório em casa humilde;
- Final de quermesse de uma igreja pobre;
- Prostíbulo requintado;
- Hospital de Pronto Socorro;
- Cabaré do Vaga-lume;
- Quarto da meretriz Ruiva.

Desconhecido, de posse de sua memória:

➤ Retorno para casa.

Não cito a cidade como local a que o homem de gris se dirige porque, embora ele perambule por ela, antes de mais nada está nela inserido, como se lá tivesse sido disposto a fim de cumprir um propósito previamente determinado, como se fosse um joguete nas mãos do destino e cuja sina é transitar, amnésico, por locais do submundo citadino numa noite abafada e opressiva.

4.2 Percorrendo o espaço configurado em *Noite*

Verifica-se que a descrição de objetos estáticos ocupa pouquíssimas linhas do livro, visto que o narrador procurou dar a conhecer os locais de forma ativa, concomitantemente ao desenrolar das ações das personagens, principalmente as do Desconhecido. Atendo-me brevemente à tipologia de ambientação proposta por Osman Lins (1976, p. 77-94)⁷⁵, constatamos a sobressalência da *ambientação dissimulada*, em que o espaço surge a partir dos próprios gestos e atos da personagem, o que acaba por criar uma harmonia entre o espaço e a ação que nele se desenrola.

Como o próprio Lins postula, entretanto, o romance mescla vários procedimentos e, por essa razão, é difícil encontrarmos uma obra que se pautar por um rígido e único esquema de ambientação. Assim sucede em *Noite*: há predominância da *ambientação*

⁷⁵ O teórico constrói uma tipologia em que distingue três tipos de ambientação: 1) *ambientação franca*: o espaço é percebido por um narrador onisciente, o qual se pauta pelo puro descritivismo; 2) *ambientação reflexa*: as coisas são percebidas pela personagem, sem a colaboração direta do narrador; 3) *ambientação dissimulada* ou *oblíqua*: o espaço nasce a partir dos gestos da personagem. Este tipo de ambientação exige uma personagem ativa, e se trata da fusão de elementos de natureza variada: narrador-personagem que percebe os seres e os objetos ativamente.

dissimulada pelo próprio teor da narrativa, que se baseia na perspectiva do deslocamento espacial – personagem que age e vai descobrindo os espaços –, mas também nos deparamos com cenas nas quais impera a *ambientação reflexa*, nos momentos em que o homem de gris percebe as coisas por meio dos próprios olhos, reagindo interiormente, com suas percepções, sensações e emoções, ante o espaço circundante e, de forma mais rara, embora mais nítida, também se faz notar a presença da *ambientação franca*.

Reportando-me ainda a Osman Lins, leio que “cada um desses processos tem o seu lugar na obra e só a sabedoria do escritor irá responder pela sua eficácia”. (p.85). Acredito, dessa forma, que o intento de Veríssimo, ao criar *Noite*, foi o de retratar o espaço à proporção que o protagonista age, bem como o de mesclar os momentos de assimilação interior dos espaços e sua descrição pura, com o propósito de melhor caracterizar a busca do homem de gris pela memória de que foi privado: ele descobre o espaço que o circunda ao mesmo tempo em que se (re)descobre; seu deambular pela cidade é análogo, portanto, às incontáveis voltas que seu pensamento dá à procura de sua identidade perdida.

Assim, tem-se:

- A personagem é disposta num local específico e significativo: esquina de uma movimentada avenida. Um cruzamento, ou seja, quatro direções distintas a tomar, perdido e oscilante entre os quatro pontos cardeais;
- A personagem, ativamente, percorre o espaço, que nos vai sendo desvendado aos poucos;

- Alguns cenários são apresentados diretamente pelo narrador, após o que nos são fornecidos dados acerca da repercussão de tais ambientes no Desconhecido.

O processo deambulatório, como já foi afirmado anteriormente, possui um papel fulcral: constitui a espinha dorsal, o veio do qual partem ramificações que se configuram como elos funcionais no interior da narrativa. É por meio dele que as ações ocorrem, que o espaço citadino vai-nos sendo desvendado e que as relações interpessoais numa cidade densamente povoada vão-nos sendo descritas.

4.3 Parque

Henri Lefebvre, em seu *A revolução urbana* (1999), afirma que, na geografia das cidades, sempre existe uma planejada reunião do espontâneo e do artificial, da natureza e da cultura, do naturalmente verde e do cimento e do concreto:

Não existe cidade, nem espaço urbano, sem jardim, sem parque, sem simulação da natureza, sem labirintos, sem evocação do oceano ou da floresta, sem árvores torturadas até tomarem formas estranhas, humanas e inumanas (...) Tais espaços seriam o lugar de uma correspondência unilateral, ou quase, entre a cidade e o campo? (1999, p. 35).

Constata-se a pertinência desse texto do teórico francês ao contexto narrativo de *Noite*, uma vez que, mesmo narrando, na maior parte do romance, a deambulação de um protagonista amnésico e desnortado por lugares citadinos desvinculados de uma relação

com o campo e, por extensão, com o espaço natural, a instância narrativa não deixa de se referir à caracterização de um parque, espaço de simulacro da natureza por excelência.

Interessante observar, ainda, que a descrição desse parque, no contexto narrativo do romance, parece responder à questão levantada por Lefebvre, na medida em que se verifica uma estreita analogia entre o modo como o protagonista se sente na cidade e o modo como se sente em meio ao espaço do natural “domesticado” do parque.

Nesse aspecto, não somente a cidade grande, com seus lugares sombrios, impessoais e por vezes hostis, atormenta o Desconhecido, mas também o parque, visto que constitui um espaço que, de certa forma, o engana e o hostiliza.

O parque é o primeiro lugar a que ele se dirige, motivado pela aflitiva e agônica sensação que lhe causa o fato de sentir-se estranho numa cidade que ignora, que lhe parece monstruosa, arquejante e cujo buliçoso movimento só lhe provoca mais aversão e pavor:

Abriu os olhos e se surpreendeu de novo em meio da multidão. Deixou-se levar aos empurrões, as pernas meio frouxas, a garganta seca e ardida, o coração a pulsar descompassado, até que atingiu a outra calçada. Foi então que avistou o Parque e lhe veio a idéia de que, se o alcançasse, estaria salvo. (p. 5).

A configuração da cidade lhe é tão maciçamente adversa e hostil que ele chega a sentir-se coibido, prisioneiro dentro de tão ruidoso movimento: “Dentro do parque sentiu-se liberto da cidade, embora ainda prisioneiro da noite” (p. 5).

Na verdade, ele é um ser aprisionado em si mesmo, uma vez que é como se “tivesse a cidade e a noite dentro do peito” (p. 4). A agonia que lhe tolda o espírito advém do fato de lhe fugirem as lembranças e, como decorrência, o controle da própria vida. A

configuração da cidade, dos locais pelos quais ele vagueia e da própria noite, entretanto, não é gratuita, pois os artifícios de que o criador de *Clarissa* lança mão para caracterizar tais espaços representam ficcionalmente a busca do Desconhecido pela identidade perdida.

Eis como se dá a descrição do parque, paralelamente à ação do homem de gris, ambos repletos de obscuridade:

Andou vagueando sem rumo, e durante esses minutos seu espírito, espelho morto, refletiu passivamente o que seus olhos entreviam; o vulto das árvores, os largos tabuleiros de relva com zonas de sombra e luz e, dum lado e outro da alameda, os globos iluminados na extremidade dos postes. (p. 5).

Os passos sem rumo do Desconhecido conduzem-no, gradativamente, da claridade à escuridão, atitude típica de quem quer se esconder de outrem ou, num sentido mais abrangente, de si mesmo. Pressupõe-se que haja muita luz na movimentada avenida em que ele estava, que ela seja oriunda dos postes de iluminação pública, dos estabelecimentos comerciais ainda abertos, de possíveis residências e mesmo dos faróis dos automóveis. Ao adentrar o parque, o homem de gris caminha por “zonas de sombra e luz”, e o que se nota a seguir é que ele muda de direção sem motivo aparente, penetrando em uma região mais escura, reinante em alguns pontos do parque:

Sem que ele próprio soubesse por que, abandonou a alameda e enfiou por um bosquete de acácias e pôs-se a andar dentro dele com alguma dificuldade, pois ali a escuridão era quase completa e ele tinha de avançar devagar com os braços estendidos como um cego, a fim de não esbarrar nos troncos. Caminhou assim aos tropeços por alguns minutos que lhe pareceram horas, na esperança de encontrar de novo a estrada iluminada. (p. 5).

A atenção dispensada aos efeitos de luz, claro/obscuro/escuro, é priorizada, e a descrição de algumas plantas do parque, quais sejam “o vulto das árvores”, “largos tabuleiros de relva”, “bosquete de acácias”, parece surgir de forma secundária, pois o que importa não é tanto a configuração do parque como tal, e sim a falta de rumo do personagem em um local ermo, desértico, caracterizador de sua fuga da agitação e luminosidade, que o espaço do parque tão bem pode explicitar.

Nesse sentido, alguns elementos do espaço, aliados à pouca intensidade de luz, surgem como obstáculos a serem transpostos para que se alcance a escuridão, como nos exemplifica a presença dos troncos, nos quais o Desconhecido só não esbarrava por “avançar devagar com os braços estendidos como um cego” (p. 7).

E então o ciclo se abre: fuga da cidade – claro/obscuro/escuro/claro – retorno à cidade. O homem de gris foge da cidade em busca de proteção no semi-breu do parque, e depois é assaltado por um intenso pânico que a ausência de luz lhe provoca. Entrevê o perigo iminente atrás de cada arbusto e passa, então, a enxergar a claridade não mais como desvendadora de seu anonimato, mas como sua salvadora, na medida em que poderia livrá-lo de perseguidores invisíveis e tão concretos em sua mente.

Veio-lhe de novo aquela aflição, aquele medo, a sensação de que o Parque estava cheio de sombras que o procuravam. Pôs-se de pé, hesitou por um instante quanto ao rumo que devia tomar, e acabou seguindo na direção dos edifícios de janelas iluminadas, para além das árvores, pois agora compreendia que o perigo estava no Parque: era imperioso sair dali o quanto antes. (p. 6-7).

A manifestação mais explícita de hostilidade do espaço “natural”, por seu turno, fica por conta do instante em que o homem de gris, suado e extremamente sedento em razão do calor que imperava na noite, dirige-se a um lago com o intuito de se refrescar, de sorver alguns goles de água.

... Mas a sombra passou, ficou de novo o vazio cinzento e foi nesse instante que ele avistou o lago, a poucos metros de onde estava. Aproximou-se dele, ajoelhou-se e pôs-se a banhar sofregamente a testa, as faces, o pescoço. Encheu d’água o côncavo da mão, levou-o aos lábios e bebeu um gole. A água estava morna, áspera e tinha um gosto insuportavelmente amargo. Cuspiu fora o que lhe restava na boca. (p. 7-8).

O lago é inserido naturalmente no campo de visão da personagem, e o que importa não é sua descrição: não se sabe se é profundo ou raso, se redondo ou se sinuoso, se bonito ou destituído de beleza. O que está em destaque são as ações da personagem e sua relação com o espaço que a envolve. Desse modo é que a água, elemento espacial por natureza, entra em relação com o homem de gris. Ela, sim, é descrita, e subverte o senso-comum que se tem a seu respeito, pois de refrescante passa a ser “morna”, de fluida e suave passa a “áspera”, e de insípida adquire um “gosto insuportavelmente amargo”.

Em qualquer lugar, o oferecimento de água a uma pessoa estranha é o mínimo que preconiza a gentileza. Quando se trata de um ambiente natural, quer córrego, rio ou lagoa, a água como que se oferece a si mesma, qual dádiva gratuita e abundante legada pela natureza. Não obstante, com o homem de gris acontece o inverso. A água que gratuitamente se lhe oferece é uma água insalubre, que não se pode beber e, assim, que não o auxilia.

Dentro de um cenário estreito e obscuro, abafado e estranho, a presença do lago no parque também cumpre eficazmente sua função: corrobora o ambiente hostil que circunda a personagem, fazendo com que ela se sinta cada vez mais perdida, cada vez mais solitária e perplexa ante o ignorado e adverso espaço que lhe vai sendo aos poucos descortinado.

Ao adentrar o jardim japonês, cuja iluminação é composta de lanternas multicoloridas, pela primeira vez o Desconhecido se descontraí um pouco. Chega a contemplar, ainda que brevemente, a bojuda imagem de um Buda.

O Desconhecido avistou um portão japonês e enveredou por ele. Caminhou por dentro dum sombrio túnel de verdura, foi sair num jardim iluminado por lanternas de várias cores, e ficou a andar à toa, já num vago espírito de feriado, por entre árvores anãs, montanhas e pagodes. Passou por uma ponte em arco que atravessava um regato, escalou um vulcão – de cuja cratera subia um resplendor vermelho – e isso o divertiu tanto, que ele voltou sobre os próprios passos e repetiu a proeza. Por fim parou à frente dum templo aberto, a contemplar um ventruado Buda placidamente sentado sobre um tamborete. No corpo de bronze do ídolo refletia-se a luz verde das lanternas que pendiam do teto. Sapos coaxavam no regato próximo, mas para o homem de gris quem coaxava era aquele deus bonachão que o fitava com seus olhos vazios e sorria como se soubesse de alguma coisa ou de tudo. (p. 9-10).

