

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO  
NORTE – UERN  
*CAMPUS AVANÇADO “PROF<sup>a</sup>. MARIA ELISA DE A. MAIA”*  
– CAMEAM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

**A DANÇA DOS POBRES DIABOS: O IDEALISMO  
NEUTRALIZADO E A DEGRADAÇÃO DOS  
PERSONAGENS NOS CONTOS DE MOREIRA  
CAMPOS**

Carlos Gildemar Pontes  
Orientadora: Profa. Dra. Maria Edileuza Costa

PAU DOS FERROS, MARÇO DE 2011

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN  
CAMPUS AVANÇADO “PROF<sup>a</sup>. MARIA ELISA DE A. MAIA” – CAMEAM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

**A DANÇA DOS POBRES DIABOS: O IDEALISMO NEUTRALIZADO E A  
DEGRADAÇÃO DOS PERSONAGENS NOS CONTOS DE MOREIRA  
CAMPOS**

**CARLOS GILDEMAR PONTES**

**PAU DOS FERROS, 2011**

PONTES, Carlos Gildemar. A dança dos pobres diabos: o idealismo neutralizado e a degradação dos personagens nos contos de Moreira Campos. Pau dos Ferros: PPGL/ UERN, 2011.

P814d Pontes, Carlos Gildemar

A dança dos pobres diabos: o idealismo neutralizado e a degradação dos personagens nos contos de Moreira Campos / Carlos Gildemar Pontes. Pau dos Ferros – 2011.

f. 126

Orientadora: Maria Edileuza da Costa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

Programa de Pós-Graduação em Letras 2011.

Inclui bibliografia e anexos.

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica e Interpretação. 3. Análise Literária - Conto. 4. Campos, Moreira – Crítica. 5. Teoria Literária.  
I. Pontes, Carlos Gildemar. II. Título.

869.0 CDU: 81.09

**CARLOS GILDEMAR PONTES**

**A DANÇA DOS POBRES DIABOS: O IDEALISMO NEUTRALIZADO E A  
DEGRADAÇÃO DOS PERSONAGENS NOS CONTOS DE MOREIRA  
CAMPOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UERN, Mestrado Acadêmico em Letras, pelo mestrando Carlos Gildemar Pontes, como pré requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Edileuza da Costa.

**PAU DOS FERROS, MARÇO DE 2011**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN  
CAMPUS AVANÇADO “PROFª. MARIA ELISA DE A. MAIA” – CAMEAM  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

**A DANÇA DOS POBRES DIABOS: O IDEALISMO NEUTRALIZADO E A  
DEGRADAÇÃO DOS PERSONAGENS NOS CONTOS DE MOREIRA  
CAMPOS**

**Defendida em: 15 / 04 / 2011**

**Aprovada com Distinção e recomendada para Publicação.**

**EXAMINADORES:**

**Orientadora Profa. Dra. Maria Edileuza da Costa (UERN)**

**Membro Prof. Dr. Raimundo Leontino Leite Gondim Filho (UERN)**

**Membro Prof. Dr. Everton Alencar Maia (UECE)**

**Suplente Prof. Dr. Manoel Freire Rodrigues (UERN)**

Para Bárbara e Catarina,  
minhas filhas, pela pureza do amor que nos une  
Para Maria Irismar Pontes,  
minha mãe, *In memoriam*  
Para Nadja Claudino,  
que um dia apareceu do nada para preencher meu vazio

Agradecimentos:

Aos professores do PPGL, alguns mais próximos pelo convívio em suas disciplinas, outros, pela convivência em reuniões, palestras, cursos, onde aprendi a respeitá-los pela pluralidade das idéias e pela lealdade acadêmica.

Aos convivas de curso, com os quais interagi de forma respeitosa e fraternal.

Ao professor Doutor Leontino Filho, da UERN, grande leitor de Moreira Campos, pela leitura e sugestões bibliográficas.

Ao professor Doutor Sânzio de Azevedo, da UFC, pelo material bibliográfico sobre Moreira Campos, que me disponibilizou durante a pesquisa.

Ao professor Doutor Everton Alencar, por compartilhar a poesia, o conto e as formas de aceder ao movimento da *poiesis*.

À minha orientadora, amiga e profissional de mão cheia, que me acolheu e partilhou seu conhecimento de forma serena.

À minha mãe, Maria Irismar Pontes, que ensinou a fazer festa com o coração e a sua alegria e a sua força de vontade foram as maiores heranças que um pai/mãe pode deixar a um filho.

Às minhas filhas, Bárbara e Catarina, pela compreensão da ausência e pela recompensa com sorrisos, beijos, abraços e amores sinceros.

Aos meus irmãos Gilcimara, Edmar, Edmar Jr., aos sobrinhos representados pela bebê Alessa.

Ao meu pai, que esteve ausente, mas um dia me disse coisas que eu iria lembrar para vida.

Para Nadja, que sem saber desalinhou minhas certezas e me fez forte de novo com o seu amor.

Aos meus tios e primos, em especial a Tia Terezinha, Tia Zeneuda e Tia Gracinha, pelo abraços apertados de carinho que nunca esqueço.

Ao Nelson Rocha, Darcy, Paulo César, Francisca de Sá, Aluisio, Anchieta, Adalbertin,

A Maria dos Remédios, Fernando Rocha, Evilazio Jocas, Genivaldo Ribeiro, Aquino de Carvalho e Marconi Miranda (senseis que me ensinaram o Karate arte, filosofia e budô, Oss).

Ao padrinho Carlos d'Alge, representando todos os professores da UFC, que me deram orgulho pelo espelho com o qual eu aprendi a ensinar e tomei grandes lições da arte de escrever.

Aos professores da UFPB/ UFCG que compartilharam e compartilham comigo o ofício de letrar esse rincão tão esquecido, em Cajazeiras.

Aos escritores amigos com quem pude trocar experiências e reafirmar posturas éticas e estéticas.



Eu venho dêrne menino,  
Dêrne munto pequenino,  
Cumprindo o belo destino  
Que me deu Nosso Senhor.  
Eu nasci pra sê vaquêro,  
Sou o mais feliz brasilêro,  
Eu não invejo dinhêro,  
Nem diploma de dotô.

Patativa do Assaré

A minha geração sofreu muito a influência dos modernistas de 22, e sempre demos muita importância à alegria, ao riso, à irreverência. Apesar de sermos todos professores universitários, reagíamos contra a solenidade. Sempre evitamos nos levar muito a sério, para não nos tornarmos medalhões.

Antonio Candido 28/05/2002 Folha on line – Ilustrada

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u24280.shtml>

Não há bota velha que não encontre um pé cambaio.

Machado de Assis

Ainda que nos tranquem  
em nosso quarto  
e apaguem a luz  
O sol existe  
Horácio Dídimo

## RESUMO

O estudo dos marginalizados na literatura tem uma variedade de tipos que insere os personagens no rol dos despossuídos. Um desses personagens, o anão, é uma aventura a ser trilhada no campo da abálise. Há ausência de crítica e de ensaios sobre o anão e nenhuma análise foi feita ainda utilizando uma categoria analítica específica para estudar o anão, exceção feita à nossa dissertação, que parte do anão como um pobre diabo nos contos de Moreira Campos, onde os anões são protagonistas. O anão é um personagem descrito fisicamente como deformado em todas as referências literárias que conhecemos.

Partimos do conceito de herói e de anti-herói para situarmos o pobre diabo numa escala de rebaixamento que faz dos personagens estudados, pobres diabos, personagens que atuam no limite extremo da degradação.

A tendência do autor estudado na criação de tipos excluídos em seus textos coloca os anões dos contos no topo do processo de marginalização ao qual os pobres diabos são submetidos. Nesse sentido, os textos que analisamos se configuram como os primeiros a serem abordados utilizando a categoria de pobre diabo para a análise dos personagens no conto de Moreira Campos e no conto como gênero.

**PALAVRAS-CHAVE: CONTO, MARGINÁLIA, POBRE DIABO**

## ABSTRACT

The study about dwarf as a character is an adventure to be explored in literary works. There is no review and essays about dwarf and any analyse had been already done using a specific analytical category to study the dwarf, except our thesis, which see the dwarf as a poor thing in Moreira Campos' short stories, where the dwarfs are protagonists. The dwarf is a character described as someone with a deformed body in all literary references we know.

We make use of the concept of hero and “villain” to put this kind of poor man in a lower social position which make him, poor man, a character who acts in the extreme limit of degradation.

The tendency of the author studied here to create marginal characters puts down the dwarfs on the top of the process of marginalization. Therefore, the analyses texts are the firsts to be broached making use of a category of poor man to analyse the dwarf character in Moreira Campos' and in short stories as literary genre.

Keywords: 1. Dwarf. 2. Moreira Campos. 3. Short stories.

**SUMÁRIO**

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I – O AUTOR DAS VIDAS MARGINAIS.....</b>	<b>14</b>
1. O AUTOR E A OBRA.....	14
2. OS CONTOS E O PROCEDIMENTO DE ANÁLISE.....	16
<b>CAPÍTULO II – O PERCURSO DO HERÓI.....</b>	<b>20</b>
1. O HERÓI LITERÁRIO.....	20
2. O MODO ANTI-HERÓICO.....	31
3. A NOÇÃO DE POBRE DIABO.....	33
4. LITERATURA NA PERSPECTIVA DO REAL.....	42
5. TEXTO E CONTEXTO.....	47
<b>III - OS PERSONAGENS E O ESPAÇO DA MARGINALIDADE.....</b>	<b>52</b>
1. A CONVERGÊNCIA DA FORMA E DO CONTEÚDO NOS CONTOS DE MOREIRA CAMPOS.....	52
2. O IDEALISMO NEUTRALIZADO DOS POBRES DIABOS.....	55
EU SOU/ EU TENHO.....	68
EU SOU/ EU TENHO/ EU ESTOU.....	72
3. A DANÇA DOS POBRES DIABOS.....	80
4. OS POBRES DIABOS REBAIXADOS.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	99
DO AUTOR.....	99
SOBRE O AUTOR.....	99
DE TEORIA E CRÍTICA.....	100
OBRAS LITERÁRIAS CONSULTADAS.....	108
ANEXOS.....	109
CORRESPONDÊNCIA DE MOREIRA CAMPOS COM ESCRITORES.....	109

## INTRODUÇÃO

O Século XX permitiu uma amplitude da análise literária a partir da ruptura formal dos gêneros no romantismo e da interpenetração de conceitos ligando a arte aos demais modos de se ver a sociedade, seja no plano científico, filosófico, sociológico etc.

O conto, como gênero mais novo entre a poesia e o romance, abriu espaço para estudos e se firmou como importante representação da sociedade, mesmo que essa representação seja de apenas uma parte de um todo mais complexo. O conto é, pois, uma amostra significativa do universo literário e da vida social.

Nosso estudo envereda pela análise de quatro contos do escritor cearense Moreira Campos, mestre na arte de contar e criar personagens que têm como ponto em comum a sua estruturação em torno da figura do “pobre diabo”, categoria de análise criada por José Paulo Paes, a partir das observações de Mário de Andrade sobre o tipo de personagem inferiorizado no contexto narrativo, onde é marginalizado por reunir um somatório de fracassos que o impele para a categorização mais baixa dentre os personagens literários tidos como anti-heróis.

Desenvolvemos a proposta de José Paulo Paes a partir da compreensão de que o personagem, como herói de uma narrativa, tem sua importância como elemento estrutural desde a Antiguidade clássica, em torno da tragédia e da epopéia, numa sequência histórica, até os dias atuais pela feição dos minicontos e das crônicas do cotidiano, recebendo as influências culturais através dos conceitos que elaboram a filosofia, a sociologia, a política, a antropologia dos povos ao longo da história humana. Do herói clássico ao pobre diabo há uma gradação e uma inversão de valores que oscilam entre a virtude suprema da honra até a infâmia da covardia, contradições que são inerentes ao comportamento do homem mimetizado pelo personagem.

Nosso estudo aproveitou a contribuição da teoria literária que transita entre a literatura e a sociedade perfazendo um arcabouço teórico capaz de unir a sociologia da literatura, a história, a filosofia e outras possibilidades de

interseção entre as ciências humanas e a literatura. Isso só foi possível dada a amplitude estrutural dos contos de Moreira Campos.

Composto de três capítulos divididos em vários tópicos, este trabalho abrange dois aspectos importantes na proposta de análise interpretativa que fizemos. Tomamos por base um conceito inacabado e desenvolvemos, em forma de categoria, possibilidades de interpretação textual, tendo como ponto de partida a literatura e o seu foco na sociedade.

No primeiro momento, apresentamos o autor e a obra estudada de forma a relevar o autor e familiarizar o leitor no seu passeio pela análise.

No segundo momento, apresentamos as categorias de análise e o seu panorama histórico para situar o referencial teórico trabalhado e a forma como foi aplicado interpretativamente ao corpus do trabalho; por fim, em decorrência, anuncia o terceiro momento da dissertação: a análise propriamente dita e as ampliações teóricas possíveis a partir da proposta inicial de desenvolver o conceito de pobre diabo.

A esta última parte deve-se o desenvolvimento do trabalho como contribuição à pesquisa acadêmica. Tratar os contos aqui como um terreno propício de análise da figura do pobre diabo possibilitou não só a ampliação de um conceito, mas a solidez de ver na intercomunicação teórica a confirmação de que em literatura não há conceitos fechados, muito menos visão única do fato literário.

As distorções dos críticos unilaterais tem tornado a análise literária um clube de sócios enfadonhos. Os marxistas não dialogam com os estruturalistas, que por sua vez abominam os multiculturalistas que não crêem nos estilísticos. E assim vamos formando doutores em agulhas que não entendem de alfinetes, como já advertira Machado de Assis no seu apólogo sobre a agulha e a linha.

Nesse sentido, os textos que analisamos se configuram como os primeiros a serem abordados utilizando a categoria de pobre diabo para a análise dos personagens no conto de Moreira Campos e no conto como gênero de uma forma geral.

## I – O AUTOR DAS VIDAS MARGINAIS

### 1. INTRODUÇÃO: O AUTOR E A OBRA

Moreira Campos - (MC)<sup>1</sup> é um dos mais expressivos ficcionistas cearenses. Na arte do conto, afigura-se como um expoente entre os escritores de sua geração, tornando-se o contista cearense de maior projeção nacional. Mesmo tendo produzido sua obra a partir da segunda metade do Século XX, somente poucos anos antes da sua morte (1994), suas obras despertaram um maior interesse da crítica universitária de sua terra. E, de fato, entre pesquisadores do Mestrado em Literatura da Universidade Federal do Ceará, onde naturalmente se esperava isso.