Por esse trecho, percebe-se que o sombrio e o obscuro cedem lugar ao claro e ao colorido, às cores, à alegria e à distração a que remetem a presença das lanternas japonesas multicromáticas. Por um efêmero e mágico instante, o homem de gris parece se esquecer do fato de que se encontra desmemoriado e, de amedrontado e confuso, deixa-se enleiar pela sensação de paz perante a estátua do Buda, aquele “deus bonachão”. Não obstante, tal sensação é ilusória, ou pelo menos de curtíssima duração, pois logo em seguida

O Desconhecido foi despertado de sua contemplação por um grito. Tomado dum medo pânico rompeu a correr às cegas, pisando em canteiros, mergulhando os pés num regato onde boiavam flores aquáticas, que na sombra pareciam estranhos peixes adormecidos. E as vozes às suas costas – agora eram muitas – faziam-se cada vez mais fortes, e pareceu-lhe que diziam – *Pega! Pega!* Ele corria sempre, e quanto mais avançava mais nítidos iam ficando a seus ouvidos os ruídos do tráfego. Por fim, com uma repentina sensação de alívio, viu a rua iluminada, o clarão das vitrinas, os faróis dos automóveis, as casas, as calçadas – de novo a cidade. Estava salvo! (p. 10).

Aqui o ciclo de que já se falou, fuga da cidade e retorno às ruas dessa mesma urbe, se fecha, pois o Desconhecido, apalermado e atemorizado, fugiu atordoadamente do exacerbado movimento e bulício urbanos, passando a vaguear pelo parque para, logo em seguida, tornar a voltar para o meio da turbulenta afluência de pedestres e automóveis, todos iluminados pelas luzes inúmeras da urbe imensa.

O jogo que o autor faz com a iluminação, criando zonas de claridade, de obscuridade e escuridão, para além de demonstrar o trajeto do homem de gris, caracteriza o processo pelo qual ele passa: fuga e busca de claridade. Fuga e busca de si mesmo. Temor na cidade, pânico no parque, ou seja, ao seu profundo temor de se descobrir um criminoso, acresça-se o fato de que nem a cidade, como se verá, nem o campo, simbolizado pela alusão ao parque, constituem espaços em que o protagonista encontra sossego, tranqüilidade, realização pessoal.

4.4 Café-restaurante da periferia

No intervalo de tempo entre o andar pelo parque e o estar no café-restaurante, o Desconhecido percorre ruas estreitas e sombrias, deparando-se com pessoas anônimas e

desagradáveis, que o tratam não como um estranho apenas, mas como o próprio criminoso que ele acredita ser, dada a extrema agressividade que demonstram com relação a ele.

A rua pela qual passa é

... estreita e sombria. Deve ser outra cidade – pensou o homem de gris, sem sequer procurar saber como viera parar ali. Lambeu os lábios e sentiu-os salgados. O calor continuava. Uma grossa baga de suor escorreu-lhe pelo dorso, ao longo da espinha, numa cócega fresca. (p. 12).

Por essa rua obscura e apertada, sufocante, é que ele caminha a esmo. E percebe-se, novamente, a explicitação do seu anseio de percorrer lugares mal iluminados, pois aqui a obscuridade é tanta, e tão divergente do que se verifica na movimentada e iluminada avenida em que ele estava, que até parece tratar-se de outra cidade.

Dessa vez, porém, a obscuridade não se restringe à paisagem natural levemente modificada ou mesmo adaptada pelo homem, como no parque, mas reina numa paisagem, num local totalmente criado por mãos humanas: casebres de um bairro desconhecido de uma cidade inominada. Ambos sombrios. Nessa noite angustiante, portanto, tanto a paisagem natural quanto o ambiente social são descritos como locais toldados, em que impera a ausência de claridade.

As “zonas de sombra e luz” presentificam-se em toda a narrativa, analogamente ao deambular e aos desencontrados pensamentos do protagonista, que oscila entre o não ter consciência de si, caminhando e agindo como um autômato, e a consciência inexata que tem desse fato, numa constante tentativa de se recordar de qualquer coisa que lhe desvele sua personalidade. Assim é que, sendo sombra espessa de si mesmo, tem alguns repentes, ainda que por segundos, que parecem prenunciar o retorno da sua memória, como nos demonstra o instante em que ele se aproxima da estátua de uma índia no parque:

Aninhou a cabeça entre as coxas da estátua, enlaçou-lhe as pernas e, ao fazer esse gesto, passou-lhe pela mente a tênue e esquiva sombra de uma lembrança. (Onde? Quando? Quem?) Mas a sombra passou, ficou de novo o vazio cinzento... (p. 8).

São essas “zonas de sombra e luz” que predominam na rua em que ele caminha logo ao sair do parque, e que acabam por tornar as coisas mais estranhas, vagas e melancólicas:

De longe em longe um lampião alumia frouxamente um trecho da calçada. As casas eram quase todas baixas e de aspecto pobre. De dentro de algumas delas vinham vozes cansadas. O Desconhecido lançava olhares furtivos para aquelas salas estreitas que cheiravam a mofo ou cozinha, e onde se moviam vultos à luz triste de lâmpadas nuas... (p. 12-13).

Percebemos que se trata de um bairro de classe baixa, composto em sua maioria por casas de “aspecto pobre” (p. 10). Um ambiente tristonho, um espaço cujo delineamento encontra ecos no interior do homem de gris. A calçada é mal iluminada, e soturna é também sua mente; dentro dos casebres movem-se “vultos à luz triste de lâmpadas nuas” (p. 13) e ele, como vulto anônimo, move-se pelos escuros/claros da noite. Existe, ainda, uma espécie de gradação ascendente do processo de opressão: a noite está quente e abafada, as casas são baixas e possuem salas estreitas, de cujo interior, iluminado por “luz triste” (p. 11), saem “vozes cansadas” (p. 11), e o homem de gris sente-se sufocado, oprimido.

A caracterização da noite, da rua sombria e dos casebres baixos e estreitos, valida as sensações de abafamento e angústia do Desconhecido⁷⁶. À sua falta de orientação

⁷⁶ Personagens igualmente angustiadas e desorientadas em meio a um contexto citadino frio e impassível são as moldadas por Ronaldo Cagiano, em *Concerto para arranha-céus* (2004), obra que, embora cronologicamente

interior, corresponde a noite escura e insondável, cujo firmamento está destituído de estrelas, pontos de orientação por excelência das rotas do homem desde tempos imemoriais. À sua sensação de abafamento, agravada pelo mormaço reinante, corresponde também a falta de espaço das casas baixas com suas salas estreitas. Um cenário, enfim, cerceador e opressivo. Além disso, constitui um local que se pauta, mais uma vez, pela noção de hostilidade, pois ao passar em frente a uma meia-água em cuja calçada se enfileiravam cadeiras ocupadas por algumas pessoas, o homem de gris

Teria dado muito uns cinco passos quando ouviu uma voz gaiata gritar algo que ele não entendeu. Seguiu-se um coro de risadas. O Desconhecido sentiu as orelhas em fogo. Canalhas! Estavam fazendo troça dele. Soltou um palavrão e fez um gesto obsceno do qual ele próprio depois se surpreendeu. (p. 13).

Sem motivo aparente, o Desconhecido é ofendido por pessoas igualmente desconhecidas. Na medida em que ele retribui a ofensa, contudo, instaura-se novamente a correspondência ambiente *versus* personagem, uma vez que ao gracejo e às risadas das pessoas na calçada correspondem o impropério e o gesto obsceno do Desconhecido.

O grau de hostilidade torna-se mais patente quando ele, ao passar em frente a uma casa, ouve uma voz feminina que grita: “vem pra casa, meu filho!” (p. 13). Instintivamente, ele se vira e bate à porta. A mulher atende, pergunta-lhe o que ele deseja e, como ele permanece emudecido, ela põe-se a bradar por socorro:

fuja do recorte de minha abordagem, posto que publicada no século XXI, mantém estreitos vínculos temáticos com *Noite*: em ambas as obras tem-se a questão da des-referencialização urbana por parte das personagens, bem como da solidão em meio à multidão e da memória que se esvai/dilu; problemas em que as personagens se vêm enleadas e que, em última análise, acabam por fazê-las vislumbrar as ruas da cidade em que se movem pelo prisma de sua própria angústia. No livro de Cagliano, ressalte-se, esse sentimento de tristeza e de vazio é radicalizado, visto que termina por conduzir o protagonista ao suicídio.

...“Acudam! Ladrão! Acudam!” Homens de pijama ou em mangas de camisa surgiram atarantados às janelas e portas de suas casas. O Desconhecido corria pelo meio da rua, perseguido pelos jogadores de sapata. Uma pedra passou zunindo rente à sua cabeça; outra bateu num poste, ricocheteou e caiu na calçada. Ouvia a algazarra e o tropel dos meninos que o apedrejavam, e sentia que não podia correr por muito tempo, porque o fôlego lhe faltava, e a garganta lhe ardia sufocadoramente. De súbito sentiu na orelha direita uma dor dilacerante, como se ela tivesse sido riscada por um ferro em brasa (...) A orelha lhe doía e latejava e dela escorria uma coisa viscosa que lhe descia pelo pescoço e entrava pelo colarinho. Apalpou a ferida com a ponta dos dedos e sentiu-a úmida. Examinou os dedos à luz dum lampião: estavam manchados de sangue. (p. 14-15).

O movimento do Desconhecido pelas ruas de uma cidade também desconhecida é incerto, sem traçado nem rumo definido. Seus passos são erráticos, desnorteados, e como autômato é que ele se deixa conduzir pelas pernas cuja direção tomada desconhece. Sólida apenas a consciência de que não tem memória, a angústia que lhe oprime o peito e a nítida sensação de que alguém o persegue.

Desse modo é que chega ao café-restaurant, consciente de que não tem consciência de si nem de como ali fora parar:

Não saberia explicar nem a si mesmo como tinha ido parar dentro daquele café-restaurant. O certo era que ali estava sentado a uma mesa, um tanto surpreendido da própria audácia, olhando em torno com cautelosa curiosidade, e de quando em quando apalpando a ferida da orelha, sobre a qual o sangue se coagulava. (p. 15).

A descrição que segue, com o intuito de caracterizar o café-restaurant, promove a noção de um ambiente cuja insalubridade transcende as raias da sujeira e alcança os limites do pútrido, do que, aos poucos, em vida, vai se decompondo.

A luz fluorescente que iluminava a sala quadrada e razoavelmente ampla, dava às caras dos presentes uma certa lividez arroxeadas. Sentado a uma mesa de canto, um homem magro e triste, com barba de dois dias,

bebia e fumava, de perna trançada, fitando o copo de cerveja com olho afetuoso. Uma mulata ainda moça, de fartos seios e ancas, duas largas rosas de rouge nas faces, os beiços cobertos duma espessa camada de baton – dum vermelho a que a luz ambiente dava uma tonalidade violácea, vagamente sugestiva de putrefação – brincava com o seu copo, enquanto do outro lado da mesa seu companheiro, um homem branco, gordo e de cabeça raspada, lhe dizia em voz baixa qualquer coisa em que ela achava muita graça, pois não cessava de rir, mostrando o canino de ouro. Entre ambos fumegava uma travessa com bifés, batatas frias e ovos. (p. 15).

A sugestão de corpos em estado de decomposição fica por conta do motivo da “luz fluorescente” do local. Tal constatação não é, entretanto, original, uma vez que o próprio narrador a veicula duas vezes no trecho supracitado.

Interessa-me o que há por trás da descrição desse ambiente, e seus ecos no interior sombrio e ignorado do protagonista. Percebe-se que as pessoas que estão no café-restaurant, essas almas noctívagas, são delineadas socialmente, embora de modo indireto, pelo narrador. Desse modo é que constatamos a presença do “homem magro e triste” – seria doente? – “com barba de dois dias” – seria desleixo? desencanto com a vida? – que “bebia e fumava”, e cujo afeto é direcionado para o copo de cerveja à sua frente: ele, sua cerveja e sua solidão. Em outra mesa temos a mulata excessivamente maquiada e seu companheiro.

O narrador nos deixa entrever, mediante a descrição dessas três personagens, o traçado geral do que se tem no café-restaurant: solidão, cansaço, desilusão ou entrega aos luxuriantes prazeres que a noite promete e o seu véu de breu ajuda a encobrir.

Mais adiante, a visão do narrador agrega-se à do protagonista ou, como preconiza Jean Pouillon em seu *O tempo no romance* (1974, p. 54-74), a *visão com* substitui a *visão por trás*. Nos termos propostos por Hamon (1977, p. 66), em seu estudo sobre a descrição,

infe-re-se que tal procedimento implica uma tentativa, por parte do autor, de tornar mais natural o prosseguimento descritivo do café-restaurant e das pessoas que nele estão, ou seja, o narrador, além de situar a personagem, vale-se dos atos desta como subterfúgio para, por meio da descrição, dar a conhecer os elementos do espaço que a circunda:

Seu olhar dirigiu-se depois para o balcão, por trás do qual, montando guarda à máquina registradora, um homem de pele bronzeada, cabeçorra melenuda e triangular, dominava a sala com o olhar fiscalizador e um tanto hostil. Seus braços musculosos, de veias muito salientes, dum azul que, visto através da pele amarela, se fazia esverdeado, repousavam sobre o mármore do balcão, em cima do qual se viam dois boiões de vidro com pepinos em conserva. Os olhos do Desconhecido andavam do caboclo para os boiões e ele agora imaginava como ficaria aquela cabeça separada do corpo e posta em conserva dentro dum boião – o rosto dessangrado, os olhos vidrados, a pele já com verdor de pepino. (p. 16).

Aqui já se percebem indícios de uma certa hostilidade que, desde o começo da narrativa, é dirigida ao homem de gris: “o olhar fiscalizador e um tanto hostil” do homenzarrão que cuida da máquina registradora.

O ambiente de que se pressente o sebo e a gordura, e no qual as lúgubres, lânguidas e tristonhas pessoas parecem se decompor num calor sufocante, começa a ecoar mais nitidamente no Desconhecido, que desconexamente começa a imaginar a cabeçorra do homem da caixa registradora no vidro de conserva de pepinos. Um pensamento tétrico em meio a um ambiente que sugere sujidade e putrefação.

A relação que o Desconhecido mantém com este cenário é a de um prazer proibido, que nunca encontra sua realização plena, mas antes oscila entre pólos paradoxalmente contrários e convergentes, como se duas almas opostas habitassem o mesmo corpo: a da

memória, senhora da vida consciente, “normal”, e outra, inconsciente, que se manifesta na ausência daquela, por meio da ausência da memória:

Num misto de repugnância e apetite, o Desconhecido aspirava o denso ar daquele ambiente abafado, que recendia a batatas fritas, bifes encebolados, fartum de corpos suados – tudo isso temperado de quando em quando por um bafio rançoso, que vinha do fundo da casa, das latas de lixo onde verduras fermentavam e restos de carne começavam a apodrecer. Mas o que havia de dominante naquela atmosfera era a presença do sebo – o sebo quente que se erguia no vapor dos pratos e panelas e vinha da cozinha na fumaça das frituras; e o sebo frio de outros dias e outras noites que se entranhara na cara e nas roupas do proprietário e dos garçons, encardindo as paredes, os móveis, o soalho e o teto, onde moscas passeavam. (p. 16).

Esse parágrafo pode ser vislumbrado como o ápice de um processo que se destina a caracterizar este cenário: a alusão aos corpos em decomposição, ou à sua semelhança com cadáveres arroxeados, devida à iluminação ambiente, se efetiva no plano da higiene, visto que de fato há restos de carnes e verduras que começam a apodrecer nos cestos de lixo.

Se a noite como um todo é abafada e opressiva, o salão em que se encontra o Desconhecido, apesar de amplo, também o é. A diferença com relação à noite, entretanto, repousa sobre o fato de que a sujeira do café-restaurante – no sentido literal do termo – é mais evidente, mais perceptível à visão e ao olfato. E nesse ambiente imundo o suor de corpos noctâmbulos alia-se ao sebo que, oriundo de frituras inúmeras, encalacra-se nos objetos, paredes, piso e teto, numa espécie de gradação que, após ensebar todo o espaço físico, torna imunda até a fisionomia dos garçons e do proprietário, na medida em que se lhes entranha “na cara e nas roupas”.

Nesse sentido, pode-se afirmar que este espaço – sujo e seboso –, de certo modo, contagia as personagens, tornando-as parte integrante da sua sordidez. Mais do que simplesmente eco do ambiente nas personagens, depara-nos a estreita correlação entre um e outro, de modo a complementarem-se mutuamente nesse espaço estreito e abafado, em que a imundície de um justifica e corrobora a sujeira do outro.

Até mesmo a descrição de um garçom corrobora isso: “... Tinha a cara alongada e morena, pintada de espinhas, testa curta, cabelos crespos, olhos sujos de hepático”. (p. 17). Nada mais plausível do que, a um café-restaurant insalubre e sórdido, corresponder a fisionomia de um garçom que tem “olhos sujos de hepático”, ou seja, de doente, de debilitado, e cuja pele sugere uma vaga noção de falta de assepsia, sobretudo se se pressupuser, com base no apontamento do sebo que impregna todo o ambiente, que a pele de tal garçom, para além de ter espinhas, deve ser oleosa e mal-cuidada.

Já a manifestação da hostilidade para com o Desconhecido, que neste caso não advém exatamente do espaço, mas de seres, de personagens cuja caracterização é análoga à do cenário em que se inserem, fica por conta, fundamentalmente, do tratamento que lhe dispensa o garçom quando lhe pergunta “O que é que manda?” (p. 17), bem como da galhofa que lhe dirigem os demais fregueses presentes:

- Como é o negócio?
- Água – murmurou o homem de gris.
- Mas que água? Mineral?
- Mineral.
- Uma mineral pro mocinho! – gritou o garçom com desprezo.
- (...)

O homem gordo voltou para o Desconhecido a face nédia e alegre e disse em voz alta:

– Água faz criar sapo na barriga, moço!

Em várias mesas romperam gargalhadas e por alguns instantes o Desconhecido sentiu-se foco de muitas atenções, o que lhe aumentou a sensação de calor e abafamento. (p. 17).

Novamente o homem de gris se vê num ambiente hostil, como que deslocado do restante. Para além de ignorado, é vilipendiado e se depara com uma situação publicamente vexatória porque apenas queria tomar água. Aqui, mais uma vez, a água serve como o elemento a que o motivo da hostilidade se vincula: se a do lago do parque era amarga e insalubre, a do café-restaurant, embora pura, mineral, serve de riso e chacota por parte dos demais fregueses, uma vez que a sede, em tal local, só poderia ser saciada com cerveja ou alguma outra bebida alcoólica.

Todavia, a agressão não termina aí. O garçom, cuja provocação extrapola as raias da audácia, após depositar sobre a mesa do Desconhecido a garrafa d'água e o copo, pergunta-lhe:

– É só?

O outro sacudiu a cabeça afirmativamente.

– Não quer também um palito? (p. 19).

Dois fatos chamam a atenção: a hostilidade injustificada com que o garçom trata o homem de gris e a passividade deste. Não chega a ser impassibilidade, porque ele sente na pele as agressões, tanto que se sente cada vez mais acuado, mais perdido em dois territórios estranhos, o do seu interior e o do espaço que o circunda.

Desse ambiente ensebado e entrecortado pelo vôo de moscas inúmeras é que surgem as duas “aves noturnas”, os dois companheiros que acompanharão o Desconhecido, ou melhor, que irão conduzi-lo a uma caminhada noturna que só encontrará seu fim no desfecho da trama, logo ao amanhecer.

Se sozinho o Desconhecido, perplexamente amnésico, já percebe o calor da noite quente e o ar morno e pesado a oprimir-lhe o peito, acompanhado de seus dois colegas, sendo coagido por eles a justificar seu estado, sua condição e seus atos passados, de que não tem consciência alguma, o desgaste e a opressão que sente só irão aumentar.

Analogamente à sensação de desespero e tormento do homem de gris, o céu dessa noite profunda está “baixo e carregado” (p. 20), toldado por nuvens escuras e espessas. E assim, em vez de estrelas, temos a imagem de um firmamento esmagador, cujas trevas são entrecortadas, de quando em quando, pelo rascante risco de relâmpagos ameaçadores. O que B. Tomachevski denomina *motivação caracterizadora homóloga*⁷⁷ (1965, p.34), apresenta-se em *Noite* na configuração de uma noite calorenta, com um céu em que se arma, abafada e silenciosamente, um pesado temporal, o que cria uma atmosfera crescente de angústia que repercute em cheio nas sensações do Desconhecido. Tanto é assim que, somente após o temporal que gradual e sufocadamente se armara desabar sobre a cidade,

⁷⁷ Para B. Tomachevski (p. 278-284), num estudo publicado pela primeira vez em 1925, há *motivos livres* e *motivos associados* vinculados à noção de *fábula* e *trama*. A *fábula* é o que se conta numa narrativa, ao passo que a *trama*, sendo uma construção inteiramente artística e individual, é o modo mediante o qual se narra uma determinada história. Os *motivos*, por seu turno, são *livres* quando sua eliminação não compromete os nexos de causa e efeito da narrativa, e são *associados* aqueles que, se excluídos da narrativa, comprometem a organicidade global da obra. O teórico russo concebe, ainda, o conjunto de *motivos* quanto à funcionalidade que assumem: 1) *motivação composicional*: parte do pressuposto de que todo acessório deve ter sua função intrínseca no interior da fábula. 2) *motivação caracterizadora*: confirma ou opõe-se a um estado de coisas: é *heteróloga* quando gera efeitos paradoxais (alegria e tristeza lado a lado, sede e água inalcançável, etc.), e *homóloga* quando, por exemplo, a felicidade de um casal de namorados condiz com um dia de céu límpido, sol reverberante. 3) *motivação falsa*: seu efeito é de “despistamento”, o que ocorre quando “o autor nos permite supor um falso desfecho” (p. 284), ou seja, cria-se um clima favorável a um determinado desenlace e dá-se o surgimento do inesperado.

o homem de gris consegue dormir e, ao acordar, encontra-se novamente de posse da sua memória.

É interessante notar, também, que há correlações entre a caracterização do espaço, o Desconhecido e as demais personagens. Desse modo, o céu pesado e a noite sombria repercutem no interior deste sob a forma de uma angústia existencial que se intensifica pela perda da memória e, se há hostilidade do espaço para com ele, também lhe é repassada uma posição hostil por parte de várias personagens.

Os dois companheiros, que travam conhecimento com ele no café-restaurante, e que o conduzem por diversos lugares, são os mais hostis dentre todos, sempre pressionando-o com o intuito de arrancarem-lhe uma verdade que ele próprio desconhece. Quem ele era? Teria matado alguém? Teria cometido um assalto? Na medida em que não tem resposta para essas dúvidas que continuamente freqüentam sua mente, cada vez mais ele entrega a direção dos seus passos a essas “duas aves agourentas” (p. 19), cuja presença na narrativa, se por um lado contribui para adensar o clima de mistério e suspense de que se reveste a trama, por outro justifica, com sua natureza noctâmbula e degradada, o errático movimento do Desconhecido por lugares inusitados e sórdidos.

Quando saem do café-restaurante, o Desconhecido se depara com um cenário paradoxalmente estreito e vasto, cerceador do seu anseio de liberdade e denotador de amplitude. Afigura-se-lhe, dessa forma, um cenário que o torna – implicitamente – pequeno e como que insignificante: a rua pela qual deambula ao lado de seus dois colegas, a despeito de ser larga, talvez até extensa, é, também, obscura e coberta por um céu pesado, esmagador.

Saíram os três a andar por uma rua larga, deserta e pobremente iluminada. Lá do outro lado enfileiravam-se os armazéns do cais, com seus números pintados nos frontões em grandes algarismos negros; por trás deles, acima de suas cobertas de zinco, erguiam-se mastros em cujas pontas brilhavam luzes. O calor continuava e o céu agora parecia mais baixo e carregado. (p. 35).

4.5 Velório em casa humilde

Enquanto ainda andavam por essa rua repleta de obscuridade,

De repente o corcunda soltou uma exclamação e estacou, apontando para uma janela iluminada, no outro lado da rua.

– Um velório!

Os outros olharam. Era uma meia-água de aspecto pobre e tristonho. À sua frente, na calçada, homens fumavam e conversavam em pequenos grupos. (p. 38).

Tem-se, aqui, o apontamento do terceiro local por que passa o Desconhecido em sua noite de amnésia e horror. Logo de início constatamos que se trata de um velório numa casa de pessoas de reduzidas posses, uma vez que a menção à forma da casa a delinea – e implicitamente a seus moradores também – socioeconomicamente. Interessante notar que o vocábulo “tristonho”, caracterizador do aspecto da casa, possui sentido dúplice: a casa pode ter aparência tristonha pelo estado de precariedade que se supõe possuir e, também, pelo fato de que em seu interior um corpo está sendo velado.

Fingindo serem íntimos do defunto e, embora sem deixar transparecer, divertindo-se “com a dor alheia” (p. 39), o corcunda e o mestre adentram a meia-água, com o

Desconhecido a lhes seguir, murmurando “sentidas condolências” (p. 40) enquanto se encaminham para o quarto em que está a viúva.

Não há muita preocupação, por parte do autor, no sentido de se narrar o interior da casa com riqueza de detalhes, como se toda ela, dessa maneira, se configurasse como algo um tanto ignoto e sombrio, de que se apreende não a totalidade pormenorizada, mas apenas alguns detalhes, indícios de algo que a análise espacial desvenda.

Por outro lado, tem-se pleno acesso à repercussão do ambiente no interior do Desconhecido:

... A cabeça agora lhe doía com mais intensidade, as têmporas latejavam, e o calor ambiente, o aperto, a proximidade desagradável daquelas caras cujas feições mal distinguia à luz amarelenta da lâmpada nua, o contato daqueles corpos que transpiravam, o cheiro de cera derretida mesclado com o de suor humano e com o aroma das flores – tudo isso contribuía para aumentar-lhe a aflição, o estonteamento, a miséria. Houve um instante em que teve a impressão de que ia desmaiar. Apoiou-se na parede caiada e ficou a olhar estupidamente o cromo do calendário ali dependurado: um penhasco negro batido pelas ondas do mar. (p. 39).

Novamente o homem de gris se vê em meio a um espaço apertado, e a dor de cabeça que o persegue se acentua ainda mais. A obscuridade do ambiente fica a cargo da “luz amarelenta da lâmpada nua”, que justifica a ausência de boa iluminação – embora não o sombrio do ambiente, que apenas pressentimos – e corrobora a baixa condição social da família do morto.