Apesar da sua importância no cenário contístico contemporâneo, a crítica acadêmica nacional, formadora de opinião e do cânone literário, que tanto tem se dedicado repetidamente a alguns autores e marginalizado ou ignorado a tantos outros, passou ao largo de uma leitura mais consistente da obra de MC, mesmo críticos da envergadura de Alfredo Bosi, Antônio Holfeltd, Herman Lima, Hélio Pólvora, dentre poucos, não realizaram mais que resenhas ou apanhados gerais de características mais visíveis do conto moreireano. Trata-se de uma omissão em tempo de ser reparada pelos críticos e historiadores da literatura.

Muitos dos que analisaram a obra de MC não tiveram a percuciência crítica de enveredar por uma análise menos impressionista e mais vertical dos seus contos, assim como fizeram a outros contistas da mesma envergadura estética. Certamente residirá nesta lacuna um problema comum aos escritores que optaram por residir na “província”. O distanciamento geográfico da crítica, pelo menos desses críticos universitários, reféns de uma tradição crítica voltada para o cânone, muitas vezes saturada pela repetição e centrada geralmente na região sudeste, com pouquíssimos casos de fora dessa abrangência, reduziu o campo de atuação de Moreira Campos aos pares de sua geração. Embora tenha realizado vasta correspondência com escritores de vários estados e entre aqueles que, por obrigação de ofício, lecionam em

---

<sup>1</sup> A partir de agora, na maioria das vezes em que houver referência a Moreira Campos, usarei apenas MC

cursos de graduação e pós-graduação em Letras, isso não foi suficiente para projetar MC no cenário nacional, inserindo sua obra na historiografia literária brasileira. Mesmo assim, foi um escritor que atravessou os quarenta e cinco anos, desde a sua estréia em livro publicando *Vidas marginais* – VM, em 1949, até 1994, ano de sua morte, com nove livros publicados, alguns dos quais com várias reedições e traduções para vários idiomas e participação em inúmeras antologias. Vê-se, portanto, que a atividade crítica parece ter olhos embotados para os escritores que residem fora do eixo sudeste-sul, onde se concentram igualmente as grandes editoras, as maiores universidades e os meios de comunicação de maior projeção nacional.

Essa ausência crítica, no entanto, não afastou MC de ser reconhecido por escritores de sua geração, conforme atesta correspondência ativa que exerceu ao longo de anos com Henriqueta Galeno, Jorge Amado, Guimarães Rosa, James Amado, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, Aurélio Buarque de Holanda e João Antônio<sup>2</sup>.

Dos estudos publicados em livro, os de José Lemos Monteiro<sup>3</sup> e Batista de Lima<sup>4</sup>, de orientação estilística, são os que mais contribuíram para a análise da obra de MC, visto que são livros integralmente voltados para uma abordagem de seus contos.

Diante da vasta obra publicada e da lacuna deixada pela crítica, no tocante a uma análise mais variada da produção ficcional de MC, escolhemos para nosso objeto de pesquisa quatro contos, “Lama e folhas”, do livro *Vidas marginais*, de 1949, reescrito em 1987 no livro *Dizem que os cães vêem coisas*; “Os meninos”, do livro *O puxador de terço*, de 1969; “O anão”, do livro *A*

---

<sup>2</sup> Em julho de 2005, o Jornal *O Povo*, de Fortaleza, publicou algumas destas correspondências de MC. No anexo, ao final, reprodução fac-similar de cartas dos escritores citados com suas devidas transcrições. O Sistema de Bibliotecas da UFC em parceria com o Instituto de Cultura e Arte - ICA, realizou um Tributo a Moreira Campos entre 27/05 a 30/06 de 2004. O objetivo deste tributo, além de homenagear o escritor cearense, visava promover uma visita ao acervo das bibliotecas da UFC, e nada melhor do que reverenciar um professor e membro atuante da direção da Universidade. Foi catedrático de Literatura Portuguesa do Curso de Letras (1965); chefe de Departamento de Letras Vernáculas; membro do Conselho Departamental; decano do Centro de Humanidades (1970-71); implantador e coordenador do Ciclo Básico (1972) e Pró-Reitor de Graduação da UFC (1973-79). A exposição reuniu todos os livros de Moreira Campos, bem como dissertações, reportagens publicadas em jornais e entrevistas.

<sup>3</sup> MONTEIRO, José Lemos. *O discurso literário de Moreira Campos*. Fortaleza: UFC, 1981.

<sup>4</sup> LIMA, Batista de. *Moreira Campos: A escritura da ordem e da desordem*. Apresentação de Linhares Filho. Fortaleza: Secretaria de Cultura do Ceará, 1993. (Teses Cearenses, 4).



*grande mosca no copo de leite*<sup>5</sup>, 1985 - GMCL, penúltimo livro em ordem cronológica de publicação, e “Os anões”, publicado no livro *Dizem que os cães vêem coisas*<sup>6</sup>, reunião de contos publicados anteriormente em outros livros. O fator mais atrativo para a escolha dos contos foi a recorrência do pobre diabo como personagem determinante na estrutura dos contos.

## 2. OS CONTOS E O PROCEDIMENTO DE ANÁLISE

Em seus contos, de modo geral, Moreira Campos deixa visível a sua preocupação com o social, explorando, sobretudo, a ruína das personagens como parte integrante da estrutura de seus textos. Seus personagens são criaturas deslocadas socialmente, que experimentam o fracasso ou que se limitam à mediocridade do cotidiano, portanto, de alguma forma oprimidos, subjugados, impedidos de ter uma convivência normal. Esse impedimento se dá não apenas na relação em que participam com os demais personagens, marcadas pelo poder econômico ou pela força, mas pela impossibilidade de existência igual aos outros. Signatário de um *realismo do menos*<sup>7</sup>, na mesma linha de Graciliano Ramos e Dalton Trevisan, MC apresenta suas personagens como habitantes de um mundo para o qual as aspirações não se realizam. José Paulo Paes confirma esse postulado de uma “estética do mínimo” ao referir-se ao pobre diabo Naziazeno, do livro *Os ratos*, de Dionélio Machado. Segundo o crítico,

---

<sup>5</sup> CAMPOS, Moreira. *A grande mosca no copo de leite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

<sup>6</sup> CAMPOS, Moreira. *Dizem que os cães vêem coisas*. Fortaleza: EUFC, 1987.

<sup>7</sup>. Trata-se de uma característica de alguns escritores realistas contemporâneos que tendem à concisão no processo descritivo e ao encurtamento da narrativa, privilegiando uma linguagem menos adjetiva e mais substantiva. Para se ter uma idéia, o primeiro conto de MC em *Vidas Marginais*, 1949, “Lama e folhas”, tem doze páginas, o conto “A carta”, publicado em *Dizem que os cães vêem coisas*, 1987, tem duas páginas, sendo que a maioria dos contos deste livro não ultrapassam as três páginas. Essa tendência ao “menos” também existe na poesia e surge como forma programática na poesia concreta. A poesia concreta visa o “mínimo múltiplo comum da linguagem”, daí a sua tendência à substantivação e à verbificação. “A poesia concreta fala a linguagem do mundo de hoje. (...) Livra-se do marginalismo artesanal e da alienação metafórica que transformam a leitura de poesia em nosso tempo. (Haroldo de Campos em ‘Contexto de uma vanguarda’, escrito em julho de 1960, *Jornal de Letras*, fev/mar, 1963)” In: *Poesia concreta*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico e exercícios por Iumna Maria Simon e Vinicius Dantas. São Paulo: Abril, 1982.

a intensidade com que são recriadas as *miudezas do cotidiano* é tal que elas parecem investir-se de uma significação transcendental. Repare-se nesta *narrativa pontilhista – ou minimalista*, para usar o *rótulo em moda* -, em como a moeda, o troco miúdo, vai assumindo importância cada vez maior dentro do que se poderia chamar de uma *estética do mínimo*. (Paes; 1990: 52) (grifos nossos)

Em sua maioria, os personagens de MC são preparados para uma tragédia ou para a exclusão que se constrói de forma inevitável, como se isto constituísse parte da própria estrutura da narrativa. Alguns traços comuns a esses personagens nas narrativas são:

- O desamparo do homem frente ao destino;
- A solidão existencial;
- Uma violência exposta ou camuflada pela sociedade de que faz parte;
- O desengano que se estabelece pela consciência atormentada;
- O contraste entre o mundo e a ruína pessoal das personagens em suas vidas malogradas.

No caso específico dos contos em análise, temos três perspectivas narrativas: a narração em primeira pessoa, com o narrador protagonista, a narração alternando primeira e terceira pessoas, com o predomínio desta última, e a narração em terceira pessoa. Apesar dos pontos de vista diversos, os contos se estruturam sobre a ruína dos personagens. Na medida em que a narração vai colocando a situação vivenciada pelos protagonistas, nota-se que o ambiente influi decisivamente na redução dos espaços de atuação das personagens. O *ponto de vista* ou *visão* do narrador em relação aos acontecimentos é de aproximação dos fatos, visto estar diretamente envolvido com eles.

Os contos elencados para estudo exemplificam bem o tipo de análise a que nos propomos realizar: as formas de opressão e discriminação das personagens nas relações sociais das quais participam e a posição do narrador enquanto representante das classes em confronto: dominador ou dominado. Nestas relações estão evidenciados os aspectos morais e físicos das personagens, acentuados pelos aspectos sociais e econômicos; as relações de

trabalho são marcadas pela desigualdade entre umas personagens em relação às outras, geralmente colocadas em dois planos: um superior e um inferior.

De VM a GMCL, os (anti-)heróis moreirianos se transformam em pobres diabos e fogem dos padrões sociais aceitos pela norma, para se converterem em excluídos, em desajustados, em marginais, enfim, personagens sem horizonte. Assim desfilam entre mal sucedidos e arruinados, usurpados e injustiçados, uma verdadeira legião de marginalizados, habitantes de um mundo onde predomina o grotesco. A construção desse anti-herói e/ ou pobre diabo é a própria razão de ser dos contos, a parte fundamental de suas estruturações.

Estas rápidas observações sobre os contos visam apenas a exemplificar superficialmente algumas das formas de opressão através das quais se atualizam a marginalização de algumas personagens, no caso mais específico, os anões. Um enfoque mais aprofundado e sistemático dos textos passaremos a desenvolver agora com o desdobramento desta apresentação.

O estudo dos personagens que se enquadram no rol dos despossuídos sociais requer uma tomada de opção metodológica centrada na relação entre literatura e sociedade, que é a base do nosso procedimento analítico. O suporte teórico usado e o direcionamento para a categoria de pobre diabo é feito em função de se tratar da análise de um tipo de personagem considerado marginal.

O texto central que deu suporte teórico e principiou o desdobramento analítico em outras categorias foi “O pobre diabo no romance brasileiro”, de José Paulo Paes. Como o texto foi concebido para servir de suporte para a análise desta categoria em romances, desenvolvemos o raciocínio teórico de Paes e ampliamos a categoria de pobre diabo para possibilitar a análise em narrativas curtas. A ampliação do conceito não se trata aqui de uma tentativa revisionista, mas de um desdobramento da importante categoria desenvolvida por José Paulo Paes.<sup>8</sup>

Identificadas as características do pobre diabo, passamos a verificar como essas características se impõem como procedimento de composição nos textos estudados. Alguns autores trouxeram contribuições fundamentais na

---

<sup>8</sup> Isso foi possível dada a sinalização do ensaísta da possibilidade de se poder analisar contos.

arquitetura deste texto. Guy Debord traz elementos para compreender a função espetacular do anão e do seu ambiente de atuação; Antonio Candido e todos os que sinalizam para uma análise baseada na literatura como espaço estético do mundo social formam o método pelo qual procedemos as análises. Ademais, as contribuições de outros teóricos foram aproveitadas na medida em que auxiliam na argumentação utilizada para a compreensão dos textos e facilitam a abordagem analítica.

## II – O PERCURSO DO HERÓI

### 1. O HERÓI LITERÁRIO

No *Dicionário de termos literários*, organizado por Massaud Moisés (1992), o termo herói é assim definido:

Na Antigüidade clássica, o apelativo 'herói' era destinado a todo ser fora do comum, capaz de obrar façanhas sobre-humanas, que o aproximavam dos deuses. Equivalia aos semideuses, produto da aliança entre um deus e um mortal. Ser primário, elementar, força indômita da Natureza, além de protagonizar as epopéias e as tragédias clássicas, acabou recebendo o culto das massas. (Moisés; 1992: 273-274)

Partindo das observações de Junito de Souza Brandão, Werner Jaeger, Joseph Campbell, Flávio Kothe, Victor Brombert e de José Paulo Paes, já referido no tópico anterior, vamos fazer um apanhado dos conceitos de herói e de anti-herói, para depois situarmos a noção de pobre diabo como condição do anti-herói moreiriano. Junto a estes estudiosos, acrescentaremos as contribuições de Victor Hugo e Wolfgang Kayser que esclarecem uma das categorias de análise determinantes e importantes para o rebaixamento do anti-herói, o grotesco; as de Antonio Candido, para uma melhor compreensão das relações entre texto e contexto, a partir dos estudos sobre literatura e sociedade; e de Guy Debord (1997), que estuda a sociedade contemporânea na perspectiva do espetáculo, direcionamento que auxiliará na compreensão do anão como um tipo destituído de qualquer interesse espetacular, no sentido de que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediadas por imagens”. (Debord; 1997: 14)

Podemos considerar o herói como um ser multifacetado. Sua característica maior é, de algum modo, ser modelo de comportamento. Um ser idealizado, sublime, que projeta em suas paixões ódio, coragem, astúcia, vingança. Na *Ilíada* e na *Odisséia* os deuses se divertem manipulando outros deuses e homens como peças de um jogo, agindo como as forças brutais da natureza, como se fossem expressões de um mundo em desordem, onde os deuses brigam por meio da força, da violência e mesmo da traição para

manutenção do destino, para preservação da ordem. A Guerra de Tróia é uma decisão do destino não de homens.

Essas aventuras e desventuras dos heróis, através da vitória ou do sofrimento, são na verdade meios para exemplificar e formar o caráter das gerações vindouras. O heroísmo é um fato profundamente arraigado no imaginário e na moralidade do mundo antigo.

Feitos de coragem e superação inspiram modelos e exemplos em diversas culturas e diferentes povos, configurando tais atos como arquetípicos. Grandes atitudes provocam admiração e a instigante vontade de imitá-las. Daí por que os deuses e heróis, em suas atitudes audaciosas, como se a domesticar o destino, são freqüentemente punidos pelo seu atrevimento. Exemplos de Prometeu e Sísifo, que são condenados ao suplício de pagar por suas ousadias, valem-lhes a reverência e a comoção. Tudo isso compreendido num tempo em que o mito do herói era parte da natureza do culto através dos rituais sagrados tanto para deuses quanto para heróis.

O herói deve ser pensado sempre como uma estrutura com função e prestígio bem definidos, sobre o qual reside a sua permanência. A problemática em torno da origem do herói serve para esclarecer a sua função e a estrutura inerentes à sua constituição. Um dos pontos iniciais da questão originária do herói clássico se apóia basicamente no tipo de sacrifício e no ritual que eram ofertados distintamente a deuses e heróis. Oriundos ou não dos deuses, os heróis estavam numa escala intermediária entre as divindades e os homens. Daí que, apesar da distinção entre o sacrifício ofertado aos deuses e aos homens, tais diferenças serviam para sistematizar o modo de culto e sacrifício que eram ofertados nos rituais, sendo que aos heróis caberia uma estrutura morfológica particular, como observa Ângelo Brielich, citado por Brandão.

Virtualmente, todo herói é uma personagem, cuja morte apresenta um relevo particular e que tem relações estreitas com o combate, com a agonística, a arte divinatória e a medicina, com a iniciação da puberdade e os mistérios; é fundador de cidades e seu culto possui um caráter cívico; o herói é, além do mais, ancestral de grupos consangüíneos e representante prototípico de atividades humanas fundamentais e primordiais. Todas essas características demonstram sua natureza sobre-humana, enquanto, de outro lado, a personagem pode aparecer como um ser monstruoso, como gigante ou anão, teriomorfo ou andrógino, fálico, sexualmente

anormal ou impotente, voltado para a violência sanguinária, a loucura, a astúcia, o furto, o sacrilégio e para a transgressão dos limites e medidas que os deuses não permitem sejam ultrapassados pelos mortais. E, embora o herói possua uma descendência privilegiada e sobre-humana, se bem que marcada pelo signo da ilegalidade, sua carreira, por isso mesmo, desde o início, é ameaçada por situações críticas. Assim, após alcançar o vértice do triunfo com a superação de provas extraordinárias, após núpcias e conquistas memoráveis, em razão mesmo de suas imperfeições congênitas e descomedimentos, o herói está condenado ao fracasso e a um fim trágico. (p, 19)

Embora isso seja possível, atentamos para o fato de Aquiles ser o maior herói grego e não é exemplo de fracasso, ele opta pelo seu destino sabendo que a morte virá mais cedo e com ela o heroísmo.

A grandeza é a marca característica do herói. Não apenas a grandeza física, a sua inteligência privilegiada ou a moral exemplar, mas a complexidade da sua existência enquanto arquétipo da cultura de um povo.

De outra maneira, como se poderia explicar a similitude estrutural de heróis de tantas culturas primitivas que, comprovadamente, nenhum contato mútuo e direto mantiveram entre si? Da Babilônia às tribos africanas; dos índios norte-americanos aos gregos; dos gauleses aos incas peruanos, todos os heróis, descontados os fatores locais, sociais e culturais, têm um mesmo perfil e se encaixam num modelo exemplar. (Brandão; 1987: 20)

Essa presença de um modo de ser em comum entre os heróis de várias culturas favorece a elaboração de um esquema para compreender a estrutura do herói.<sup>9</sup> Outra observação significativa de Brandão é que o herói geralmente descende da nobreza ou de famílias abastadas, quase sempre descende de um rei. Sua chegada é precipitada por profecias de oráculos que revelam o perigo do nascimento da criança para os pais. Ao nascer, o herói é rejeitado ou escondido em algum lugar onde é encontrado e criado até que o ciclo de retorno à sua própria vida se inicie.

---

<sup>9</sup>. Otto Rank, citado por Junito Brandão, chamou essa semelhança estrutural de “lenda-padrão do herói”. (Brandão; 1987: 20)

Transcorrida a infância, durante a qual o adolescente, não raro, dá mostra da sua condição e natureza superiores, o ‘futuro herói’ acaba descobrindo, e aqui as circunstâncias variam muito, sua origem nobre. Retorna à sua tribo ou a seu reino, após façanhas memoráveis, vinga-se do pai, do tio ou do avô, casa-se com uma princesa e consegue o reconhecimento de seus méritos, alcançando, finalmente, o posto e as honras a que tem direito. Mas, após tantas lutas, o fim do herói é comumente trágico. A grande glória lhe será reservada *post mortem*. (Brandão; 1987: 21)

Como não há perspectiva de vida após a morte, são os feitos do herói que garantem a sua permanência através do culto. Se sua origem como exemplo a ser seguido pelos homens define o seu caráter quase divino e a sua linhagem superior, ao mesmo tempo em que prepara-o para o fim trágico, a educação que recebe é muito importante para respaldar seus feitos e compreender sua grandeza. Trata-se da sua formação iniciática. “A partida, a educação e, posteriormente, o regresso, representam o percurso comum da aventura mitológica do herói, sintetizada na fórmula dos ritos de iniciação *separação-iniciação-retorno*”, (Brandão; 1987: 23) a qual Joseph Campbell chama de unidade nuclear do *monomito*.<sup>10</sup> Trata-se da sua formação iniciática. Mesmo tendo nascido com uma virtude = *timé* e uma habilidade superior = *areté*, é exatamente pelo ritual de iniciação, ao qual se referiu Brandão, que se tem a chamada educação de herói.

A função mais nobre do educador era introduzir os heróis nos ritos iniciáticos, “a imprescindível indumentária espiritual, para que pudessem enfrentar a todos e quaisquer monstros”. (Brandão; 1987: 27)

Dos ritos iniciáticos, um dos mais importantes é a mudança ou a aquisição de um nome. A mudança separa o indivíduo do seu mundo anterior e integra-o no sagrado.

Se, por um lado, o herói encarna valores que o tornam símbolo e reverência, de outro, esse mesmo herói também pode revelar valores negativos; afinal, como parte de um processo arquetípico de bravura, o lado

---

<sup>10</sup>. Joseph Campbell considera *monomito* a parte nuclear integrante do mitologema, ou seja, é através da *separação-iniciação-retorno* que o herói completa o ciclo de preparação para a sua reintegração junto ao seu povo, revelando o conhecimento e a força adquiridos. In: CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. 9ª ed. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 2004, p. 36.



antagônico da virtude se manifesta como complemento da educação para servir de contraponto do bem.

Apesar de poucos, os exemplos de anomalias são ilustrativos dessa preclara disposição de juntar as contradições inerentes ao homem às formas físicas e espirituais dos heróis. Algumas anomalias podem ser representadas pelo teriomorfismo, quando heróis são mostrados como metade homens e metade animais ou simplesmente como animais. Quíron, o centauro que instruiu Aquiles, era metade cavalo metade homem. Brandão destaca as deficiências físicas como anomalias nos corpos dos heróis, porém são atenuadas devido à sua idealização. Térsites é ridicularizado, apresentado como defeituoso, corcunda, tido como aleijado<sup>11</sup>.

Todos, então, se sentaram calados, cada um no seu posto.  
Unicamente Térsites sem pausa a falar continuava,  
pois tinha sempre o bestunto repleto de frases ineptas,  
que contra os reis costumava atirar, sem propósito ou regra,  
contanto que provocasse dos nobre Argivos o riso.  
Era o mais feio de quantos no cerco de Tróia se achavam.  
Pernas em arco, arrastava um dos pés; as espáduas, recurvas,  
se lhe caíam no peito e, por cima dos ombros, em ponta,  
o crânio informe se erguia, onde raros cabelos flutuavam.<sup>12</sup>  
(Homero; 2002: 83)

A forma como Térsites é descrito envolve além do aspecto físico, repulsivo, em se tratando de um guerreiro, a humilhação em forma de castigo, pois o modo como Ulisses/ Odisseu, representante do poder e da ordem hierárquica militar irá contra argumentar é por demais ofensiva a um soldado, demonstrando que, quem enfrenta o poder, dele terá de volta o castigo. Homero cria um diferente, um soldado impossível, mas essa imagem grotesca imposta a ele não seria já a passagem para a humanidade do herói? Térsites, ao questionar a estrutura do poder vigente, e por isso ser ridicularizado, seria o protótipo do anti-herói. Sua feiúra foi acentuada mais como forma de incapacitá-lo moralmente, visto que sua revolta precisava ser reprimida, do que como simples descrição de seus defeitos. Ridicularizá-lo publicamente através

---

<sup>11</sup>. Utilizamos a edição da *Ilíada*, 2ª ed. traduzida por Carlos Alberto Nunes, publicada pela Ediouro, 2002.

<sup>12</sup>. Além de ser aleijado, Térsites era odiado por seus superiores, pelos aborrecimentos que causava, insultando Agamêmnon, fato que enfureceu Ulisses. Ver Homero, *Ilíada*, Canto II, p, 83-85.

dos seus defeitos já era uma punição severa para um soldado. É então que Ulisses lança mão da sua autoridade e avança sobre o soldado:

Néscio Tércites, conquanto orador de palavra fluente,  
cala essa boca, não queiras sozinho com reis abarbar-te.  
És o mais vil e insolente de quantos guerreiros vieram  
para lutar sob os muros de Tróia, seguindo os Atridas.  
Não queiras vir concionar tendo o nome de rei nessa boca,  
Nem cumulá-lo de insultos... (Homero; 2002: 84)

E, após exaltar os reis, Ulisses mostra a sua força:

Ao te encontrar novamente dizendo impropérios como esses  
não mais nos ombros de herói Odisseu continue a cabeça,  
nem mais me orgulhe de ser designado por pai de Telêmaco,  
se sobre ti não puser logo as mãos, arrancando-te as vestes,  
o manto e a própria camisa e o que mais as vergonhas encobre,  
para enviar-te, depois, a chorar, para as rápidas naves,  
das reuniões expulsando-te com boa dose de açoites.  
Ao dizer isso, golpeou-o com o cetro nas costas espáduas,  
O que o obrigou a encurvar-se, nadando os olhos em lágrimas.  
Incha-lhe, logo, nas costas sangüíneo vergão da pancada  
do cetro de ouro. Sentar-se foi ele a tremer, temeroso,  
apatetado, a enxugar dolorido, dos olhos as lágrimas.  
(Homero; 2002: 85)

A punição a Tércites revela que, assim como no Olimpo, entre os deuses, a figura de Zeus reina soberana, na terra não poderia ser diferente entre os homens. Agamêmnon, rei dos reis, não poderia ter sua palavra ou atitude contestada por um soldado. O cetro de ouro que Ulisses usou para espancar Tércites mostra que tratava-se de uma punição divina pelas mãos do senhor de Ítaca. O cetro foi forjado por Hefestos para Zeus e dele presenteado a seu filho Hermes até que chegou a Agamêmnon, seu legítimo herdeiro, já que descendia do senhor do Olimpo. Ulisses usou o cetro para representá-lo como instrumento da punição divina ao insolente subordinado. (Homero; 2002: 84-85)

Outras anomalias, ligadas à violência, fruto da deformação de caráter, são vistas freqüentemente entre os heróis. “Existem ainda duas modalidades de violência carnal que os mesmos praticam constantemente: o rapto de mulheres e a violência propriamente dita, traduzida sob a forma de adultério, estupro, incesto...” (Brandão; 1987: 58)

O que “justifica” a violência sexual do herói como anomalia pode estar ligado ao fato de que, na própria essência, o herói é violento, “talvez sua tarefa mais brutal seja ‘matar’, já feita abstração da guerra, das lutas e das festas ‘espaços naturais do derramamento de sangue e da atividade característica do herói.’” (Brandão; 1987: 67)

Ao representar o clímax de uma trajetória, a morte do herói é o último momento do rito iniciático, quando passa a ser alvo de culto e veneração. Fecha-se então o seu ciclo e se determina a sua estrutura. Como síntese dessa estrutura complexa, a condição do herói, comprovadamente ambivalente, ora voltada para o bem ou ora, mesmo que por exceção, praticando o mal, revela que esse antagonismo é próprio de uma existência dotada de uma *timé* e *areté*, mais perto dos deuses que dos homens, “o herói está sempre numa situação limite e a *areté*, a excelência, leva-o facilmente a transgredir os limites impostos pelo métron, suscitando-lhe o orgulho desmedido e a insolência”. (Brandão; 1987: 67)

Da Antiguidade para a Idade Média, o herói ganha novos contornos e deixa o universo dos deuses para o universo de Deus, enquadrado na visão cristã. Nas novelas de cavalaria, retrato do heroísmo da Idade Média, os guerreiros apresentavam um perfil de grandeza que interpretava os desejos de espiritualidade de uma época. Eram seres humanos que excediam aos demais em excelência, superiores, como os antigos heróis gregos, mas de uma outra superioridade, como a dedicação de corpo e alma às coisas sagradas. Uma chama divina inspirava a conduta desses homens honrados que, quando matavam, faziam-no em nome de um valor mais alto: em nome de seu Deus. Exemplo do Rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda. A mais antiga novela de cavalaria escrita em português provençal é *A demanda do Santo Graal*, editada no Brasil pela Imprensa Nacional do Rio de Janeiro, em 1944. N’*A demanda do Santo Graal*, os heróis sabem os perigos que vão correr na busca pela “divina” recompensa. Essa arriscada missão qualifica ainda mais a ação heróica.

Em diferentes tempos, os heróis assumiram posturas diferentes tanto na história quanto na ficção. Do idealismo heróico de grandeza, sublimação e força à rebeldia e pequenez de ações dos heróis modernos, temos uma trajetória da decadência do herói. Aquele herói mítico ou cavalheiresco foi

substituído pelo herói humanizado, sujeito aos ditames da vida, ao sabor da sorte, muitas vezes sem a nobreza de caráter nem os atributos morais que dignificaram os heróis que o antecederam. A origem do herói humano está em Ulisses (*Odisséia*) em oposição ao herói divino, Aquiles (*Ilíada*).

A comparação não é simples, embora a própria postura dos heróis possa autorizar isso. No canto XXII, da *Ilíada*, vemos o quanto Aquiles é respeitado. Em várias passagens são realçadas a sua coragem e a sua bravura. Pela voz de Príamo, que se dirige a Heitor, tentando evitar que o filho lute contra o maior dos heróis da Guerra de Tróia, mostra-se as qualidades de guerreiro imbatível que era atribuída a Aquiles.