Há, no texto, uma gradação dos motivos que atormentam o Desconhecido, cuja leitura sugere a presença de um turbilhão a rondar a personagem e o leitor, aproximando-os

da mesma sensação de aturdimento. O ápice dessa sensação se dá quando o protagonista, amnésico, pressentindo um desmaio, apóia-se na parede.

Cumprido, aqui, abrir um parêntese e atentar para o fato de que a humilde casa é destituída de adornos, o que tanto pode revelar austeridade como uma vida modesta. Optamos pela segunda hipótese, considerando o delineamento do casebre – humilde –, bem como o fato de que a simples presença do cromo na parede já é um indício de que flutua, na concepção dos moradores da meia-água, um anseio um tanto vago e desnorteado de beleza, ainda que aliado ao pragmatismo do calendário.

O fato de o Desconhecido, após apoiar-se na parede, ficar olhando “estupidamente para o cromo do calendário ali dependurado” não é gratuito: existe uma inter-relação entre o que ele sente, o que está vivenciando e a gravura do calendário. A presença do rochedo sugere a idéia de precipício entre seu cume e o fundo do mar, o que indiretamente nos remete à condição do Desconhecido logo no início da narrativa, esforçando-se para se recordar do seu passado: “De olhos cerrados, procurava desesperadamente lembrar-se, e esse esforço lhe atirava o espírito em abismos vertiginosos, em sucessivas quedas no vácuo...” (p. 2)⁷⁸.

A forte e ritmada pressão que as ondas do mar exercem de encontro ao penhasco, reforçada pelo uso do verbo “batido”, e não “banhado” ou mesmo “acariciado”, é análoga à sensação de desconforto e angústia do Desconhecido, cuja falta de memória numa noite calorenta, abafada e repleta de seres e lugares que o hostilizam, também o pressiona a extremos de desagrado incalculáveis.

⁷⁸ Creio que a imagem do cromo vista pelo Desconhecido pode ser lida, também, como algo que especularmente o revelaria, na medida em que o “penhasco negro” batido pela água pode simbolizar sua própria condição de personagem amnésica e coagida, pelo anão e pelo mestre, a falar sobre algo de que efetivamente não tem noção. Ressalte-se, nesse sentido, que, no contexto narrativo do romance, a água, como elemento espacial, tem o mais das vezes um quê de orgânico, de hostil e de desconfortável.

A personagem fica cara a cara com uma figura retratada que, para além de aludir à sua própria condição de ser coagido por outrem, pela natureza, pelas circunstâncias e até por si mesmo a dar explicações e respostas que não possui, se configura como a paisagem do calendário pendurado na parede da casa em que se realiza um velório, ou seja, a presença mesma do calendário nessa situação já reporta à indiferente e irreversível passagem do tempo, que a todos, sem exceção, conduz à morte.

Embora não seja patente a preocupação com a descrição do cenário, percebe-se que dele evolua um ambiente sombrio, tétrico, que o motivo da morte tão bem serve para explicitar.

Nesse sentido, o ambiente, lúgubre, deixa-se perceber a partir da descrição fisionômica do próprio morto, mascarada pela direção do olhar do protagonista:

O Desconhecido olhava para o defunto que tinha o corpo coberto de flores até o ventre, as mãos amarradas sobre o peito com um lenço roxo. Seu rosto, descarnado e anguloso, era uma máscara de cera, pergaminhada, nariz adunco e narinas dum pardo violáceo. (p. 41).

Mais à frente, o olhar do homem de gris associa-se ao vôo de uma mosca, o que, além de legitimar a descrição que se pauta pelo lóbrego, confirma a precariedade da condição de vida – ambiente insalubre – da família do defunto:

Uma mosca solitária passeava pela cara do morto. Fez alto por um instante sobre os lábios dessangrados, subiu até a ponta do nariz, hesitou uma fração de segundo, como se fosse penetrar numa das narinas, depois atravessou o côncavo da face, quase desapareceu no sulco duma ruga, fez nova pausa sobre um dos olhos e finalmente parou no centro da testa, a mexer freneticamente as pernas. O Desconhecido olhava com fixidez para o inseto, como se a sua trajetória na cabeça do defunto fosse a coisa mais importante do mundo.

(...)

A mosca esvoaçou brevemente no ar, pousou na beira dum dos castiçais e depois foi sentar na orelha dum velho triste e trêmulo, que se achava atrás do crucifixo.

– Veja a sabedoria da mosca – ciciou o mestre. – Ela sabe que entre o defunto e aquele cavalheiro não há muita diferença. Um já morreu. O outro está morrendo. (p. 43)

O clima tétrico e sepulcral que toma conta da casa parece impregnar-se também no Desconhecido, na medida em que este, de mero espectador do vôo da mosca, passa a ser o alvo desse mesmo vôo, como se a morte, que as patas da mosca tocaram, quisesse tocá-lo em seguida:

O choro continuava no fundo da casa. A mosca voejou em torno da cabeça do corcunda e foi pousar na testa do Desconhecido, que a espantou com um tapa. O inseto, porém, voltou.

– Está vendo? Sua morte também já começou. As moscas têm um faro infernal. É bom não perder tempo. (p. 44).

Esse procedimento narrativo tanto confirma a atmosfera lúgubre que paira neste trecho do romance como aguça a curiosidade do leitor que, ainda desconhecedor dos rumos da narrativa, não sabe se entende o trecho supracitado como antecipação ou não do porvir das páginas seguintes.

4.6 Final de quermesse

Ao sair do velório, a sensação de pânico e desconforto do Desconhecido aumenta porque surge um comentário de que uma mulher fora morta com muitas facadas logo ao cair da noite. Como seu colarinho está manchado de sangue – da sua orelha ferida –, e o

mestre o pressiona cada vez mais em busca de uma verdade que ele nem sabe qual é, sua angústia e o medo de se descobrir um assassino são, dessa maneira, paulatinamente aumentados.

Os três seguem então sua caminhada e, depois de algum tempo, se deparam com algo cuja caracterização, momentaneamente, parece extrapolar os limites do sombrio e degradado clima que perpassa as páginas de *Noite* em direção à luz, à alegria, que é o efervescente movimento e ruído de pessoas que se divertem nessa noite hedionda:

Andaram mais uma quadra e chegaram a um largo iluminado, cheio de gente e música.

– Uma quermesse! – exclamou o anão.

(...)

O olhar do Desconhecido estava fito na igreja, cuja fachada recoberta de lâmpadas de várias cores, num pisca-pisca incessante, tinha um irisado fulgor de jóia. No centro do largo erguia-se um carrossel e, sob o pára-sol cônico de lona, com gomos amarelos, azuis e encarnados, girava a plataforma circular sobre a qual se alternavam bancos para duas pessoas e cavalinhos de pau, quase todos ocupados. (p. 49).

Nesse espaço a presença de luz é aparente, gritante, bem como se constata que não há menção a pessoas tristes, hostis, e sim a seres alegres, que ocupam quase totalmente o carrossel colorido. A música embala a felicidade que parece reinar nesse ambiente e a igreja, também iluminada por lâmpadas multicores e brilhantes, chama a atenção do Desconhecido, essa alma desgarrada de si em busca de socorro.

Mais adiante, entretanto, tem-se a exata noção desse ambiente, cuja caracterização, a princípio sugestiva de claridade e divertimento, sucumbe ante a presença onipotente e onipresente da calorenta noite que a todos – inclusive à quermesse – faz agonizar:

Era uma quermesse suburbana, pobre e evidentemente já nos seus últimos dias, talvez nas últimas horas. As tendas espalhavam-se em torno do carrossel, exibindo seus sortimentos um tanto desfalcados – estatuetas de gesso, panelas de alumínio, vasos, perfumes baratos, jóias de fantasia, bonecos, latas de conserva, garrafas de licor – cada qual com seu jogo: pescaria, jaburu, lançamento de argola ou de dados, tiro ao alvo... Por entre elas passeavam homens e mulheres, principalmente soldados e marinheiros, de braços dados com criadinhos. Poucos, porém, eram os que se interessavam em experimentar a sorte, pois parecia que o calor abafado os deprimia, fazendo-os arrastarem-se com uma viscosa lentidão de lesma. (p. 49-50).

Tem-se, novamente, a configuração de um cenário de pobreza e também de finitude, tal como o sugerido pelo calendário no velório. As pessoas que transitam pela quermesse, até então não definidas socialmente, são designadas como “principalmente soldados e marinheiros, de braços dados com criadinhos”, ou seja, pessoas sem paradeiro certo – marinheiros –, sem profissão efetiva, fornecedora de estabilidade sócio-econômica – soldados –, e até um certo tom pejorativo com relação às mulheres que os acompanham, simplesmente “criadinhos”. Personagens sem relevo social num local suburbano. O lado marginalizado da sociedade.

A tudo isso se acrescenta o “calor abafado”, que não só ao Desconhecido oprime e sufoca, mas que a todos incomoda, sendo o fluxo de pessoas na quermesse definido, em virtude do exacerbado calor, mediante essa significativa aliteração: “viscosa lentidão de lesma”. As consoantes do vocábulo “lesma” repetem-se no período, enfatizando o mole e lânguido arrastar-se das pessoas por uma quermesse decrépita.

Se o calor e o abafamento remetem ao cenário do café-restaurante, em que a temperatura fazia suar e sufocava, também o cheiro que se espalha pelas barracas da quermesse de periferia é o mesmo verificado no referido café, uma vez que em ambos o cheiro de frituras toma conta do ar, exalando-se aos quatro ventos na quermesse e

propagando-se, oriundo da cozinha, e impregnando-se em forma de sebo nos móveis, teto, no rosto dos garçons e do proprietário do café-restaurant:

Andava no ar um cheiro de frituras que vinha das tendas onde se faziam pastéis, churros e pipocas. E aqui e ali, montando guarda a seus tabuleiros de cocadas, quindins e bons-bocados, negras velhas, de saias rodadas e turbantes coloridos, cochilavam, enquanto ao pé delas morriam aos poucos as chamas de suas lâmpadas de querosene. (p. 50).

Aos poucos o sombrio vai tomando conta do lugar, e se percebe a obscuridade ou até mesmo a escuridão próxima pelas chamas das lamparinas de querosene das doceiras, que se apagam lentamente, convergindo nesse sentido com a esperança do Desconhecido, que cada vez mais sente-se oprimido e desolado.

De repente ele avista um padre e corre até ele, clamando por socorro. O mestre, contudo, intervém e diz ao sacerdote que o amigo não está no seu juízo perfeito, ao que o padre aconselha a não deixá-lo andar sozinho.

Quando os três abandonam a quermesse, esse é o panorama que deixam para trás: “De novo começou a girar o carrossel. Uma valsa inundou suavemente o ar. O cavalo baio galopava solitário”. (p. 55).

Se a imagem inicial é a de muita luz e aparente felicidade, o prosseguimento da narrativa demonstra que nem tão alegres assim são a quermesse e as pessoas que nela transitam. A quermesse agoniza em seu final, as barracas em torno do carrossel estão com seu sortimento de objetos baratos desfalcado e todos vergam ao peso opressivo da noite calorenta. Paira, sobre o ambiente, uma atmosfera de abafamento e de exaustão. E, ao olhar de basbaque encantado que o Desconhecido deita na igreja recoberta de lâmpadas,

substitui-se a sua posição desencantada perante todas as coisas e a resignação com que segue o corcunda e o mestre.

A sensação de alegria e claridade advinda da igreja iluminada é tão ilusória quanto a idéia de salvação e livramento das garras dos seus dois sórdidos companheiros por meio do auxílio do padre. Todas as portas, tal como a do acesso à sua memória, fecham-se-lhe. E num espaço cada vez mais obscuro, cada vez mais exíguo.

4.7 Prostíbulo requintado

Quando saem da quermesse, os três tomam um táxi que os guiará ao local do “compromisso” do mestre. Casualmente, este puxa assunto com o chofer e lhe pergunta se não ouvira falar do crime da mulher esfaqueada, mas o taxista só sabe de um homem que, tendo levado uma paulada na cabeça, fora assaltado no Parque, por volta do anoitecer. Além de a perturbação e a angústia do Desconhecido – que não sabe se perpetrara tais crimes – aumentarem, se adensa na narrativa um clima de suspense e mistério que a própria localização do prostíbulo – um lugar ermo e distante – justifica e corrobora.

Mais adiante, temos a descrição do prédio, cuja aparência externa, excetuando-se a presença de bandeiras iluminadas nas janelas do piso superior, remete-nos à imagem de uma respeitável casa de família, idéia reforçada pelo próprio “aspecto severo” da construção:

Aproximavam-se duma casa assobradada, de aspecto severo, com uma fila de seis janelas no andar superior e, no andar térreo, uma grande porta central com duas janelas de cada lado. As bandeiras das janelas do segundo andar achavam-se quase todas iluminadas, como se o sobrado

estivesse em festa. Delas, porém, não vinha o menor somido de vozes ou de música. (p. 58).

A iluminação das bandeirolas, de certa forma, aproxima a caracterização do prostíbulo à da igreja em cujo largo se realizava a quermesse: ambas as construções, externamente, estão muito iluminadas. No sobrado, entretanto, não há ruído de vozes ou de música, como se o prédio no alto da erma colina mascarasse sua verdadeira condição sob uma fachada de austeridade e respeitabilidade, tal como os figurões que o visitam se mascaram de respeitáveis senhores em seu dia-a-dia.

O interior do bordel, aliado à “cara honesta de mãe de família” (p. 60) de sua cafetina, confirmam até certo ponto a impressão de seriedade oriunda da descrição da fachada. Afirmo “até certo ponto” porque, em determinado momento, a proxeneta parece dar-se conta de sua condição e apaga as luzes, deixando a sala num estado de semibreu, mais condizente com os propósitos licenciosos de que é palco.

A folha da porta abriu-se por completo, os três companheiros entraram e foram levados para uma ampla sala ricamente iluminada pelas muitas lâmpadas do imponente lustre de pingentes de vidro que pendiam do teto, onde se via um trifólio em relevo. A um canto da peça, sobre o linóleo de cubos coloridos, estavam um sofá e duas poltronas estofadas de veludo dum vermelho de groselha. No centro da sala, em cima da mesa coberta por uma toalha de damasco, repousava uma fruteira de prata com laranjas, bananas e maçãs de cera. Nas paredes, contra um fundo rosado, avultavam, em grená, enormes cachos de uva e folhas de parreira. O que, porém, mais chamou a atenção do Desconhecido foi uma imagem do Coração de Jesus que pendia da parede, numa moldura debruada de pequenas lâmpadas azuis e amarelas. Percebendo a direção do olhar do homem de gris, a dona da casa murmurou um discreto “com licença” e apagou as lâmpadas coloridas. Depois torceu a chave do lustre e extinguiu a luz maior, deixando apenas a do quebra-luz em forma de umbela, que se erguia a um canto, produzindo um lusco-fusco alaranjado. (p. 58).

A descrição da sala e a enumeração dos seus móveis e objetos deixam entrever que não se trata de um bordel comum, mas de um requintado prostíbulo, cujos clientes-alvo são homens de invejável condição socioeconômica.

No contexto da narrativa, esse é o único cenário em que impera um certo bom gosto, em que um certo conforto se faz notar, idéia fortalecida pelo sofá e pelas duas poltronas de veludo. Nota-se, também, que a ausência de balbúrdia favorece a manifestação de um clima de sossego, de paz e de descanso. Tanto é assim que sobre a mesa “repousava” uma fruteira, e não simplesmente “havia”, “estava”, ou mesmo “jazia”, que melhor se adequaria, esse último verbo, à atmosfera lúgubre e escura de que se reveste a trama, em outros momentos.

Não obstante, quando a cafetina percebe que os olhos do Desconhecido estão fitos na “imagem do Coração de Jesus que pendia da parede” (p. 58), imediatamente apaga a lâmpada do lustre, deixando a sala numa penumbra alaranjada. Esse ato, motivado por seu constrangimento em virtude da noção de paradoxo que a imagem de um santo instaura num espaço destinado à liberação das concupiscências, e, portanto, do “pecado”, subtrai à sala sua condição anteriormente digna, respeitável, clara e portadora de ordem e sossego. O Cristo na parede fica no escuro como se, desse modo, não pudesse ver os atos pecaminosos à sua volta, e a dona da sala abandona seu estado de mulher de respeito para assumir, ainda que com recato, sua condição de intermediária de encontros furtivos e libidinosos.

Dessa maneira as máscaras caem. As coisas assumem seus respectivos lugares e a sensação de paz e serenidade, que a descrição da fruteira de prata que “repousa” sobre a mesa preconiza, mostra-se tão ilusória quanto a condição das frutas que, sendo de cera, não são mais que simulacro, arremedo do real. E o jogo dos efeitos de luz, já mencionado

anteriormente, obedece aqui ao seguinte esquema: escuro/claro/obscuro. Enquanto se encaminham para o prostíbulo, o Desconhecido e seus dois sórdidos companheiros atravessam um “parque sombrio”, em que aquele mais ouve do que vê a estrada por que caminha. Ao adentrar o sobrado, ficam em contato com a claridade e, depois, com a obscuridade que passa a tomar conta do salão.

Diferentemente do que ocorrera no parque, porém, aqui não é o homem de gris que passa por lugares claros, obscuros e escuros movido por um anseio e vontade próprios, e sim o que, antes, se vê num cenário em que o jogo de luzes se repete em torno de si, sugerindo que também há espaços de sombra e luz em seu interior oculto pelo véu do esquecimento.

Depois de tudo em seus devidos lugares, sem disfarces, a opressão que sente o Desconhecido – e que não o abandona em momento algum –, tem espaço para sua manifestação aparente: “...O Desconhecido caiu pesadamente sobre uma das poltronas, soltando um suspiro. As janelas da sala estavam fechadas. Fazia ali dentro um calor abafado e ele começava a sentir já uma angústia de entaipado...” (p. 59).

E é assim que ele está: aprisionado em si, ser sem memória; aprisionado na noite, que o envolve e em que se intercalam espaços de sombra e obscuridade pelos quais ele deambula; prisioneiro da companhia atormentadora do mestre e do anão corcunda e, também, prisioneiro que se sente na sala do prostíbulo, sensação de enclausuramento agravada pelo “calor abafado” que, pertencente à noite que o envolve, o persegue por onde quer que ele vá.

Mais à frente, o Desconhecido levanta-se da poltrona e, embora estando na sala do prostíbulo, põe-se a andar, numa manifestação do deslocamento espacial que, como já foi afirmado, é próprio da estrutura narrativa:

... O Desconhecido ergueu-se e ficou a andar pela sala, dum lado para outro, meio estonteado, as pernas doloridas. Acercou-se da janela, ergueu a guilhotina, pôs a cabeça para fora e respirou fundo, sentindo um cheiro de mato noturno. (p. 65-66).

Torna-se explícita, nesse trecho, a sede de liberdade do homem de gris. Da janela, o céu que avista permanece nublado, entrecortado por relâmpagos que são prenúncio de tempestade certa. E mais forte e nítida é sua sensação, sua certeza de que, se o temporal desabasse, aliviar-lhe-ia o peito da angústia, livrando-o da companhia excêntrica e degradante do nanico e do mestre.

Como já foi afirmado, há uma estreita correlação entre o temporal que se arma, o clima de abafamento que dele decorre e a sensação de angústia do Desconhecido, como se à tempestade externa correspondesse uma interior. Daquela se sabe a direção dos relâmpagos, desta se desconhecem as voltas inúmeras de uma mente em busca do passado. “Um trovão ribombou longe. O Desconhecido sentiu-o dentro do peito”. (p.74).

E assim constata-se que no interior do homem de gris, em que já se fundiram a turbulência da cidade e o insondável da noite, mescla-se também a agitação crescente do temporal, cuja culminância lhe resultará num sono profundo, reparador da sua memória esquecida.

4.8 Hospital de Pronto Socorro

Após saírem do prostíbulo, o anão corcunda e o mestre, levando consigo o colega desmemoriado, dirigem-se para o Hospital de Pronto Socorro, amantes que são do lado obscuro da vida, do limite mesmo que a separa da morte. O corcunda, com sua sórdida orientação estética, prefere retratar fisionomias tristes, de pessoas “acuadas”, amedrontadas, desencantadas com a vida ou mesmo dela destituídas.

A descrição do hospital, diferentemente da dos outros locais por que passa o Desconhecido, é feita de maneira extremamente parcimoniosa: alude-se à construção do edifício, descreve-se o saguão e expõe-se brevemente a sala do médico de plantão, com o qual o mestre e o anão mantêm relação de amizade. A semelhança com os outros lugares visitados pelo homem de gris deve-se à continuidade do calor e da sensação de sufocamento advinda deste, bem como do clima mórbido que também se verifica no velório.

Se por um lado a quase ausência de descrição e ordenação dos elementos espaciais do Hospital de Pronto Socorro cria uma espécie de cenário vazio, por outro sugere a existência desse mesmo cenário no interior do Desconhecido, ser transitoriamente sem passado nem futuro, que vivencia de forma atônita apenas o presente hostil, desconhecedor de si e dos acontecimentos subseqüentes, realidade mesma do plantão do Pronto Socorro, que nunca “sabe” qual será o próximo paciente a ser atendido na noite abafada e imperscrutável.

Eis o que se vislumbra logo depois de os três descerem do táxi: “...Estavam à frente dum vasto edifício de dois andares, que ocupava quase todo o quarteirão. Na fachada, grandes letras luminosas: Hospital de Pronto Socorro”. (p. 75).

A imagem que se tem é sucinta, objetiva, destituída de quaisquer ornamentos. Tem por finalidade apenas situar geograficamente as três personagens na noite escura. Prosseguindo, tem-se a descrição – também direta e breve – do saguão de entrada:

Penetraram num vasto saguão circular, de paredes brancas e chão de mosaico verde. Por trás do balcão da portaria um funcionário cochilava, debruçado sobre a escrivaninha. Ao ouvir as vozes ergueu a cabeça, abriu os olhos e, avistando o corcunda, fez-lhe um aceno amistoso. (p. 76).

Tanto no primeiro como no segundo trecho supracitado, a impressão é a mesma: amplitude e impessoalidade, que são aspectos intimamente vinculados à vivência do Desconhecido, que se vê desmemoriado, ou seja, impessoalizado em virtude da evasão da memória, num espaço imenso – o da noite que encobre uma grande cidade – embora já tenhamos referido que se trata de um espaço paradoxalmente estreito e vasto, cerceador e amplo. É nessa dialética espacial que o protagonista se encontra: tem à sua frente as ruas, a cidade, o mundo, mas é essencialmente prisioneiro de si mesmo, de modo que, fazendo parte desse cosmos, ele também é prisioneiro certo dos locais por que passa. Daí sua “angústia de entaipado” (p. 90) e o sufocamento que o acompanham por toda a obra.

Retornando à caracterização do Pronto Socorro, cumpre salientar que também não se constata hostilidade com relação ao Desconhecido, embora se note, por outro lado, a mesma sensação ilusória de paz e sossego que a caracterização do prostíbulo, assemelhando-o a uma honesta casa de família, objetivava fornecer. Na portaria um funcionário cochila, o que deixa presumir carência de movimento e agitação no hospital, como se tudo transcorresse tranqüilamente. Mais à frente, porém, tem-se a exata noção do que acontece e o constante chegar de barulhentas ambulâncias, o frenético corre-corre de enfermeiros pelos corredores e a menção a cinco tentativas de suicídio – sendo duas fatais –

e a um assassinato, descortinam a realidade sob a aparente calma que reinava no ambiente.

Constata-se, ainda, em oposição aos outros lugares pelos quais o Desconhecido deambula, a completa ausência de escuridão e até mesmo de obscuridade, como se as paredes brancas, bem como a claridade das inúmeras lâmpadas fluorescentes que se pressupõe existirem no hospital a dissipassem por completo.

A sala do médico, amigo do mestre, não foge ao que foi observado:

O homem da flor segurou o braço do Desconhecido e arrastou-o consigo. Entraram numa sala também branca, de paredes nuas, onde havia uma escrivaninha com um telefone, um sofá e duas poltronas de couro negro. No centro do compartimento um homem alto e magro, ainda jovem, metido num avental branco, abriu os braços:

– Os corujões da noite! – exclamou.(p. 76).

O ambiente – dada a sua própria condição de sala de pronto atendimento – é, como já se afirmou, impessoal: existe apenas o essencial, o indispensável ao atendimento dos pacientes. Se no velório a presença do cromo do calendário remete o Desconhecido a outras realidades verificáveis, aqui a presença das “paredes nuas” sugere desproteção, o vazio que impera em sua memória numa espécie de impessoalidade de si para si próprio.

Mais adiante, nos defrontamos com o fim da aparência de tranqüilidade que antes tomava conta do Pronto Socorro:

O hospital como que ganhou vida de repente. Passaram pelo corredor vultos brancos, em marcha acelerada. Ouviam-se vozes confusas. De súbito uma sirena começou a soar, muito próxima, e seu gemido pareceu encher o hospital, a rua, a cidade, a noite, e depois foi enfraquecendo aos poucos até sumir-se por completo. (p. 76).

Note-se, entretanto, que o hospital “como que ganha vida de repente”, mas uma vida que “vive” da morte, das dores e desgraças alheias. Muito embora os propósitos de um hospital sejam justamente evitar as mortes e socorrer os doentes, suas salas e corredores constituem locais certos para a manifestação da dor, do sofrimento e do pranto.

E essa vida prossegue: “O Desconhecido estava atento aos ruídos do hospital. Pareceu-lhe ouvir gemidos distantes, vozes lamuriantes, sonidos metálicos. (...) Remexeu-se na poltrona e sentiu que o casaco se colava no respaldo”. (p.78-79).

Já nem é preciso mencionar o calor, que está implícito como causa do suor do Desconhecido.

Nesse ambiente em que se ressalta o lado frágil da vida, em que avulta a solidez dos liames que a prendem à morte, o homem de gris mais quer se encontrar, cada vez mais atordoado que está entre o abafamento que o branco das paredes não suaviza e a conversa mórbida que o médico mantém com o mestre sobre suicídios, doenças e acerca de um assassinato cometido no início da noite.

O ponto alto de sua sensação de desconforto com relação à realidade circundante e consigo próprio ocorre quando o mestre inquire ao médico de plantão se existe possibilidade de alguém cometer um crime e depois se esquecer do acontecido, ao que este responde afirmativamente, dizendo chamar-se este caso, em psiquiatria, “estado segundo”. Ante essa resposta, ainda mais angustiado fica o Desconhecido, sem saber se de fato é ou não um assassino.