Logo o avistaram os olhos de Príamo, o velho monarca,  
quando ele o plaino cortava, brilhando-lhe as armas como o astro  
que se distingue, no outono, no curso da noite divina,  
pelo irradiante fulgor entre as outras estrelas brilhantes (...)  
do mesmo modo lampeja no peito de Aquiles o bronze.  
Príamo geme sentido, elevando para o alto as mãos ambas;  
em desespero a cabeça percute e, a chamar pelo filho,  
pede que aos muros se acolha. Das portas o herói não se arreda,  
cheio de ardor, decidido a travar-se com o forte Pelida.  
As mãos o velho estendendo-lhe em tom lastimoso lhe fala:  
Vem, meu Heitor, não esperes a esse homem, sozinho, sem teres  
quem te auxilie. É ele muito mais forte. Cairás a seus golpes  
e, prematuro, ver-te-ás pelo Fado inditoso alcançado.  
(Homero; 2002: 482)

O temor de Príamo se justificava pela voragem com que Aquiles se dirigia ao combate, para vingar a morte do seu protegido Pátroclo. Aquiles não temia deuses ou homens, sua arrogância e seu orgulho eram atributos que estavam ligados à sua grande força e ao modo cruel com que abatia seus inimigos, por isso era respeitado, além de ser protegido pela deusa Atena.

Ulisses, por outro lado, não tinha a força física como aliada, sua virtude maior era a inteligência e a astúcia, com a qual vencida os obstáculos e mantinha firme a sua luta particular para voltar à Ítaca, reconquistar sua esposa e seu palácio. Portanto, a Ulisses não interessava uma guerra, já havia participado secundariamente da Guerra de Tróia como coadjuvante discreto, só lhe interessava a sua ética particular, com que iria enfrentar o seu destino, o retorno à sua casa, enfrentando os inimigos como um guerreiro, mas usando a sua qualidade maior, a astúcia que lhe era peculiar.

A diferença entre os dois heróis reside na interioridade e nos objetivos de cada um, além dos motivos óbvios que engendram cada história.

As qualidades que caracterizam o herói da *Odisséia* diferem essencialmente das de Aquiles, a figura central da *Ilíada*. Aquiles é o guerreiro jovem e arrebatado, que, por não saber dominar as paixões, causa morte do amigo, de grande número de companheiros e precipita o desenrolar dos acontecimentos de que decorre o seu fim prematuro. O herói da *Odisséia*, pelo contrário, aparece-nos como homem maduro, de grande e variada experiência e com admirável domínio de si mesmo, diferindo, tanto de Aquiles como do próprio Odisseu, que ficámos conhecendo na *Ilíada*. (Nunes; In: Homero; sd: 7-8)

O herói é sempre uma figura reconhecidamente grande, importante, que consegue manter a integridade moral quando as coisas desandam ao seu redor. O modelo que respalda o herói é sustentado por um código heróico onde a moral e o alto dever são predicados absolutos. Mesmo que esse alto dever possa provocar medo, sofrimento e morte.

A partir do romantismo, o herói não tem mais nenhuma ligação com o herói clássico. Brombert relata que F. Schiller atribuía ao herói um ideal de perfeição moral e enobrecimento. Thomas Carlyle elevava o herói à condição de guiar a humanidade pelo seu alto aperfeiçoamento espiritual. Toda essa exaltação ao herói e, conseqüentemente, ao ato heróico é em parte reforçada pelo próprio ideal romântico cavalheiresco. Sem o exagero romântico, mas mantendo a moral e a superioridade acima dos homens normais, Johan Huizinga concebia o herói como um exemplo superior de “homo ludens”, aquele que é capaz de “enfrentar obstáculos e provas e ser vitorioso”.<sup>13</sup>

Vê-se que a exaltação de virtudes e a aptidão para a bravura tornam o herói exemplo de grandeza moral acima dos seres normais, sendo por estes reverenciados e cultuados pelos seus feitos extraordinários.

---

<sup>13</sup>. Citado por Brombert, *op. cit.* p. 18. Esse relato, de alguns autores elencados por Brombert mostra que no romantismo a idéia de herói estava ligada tanto ao ato de rebeldia inspirado em Prometeu, quanto na posição do poeta como um deus, capaz de criar heróis como Peri (*O guarani*), o superíndio fidalgo, ou como o guerreiro branco Martim, que foi seduzido pela heroína selvagem Iracema (*Iracema*). A esse respeito ver PONTES, Carlos Gildemar. Romantismo: a erupção do gênio e da rebeldia. *Textos de história*. Cajazeiras: CFP/ UFPB, 1993, p. 1-15, e também em “Nem colonizador nem colonizado sob o signo de Iracema nasceu o romantismo brasileiro”. In: *Anais da XVII Jornada de Estudos Lingüísticos do GELNE*. Fortaleza: UFC/ GELNE, 2000, p. 244-248.

Brombert observa que essa postura defendida por Hugo vai aos poucos realizando a passagem de um modelo associado à tradição clássica dos heróis míticos a um novo herói não mais alvo de idolatria, pois mais próximo no tempo e no espaço, que apresenta características de subverter não só o modelo, mas uma imagem “ideal”. Sendo, pois, dotado de uma feição tipicamente humana, sem qualquer intervenção divina, esse herói assume uma postura em que a consciência determina sua rebeldia. A degradação do herói está mais sintonizada com a época moderna, a partir de *Dom Quixote*.

Na visão de muitos teóricos seguidores da concepção hegeliana, dentre eles Lukács, a epopéia cede espaço ao romance e o herói adquire nova fisionomia. Na concepção bakhtiniana, a epopéia entra em declínio e o romance assume o seu posto como gênero em evolução que vem da Grécia, surgido no mesmo berço onde surgiu a epopéia e a tragédia. A esse respeito, o teórico russo identifica já na Antigüidade “três tipos fundamentais de unidade de romance” (Bakhtin; 1991: 213). O primeiro tipo seria o romance grego ou sofista, “por convenção o primeiro romance clássico (primeiro não no sentido cronológico) de ‘romance de aventuras e de proações’. (...) que se desenvolveu durante os séculos II-VI da nossa era”. (p, 213). O herói desses romances vive ao sabor das aventuras, sob influência “de forças não humanas: destino, deuses, vilões.” (p, 220). O segundo tipo de romance antigo é o chamado “romance de aventura e costumes” e o terceiro tipo é o “romance biográfico e autobiográfico”. Bakhtin cita para cada um dos tipos obras nem tanto conhecidas, à exceção do *Satiricon*, de Petrônio; do *O Asno de ouro*, de Apuleio e dos diálogos platônicos, representando o segundo e o terceiro tipos, respectivamente. Esse breve relato da tipologia bakhtiniana do romance antigo serve para mostrarmos dois caminhos. O romance como herdeiro da epopéia, segundo a tradição hegeliana e de seus seguidores, e o romance grego, de acordo com a visão de Bakhtin, como arquétipo do romance moderno. Não se trata simplesmente de uma troca de modelo.

O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e em classe baixa. (Kothe; 1987: 65)

Daí por que gêneros antes considerados maiores, como a epopéia e a tragédia, foram gradativamente transformados ou redefinidos em função da sua saturação formal e da utilização de componentes formais ligados ao presente, influenciados pela estética vigente. Desta forma, gêneros antigos “menores” como o romance e o conto assumiram a hierarquia estética da modernidade, os valores de arte literária superior. É assim que, nessa inversão de valores, os heróis passam a ser redefinidos em suas funções em virtude de a mudança de paradigma e de os elementos que compõem os textos terem sido redimensionados, como o tempo e o espaço, por exemplo.

Em sua tipologia sobre o herói, Flávio Kothe (1981) questiona as categorias de personagem “plano” e personagem “esférico” propostas por Foster<sup>14</sup>. Para Kothe, não é a esfericidade ou não da personagem que determina a sua complexidade. Contrário a uma visão idealista da literatura, de que a consciência determina o ser, o crítico afirma que “não é a consciência que determina o ser social, mas é o ser social que continua determinando a consciência”<sup>15</sup>. Desta forma, o fato de as sociedades históricas serem todas sociedades de classes, faz com que haja “uma classe ‘alta’ e uma classe ‘baixa’ que se reflete de modo fundamental e necessário na literatura, tanto no modo de ser das personagens e enredos quanto na hierarquia dos gêneros e das obras”. (Kothe; 1987: 6)

Um dos problemas mais discutidos na literatura de cunho social tem sido a relação entre texto e contexto ou a representação social no literário. Com a conceituação de sistema dominante, Kothe esclarece que “As narrativas literárias são sistemas, cujas dominantes geralmente têm sido algum tipo de herói. Na dominante está a chave do sistema. O herói é, portanto, estratégico para decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente”. (Kothe; 1987: 7) Ou seja, na personagem está a estruturação do texto. É na direção de compreender as obras como sistemas sociais, estruturados tal e qual a

---

<sup>14</sup>. Apud. KOTHE, Flávio. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.

<sup>15</sup>. Kothe, *O herói*, p. 05 e em *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981, p. 15. A base da argumentação de Flávio Kothe está em MARX, Karl. *Para a crítica da economia política*; salário, política e lucro; o rendimento e suas fontes: a economia vulgar. Introdução de Jacob Gorender; Trad. de Edgard Malagodi et al. São Paulo: Abril Cultural, 1982. Ver prefácio.

sociedade, que o teórico aponta para a solução desta problemática defendida em seu ponto de vista:

Se as obras literárias são sistemas que reproduzem o sistema social, o herói é a dominante que ilumina estrategicamente essa identidade. Rastrear o percurso e a tipologia do herói é procurar as pegadas do sistema social das obras. Nenhuma obra literária consegue ser a totalidade mas o percurso do herói pelo alto e pelo baixo pode ser um índice de totalização, uma totalidade indiciada. (Kothe; 1987: 8)

O herói moderno, deslocado, tem como principal característica o caráter problemático, denominado por Lukács (1962) como herói problemático. No século XX o herói desenvolve o componente mais adequado às questões contemporâneas, a crítica. “O herói se tornou, portanto, não apenas uma categoria que faz parte da criação, mas motivo de reflexão”. (Feijó; 1995: 77) Como um herói problemático que nega as características do herói tradicional, a partir de *Dom Quixote*, dentro dessa linha de raciocínio lukacsiana, surge o anti-herói.

## 2. O MODO ANTI-HERÓICO

V. Brombert parte de uma citação de Dostoiévski (2000), em *Memórias do subsolo*, para compreender o anti-herói como uma personagem rebelde, que subverte o modelo literário através de uma voz que vem do subsolo. Esse homem associado a algum tipo de marginalidade, para o crítico, encarna a própria categoria de anti-herói. “O homem do subsolo se apresenta, porém, como uma individualidade invulgar e um tipo representativo”. (Brombert; 2001: 55) Assim, podemos perceber uma variedade de tipos inseridos em algum aspecto da marginalidade social e/ ou moral. Essa presença é singularizada pelas marcas textuais que descrevem os personagens envolvidos em estado físico e ambientes grotescos.

Brombert vê no anti-herói um vazio moral marcado pela ausência da figura do herói com seu modelo e seus valores subtraídos das ações. Como hipótese de seu estudo, o ensaísta assevera que a ausência de valores e de



um código moral heróico provoca um vazio que tenderá a ser preenchido numa relação de ausência/ presença. “A lembrança irônica do modelo ausente ou inatingível atua como um lembrete constante e também como um incentivo. A noção mesma de ‘anti-herói’ depende de tal lembrança”. (Brombert; 2001: 20) É essa condição estrutural que vemos na caracterização dos personagens dos contos estudados. E isso pode ser percebido pela voz do narrador e pelos próprios personagens que estão sempre se referindo aos outros como formas de mostrar o que lhes falta e de exaltar as suas deficiências.

Inserido no tempo presente, o anti-herói marca a mudança de postura de um modelo baseado na moral elevada e no imperativo dos valores do bem, modos tipicamente heróicos. Ao identificar uma ruptura ao modelo heróico através de ações recorrentes, V. Brombert enumera algumas “tensões” do tempo presente, que servirão de base na identificação de categorias para análise de posturas anti-heróicas. São elas:

- **Os conflitos entre valores individuais e coletivos.** Isto se percebe no choque entre os ideais do personagem e a realidade do mundo que o cerca, fazendo com que seu idealismo seja neutralizado ou anulado pelo ambiente ou pela ação de outros personagens;
- **Questionamentos radicais de autoridade.** Esta modalidade é bastante difundida na consciência dos personagens em conflito, quando se vê a reação e/ ou a negação ao sistema ou à condição subalterna do personagem;
- **Intentos de novas atribuições de autoridades e também subversão delas;**
- **Críticas ao racionalismo e ao humanismo tradicional.** Por ser tipicamente um ser dotado de consciência, o anti-herói não aceita a organização do mundo que o afasta da satisfação da realidade. A crueldade ou a negatividade em que está envolto é motivo da sua crítica à sua exclusão como um homem que vive no paradoxo de ser do mundo, mas não estar no mundo.

O que importa perceber é que as questões ligadas à *timé* e a *areté*, próprias do herói clássico, adquirem uma degenerescência de valores, como se fosse uma

Força que assume a forma de fraqueza, deficiência traduzida em força, dignidade e vitórias ocultas conseguidas por meio do

que pode parecer perda da dignidade, a coragem do fracasso vivido como afirmação de honestidade fundamental (Brombert; 2001: 21),

constituem paradoxos que consistem no modo anti-heróico.

Essas categorias ligadas à moral são o teor de todos os conflitos que movem as ações das personagens, alinhando-as como anti-heróis. Os valores que subjazem à moral estarão em conflito pela sua própria relação de permanência/ ausência nas narrativas. Estes são alguns paradoxos que permeiam os textos dos autores analisados por V. Brombert. As categorias acima descritas e seus desdobramentos atingem os vários tipos de personagens que assumem essa postura problemática. Poderíamos alinhar alguns fatores com base nas categorias analíticas propostas aqui como determinantes para a existência do anti-herói. A insignificância, as perdas, o destino de vítimas, a ridicularização, a tiranização nas relações sociais, a depreciação e a autodepreciação, a assujeição às normas e a oposição a elas, essas vozes proferem a

denúncia de uma 'época negativa' que perdeu seu senso de valores. Ao denunciar o racionalismo materialista, essa voz assume tons quase proféticos. A consciência antagônica que vocifera das profundezas é, porém, a de um profeta doente. Mas, no fim de contas, as estratégias textuais que exploram os recursos dúplices do estilo confessional convertem o negativo em positivo. (Brombert; 2001: 21)

Desta forma, toda caracterização dos fracassos do anti-herói se converte no seu valor de grandeza como personagem. "O anti-herói não se difere como personagem que carrega defeitos ou taras, ou comete delitos e crimes, mas o que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a toda a gente." (Moisés; 1992: 29)

É importante ressaltar que toda *desmoralização* do anti-herói não anula nem abate sua consciência; em alguns casos, ao contrário, eleva sobremodo seus níveis de consciência. É o caso, por exemplo, de Zeno, de Ítalo Svevo<sup>16</sup>; o homem do subsolo, de Dostoiévski; Stiller, de Max Friesch,

---

<sup>16</sup>. "A característica básica da obra de Svevo, desde *Uma vida*, é a de uma análise psicológica penetrante, motivada por uma narrativa que abole quase que por completo as descrições de

autores citados por Brombert; e o anão, de Moreira Campos, que realiza esse paradoxo da consciência e da impotência de tê-la e não poder transformar isso em libertação.