4.9 Cabaré do Vaga-lume

Este é o penúltimo lugar a que o homem de gris, levado pelo mestre e pelo nanico, vai em sua noite de amnésia e horror.

Diferentemente do prostíbulo, cujo atendimento aos clientes se pauta pelo sigilo e pela discrição, no cabaré do Vaga-lume – cognome do pederasta dono do local – se reúnem pessoas de variadas posições sociais que não escondem suas faces: são comerciários, ricos, moças de família que se prostituem à noite e também prostitutas “em tempo integral”. O segredo de um com relação ao do outro baseia-se nesse tácito acordo mútuo, cujo desrespeito prejudicaria a ambos.

A caracterização do cabaré, contudo, aproxima-se da do prostíbulo no que tange à ausência de espaços abertos, de circulação de ar fresco. Em ambos a falta de liberdade do Desconhecido se evidencia pela ausência de uma janela e, no cabaré, ainda mais pelo calor que emana até do atrito de corpos suados e lubrificados num espaço abafado, sombrio e hermético:

Quase todas as mesas em torno da pequena pista circular estavam ocupadas por homens e mulheres, muitos dos quais dançavam languidamente ao som do arrastado e gemebundo *blue* que a orquestra – piano, clarineta, pistão, contrabaixo e bateria – tocava com uma estridência que parecia aumentar o calor daquele ambiente opressivo. Tocos de vela ardiam, metidos nos gargalos das garrafas, sobre a toalha xadrez das mesas. O ar estava saturado da fumaça dos cigarros, do bafio do álcool e do calor daqueles corpos em combustão. Nas paredes caiadas viam-se, desenhadas a carvão, figuras de mulheres semidespidas ou completamente nuas, com legendas ambíguas. “Obra do nanico em muitas noites” – explicou o

mestre. A um canto do salão um ventilador zumbia, sem contudo conseguir amenizar a temperatura. (p. 83-84).

O que se ressalta no cabaré do Vaga-lume é, a exemplo do que se destaca em todo o movimento deambulatório do Desconhecido em sua noite de amnésia e sofrimento, a presença marcante do calor que, oriundo do mormaço que grassa sobre a cidade, é adensado no salão do cabaré, em cujo interior tudo contribui para tal intensificação: a “estridência” com que toca a orquestra, o “calor daqueles corpos em combustão” e o “ventilador” que não consegue refrescar a temperatura ambiente.

Tal calor não repercute apenas no Desconhecido, mas também nas pessoas que dançam “languidamente” pelo salão, como se, para além de voluptuosas, estivessem doentias, vagarosas, mórbidas. Na sordidez desse cenário estreito, opressivo e destituído de claridade, é que o homem de gris, perplexo, continua sua caminhada interior, qual seja a da busca de sua memória perdida.

Nesse sentido é que sempre está em busca de liberdade, do rompimento das amarras que, aparentemente o enclausurando a ambientes obscuros e hostis, prendem-no muito mais ao ser sem lembranças, transeunte da noite calorenta, no qual se tornou.

Um garçom conduziu o mestre e os amigos para uma mesa afastada da orquestra. Sentaram-se. O Desconhecido olhava em torno, em busca de uma janela e, como não encontrasse nenhuma, começou a ficar angustiado. A dor de cabeça cessara, mas as mãos lhe tremiam um pouco e o vazio do cérebro perdurava. (p. 84).

Esse trecho é representativo do tema da busca de liberdade. Tal como acontece no prostíbulo, também no cabaré o Desconhecido é tomado por um anseio desenfreado de um

espaço menos abafado, que se resumiria na concretude de uma janela. Aparentemente, sua angústia advém do fato de não haver nenhuma no salão.

Todavia, o que o torna angustiado não é exatamente – ou somente – o estar num salão fechado, e sim o não saber nada de si. Angústia e opressão ele sente tanto em ambientes fechados como em abertos, como no parque e na quermesse, e a aflitiva sensação de abafamento também o persegue para onde quer que ele vá, proveniente que é da própria noite, que com seu espesso manto de escuridão, que a todos encobre, o envolve num abraço que parece fundi-los num só. Ele a sente dentro do peito, tenta se esconder de suas escuridões interiores na escuridão insondável daquela, depois sente medo, e assim se constrói toda uma dialética entre o Desconhecido e a noite, correspondendo o escuro desta àquilo que de si ele não mais enxerga em seu interior.

O mal-estar que o estreito cenário provoca no homem de gris também advém, em parte, da melodia da orquestra, que, ao invés de agradá-lo, agride-o ainda mais com a estridência dos seus instrumentos, como se, além de água pura – no parque –, também lhe fosse negado o prazer de ouvir alguma música nessa noite de esquecimento e perplexidade:

...O clangor do pistão era como um clarão cegante que o obrigava a apertar os olhos. (p. 87).

(...)

...A orquestra continuava a tocar e os berros do pistão entravam-lhe pelos ouvidos, ameaçando partir-lhe as paredes do crânio. (p. 92).

Como se verifica, as sensações do Desconhecido no cabaré são as mesmas que o acompanham desde o início da trama: angústia, calor, estonteamento. Novamente um ambiente estreito a lhe comprimir o peito.

4.10 Quarto da meretriz Ruiva

No cabaré do Vaga-lume, por intermédio do mestre, o homem de gris entra em contato com a prostituta Ruiva, e o anão fica com a Passarinho, sua predileta já de outras noites. Depois de o Desconhecido sentir-se mal e tomar um pileque de champanha, saem os cinco rumo à casa das duas prostitutas.

A casa onde a Ruiva e a Passarinho moravam ficava numa travessa sombria, de calçadas estreitas orladas de álamos. Era um velho prédio centenário, de fachadas de azulejo, com três estátuas mutiladas sobre a platibanda. (p. 96).

A aparência externa da casa onde moram é triste, quase lúgubre. A sensação de aperto, por seu turno, fica por conta das “calçadas estreitas”. Quando eles estão subindo a escada rumo aos quartos, é-nos informado, mais uma vez, acerca do calor que grassa sobre a cidade e contribui para aumentar a sensação de abafamento e de agonia do Desconhecido: “Fazia um calor abafado e andava no ar um cheiro rançoso de cozinha” (p.96). É o mesmo odor que exalava do café-restaurante, deixando subentendido que a configuração dos dois ambientes obedece a princípios iguais: locais sem assepsia, repletos de sebo, de sujeira.

Depois

O mestre foi empurrando o Desconhecido e a Ruiva para dentro do outro quarto. Era uma peça pequena, de paredes brancas, com uma cama de casal, um penteador de espelho circular, uma pia, um guarda-roupa de pinho e uma cadeira. O soalho era nu e triste... (p. 97).

Percebe-se, por essa descrição, que se trata do quarto de uma pessoa de condição social humilde: o quarto é pequeno, e nele há apenas o indispensável para o descanso e o

sustento de sua dona. Paira sobre toda a casa, a começar pelas “estátuas mutiladas sobre a platibanda”, um clima de melancolia, de obscuridade e tristeza, muito bem expresso na descrição do soalho “nu e triste”. Na verdade, nus e tristes estão também o Desconhecido e a Ruiva. Ele, nu no sentido de se encontrar desprotegido, solitário “nas ruas sem nome nem norte” (p. 3) e, ela, a julgar por seus “gestos cansados”, por seus sorrisos tristonhos e pelo cansaço de todas as noites.

Mais adiante se faz sentir, novamente, o temporal que calma e pacientemente está se armando sobre a cidade, desde o começo da narrativa, e ao qual é análoga, como já se disse, a sensação de sufoco e clausura do homem de gris: “Um trovão sacudiu as vidraças. A Ruiva começou a despir-se devagarinho, com gestos cansados”. (p. 98).

Então os dois mantêm relação sexual. Repete-se, de certa maneira, a cena que se passou na noite nupcial do Desconhecido, da qual ele se lembrará após ter recobrado sua memória: a princípio ele fica frio, a mulher conversa, então ele a ama com uma gana em que se misturam desejo e agressão, como se tivesse de demonstrar sempre que é “macho”, que não é impotente.

Consumado o ato, ele “Teve um sobressalto ao ouvir o estrondo dum trovão, que pareceu sacudir a casa inteira” (p. 102). Então, ao mesmo tempo em que adormecia,

A chuva irrompeu com repentina violência, em grossos pingos que rufaram nas folhas das árvores, nos telhados, nas calçadas, nas vidraças, abafando por completo a música da gaita, que só continuou na mente do Desconhecido.

Ele volveu para o lado, abraçou a Ruiva, murmurou um nome de mulher e caiu num sono profundo. (p. 103).

No instante em que o temporal desaba sobre a cidade adormecida, o homem de gris também adormece e chega ao fim o seu opressivo estado de angústia e sua sensação de abafamento. Depois de muito procurar pela identidade esquecida e não conseguir encontrar, ele rende-se à exaustão física e dorme um “sono profundo”. Sono que, se por um lado pode ser entendido como evasão do seu estado de angústia, por outro pode ser vislumbrado como um mecanismo reparador de seu cansaço corporal e restituidor de sua memória perdida.

Dos oito lugares a que o Desconhecido se encaminha – quer seja acompanhado ou não – seis constituem locais fechados, sendo espaços em cuja estreiteza o abafamento da noite opressiva se acentua ainda mais. Os dois restantes, quais sejam o parque e a quermesse, embora sejam espaços abertos, amplos, arejados e desprovidos de paredes aparentemente cerceadoras e aprisionadoras, não induzem o protagonista a uma sensação de descontração, alívio ou minimização da angústia que não o abandona em todo o transcorrer da trama em que se encontra em estado amnésico.

Disso se infere que, embora haja estreitas relações entre o que a personagem sente e o espaço urbano pelo qual ela flana, sua angústia provém igualmente da perplexidade de se encontrar amnésico, perdido numa cidade e aprisionado num corpo que momentaneamente desconhece. Nesse sentido, ele se relaciona consigo mesmo – tenta fugir dos seus temores, busca a si mesmo – em meio a espaços cuja configuração lhe repercutem em cheio.

4.11 Retorno para casa

Após dormir no quarto da prostituta Ruiva, o Desconhecido recobra a memória e encaminha-se de volta para sua casa, um pouco antes do amanhecer.

Nesse trecho, a “cidade do não-lugar”, lançando mão da expressão de Sharpe e Wallock (1987, p. 34), continua o sendo de certa forma: não é porque o protagonista está de posse de sua memória que a cidade, suas ruas e suas praças, passam a ser nominadas: o anonimato ainda paira sobre os locais urbanos.

Em seu retorno para o lar, o Desconhecido, embora se depare com um espaço que agora lhe é familiar, não estabelece com ele nenhum tipo de contato emotivo, seja de identificação ou mesmo de aversão; ao contrário, trata-se de um espaço que é descrito com rigorosa parcimônia, sendo meramente funcional, uma vez que serve para orientar o rumo que o protagonista tem de seguir:

Estaca a uma esquina para orientar-se. Onde estou? Por alguns segundos interroga as fachadas das casas, que nada lhe dizem. Faz uma volta sobre si mesmo, já nas fronteiras do pânico, mas tranquiliza-se ao avistar as torres da Catedral. Sabe agora onde está e como encontrar o caminho da casa. (p. 109).

A preocupação maior, por parte do narrador, é a de retratar, por intermédio de analepses disseminadas ao longo dessa parte da narrativa, fatos da vida pregressa da personagem.

Pela alusão a tais fatos é que tomamos conhecimento dos traumas⁷⁹ de infância do protagonista e que, em sua idade adulta, acabaram por minar sua relação conjugal: fora criado por três tias solteironas, perdeu a mãe quando criança, acabou casando-se com uma mulher que era, para ele, paradigma de sua finada mãe e, por isso, ainda que inconscientemente, achava indecente o fato de ela manifestar desejos sexuais e tomar a iniciativa do ato.

O fato desencadeador de sua amnésia é o abandono, por parte da mulher, quando, numa discussão, ele a chamara de “cadela indecente” (p. 113). É imbuído dessa preocupação – ela estaria ou não em casa? – que o Desconhecido se encaminha de volta para o lar. Indagação à qual, diga-se, o desfecho da narrativa não responde.

E o dia amanhece. Seria de se esperar ao menos alguma alusão aos ruídos do despertar da cidade: carros, pedestres, ou mesmo a algazarra de pardais em algumas praças. Não obstante, isso não ocorre. É como se efetivamente o Desconhecido caminhasse por uma cidade deserta, desprovida de pessoas, de movimento, de vida, enfim. Se por um lado tal fato pode soar estranho, já que se trata do retrato de um local que se apresenta como uma grande cidade, por outro corrobora a assertiva – neste trabalho já citada – de Flávio Loureiro Chaves, para quem *Noite* é a “narrativa da solidão” (1975, p. XII).

⁷⁹ Para uma compreensão de ordem psicanalítica do transtorno por que passa o protagonista de *Noite*, ler o ensaio “Um ponto de vista psicanalítico”, de Ellis D’Arrigo Busnello, no qual o ensaísta afirma que o Desconhecido “apresenta uma fuga dissociativa” (1995, p. 26), a cuja perda da memória não se atribui nenhum problema de ordem orgânica, tóxica ou mesmo de cansaço intenso: trata-se de um transtorno vinculado a acontecimentos traumáticos que, no caso do homem de gris, representa, por um lado, “um alívio para a tensão intolerável” (p. 27) e, por outro, uma maneira de ele se redimir perante sua esposa. O autor considera, ainda, a caminhada do homem de gris como parte do defrontar-se consigo próprio na figura de outrem (no caso, na figura da esposa), fonte de seu prazer e de sua dor.