### 3. A NOÇÃO DE POBRE DIABO

Inserido no campo conceitual do anti-herói, o “pobre diabo”, expressão transformada em categoria e utilizada por José Paulo Paes para representar um tipo de personagem literário, apresentado no limite da inferioridade, é aquele cuja existência reuniria a soma dos fracassos e impossibilidades de sucesso além do mundo obscuro da negação. Ao iniciar seu estudo sobre “O pobre diabo no romance brasileiro”, José Paulo Paes cerca a expressão do seu conceito primordial, ligado à semântica dos termos “pobre” e “diabo”. Separadamente, as duas palavras reúnem significados negativos, de ausência, perda, maldade, sofrimento etc. Pobre está associado à carência de bens, ausência de posses; diabo associa-se ao mal, à queda com toda a sua força de negatividade que a religiosidade lhe auferiu. Por outro lado, a queda do paraíso, na simbologia bíblica, não foi proporcionada pelo caráter implícito do diabo, mas pelo seu ato de rebelar-se contra as estruturas de poder celeste. Portanto, além do sentido primeiro, de negatividade, o termo reúne também a noção de rebeldia como predicado. Juntos, “pobre” e “diabo”, na expressão pobre diabo, se configura numa concepção que desperta ao mesmo tempo piedade e aversão.

A expressão tem a sua origem na linguagem popular, e possivelmente foi utilizada literariamente por La Fontaine, em suas *Fábulas*. Essa aproximação da expressão com o popular intensifica o sentido ora ligado ao religioso ora à absoluta pobreza, tornando-a simbólica por representar o “menos afortunado e por conseguinte inferior a nós. De alguém a quem possamos entre depreciativa e compassivamente chamar ‘pobre diabo’” (Paes; 1990: 39-40)

---

ambientes, centrando-se na consciência da personagem principal”. (Ítalo Svevo – os anti-heróis da literatura. Caderno 3/ Literatura, *Diário do Nordeste*, 30/ 07/ 95, p. 5)

Na literatura brasileira, a representação do pobre remonta ao período colonial. Apesar de presentes nos textos, os pobres foram omitidos na construção oficial da história. “Essa omissão sistemática das camadas socialmente desclassificadas tem implicações ideológicas”<sup>17</sup> e atesta um controle do poder sobre a produção cultural da colônia excluindo o ordinário para exaltar a opulência de uma terra de aventuras e conquistas, como pode ser visto em *Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas*, de Antonil,<sup>18</sup> publicada em 1711 e logo confiscada e destruída quase toda a edição por desidentificação com o discurso propagandístico da corte.

Pobre era associado ao baixo, à vadiagem como modo de vida, desocupado. Se há nessa acepção o mascaramento das relações sociais a fim de inseri-lo na marginalidade, a forma de associar o pobre ao inútil seria estratégia do poder para defender a tese burguesa de que se vence pelo trabalho. Dessa forma, o pobre seria sempre um ser fora das normas, distinto do trabalhador e da sociedade que permitia ao trabalhador alcançar a “riqueza”. Sua presença na literatura quase sempre se associa ao baixo, ao grotesco. Não importa a situação, a condição de existência gira em torno do grotesco, daí podermos atribuir o grotesco como atributo do pobre diabo. A sociedade colonial estava dividida em trabalhadores e vadios. Esses últimos correspondem à “parte corrompida, desocupada, nula economicamente, deixando claro que [a sociedade] considera vadio todo aquele que não gera ou possui riqueza”. (Mello e Souza, In: Schwarz; 1983: 10)

Muito mais afetados pelo rebaixamento, acentuado pela sátira social, os pobres de dinheiro e/ ou de moral representam na poesia satírica de Gregório de Matos a maior parte e talvez a esteticamente mais bem elaborada poesia no universo poético do poeta baiano.

Gregório de Matos converte a realidade em poesia, doma a referencialidade lingüística, ilumina cantos suspeitos da sua

---

<sup>17</sup>. Conforme Laura de Mello e Souza, Notas sobre vadios na literatura colonial do século XVIII. In: Schwarz (Org. 1983). *Os pobres na literatura brasileira*. “Os homens livres pobres expropriados e sem ocupação fixa povoaram as Memórias, as Instruções, as Crônicas coloniais com maior frequência do que se considera habitualmente”. p. 9.

<sup>18</sup>. Tanto Antonil, quanto Teixeira Coelho, magistrado e alto funcionário da burocracia colonial, autor da *Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais*, foram os autores analisados por Laura de Mello e Sousa em seu livro *Os desclassificados do ouro*. São Paulo: Brasiliense, 1983, do qual extraiu o artigo citado, p. 9-12.

sociedade e, desse modo, lega-nos um testemunho – literário, é verdade – da condição colonial.<sup>19</sup>

Mais do que denunciar a pobreza, Gregório de Matos toma uma atitude tipicamente anti-lusa, na colônia, perspectiva esta que irá mudar na obra satírica *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga.

O texto das *Cartas Chilenas* quase sempre chama de ‘pobres’ aos pequenos proprietários, ‘bisonhos roceiros’, ‘lavradores da terra’, sitiantes isolados, de posses modestas; aqueles que não pesam nem influem de maneira alguma nas decisões últimas da administração superior, por não disporem de acesso aos canais que encaminham empenhos, presentes, pressões ao executivo e à magistratura.<sup>20</sup>

Da crítica desordenada de Gregório de Matos à crítica objetiva e dirigida politicamente aos ricos, governantes e legisladores de Vila Rica e, por extensão da colônia, Tomás Antônio Gonzaga apresenta, através de uma segmentação ou hierarquização, uma verdadeira tipologia dos pobres.

Ao lado portanto desses ‘pobres’, embora dispondo de menor prestígio, estão os ‘tendeiros’, pequenos comerciantes de toucinho e cachaça, donos de três ou quatro cativos, que os substituem, quando necessário, nos balcões de secos e molhados.<sup>21</sup>

De acordo com a sua tarefa, seu ofício, os pobres estavam divididos em:

‘oficiais mecânicos’, ‘sapateiros’, ‘alfaiates’, ‘mercadores’, ‘moços de taberna’, ‘pretos já livres’, ‘amas de expostos’, ‘boticários’, o mulato, ‘que a vida ganha para tocar rabeça’, até as ‘pobres moças’, ‘sujas moças’ que vencem o sustento à custa do próprio corpo.<sup>22</sup>

<sup>19</sup>. Antonio Dimas. Gregório de Matos, guerra ao português. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 14.

<sup>20</sup>. Alexandre Eulálio, O pobre, porque é pobre, pague tudo. In: : SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 23.

<sup>21</sup>. Alexandre Eulálio, In: Schwarz, *op. cit*, p. 23

<sup>22</sup>. Eulálio, In: Schwarz, *op. cit*, p. 24.

Compondo o baixo social desvalido e estabelecendo um grau de hierarquia da pobreza, ainda mais desprovidos de confiança e apreço social, estão os

vadios, brancos e mulatos sem ocupação certa, andejos e vagamundos, que preocupam governantes e prepostos. Estes são os verdadeiros desvalidos, ao lado de quilombolas e escravos amontoados, pois o relacionamento deles com os demais segmentos sociais permanece sempre problemático.<sup>23</sup>

Somente a partir do romantismo, quando o Brasil vivia sob a égide do Império e ingressara numa nova ordem mundial, surge a figura do pobre diabo como personagem literário do romance e do drama. “Eram pobres diabos mergulhados na marginália econômica do Império”. (Areas, In: Schwarz; 1983: 29)

Como um tipo de personagem literário, enquadrado como um anti-herói por excelência, o pobre diabo é caracterizado como aquele que reúne pequenos fracassos no dia-a-dia que o impedem de qualquer tipo de realização. Essa categorização mais ampla possibilita ao pobre diabo uma extensão maior da sua existência ficcional, podendo ser encontrado tanto no romance quanto no conto. E, ainda, transcender a categoria social da pobreza, a qual lhe é peculiar, mas atingir todas as classes, pois o fracasso como ausência de realização independe da condição social.

Mais uma vez a divergência com José Paulo Paes se faz notar pela abrangência que entendemos ter o pobre diabo, diferente da postura do crítico que restringe a categoria de pobre diabo ao pequeno burguês, completamente desfigurado quando se trata de um Naziazeno (*Os ratos*), um pobre coitado sem dinheiro sequer para comprar o leite do seu filho; ou de um Fabiano (*Vidas secas*) que em alguns momentos chega a pensar que é mesmo um bicho.

Eis a caracterização do crítico:

Já o pobre diabo, patético pequeno-burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico que ameaça atirá-lo a todo instante à porta da fábrica ou ao descampado da sarjeta, onde

---

<sup>23</sup>. Eulálio, In: Schwarz, *op. cit*, p. 25.

terá de abandonar os restos do seu orgulho de classe. (Paes; 1990: 41)

Dessa demarcação restritiva de classe, Paes invoca um texto de Mário de Andrade (1974) que confirma nossa posição e, por outro lado, situa o pobre diabo, demarcando temporalmente a existência do fracassado em nossa literatura. Mário fala de um tipo de herói que encarna o sofrimento humano

largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais: o fracassado. De uns dez anos para cá, sem a menor intenção de escola, de moda literária ou imitação, numerosos escritores nacionais se puseram cantando (é bem o termo!...) o tipo de fracassado. (Andrade; 1974: 189)

O texto de Mário de Andrade é datado de 1941, portanto, ao recuar em dez anos o surgimento do tipo fracassado que ele invoca, coincide com o romance social que surge logo depois da Semana de Arte Moderna e que vai culminar no romance regionalista de 30.

Essa indefinição de classe ou a imprecisão do tempo de surgimento do pobre diabo não obsta, no entanto, a utilização do conceito para além de uma classe ou para aquém do período demarcado por Mário de Andrade. Não vemos nisso nenhum problema que venha a restringir o alcance da categoria de fracassado/ pobre diabo nem o fato do texto “Elegia de abril” ser “no fundo, um texto de admoestação aos seus confrades brasileiros daqueles anos ‘em que o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo do regime.’” (Paes; 1990: 58), o que interessa para nós é a exatidão do conceito e a percepção de que ele pode abarcar muito mais do que personagens até então tidos apenas como pobres integrantes das classes sociais desfavorecidas. A argumentação de Mário de Andrade focaliza o cerne da categoria de pobre diabo, base para o desenvolvimento teórico de José Paulo Paes e que utilizamos como ponto central na nossa análise. Apropriadamente, Mário considera que

Um Dom Quixote fracassa, como fracassam Otelo e Madame Bovary. Mas estes, como quase todos os heróis da arte, são seres dotados de ideais, ambições enormes, de forças

morais, intelectuais, físicas, representam tendências generosas ou perversivas. São enfim seres capazes de se impor, conquistar suas pretensões, vencer na vida, mas que no embate contra forças maiores são dominados e fracassam. Mas em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracassado derivado de duas forças em luta, mas a descrição do *ser sem força nenhuma, do indivíduo desfibrado, incompetente pra viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade.* (Andrade; 1974: 190) (grifos nossos)

Esse ser “incompetente para viver” ao qual se refere Mário tem no fracasso não só a sua condição psicológica, mas a impotência de reagir às forças externas que o oprimem. É evidente que essa caracterização não anula o fato de que o fracassado seja também esmagado neste jogo em que duas forças estão em luta, o sistema e o indivíduo. Por isso, afirmamos, com base em Mário de Andrade, que o pobre diabo pode fracassar independente da sua condição de classe. Mário enumera vários personagens de ficcionistas diferentes que se alternam entre “culto”, “caipira”, “nordestino do povo”, “fazendeiro” etc, que estão acima do fracasso em si, mas fracassam nos seus ideais. Essa naturalização do fracasso como componente ficcional do pobre diabo caracteriza tanto o personagem desvalido (já em si um fracassado) como o personagem que decai de uma situação estável para uma derrota existencial que determinará a sua nova condição. Eis a caracterização do idealismo neutralizado, tema que será desenvolvido no tópico 2 do III capítulo.

Outra característica peculiar ao pobre diabo é a qualificação que se faz dele por outras personagens. A descrição física é comumente usada para desqualificar a personagem através de comparações e da riqueza de detalhes depreciativos tanto físicos como morais. É recorrente a comparação do pobre diabo a animais. Fabiano em *Vidas secas*, Naziazeno em *Os ratos*, há inúmeros personagens de Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Lima Barreto e Moreira Campos que são comparados a animais ou às partes baixas do corpo. Segundo Muniz Sodré, “a referência freqüente do grotesco às partes baixas do corpo é uma derivação do tema da animalidade.” (Sodré; Paiva; 2002: 50) Isso nos leva a refletir sobre a condição de existência de o pobre diabo estar ligada



aos aspectos sociológicos e biológicos, “o que foi destinado pela própria natureza a esse que é o mais humilde dos papéis ficcionais”. (Paes; 1990: 44)

Se do ponto de vista biológico a superação da condição quasimodal é o objetivo primevo do pobre diabo, aspirando a uma posição social compensatória às suas limitações físicas ou morais, essa trajetória anti-heróica vai revelar a impossibilidade estrutural de realização, caso concreto dos personagens dos contos analisados.

A partir de então, pobre diabo é entendido como a personagem que esteja envolto num ambiente “de cuja soma de insignificâncias possa ressaltar a significância do seu protagonista. E de por ela, a vocação para o fracasso que lhe é consubstancial”. (p, 41)

Um esclarecimento (já anunciado anteriormente) convém ser feito à adoção do pobre diabo como categoria analítica escolhida para análise dos contos. José Paulo Paes fala em pobre diabo como personagem romanesco por excelência, embora reconheça: “Note-se que falo especificamente em romance, ainda que o pobre diabo possa também aparecer na área do conto”. (p, 41) Essa concessão feita por José Paulo Paes à presença do tipo em questão no conto não é feita de modo convincente, visto que considera o espaço mais apropriado para a existência do pobre diabo o romance, pois é onde, segundo Paes, seria possível identificar mais a sua “somatória de insignificâncias”. Através desse ponto de vista podemos divergir do ensaísta porque a sua concepção está centrada na possibilidade de existência do pobre diabo, ligando-o ao espaço da narrativa, longo e amplo, no caso do romance. Ao contrário, no conto, com espaço curto e reduzido, essa figura seria menos provável. Logo se vê, pois, que para José Paulo Paes a noção de espaço seria o componente favorável à existência do pobre diabo. Não levou em consideração que, mesmo em curtos espaços narrativos, a personagem pode encarnar uma síntese de conflitos que independem do espaço para existir, uma vez que a tensão dramática em torno da personagem pode compensar a brevidade do seu tempo e a mobilidade do seu campo de ação.