Desamparo: sentimento que o homem de gris tem quando está em sua condição amnésica. Sentimento que se intensifica quando ele recobra as lembranças perdidas. Em ambos os casos, o homem urbano diante de sua incomensurável solidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de analisar como se processam as relações entre campo e cidade, no contexto narrativo de *Angústia*, *A cidade sitiada* e *Noite*, é que se constituiu este trabalho. Refaz-se, então, o método analítico aplicado ao estudo desse tema, com o objetivo de recuperar as assertivas que se disseminaram ao longo do texto.

No primeiro capítulo, na tentativa de promover uma abordagem do problema sobre cuja configuração me detenho neste estudo, busquei traçar uma breve história da cidade e apontar algumas relações que, ao longo dos tempos, se efetivaram entre o universo urbano e o universo rural, com suas implicações no contexto da literatura, em específico, da literatura brasileira.

Esse resgate histórico-social e literário possibilitou-nos perceber que, após o advento da modernização – no caso brasileiro, em especial a partir dos anos 30 do século XX –, a cidade viu-se cercada de utopias em relação às promessas que veiculava, na condição de espaço em que supostamente haveria liberdade e maior chance de crescimento pessoal; idéias utópicas que, posteriormente, foram rechaçadas pela configuração dessa mesma cidade, seja pela exclusão social a que submete seus habitantes, seja pela frieza, pela impessoalidade e, no limite, pela hostilidade com que o indivíduo se depara, perdido pelos meandros de um imenso e impessoal universo citadino.

Se por um lado a cidade, antes de se conformar num espaço tecnicamente desenvolvido, embora excludente e opressor, tomou para si a condição de um local que prometia êxito e acabou por veicular decepção, por outro lado a noção do campo como espaço de sossego, de paz e de tranqüilidade mostra-se, no contexto narrativo dos romances aqui analisados, igualmente ilusória, na medida em que tal contexto campesino se plasma

como um cenário que, tal como a cidade grande, parece não fornecer subsídios para uma plena realização individual.

Pode-se verificar, nesse aspecto, que os espaços que remetem ao rural/natural e ao citadino/urbano, nas obras aqui estudadas, não constituem espaços com cuja caracterização os personagens protagonistas se relacionam de modo pleno: são, antes, cenários que, de certa maneira, tais personagens percorrem em busca de paz e de sossego: sensações que, de fato, nunca são por eles encontradas.

Desse modo, tanto em *Angústia* quanto em *A cidade sitiada* e em *Noite*, tem-se personagens protagonistas que vivenciam, com modulações diferenciadas, o inferno da vivência, seja em espaços urbanos ou em espaços rurais/naturais: como se constatou, Luís da Silva se sente hostilizado pela cidade, em cujo interior ele não é nada além de um “verme” (p. 9). Lucrécia Neves, ao final da narrativa, sente-se compelida a se mudar, às pressas, da enorme cidade em que seu subúrbio se transformou, para o sítio, uma vez que não se adapta ao novo contexto citadino à sua volta. O Desconhecido é outro personagem que se sente prisioneiro, tanto de si mesmo, quanto do inominado universo urbano dentro de cujos muros virtuais ele passeia seu infortúnio.

Note-se, ainda nesse sentido, que, como se afirmou, se por um lado, a configuração da cidade grande hostiliza, cerceia e oprime o indivíduo, por outro lado não há, no plano diegético dos três romances que constituem o *corpus* deste estudo, apontamentos diretos do campo como apanágio de plenitude e de felicidade: no romance de Graciliano, o sentido nostálgico atribuído ao campo, por parte do narrador-personagem, marca-se por referências ao antigo (e findo) poderio econômico de sua família: lembranças de um tempo rural pretérito que não pacifica seu espírito atormentado pela pobreza e pela insignificância. Em *A cidade sitiada*, a fuga da protagonista em direção ao sítio parece ser mais um logro a ser

vivenciado por ela, pois, como já se afirmou, um cenário campestre, vazio de pessoas, não seria o lugar ideal para uma personagem cujo prazer consistia em ver/ser vista. Em *Noite*, o parque, espaço que, dentro do simbolismo assumido pelo texto, ocupa o lugar do campo, não funciona como contraponto ao universo citadino, e sim como espaço correlato a esse universo urbano: se há hostilidade para com o protagonista na cidade grande, também o há dentro dos limites do parque, ou, dito de outro modo: tanto no espaço de referências urbanas quanto no espaço de referências campestres, o Desconhecido não encontra nada além de incompreensão, de hostilidade e de desespero.

No segundo capítulo, tive por escopo tentar demonstrar que o drama vivenciado por Luís da Silva é, em essência, desencadeado pelo fato de ele não possuir dinheiro em meio a um contexto citadino em que aquilo que realmente importa é menos o ser em sua individualidade intrínseca do que aquilo que ele possui. Não é nada gratuito, nesse sentido, o fato de ele perder a presumível noiva para Julião Tavares, um sujeito que tinha dinheiro, posição social e, conseqüentemente, era invejado por todos.

Nesse contexto, as lembranças de um cenário campestre, por parte do narrador-personagem, funcionam tanto como uma válvula de escape de seus dilemas atuais, na medida em que, pelo devaneio, ele retorna a um tempo em que sua família detinha poderio econômico e posição social, quanto corrobora seu ato criminoso: afinal, como já se afirmou, à época de seu avô, o assassinato que tal narrador perpetra seria algo corriqueiro e, dada a situação de engano amoroso em que se viu enleado, altamente justificável.

De uma forma ou de outra, a nostalgia do campo e o sentimento de impotência e inferioridade ante a rotina asfixiante que Luís da Silva leva em meio a um cenário urbano e reificador, do qual é angustiado e aturdido prisioneiro, constituem, como objetivei evidenciar, a tônica da obra.

No terceiro capítulo, procurei demonstrar que a empolgação de Lucrecia Neves pelo progresso de sua cidade era, na verdade, uma fachada, posto que, de certo modo, ela continuou apegada ao *modus vivendi* do antigo São Geraldo, a ponto de, ao final da narrativa, quando esse subúrbio se torna uma cidade grande, fugir apressadamente desse novo e efervescente contexto urbano.

Não obstante, parece haver, aí, conforme pressuponho e tive por objetivo demonstrar, uma ironia por parte da instância narrativa, uma vez que, como a protagonista possui uma caracterização que se reveste de um caráter vaidoso e algo exibicionista, fundado sobre a dicotomia ver/ser vista, parece escapar-lhe que o melhor local para sua residência seria, de fato, outro subúrbio, onde ela pudesse se mostrar, com suas “pulseiras e miçangas” (p. 42), já que no contexto da cidade grande ela não foi vista por ser apenas mais uma na multidão, e, no sítio – embora o final da narrativa não explicita isso –, a ausência de olhares direcionados a ela, dada a carência relativa ao número de moradores desse espaço, fatalmente a entediaria, afinal quem a contemplaria em meio à pouca quantidade de habitantes no universo rural?

No quarto e último capítulo, conforme objetivei evidenciar, tem-se o registro da vivência do homem desvinculado de quaisquer liames diretos com o contexto rural. A não ser pelo retrato do parque, entendido, aí, como um rural simbólico, circunstancia-se, no universo romanesco de *Noite*, o drama do indivíduo essencialmente urbano, para o qual o campo não é lembrança nem local de uma fuga concreta, como nas narrativas anteriores, mas símbolo do natural: uma natureza tratada como elemento noturno, integrada mais à arquitetura da cidade grande – e a ela fazendo eco, portanto –, do que à natureza propriamente dita.

Procurei demonstrar, ainda, que a leitura do urbano, que se pode realizar nesse romance, encontra-se atrelada à leitura dos atos do protagonista na tentativa de recobrar sua memória perdida, na medida em que ele se move constantemente, em todo o decurso da narrativa, transitando por locais – sombrios e às vezes escusos – do universo citadino numa noite quente e abafada.

Nesse sentido, a cidade que se descortina ao leitor, no contexto narrativo de *Noite*, é a de um imenso aglomerado urbano, inominado e hostil, ao qual corresponde um protagonista igualmente inominado, sendo anônimo até para si mesmo, e hostilizado pelo entorno – seja pelo espaço caracteristicamente urbano, seja pelo espaço “natural” do parque –, isto é, tanto a cidade quanto o campo – simbolizado no referido parque – constituem espaços em cujos domínios o Desconhecido não se realiza de modo pleno.

Interessante observar, ainda, que o anonimato a que estão submetidas a grande cidade e as personagens circunstanciadas nas páginas desse romance do autor gaúcho metaforiza a realidade urbana das metrópoles: cenários citadinos cuja configuração parece fugir a um domínio pleno por parte até mesmo de seus habitantes. Cidades descentradas, cidades que se mostram e se escondem e em cujas ruas e becos o risco e o desconhecido sempre pairam.

Realizando um paralelo entre as três obras em questão, pôde-se constatar que o retrato da transformação de São Geraldo destoa em certa medida da Maceió em cujas ruas se ouve o som do caminhar de Luís da Silva: a cidade retratada no romance de Graciliano Ramos, tirada do plano da realidade, é mais impassível, menos humana, embora possa se pressupor que, no desfecho de *A cidade sitiada*, a nova e grande cidade em que o antigo subúrbio se tornou teria conformação semelhante à do contexto citadino circunstanciado

em *Angústia*, e, talvez – também – por isso, dela Lucrecia se muda em atitude de acelerada fuga.

Já a configuração da cidade representada em *Noite*, cujo nome nem se conhece, é, como procurei evidenciar, aterradora: ruas sombrias, locais sórdidos e uma quase total falta de humanidade a caracterizam. Trata-se, ainda, do imenso aglomerado urbano do não-lugar (SHARPE & WALLOCK, 1987). É, como se afirmou, uma cidade sem nome, e, nesse aspecto, pode ser “todas as cidades, a cidade” (GOMES, 1994), o que universaliza o drama do Desconhecido: este pode ser todos os homens, o homem.

Em relação aos três protagonistas dos três romances, constata-se que, embora a explicitação romanesca do inferno da vivência adquira contornos específicos em cada obra, pode-se afirmar que o drama retratado nessas narrativas independe da posição socioeconômica de seus referidos protagonistas, uma vez que se tem o registro da experiência de seres ficcionais pertencentes a diferentes estratos socioculturais comungando do mesmo conflito: Lucrecia é de origem suburbana e pobre, ou classe média-baixa, que ascende socialmente mediante o casamento. Já Luís da Silva é de origem abastada, herdeiro da aristocracia rural arruinada, que estagna na posição pusilânime como funcionário da burocracia do Estado, ao passo que o Desconhecido, conquanto a instância narrativa não mencione a precedência social de tal personagem, é, no presente da narrativa, um homem de posses.

Percebe-se, com isso, dois aspectos: primeiro, que o inferno da cidade, do qual o campo é menos o paraíso do que um espaço correlato, é assimilado, de modos diversos, por todos que, independentemente de sua posição social, desejam – e nunca encontram – uma identidade apaziguadora com o espaço circundante, e, em segundo lugar, que esse trânsito,

de uma posição social a outra – como as distintas trajetórias sociais que Lucrecia Neves e Luís da Silva perfazem –, constitui um trajeto possibilitado em virtude da mobilidade social resultante das transformações econômicas do novo contexto socioeconômico plasmado a partir do processo de industrialização brasileiro.

Em relação ao domínio de suas vidas em meio ao espaço citadino, verifica-se que, dos três protagonistas, Lucrecia Neves é quem parece controlar mais de perto os rumos de seus passos, uma vez que, mesmo incorrendo em erros de julgamento, após os quais se decepciona, possui sagacidade suficiente para tomar consciência do logro em que muitas vezes incorre e, a partir disso, tentar outras formas de se realizar individualmente. A esse aparente domínio, por parte da heroína de *A cidade sitiada*, correspondem o pseudo-domínio⁸⁰ que Luís da Silva tem dos rumos de seu destino, bem como o não-controle que o Desconhecido tem de si mesmo: ser autômato, desmemoriado, desnortado, destituído de quaisquer referências em meio a um contexto urbano alienante e adverso.

Nelson Brissac Peixoto, respondendo à questão “As cidades habitam os homens ou são eles que moram nelas?”, afirma que

Hoje, nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre. Reduzidos a locais moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados e com traçados pré-estabelecidos. (2004, p. 127)

Essa consideração se aplica, de certo modo, ao viver das personagens protagonistas dos três romances aqui analisados, afinal Luís da Silva – “molambo que a cidade puiu demais” (p. 24) –, Lucrecia Neves – num primeiro momento amadora da cidade e dos seus

⁸⁰ Embora o narrador-personagem de *Angústia* assassine seu rival, o que poderia ser entendido como um ato conformador da atitude de alguém que controla seu querer, cumpre observar que, além de tal crime adquirir contornos de algo propiciado pelas circunstâncias externas, tal narrador possui, essencialmente, um modo de vida com o qual não se identifica e que limita e poda quaisquer projetos de transcendência de tal viver.

signos – e o Desconhecido – sombra de si mesmo – configuram-se como corpos estranhos no contexto urbano que os circunda: nem a cidade os habita, agredidos que se sentem pelo entorno citadino, e nem eles parecem habitá-la, posto que estão à margem, nas franjas da marginalidade de um espaço descentrado em si mesmo: espaço a cuja força centrífuga Luís da Silva se entrega de modo pusilânime, espaço de que Lucrecia foge, e, por fim, espaço que oprime e cerceia os passos errantes do Desconhecido.