A passagem rápida em que José Paulo Paes faz menção às possibilidades do pobre diabo na obra de Dalton Trevisan não é seguida de análise ou de qualquer referência deste tipo de personagem no conto trevisaniano. Não se trata de uma fuga à problematização que poderia ser feita

do tipo em questão no conto, sua opção metodológica foi por ater-se à existência do pobre diabo no romance, no que respeitamos e procuramos desenvolver esta teorização no conto.

Outro fator de que discordamos em Paes é da sua observação sobre a representação literária do pobre diabo ser menos apropriada à primeira pessoa na narrativa. Segundo ele, a utilização da primeira pessoa é inadequada para o propósito de configurar a personagem, visto que o caráter de confissão deste tipo de narrativa obscurece a visão de superioridade das outras personagens em relação ao protagonista. Convenhamos que este não é um pressuposto válido, uma vez que, na perspectiva narrativa de primeira pessoa, o narrador não elimina a relação com as outras personagens nem abstrai o sofrimento que lhe é peculiar, como se fosse tão somente uma autopunição, mas pode ser também uma punição imposta que a consciência percebe e à qual reage através das manifestações de auto-envilecimento.

É como personagem estrutural das narrativas que analisamos os anti-heróis/ pobre diabos e rastreamos o percurso do pobre diabo nos contos já mencionados e nas situações em que se evidencia a problemática social, representada pelos conflitos entre as personagens socialmente opostas. A dominante em foco, o pobre diabo, determina o processo de marginalização das personagens de MC, em evidente desvantagem nas relações sociais de que participam. A discriminação social, o preconceito racial e a violência gerados pelo conflito de classes fazem com que as personagens oprimidas não sejam apenas “baixas” - diferentes dos heróis épicos ou trágicos que se metamorfoseiam, ora em ascensão ora em queda, determinantes de sua grandeza -, mas sejam anti-heróis, completamente destituídos de valores dentro das narrativas. Esse anti-heroísmo se reflete, na realidade, na condição que estas personagens ocupam dentro da vasta galeria de tipos grotescos da nossa literatura, empurrando-os para a categoria de pobres diabos.

#### 4. A LITERATURA NA PERSPECTIVA DO REAL

Nos estereótipos criados na Literatura Brasileira para representar algumas personagens até a década de 30 do século XX, dificilmente encontrava-se alguma referência às condições de trabalho e às situações que movem ou que sustentam as relações sociais das personagens. Em seu livro *Linhas tortas*<sup>24</sup>, Graciliano Ramos, em artigo intitulado “O fator econômico no romance brasileiro”, analisa as relações entre realidade e ficção, entre o homem e a personagem, considerando um erro a caracterização das personagens como estereotipadas em relação ao real.

Vemos, no entanto, que erro seria caracterizar os personagens como integrantes de um mundo irreal, fantástico, sem base na realidade. Talvez por essa razão o romancista cobre da literatura a explicação do surgimento das riquezas e das relações econômicas que as fabricavam. O primeiro problema que surge aí é de se tentar vincular a produção econômica na sociedade com a produção literária reflexa numa transposição pura e simples de uma situação.

No romantismo, por exemplo, em um simples sarau surgiam e desapareciam riquezas sem explicação das relações econômicas que as geravam. Diferentemente desta postura, as obras de realistas do final do século XIX e início do século XX, de alguma forma revelam nas relações sociais o produto da exploração do trabalho e das “possibilidades” de ascensão social das personagens oprimidas, em contraposição à situação das personagens que dominam. Desde a década de 30, quando o romance adquiriu uma fisionomia regionalista voltado para o Brasil, perdido nos mais distantes rincões do Nordeste e do Sul, que se vêm privilegiando as relações sociais e as adversidades mesológicas enfrentadas pelo homem no seu *habitat* de origem, principalmente em autores que se enquadram dentro da estética neo-realista. Foi a partir do romance de 30 que a representação do oprimido ganhou mais força no regionalismo de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Jorge Amado e, principalmente, Graciliano Ramos.

---

<sup>24</sup> RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962.

As relações de trabalho, até então omitidas, passam a focalizar, direta ou indiretamente, grande parte do romance desta década em diante.

Quando há omissão dos problemas sociais, a despeito de parecer falta de interesse ou de engajamento do escritor, atribuímos o fato a uma estratégia onde a estruturação do texto privilegia os fatores estéticos não vinculados necessariamente aos fatores sociais que enfatizam a luta de classes.

Enquadrado numa tendência socializante da literatura, Moreira Campos trabalha em seus contos inúmeras possibilidades de exploração e opressão de classe. Há um foco para o tema social sem que este seja uma preocupação do escritor em sociologizar o texto, ao contrário, muitas vezes o narrador e os personagens são figuras oprimidas e destinadas ao espaço da marginalidade pura e simplesmente para atender aos apelos do drama humano que se cria em função do enredo. Pobres, miseráveis, remediados e até ricos são peças da estrutura marginal produzida para revelar a pobredia brice dos personagens<sup>25</sup>

De acordo com Fábio Lucas, o ficcionista social “será aquele capaz de representar nos seus tipos e heróis a perda unidade de homem, isto é, fixar aquele ser a quem roubaram horizontes, mas que aspira a ser íntegro numa sociedade que o mutila”<sup>26</sup>. Essa integração nunca é totalmente realizada ou é realizada em partes. Assim procede MC na construção de seus personagens entre anti-heróis e pobres diabos. Já no seu primeiro livro, *Vidas marginais*, o autor sinaliza para uma poética dos marginalizados, contribuindo para a construção de uma das mais férteis obras a tratar do pobre diabo como elemento central em contos, dentre os autores que cultivam o gênero na Literatura Brasileira.

---

<sup>25</sup> Edward Banfield, em *Crise urbana: natureza e futuro*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1974, enumera vários tipos de pobreza ou graus de pobreza. Para ele, miséria é a falta de renda suficiente para garantir a sobrevivência física e impedir o sofrimento causado pela fome, o abandono ou a doença remediável ou evitável; carência é a falta de renda suficiente para assegurar o “bem-estar essencial” (distinto do conforto e das conveniências pessoais); penúria é a falta do bastante para evitar um desconforto persistente e agudo; e a privação relativa, que é a falta do suficiente para evitar que uma pessoa se considere pobre em comparação com outras. Chamo a atenção dessa conceituação de Banfield, para mostrar que MC não optou apenas pelos pobres. Seus anti-heróis são também de classe média e até superior, mas não escapam à condição de pobres diabos empobrecidos pelos valores morais distorcidos e pelas condições físicas decadentes que os marginalizam.

<sup>26</sup> Fábio Lucas, *O caráter social da ficção do Brasil*, p. 8.

Assis Brasil já chamara atenção para o fato de que em sua obra MC está “interessado por uma ficção de teor regional, temas e linguagem literária se harmonizam para o documento estético e social das vidas miúdas da província”.<sup>27</sup> Esse corte de significação existencial dará o contorno das personagens através das “vidas miúdas”, que nada mais são do que o registro das misérias e dramas humanos. O propósito deliberado de retratar a vida cotidiana, como adverte Temístocles Linhares, se impõe como fonte inesgotável de recursos na obra de MC, retratando vidas marcadas “nas relações com a pobreza, a humildade e a miséria do homem, em todos os seus aspectos, sem excluir o de ordem moral, é claro”<sup>28</sup>. É ciente disso que o autor utiliza “um tom naturalista de dizer coisas como elas são, sem subterfúgios” (p. 79). É este um recurso de linguagem que adensa o drama e realça o poder de sugestão do implícito como procedimento fundamental nos contos. Ora, isso não pode ser levado ao pé da letra, visto que o autor se utiliza deste recurso para realçar o drama nas situações conflituosas entre as personagens, assim como, através dos elementos implícitos, elabora uma linguagem marcada por um alto poder de sugestão. Vejamos este recurso no conto “A visita ao filho”, do livro *A grande mosca no copo de leite*.

Ele quer visitar o filho e os netos. Principalmente o filho. Conversar com ele. Ou será que o filho o visitou recentemente? Sim, sim. Tomaram café juntos, o filho lhe trouxe o vidro de remédio. De repente lembra-se de coisas com muita nitidez, sobretudo das mais antigas, as do tempo de criança. Ri sozinho e bate palmas. (p, 13)

A doença do velho e os seus lapsos de memória não são apenas para revelar a doença, que só será nomeada no final do conto, atua como indícios e compõem o quadro esclerosado do personagem por onde se desfiará todo o enredo. Mesmo que não fosse nominada a esclerose como doença do velho, a sugestão através dos inúmeros indícios que entremeiam o conto já bastaria para o propósito do personagem.

---

<sup>27</sup> Assis Brasil, *O livro de ouro da literatura brasileira*, p. 201.

<sup>28</sup> Temístocles Linhares, em *22 Diálogos sobre o conto*, p. 78.

Ao analisar o livro *O puxador de terço*, Temístocles Linhares realiza um inventário do que seriam as características das personagens pobres diabos nessa obra.

[O leitor] encontra nas estórias de Moreira Campos, não apenas esse mal difuso, de que o homem não se liberta nunca e que não deixa de ser fermento útil mesmo para a vida em sua substância, onde predominam a dureza de coração, o culto indiscriminado dos instintos, a violência e todas as suas manifestações, ao lado de alguma grandeza. Nesses contos, porém, só vemos leprosos, cafetinas, adúlteras, violadores de túmulos, cachaceiros, mendigos, loucos, presos em farrapos, um menino e uma menina que choram diante de uma morta, a mulher que cuidava deles, ela agora em posição ridícula, 'comprimida contra a parede, o queixo enfiado no peito, uma das chinelas no meio da sala, restos de fezes que lhe escorriam pelas pernas'. Haverá coisa mais rebaixante? (p. 78)

De fato, não são enumerados aqui apenas o que se impõe como grotesco nas personagens, mas o drama humano explorado em toda a sua potencialidade. Em torno desses personagens é que é criada a miséria e, conseqüentemente, a estrutura do enredo.

Em estudo sobre o grotesco, Wolfgang Kayser<sup>29</sup> traça um histórico do surgimento e do conceito de fins do século XV à atualidade, acompanhando a evolução do termo até o seu domínio conceitual como fenômeno da arte. O principal texto antes de Kayser a analisar o grotesco como categoria estética foi o tratado *Do sublime e do grotesco*, de Victor Hugo<sup>30</sup>, que sistematizou as formulações teóricas do romantismo ocidental. O poeta francês elege o grotesco como uma categoria com "característica essencial e diferenciadora de toda arte pós-antiga". E assim diz:

Eis um princípio para a Antigüidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco. Esta forma é a comédia. (p, 27)

---

<sup>29</sup> KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>30</sup> As citações e confrontos do texto de Hugo com o texto de Kayser foram extraídas da 2ª edição de *Do sublime e do grotesco*, traduzida e publicada pela Perspectiva, em 2002.

As considerações sobre o grotesco avançaram no final do século XVIII e durante o século XIX na Alemanha, através dos irmãos Schlegel (*Conversação sobre poesia*, Friedrich Schlegel), mas já há tentativas de conceituação desde o século XVI, em língua francesa, por Montaigne, e em língua alemã, quando, no *Esboço de História*, de Fischart, identifica-se a característica mais importante do grotesco: o monstruoso, “constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco.” (Kayser; 2003: 24)

No século XVI o grotesco se manifesta como a ruptura com a simetria, a ordenação natural das coisas, algo angustiante e sinistro face ao mundo, inicialmente ligado ao *sogni dei pittori*\*. A pintura que se utilizava da ornamentica dos arabescos adquiriu um caráter grotesco. Tanto na pintura, arquitetura e escultura, quanto no teatro e na literatura, o grotesco se impõe como característica que ultrapassa escolas e tendências. Se na pintura se destaca nos arabescos, no teatro surge ligado a *commedia dell'arte*,<sup>31</sup> explorando o sentido cômico e caricatural da representação teatral. O poeta francês considera a obra de Shakespeare como o momento sublime da criação dos tempos modernos. “Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual”. (Hugo; 2002: 40) Na narrativa, a associação do grotesco à sátira, ao picaresco e ao estranhamento coincide com a ruptura do modelo de herói clássico, estabelecendo os aspectos dramáticos como novo cenário. E Hugo diz de forma irônica que “o grotesco é uma das supremas belezas do drama” (p. 50). Está aí não somente uma predileção pelo drama e pelo grotesco como meio de alcance à qualidade estética da arte, mas, por uma nova via, a confirmação do fim dos valores clássicos para a arte. Para Kayser, tanto E.T.A. Hoffmann, em

---

\* Sonho dos pintores.

<sup>31</sup> “Não é do texto, mas de estilo de representação, ou, mais estritamente, do estilo de movimentação que se apreende o caráter da *commedia dell'arte*.” As figuras eram “caricaturescamente torcidas – Pantalone é o velho caricato, sempre louco de amor e sempre enganado; o Dottore é um fanfarrão arrogante, e sempre desmascarado, e assim por diante; tudo num estilo excêntrico de movimento que abarcou ‘toda criação do palco’. O elemento ‘quimérico’, por seu lado, foi ainda intensificado pelo fato de os atores usarem máscaras que iam acima do nariz”. (Kayser, *op. cit*, p, 43)

*Contos da noite*<sup>32</sup>, 1817, quanto E.A. Poe<sup>33</sup> estilizaram o grotesco em suas narrativas e consolidaram o contraste sublime/ grotesco pela eleição deste como procedimento artístico. Como estrutura, o grotesco se assenta em características tão variadas e ao mesmo tempo configuradoras de um suporte teórico fundamental para estudo da narrativa contemporânea.