Angústia, A cidade sitiada, Noite: obras que, essencialmente, dialogam com o leitor, afetando-o com o retrato de uma realidade ficcional menos ficcional do que aparentam e exigindo-lhe uma ativa participação que, no decorrer do processo de leitura, complete significados subjacentes ao explicitado.

Constituem, ainda, obras que plasmam diferentes leituras das relações entre a idéia de campo e a cidade, bem como do fenômeno urbano centrado sobre si mesmo: tem-se o campo como local de ilusório sossego, o campo como local de violência, a cidade como concretização de um anseio (também ilusório), a cidade como concretização de um pesadelo, a cidade em cujos limites não há espaço para idealizações.

Retratando, por fim, o campo e a cidade em suas múltiplas facetas, tais obras parecem espelhar, fundamentalmente, os muros virtuais que cerceiam a existência do homem, existência que, se também não é plena num contexto rural/natural, parece ser radicalmente mais aprisionante quando processada em meio a um contexto urbano densamente modernizado. Paradoxalmente, as avenidas e as ruas da urbe imensa, construídas *a priori* para o livre fluxo humano, terminam por pré-direcionar e circunscrever os errantes passos de seus perplexos habitantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ALMEIDA, J. L. *A falência*. São Paulo: Hucitec. Sct. CEC s/ed., s/d.
- ALMEIDA, L. C. *As mulheres de O tempo e o vento*. Porto Alegre. Editora da UFRGS, 1996.
- ALVAREZ, R. V. *O sol nas entranhas*. São Paulo: Editora Três, 1982.
- ANDRADE, M. de. *Poesia completa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- _____. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ANDRADE, O. de. *Serafim Ponte Grande*. 6. ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Trilogia do exílio* (vol. I) *Os condenados*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Trilogia do exílio* (vol. II) *A estrela de absinto*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Trilogia do exílio* (vol.III) *A escada vermelha*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- ANJOS, C. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. A. P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BARRETO, A. H. L. *Vida e morte de Manuel Joaquim Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Ática, 1981.
- BARTHES, R. *A aventura semiológica*. Trad. M. de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, W. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Trad. W. Bolle et al. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- _____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. R. R. Torres Filho e J. C. M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. F. R. Kothe. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. C. F. Moisés e A. M. L. Ioratti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BONAMETTI, J. H. “A arquitetura eclética e a modernização da paisagem urbana brasileira”. In: *Revista científica/FAP*. Curitiba, vol. 1, jan./dez. 2006, p. 24-36.
- BORELLI, O. *Clarice Lispector – esboço para um possível retrato*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BORDINI, M. G. (org.). “O mal da cidade”. In: *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Noite: 40 anos. Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 1, n. 4, set. 1995, p. 31-40.
- BOSI, A. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. 2. ed. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- BOURNEUF, R. e OUELET, R. *O universo do romance*. Trad. J. C. S. Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Ed. UNICAMP e EDUSP, 2006.
- BUSNELLO, E. A. Um ponto de vista psicanalítico. In: BORDINI, M. G. (org.). *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Noite: 40 anos. Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 1, n. 4, set. 1995, p. 24-30.
- CAGIANO, R. *Concerto para arranha-céus*. Brasília: LGE. Editora, 2004.
- CALVINO, Í. *As cidades invisíveis*. Trad. D. Mainard. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPANELLA, T. *A cidade do sol*. Trad. P. M. Oliveira. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- CANDIDO, A. “Os bichos do subterrâneo”. In: *Tese e antítese*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 93-110.
- _____. Érico Veríssimo de 30 a 70. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 64-73.
- _____. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

- _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. Revista SP Editora Nacional, 1975.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- _____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- CARDOSO, F. H. et al. *O Brasil republicano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CARVALHO, J. C. *O coronel e o lobisomem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- CARVALHO, L. H. *A ponta do novelo: uma interpretação de Angústia*. São Paulo: Ática, 1983.
- CHAVES, F. L. Nota introdutória. In: VERÍSSIMO, Érico. *Noite*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. et al. *O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Érico Veríssimo*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. *Érico Veríssimo: realismo e sociedade*. Porto Alegre: Globo/Instituto Estadual do Livro-RS, 1976.
- COELHO, N. N. “Solidão e luta em Graciliano”. In: BRAYNER, Sônia (org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 60-72. (Coleção Fortuna Crítica 2).
- COSTA, L. M. Mimese e história em *Noite*. IV Seminário Brasileiro de Crítica Literária e III Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, 1985. p. 52-55.
- COULANGES, F. *A cidade antiga*. Trad. J. Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- CRISTÓVÃO, F. *Graciliano Ramos: estrutura e valores de um modo de narrar*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- CRUZ, C. *Literatura e cidade moderna: Porto Alegre 1935*. Porto Alegre: EDIPUC – RS IEL, 1994.
- _____. *Noite e Os ratos*. In: BORDINI, M. G. (org.). Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. *Noite: 40 anos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 1, n. 4, set. 1995, p. 55-59.
- DAMATA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- DEZAN, E. *Angústia, de Graciliano Ramos: o narrador e a ambigüidade do real*. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 1999. (Dissertação de mestrado).
- DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1978.
- DURIGAN, M. *Do verbo ao texto: uma leitura de Caetés, São Bernardo e Angústia*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1995. 294p. (Tese de doutoramento).
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ELIAS, E. de O. *Escritura urbana: invasão da forma, evasão do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FERRARA, L. D'A. *Ver a cidade*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FILHO, A. *O romance de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. M. H. Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.
- FRANCO JUNIOR, A. *Mau gosto e Kitsch em Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. Universidade de São Paulo, 2000. (Tese de doutoramento).
- FREITAG, B. *Cidade dos homens*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2002.
- GALVÃO, P. *Parque industrial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- GENETTE, G. *Figuras*. Trad. I. F. Moantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Discurso narrativo: ensaio de método*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GIL, F. C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GINZBURG, J. Sociologia da noite no romance de Érico Veríssimo. In: BORDINI, M. G. (org.). *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Noite: 40 anos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 1, n. 4, set. 1995, p. 41-47.
- GOLDMAN, L. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GOMES, H. T. *O poder rural na ficção*. São Paulo: Ática, 1981.
- GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. “O desejo não mora em casa (alguns espaços na obra de Clarice Lispector)”. I: *Revista Tempo Brasileiro*, n. 101, Rio de Janeiro, abr-jun. 1990. p. 51-64.
- HAMON, P. et al. *Categorias da narrativa*. Trad. C. Martins. Lisboa: Veja Ltda, s/d.
- HEGEL, F. *Cursos de Estética II*. O. Tolle; M. A. Werle (orgs). São Paulo: EDUSP, 2000.
- HOLANDA, S. B. “Tema e técnica”. In: *Remate de males* – Revista do Departamento de Teoria Literária UNICAMP. Campinas, 1989. p. 177-179.
- JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. L. C. Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JOZEF, B. “Clarice, a invenção criadora”. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1977.
- LAJOLO, M. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LANDIM, P. da C. *Desenho de paisagem urbana: as cidades do interior paulista*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Trad. S. Martins. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- _____. *O direito à cidade*. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.
- LE GOFF, J. *Por amor às cidades*. Trad. R. C. C. de Moraes. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.
- LIMA, P. A. V. B. de. *A cidade fictiva: visões e mundos da cidade em contos contemporâneos brasileiros, chilenos e portugueses*. Universidade de São Paulo, 2007. (Tese de doutoramento).
- LIMA, L. C. “Clarice Lispector”. In: COUTINHO, A. (org.). *A literatura no Brasil*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001. vol. 5. p. 526-553.
- LINHARES, T. *Diálogos sobre o romance brasileiro*. São Paulo: Melhoramentos, 1978.
- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LISPECTOR, C. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. Amor. In: *Laços de família*. 21. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990. p. 28-41.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LÖWY, M. e SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. A. M.. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
- _____. “Narrar ou descrever”. In: KONDER, L. (org.). *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACHADO, D. *Os ratos*. 15. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. Trad. M. A. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MARICATO, E. *Metrópole na periferia do capitalismo*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MARTINS, M. T. *O ser do narrador nos romances de Clarice Lispector*. Goiânia: CERNE, 1988.
- MARTINS, W. *O modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1965.
- MARX, M. *Cidade brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- MILLIET, S. “Clarice Lispector”. In: *Diário crítico*. 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1981. vol. 7, p. 33-34.
- MORAES, J. G. V. de. *Cidade e cultura urbana na primeira república*. São Paulo: Atual, 1994.
- MORAIS, R. *O que é violência urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MOREIRA, M. E. Feminino, masculino ou neutro? In: BORDINI, M. G. (org.). *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Noite: 40 anos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 1, n. 4, set. 1995, p. 14-23.
- MORUS, T. *A utopia*. Trad. P. Neves. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006.

- MUMFORD, L. *A cidade na história*. Trad. N. R. da Silva. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NETO, A. H. *Cidade vertigem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- NETO, C. *A capital federal*. Porto: Chardron, 1915.
- NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PANKOW, G. *O homem e seu espaço vivido: análises literárias*. Trad. F. C. S. Nascimento. Campinas: Papirus, 1988.
- PAZ, O. “A consagração do instante”. In: *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 51-62.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2004.
- PELLEGRINI, T. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. In: *Revista de cultura literária latinoamericana*. Ano XXVII, n. 53. Lima-Hanover. 1er. Semestre del 2001, p. 115-128.
- PESAVENTO, S. J. *O espetáculo da rua*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.
- _____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- _____. *Uma outra cidade: o mundo dos excluídos no final do século XIX*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2001.
- _____. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano”. In: *Revista Estudos Históricos, Cultura e História Urbana*. Vol. 8, n. 16, Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1995.
- POE, E. A. “O homem da multidão”. In: *Contos*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PONTIERI, R. L. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. H. L. Dantas. São Paulo: Cultrix, Editora da USP, 1974.
- RAMA, A. *A cidade das letras*. Trad. E. Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- RAMOS, G. *Angústia*. 56. ed. São Paulo: Record, 2003.
- _____. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, s/d.
- _____. *São Bernardo*. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- _____. *Vidas secas*. 32. ed. São Paulo: Martins, 1974.
- REGO, J. L. *Fogo morto*. 42. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- ROLNIK, R. *O que é a cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- RYBCZYNSKI, W. *Vida nas cidades: expectativas urbanas no Novo Mundo*. Trad. B. Horta. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo – razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Ensaio sobre a urbanização latino-americana*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- SANTIAGO, S. Posfácio. In: RAMOS, G. *Angústia*. 56. ed. São Paulo: Record, 2003. p. 287-300.
- SCHNEIDER, W. *História das cidades (Ueberall ist Babylon)*. Trad. G. Hanssen. São Paulo: Boa Leitura Editora, s/d.
- SEGOLIN, F. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SETTE, M. *Senhora de engenho*. 5. ed. São Paulo: Ed. J. Fagundes, 1937.
- SHARPE, W. e WALLOCK, L. “From ‘great town’ to ‘nonplace urban realm’: reading the modern city”. In: SHARPE, W. E WALLOCK, L. (orgs.). *Visions of the modern city: essays in history, art and literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- SILVA, V. M. de A. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- SIMMEL, G. A grande cidade e a vida do espírito. In: VELHO, O. G. (org.). *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.

- SINGER, P. *Economia política e urbanização*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- TADIÉ, J-Y. *A crítica literária no século XX*. Trad. W. F. R. de Carvalho. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.
- TEIXEIRA, M. L. *Raiz amarga*. 2. ed. São Paulo: Martins Editora, 1961.
- TELES, G. M. et al. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. Trad. L. Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- TOMACHEVSKI, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. "Thématique". In: TODOROV, T. (org.). *Théorie de la littérature*. Paris: Seuil, 1965.
- TRINDADE-SERRA, O. *A mais antiga epopéia do mundo: a gesta de Gilgamesh*. Salvador: Fundação do Estado da Bahia, 1985.
- VALLIM, A. R. *Terra lavrada*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1972.
- VELLINHO, M. Uma aventura noturna. *Província de São Pedro*. Porto Alegre: 1955. p. 141-145.
- VERÍSSIMO, É. *Incidente em Antares*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. *Música ao longe*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. *Noite*. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1975.
- _____. *O prisioneiro*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. *O tempo e o vento*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. *Saga*. Porto Alegre: Globo, 1981.
- _____. *Um lugar ao sol*. Porto Alegre: Globo, 1981.

- WALDMAN, B. *A paixão segundo C.L.* 2. ed. São Paulo: Ed. Escuta, 1992. (Coleção Ensaíos).
- WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WILLIAMS, R. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. P. H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WIRTH, L. "O Urbanismo como Modo de Vida". In: VELHO, Otávio G. (org.) *O Fenômeno urbano*. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1987.
- ZILBERMAN, R. Roteiro de leitura. In: BORDINI, M. G. (org.). *Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Noite: 40 anos*. Porto Alegre: EDIPUCRS, vol. 1, n. 4, set. 1995, p. 7-13.