## 5. TEXTO E CONTEXTO

O estudo das relações sociais na literatura leva em conta a discussão sobre texto e contexto. No plano real, um tema como a marginalidade, por exemplo, é tratado como exclusão de algo/ alguém a um sistema ou corpo social do qual dependa, mas que esteja em desarmonia. Entenda-se que a marginalidade é um afastamento da norma estabelecida pelo *status quo*, que é regido por normas aceitas para o estabelecimento de uma convivência dentro da ordem social às quais se referem. Daí ser a marginalidade objeto de repressão pelos padrões dos organismos que controlam a sociedade. Em literatura, a idéia de marginalidade está associada ao próprio texto como expressão de identidade(s) com o mesmo parâmetro de exclusão, mas não mais regida pela ordem social e sim como componente textual. A presença de tipos excluídos pode ter a função de problematizar a realidade, a sociedade, o sistema. Mas, independente disto, tem o papel de organizar o texto num universo de valores próprios, onde a mimese atua como elo de ligação entre o texto e o contexto. O que fora do texto pode ser reprovável do ponto de vista moral, dentro do texto pode exercer um valor fundamental na própria construção da ficcionalidade e na estruturação da obra. A literatura é, pois, não um mero reflexo mecânico da sociedade, mas uma percepção de singularidades e complexidades elaboradas discursivamente para um fim estético. As personagens marginalizadas no texto literário podem ou não se

---

<sup>32</sup> “De fato, diz Kayser, a obra de Hoffmann, mesmo anterior dos *Contos da noite*, já contém grotescos em abundância.” (Kayser, *Op. cit.* p, 68)

<sup>33</sup> “E. A. Poe, ao lado de E. T. A. Hoffmann, desenvolveu um tipo e narração que recorreu igualmente ao grotesco e exerceu uma influência não menor sobre a arte narrativa do período subsequente. Ele mesmo deu à primeira coletânea de vinte e cinco de seus relatos o título de *Tales of the Grotesque and Arabesque*. (1840 “Contos do Grotesco e do Arabesco”).” – Kayser, *idem, ibidem*, p. 73.



espelhar em seus “sósias” reais. O que vai torná-las “possíveis” é a sua verdade em relação ao texto.

Para Candido (2000), a conjugação da estética e da estrutura social fazem da crítica uma atividade que requer conhecimentos da realidade social em que esteja inserida a obra.

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento de sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (p, 7)

Na perspectiva de Candido, a relação entre literatura e sociedade pressupõe a existência de um sistema comum entre ambas que só se efetiva se for considerado o fator estético da obra, conciliando-o com o *fator social e o histórico*, inerentes à ficção. Candido, em sua concepção de escritura ficcional, diz que uma interpretação estética assimila

a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o *externo* se torna *interno* e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, lingüísticos e outros. (p, 7)

Nota-se que o embasamento da crítica literária que imerge sobre os problemas sociais como representações literárias têm papel de caminhar lado a lado com a realidade social, relacionando fatos sociais aos literários, o que torna a literatura complexa por sua singularidade em relação ao ambiente social ou cultural em que foi espelhada.

A partir destas reflexões, observamos como são representadas as relações sociais nos contos de MC e da forma como as personagens se identificam como pobres diabos.

Para situarmos melhor a condição de pobre diabo como uma categoria dentre os anti-heróis moreirianos, ilustramos com alguns aspectos recorrentes em personagens de alguns contos para destacar essa categoria no universo ficcional do autor. A decadência física e/ ou moral é uma das marcas textuais

mais fortes nos contos de MC. De *Vidas marginais*, livro cujo título já sugere a condição de marginalidade das personagens, até o mais recente. *Dizem que os cães vêem coisas*, percebemos uma depuração técnica no processo descritivo através das sugestões e da exploração de termos que indicam uma atmosfera narrativa em que “toda ação é sempre indiciada por fragmentos de descrição ou pela presença de certos aspectos significativos para o contexto”. (Monteiro; 1981: 67) Tal procedimento eleva mais ainda o poder de síntese desenvolvido pelo autor na exploração dos conflitos morais associados à decadência física e social das personagens. Desta forma, o enfoque do pormenor como elemento diferenciador surge como um recurso estilístico que evidencia a tensão narrativa. As personagens são situadas num contexto de emoções onde o conflito é exposto e determinado pelas desigualdades, que geram novos conflitos e revelam a opressão e a ruína por que passam.

Alguns contos são exemplares para uma análise da problemática social representada pelas situações de conflito entre personagens socialmente opostas, numa divisão da sociedade (família, empresa, circo, lar), entre opressores e oprimidos, estes últimos, marginalizados. Surgem tipos como negros, doentes, velhos, surdos, crianças, mulheres (esposas, empregadas, criadas, gordas, amasiadas, prostitutas) em situações de desvantagem nas relações familiares e de trabalho, tanto entre indivíduos de uma mesma classe quanto entre indivíduos de classes diferentes. Esta hegemonia dos dominadores sobre os dominados constitui a superioridade do homem sobre a mulher, do patrão sobre o empregado, do branco sobre o negro, do jovem sobre o velho etc. Entre indivíduos de um mesmo grupo de oprimidos, a superioridade de uns sobre outros é revelada pelo preconceito social e racial. As mulheres são descritas de forma a acentuar diferenças. As mulheres brancas têm “as coxas fornidas”, “nádegas fortes, abertas, sexy”, usam “baby-doll”, “anéis e pulseiras”, enquanto que as negras são “a preta velha cozinheira”, “a preta da casa do diretor”, “a preta Eunice”, “a negra Romana”. Sendo uma das formas acentuadas de marginalização, o preconceito (racial, social), mesmo entre os dominados, marca a superioridade, embora que relativa, de uns sobre outros. As mulheres negras ocupam sempre a condição de empregadas domésticas, crias da casa, espécie de “bás”, talvez resquícios de escravidão no Nordeste brasileiro. Estas personagens são entre os

oprimidos-mulheres uma subcategoria social. No conto “O cachorro” a descrição de uma das personagens é feita de todas as formas possíveis de desclassificação. Ela é “preta”, “velha”, “desarrumada”, não passa de uma “serviçal”. É também “cria da casa”, termo utilizado pelo narrador para quase todas as negras e filhos de negros. Raramente as criadas negras dialogam nos contos. Quando isso ocorre, geralmente concordam com a opinião da patroa e quando opinam não são levadas em consideração as suas opiniões.

O problema da senilidade como inutilidade social também é colocado como uma forma de discriminação. No conto “A visita ao filho”, há um velho esclerosado, desprezado pela família e pela sociedade. Há uma relação inversa de autoridade, o filho trata o pai como débil e o pai passa a obedecer. A solidão e o confinamento de velho são vistos com indiferença pelas outras personagens. Sua única “culpa”, por ser doente, é a de se transformar num apêndice social, sem nenhuma possibilidade de reintegrar-se nos padrões de convivência instituídos. Há, ainda, neste conto, a negra Romana, que é vitimada por todo tipo de abuso.

Noutro conto, “A grande mosca no copo de leite”, a posição do narrador está em conformidade com o poder institucional de manutenção do *status quo* da classe dominante. O conto se desenvolve em torno do roubo de umas jóias, cuja principal suspeita do furto é a empregada. A patroa e o seu filho dão queixa do roubo na polícia e a empregada é presa e obrigada a confessar o crime através de tortura. A pseudopiedade do rapaz queixante se transforma em desejo sexual pela empregada, quando a vê nua sendo torturada. Por não ter provas concretas contra a empregada, o jovem resolve retirar a queixa. A narrativa gira em torno da suspeita que não é confirmada e da imagem do sexo no corpo branco da moça, como se fosse uma grande mosca no copo de leite. Toda ação é elaborada pela desconstrução da dignidade da personagem. Sua reação diante do aparato do poder e da força é a de tentar apenas sobreviver, uma vez que não tem como reagir e se equiparar aos outros.

Esses exemplos são uma demonstração da temática da exclusão inserida no enredo dos contos como forma de denúncia e como caracterização de personagens marginalizados nas narrativas. Dos fatos comuns são extraídas as potencialidades para a decadência e a ruína dos anti-heróis que

não têm nenhuma chance de se redimir. Ao contrário, sua exclusão os transforma em pobres diabos sem possibilidade de romperem com essa condição.

### III - OS PERSONAGENS E O ESPAÇO DA MARGINALIDADE

#### 1. A CONVERGÊNCIA DA FORMA E DO CONTEÚDO NOS CONTOS DE MOREIRA CAMPOS

Como dissemos anteriormente, o pobre diabo representa uma existência plena de fracassos, no limite da inferioridade. E o fracasso aqui independe da condição social. A ruína moral pode ser mais dolorosa que o desengano da vida na ruína física. Essa *poética da marginalidade*<sup>34</sup> ou essa opção retórica pela miséria humana se faz de modo consciente pelo autor ao eger determinados signos, preferindo determinado narrador, incluindo aí a temática. É uma opção ideológica pautada numa poética do menos, processo este que foi sendo aperfeiçoado ao longo do tempo como está descrito no livro *Contos escolhidos*, primeira edição, de 1971. Já no Prefácio, “Por que estes contos”, é revelado a opção e o método adotados pelo autor. Como se trata de uma coletânea organizada pelo próprio autor, um dos objetivos

é deixar registrado, em livro único, certo processo de diferenciação na marcha para o essencial, para a síntese maior (tomada aqui a palavra na acepção intrínseca e não dimensional), em oposição ao conto longo, esboço de romance, quando, já em 1890, Araripe Júnior afirmava, com lucidez, que o conto é obra sintética e monocrônica, em oposição ao romance, que é analítico e sincrônico.<sup>35</sup>

Mais do que uma formulação conceitual adotada por MC, esta seria a sua busca incessante de chegar ao “conto mancha”<sup>36</sup>, onde o enredo seria apenas uma sugestão. O que o autor entende é que o conto é um momento, uma fatia da vida. “As próprias personagens, muitas vezes prescindem de

<sup>34</sup> A expressão está sendo utilizada como representação de personagens excluídos e/ ou oprimidos nos contos onde aparece a figura do pobre diabo como dominante estrutural. Desta forma, os aspectos sociais, raciais, econômicos e psicológicos realçados no processo descritivo se configuram como elementos de composição fundamentais desta poética, deste universo de seres que atuam de forma orgânica na marginalidade.

<sup>35</sup> Moreira Campos, Por que estes contos. In: *Contos escolhidos*, p. 11-12. O livro teve mais três edições. A última saiu pelas Edições UFC, em 1984.

<sup>36</sup> Citado por Moreira Campos no prefácio aos *Contos escolhidos*, p. 12. “O conto é um momento, um ‘flash’, uma fatia de vida, uma impressão, uma *mancha*, como querem alguns”. Era comum o autor referir-se ao conto de mínima extensão como *conto mancha*.

nome, porque o que se quer é exatamente o caso. (...) A sugestão ou implícito e o detalhe serão ainda outros tantos valores” (p. 12). Vê-se a clara opção pela organização dos temas e artifícios que enriqueçam a capacidade sugestiva do texto em detrimento do seu tamanho.

O seu esforço, se se observa a marcha evolutiva dos contos aqui reunidos, é apenas no sentido de modificar conscientemente um processo, uma maneira de realizar, comportamento este que não é seu, porque já de há muito praticado por outros, desde a lição de Mansfield. Longe dele, entretanto, inovações esdrúxulas à imitação melancólica dos autênticos cronistas do absurdo. No mais íntimo, restará o contador de histórias: algo se agacha por trás dos contos mais breves. Quer ele apenas emergir do conto feito, realizado por si mesmo, pela sua coerência intrínseca, e não explicá-lo ou desdobrá-lo.

Uma outra maneira sua atual é a abordagem direta do assunto, sem preâmbulos: ele, assunto, dará o que der, dentro do esquema já mentalmente trabalhado, amassado, em que pouco se deixa à afirmação esnobe de que a personagem comanda o criador e que a obra de arte é imprevisível na sua feitura de resultados. Esse comando e imprevisão podem ocorrer, e ocorrem, acidentalmente. Vale lembrar o verso de Fernando Pessoa: ‘O que em mim sente está pensando’. (p, 12)

É possível que MC tenha submetido seu processo criativo ao seu conhecimento teórico sobre o gênero conto. A alusão às diferenciações entre conto e romance e os procedimentos inerentes à especificidade do conto podem ser vistos em depoimentos, prefácios e palestras<sup>37</sup> realizadas pelo escritor ao longo da sua atividade de professor de literatura.

Talvez essa propensão a explicar teoricamente o conto seja comum a alguns contistas. Edgar Allan Poe, Júlio Cortazar, Ricardo Piglia, Herman Lima, Hélio Pólvora, Rinaldo de Fernandes, dentre muitos que criaram e exercitaram o pensamento teórico e o raciocínio crítico sobre o conto.

Como exemplo de uma tendência entre contistas que se dedicaram ao pensamento teórico sobre o conto, citaremos Cortazar para fazer uma ponte ao que MC colocava sobre seu procedimento na elaboração da narrativa curta.

---

<sup>37</sup> Como testemunho disto, em diversas oportunidades pude constatar suas afirmações, pois fui aluno do Curso de Letras da UFC e, do professor MC em mais de uma oportunidade, tendo assistido, durante os anos de frequência ao curso, inúmeras palestras sobre o conto. As referências a Edgar Allan Poe, Tchekov, Katherine Mansfield, Machado de Assis, Eça de Queirós, Graciliano Ramos, Maupassant, dentre outros, eram obrigatórias. Estaria aí sua matriz de conto? Certamente. E em alguns textos revelou isso com muita clareza.

Um conto, em última instância, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo assim como o tremor de água dentro de um cristal, a fugacidade numa permanência. (Cortazar; 1993: 150-151)

Aqui vemos, pois, até mesmo na forma como é colocada a questão da brevidade e da síntese, uma certa informalidade e um tom subjetivo na argumentação de imagens. Para Cortazar, “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ a que me referia antes.”<sup>38</sup>

Não seriam esses pressupostos os mesmos defendidos por MC? Evidente que sim. Um detalhe, porém, pode ser percebido. Diferente de Poe e Cortazar, MC foi econômico até na opinião crítica e perseguiu a síntese como artifício formal na elaboração dos seus contos. A importância que MC deu à convergência entre a teoria e a prática do conto torna ainda o processo analítico de sua obra um desafio. Nem sempre, no geral, o escritor realiza artisticamente o que prega em teoria. Porém, em MC as pistas textuais serão caminhos por onde devem ser analisados detalhes que constituem os contos.

O conto é um único e pleno episódio que configura em si diversas ações, visando uma unidade, um todo. Tudo sobre o personagem, ou personagens, embora às vezes veladamente, está ali naquela parca configuração episódica. Tudo é essencial na narrativa, o antes e o depois podem ser apenas sugestões, nunca fatos que mereçam desenvolvimento. (Brasil; 1975: 24)

Ora, para se atingir o efeito da síntese no conto, como observou Assis Brasil, o escritor terá de se preocupar com a forma. O que nos leva a constatar o óbvio, MC atualiza o pensamento crítico sobre o conto de forma quase obsessiva, fato constatado por todos os críticos das suas obras. Vejamos o que diz Rachel de Queiroz no prefácio ao *Dizem que os cães vêem coisas*. Para a

---

<sup>38</sup> A referência de Cortazar diz respeito à relação entre romance e conto, cinema e fotografia. A “abertura” é uma “espécie de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto”. (Cortazar; 1993: 152)

romancista, a obstinação de MC com relação ao conto se percebe pelo método:

Quanto trabalho, quanta ouriversaria, quanto lapidar, transpor, alterar, substituir, riscar, ficar longamente com aquela palavra na ponta dos dedos – e a palavra não cabe no engaste e terá que ser substituída – ou alterada, ou inventada, ou reinventada. Moreira Campos sempre nos surpreende com um enredo que se conta em algumas páginas, mas tão denso, tão cortante eu diria, capaz de resumir toda situação dramática em duas frases acerbadas; todo um esplendor de paisagem em três linhas.<sup>39</sup>

Essa preocupação formal vai se refletir evidentemente na escolha dos temas e dos conflitos inerentes a um realismo quase documental, tanto se valendo do sentido subjacente às palavras e aos períodos na captação da realidade, quanto, como observou Almeida Fisher (1985), na “abordagem direta, objetiva do problema, somando detalhes, minúcias que armam o verossímil.” (p, 49).

Tais preocupações de ordem formal adquirem sentido na medida em que a convergência de opiniões sobre a obra de MC e a realização literária do conto contemporâneo, salvo raras exceções, como Hilda Hilst, por exemplo, têm demonstrado que o desafio do contista tem sido perseguir, literalmente, um *flash* da realidade e corrobora com a opinião de Hélio Pólvora (2002), que analisa as tendências do conto contemporâneo e observa em MC a capacidade de livrar o conto de “uma sobrecarga excessiva e procura atingir logo o alvo, localiza logo o nervo exposto” (p, 126). Convém arrematar a idéia com Cortazar, ao dizer que

O contista sabe que não deve proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. (p, 152)

Tal esforço em Moreira Campos pode ser percebido até na escolha dos anti-heróis, por isso o mundo dos seus personagens é de “gente reprimida, às

---

<sup>39</sup> Rachel de Queiroz em Prefácio a *Dizem que os cães vêem coisas*, p. 8.



vezes tão seca de alma que podem chegar à crueldade. Aqueles fracassados, por isso mesmo os grandes ambiciosos falidos.”<sup>40</sup>

Diante deste quadro de diminuição da forma e ampliação do sentido, à nomenclatura tradicional do conto como narrativa curta, têm-se agregado outros termos como miniconto, microconto, conto mancha.

Essa imersão breve em alguns predicados do conto como forma literária é significativa para apresentar um dos componentes fundamentais do conto: a personagem. Veremos como se procede a construção do personagem e do seu espaço reduzido de existência como substrato da fôrma do próprio conto moreiriano.

A grandeza do escritor em construir a personagem reside na capacidade que o primeiro tem de criar seres ficcionais capazes de se confundirem com os seus sócias humanos, através da verossimilhança, sem a armadura da teoria, mas sem desprezar a técnica capaz de criar seres legitimamente absolutos e necessários ao imaginário dos leitores<sup>41</sup>.

## 2. O IDEALISMO NEUTRALIZADO DOS POBRES DIABOS

Passemos à aplicação do referencial teórico aos contos de Moreira Campos, especialmente aos contos em análise. No estudo dos personagens dos contos traçamos uma relação entre o espaço e as ações dos anti-heróis/pobres diabos na redução das possibilidades de êxito social e na conseqüente ruína advinda do idealismo neutralizado que é inerente a eles. Por idealismo neutralizado entendemos a impossibilidade do pobre diabo de alcançar qualquer objetivo no plano diegético, seja uma meta imediata ou uma meta de existência, pois mesmo que alcance um mínimo êxito, a duração da ação só se

---

<sup>40</sup> Rachel de Queiroz, *apud* Moreira Campos, *Contos escolhidos*, p. 9.

<sup>41</sup> Alguém é capaz de esquecer Ana Karenina, Julieta, Iracema, Diadorim, Capitu, Gabriela? Ou Dom Quixote, Sherlock Holmes, Mersault, Major Quaresma, Fabiano, o anão? Claro que não. São seres que passam a integrar nosso imaginário e somos capazes até de reconhecê-los pela rua como parte do jogo que se estabelece entre o leitor e a ficção e entre a ficção e a realidade. Seres assim tão diferentes entre si e únicos representam o ponto central de qualquer texto ficcional, mesmo sendo representados parcialmente ou como secundários com relação a outro componente do conto.

dá até o momento do fracasso, inerente à condição de pobre diabo. Há, também, a impossibilidade de realização plena do personagem por absoluta incapacidade de participar no mesmo plano dos outros personagens, pois se trata de uma negação estrutural e toda a trama se desenvolve na direção de um fracasso. A existência ficcional do pobre diabo se estrutura com o seu afastamento das possibilidades de realização e culmina com a perda do seu horizonte, na sua conseqüente ruína.

O processo descritivo dos personagens de MC já caracterizado por Rachel de Queiroz, Temístocles Linhares e Assis Brasil, é extremamente rico para a composição do que chamamos poética da marginalidade, onde o grotesco é elemento importante nesta caracterização do pobre diabo. A convergência entre a tipologia do pobre diabo e o grotesco como categorias favorecerá a análise dos contos dentro dessa poética da marginalidade na obra de MC. Um exemplo basilar deste procedimento inaugura já o primeiro livro do autor, *Vidas Marginais*, com o conto que abre a coletânea de histórias: “Lama e folhas”. Neste conto, a variação de tipos dentro do mesmo conceito é ilustrativa dos contrastes entre pobres diabos e da gradação que inclinará o narrador protagonista João Sampaio a transitar entre pólos, de um lado, a experiência da sobrevivência deformada pelo seu caráter amoral que luta para vencer economicamente e utiliza os meios mais escusos para tal; de outro, a ruína desse mesmo personagem pela morte do filho de cinco anos, representante em dados momentos de uma quase desreificação do personagem, em instantes de ternura na relação pai e filho.

João Sampaio vai para a cidade grande estudar às expensas do pai, mas engana o pai fingindo estudar e desiste, enganando-se também. Ao conhecer Marta, a futura esposa, passa a direcionar seus esforços para conquistá-la, mas tem reservas severas da sogra. Casa-se e com o apoio do sogro e consegue um emprego num banco, mas trai a confiança de todos e vai demitido por desfalque. Passa a viver confortavelmente com a esposa e filhas, mas não tem o tão sonhado filho. Quando nasce o filho varão, seu maior desejo, compra um sítio nos arredores da cidade e tem enfim o ambiente propício para a felicidade, mas o filho morre no tanque que será reformado para o lazer de todos. A narrativa é construída exatamente nesses avanços e recuos. A cada conquista e alegria conseguidas, alterna-se uma derrota e o

apagamento dessa conquista. O idealismo neutralizado nesse conto é realizado tanto no plano do personagem como no plano do enredo, sendo o personagem a peça que movimenta esse processo de realização/desrealização, conseqüentemente, de neutralização do idealismo.

Em termos mais objetivos, e para facilitar a análise, classificamos o pobre diabo em três categorias:

1. Pobre diabo físico – é um tipo fracassado destituído de saúde ou sem vigor e plasticidade física, um ser deformado e/ ou doente, cuja caracterização geralmente é feita pelos aspectos grotescos. É um tipo comum nos contos de Dalton Trevisan, em *Cemitério de elefantes*, por exemplo, os personagens são bêbados e deformados à espera da morte;
2. Pobre diabo moral – é um tipo fracassado que não tem ou sofre qualquer escrúpulo na relação com os outros, agindo em benefício próprio às custas dos demais ou o seu oposto, completamente dependente, sofrendo e sendo esmagado objetiva e/ ou subjetivamente pelo poder. Um exemplo típico seria Fabiano, em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos;
3. Pobre diabo social – é um tipo fracassado cuja realidade é a pobreza e a ausência de realização material, um exemplo característico seria Naziazeno, em *Os ratos*, de Dionélio Machado; pode ser também aquele cujo fracasso ocorreu pela perda dos bens e conseqüente decadência social, exemplo de Violeta, do conto “Os moradores do casarão”, de Moreira Campos;

O cruzamento de duas ou três categorias de fracassados pode gerar o fracassado existencial que reúne mais de uma “qualidade” de pobre diabo criando assim o pobre diabo rebaixado. O exemplo fundamental deste tipo vai estar presente nos contos de Moreira Campos, principalmente nos anões, dos contos homônimos.

Passemos à análise dos contos, inicialmente com “O anão”, para logo depois, neste e no capítulo 4 procedermos a análise dos outros contos.

No conto “O anão” o processo de composição estrutural do pobre diabo foi dividido por nós em três partes. A primeira parte apresenta a descrição do anão, por nomenclatura, vamos batizar de ***Eu sou***, o protagonista irá se autodescrever; a segunda, mostra as idéias do anão, que chamaremos de ***Eu tenho***; e a terceira, configura o ambiente onde o anão vive, que caracterizaremos como o ***Eu estou***. O encadeamento desses três momentos mostra todo o processo de rebaixamento do personagem através da descrição física e psicológica do anão.

Narrado em primeira pessoa, o protagonista anão fia toda a narrativa a partir da sua perspectiva pessoal, que Gerard Genette denomina de narrador autodiegético.<sup>42</sup> Sendo ao mesmo tempo onisciente, o narrador revela o pensamento e o sentimento dos outros personagens a partir de uma visão conflituosa instaurada pelo profundo ódio que tem da humanidade. Esse ódio é causado pela reação do seu sentimento em relação ao que os outros sentem a respeito da sua anomalia. Ser anão é ser amputado da humanidade dos homens, entenda-se humanidade como normalidade. Nessa visão concêntrica, fruto da onisciência plena, qualquer empatia ou antipatia do leitor a respeito de algum personagem, passa pelo discurso do anão.

Como um herói pelo avesso, o anão está mais próximo de ser um Tersites em miniatura do que de um anti-herói dotado de consciência e reação ao sistema e que figure simplesmente como um personagem reduzido a isso. Nesse caso, a comparação só vale porque temos em Tersites o arquétipo do anti-herói, ridicularizado. Ele foi o primeiro a figurar na galeria de heróis da *Ilíada* que tem o comportamento diferente do padrão que lhe seria conferido por ser um soldado.

Mas se encontrava a gritar *um qualquer* dentre *homens do povo*,  
o percutia com o cetro, increpando-o, desta arte, em voz alta:  
“Pára essa bulha, *covarde*, e atenção presta aos ditos dos outros,  
que são *melhores do que tu*, pois te mostras *imbele sem préstimo*.”

---

<sup>42</sup>. Gérard Genette classifica o narrador em três tipos: autodiegético, heterodiegético e homodiegético. O narrador autodiegético designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata suas próprias experiências como personagem central dessa história. O narrador heterodiegético relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão. Apud Carlos Reis e Cristina Lopes, *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 118-125.

*Não vales nada na guerra, ou, sequer, nas reuniões dos Argivos. Reis não queiramos ser todos que, aqui, nos achamos reunidos. É mau que muitos comandem; um, só, tenha o posto supremo; um seja rei, justamente a quem Zeus, descendente de Crono deu cetro e leis, para o mando, no povo exercer incontestemente.”*  
(grifos nossos) (Homero; 2002: 83)

As expressões grifadas indicam a estrutura de poder do mundo grego, em torno da vontade dos reis, inspirados pelos deuses e cumpridores das suas decisões. A revolta de Tersites contra Agamêmnon é a revolta de toda uma condição de classe obediente ao poder dos reis e dos heróis qualificados, como Aquiles e Ulisses, que cumprem função superior na escala de valores do mito da Guerra de Tróia.

Como Senhor, percorria ele as filas. Reflui novamente a multidão, que concorre das tendas e naves simétricas, tumultuando, tal como onda grande do mar ressoante vem sobre a praia quebrar-se, fazendo que o mar todo ecoe. Todos, então, se sentaram calados, cada um no seu posto. Unicamente Tersites sem pausa a falar continuava, Pois tinha sempre o bestundo repleto de frases ineptas...  
(Homero; 2002: 83)

Sendo um soldado impertinente, Tersites aparece como incômodo que precisa ser punido, castigado e re-integrado ao seu devido lugar. Cabe ao herói Ulisses o cumprimento do castigo. O realce comparativo que se faz dos dois justifica colocá-los em lados opostos e simétricos na hierarquia dos heróis. Tersites é a negação de Ulisses, soberano e guerreiro, como soldado e como homem, por isso é descrito fisicamente como um deformado.

Era o mais feio de quantos no cerco de Tróia se achavam. Pernas em arco, arrastava um dos pés; as espáduas, recurvas, se lhe caíam no peito e, por cima dos ombros, em ponta, o crânio informe se erguia, onde raros cabelos flutuavam.  
(Homero; 2002: 83)

Com o anão tudo parece ser semelhante, pelo menos no plano da descrição física. O que distancia os dois, além do contexto e do gênero em que se assentam os textos, é que o anão não integra um corpo homogêneo como o exército nem vocifera reclamando contra o poder. Sua revolta é internalizada num discurso recheado de ódio. Não lhe é permitido externar a sua revolta, já

seria maltratado sem razão aparente. Por isso, constrói na surdina a sua vingança contra a humanidade. Seria a vingança por todos os Tersites e anões. Nesse ponto chamamos a atenção para os aspectos psicológicos e sociais que aparecem na estruturação do conto. Toda a autodescrição feita revela uma profunda mágoa que o anão sente dos homens, por ter vindo para o mundo amputado de um corpo perfeito, sem origem (tradição, família, sobrenome), sequer um nome lhe é dado para marcar a sua identidade. Foi iniciado no mundo por um padre que o ensinava na base do castigo e por um sacristão pederasta que queria possuir-lhe. Os componentes sociais presentes: o circo, o trabalho, a relação com os outros trabalhadores do circo, o lazer, e o sofrimento advindo da sua consciência atormentada pela anomalia física, são elementos de integração entre a estrutura externa e a composição interna do conto.

O anão é empregado de um circo e é discriminado pela sua anomalia física. O conto se constrói com o anão depreciando a sua condição humana em relação aos outros do seu convívio. A narração deste autoflagelo moral deixa transparecer a sua visão de mundo e a posição ideológica de denúncia diante das outras personagens e da realidade social em que vive. O anão revela a sua condição de inferioridade nas relações sociais e nos valores instituídos pela sociedade. A sua condição de anormalidade faz com que se sinta, desde cedo, consciente da gozação e do menosprezo que todos sentem por ele. À medida que vai revelando seus traços físicos, vai também relacionando-os às incapacidades que o privam de ter uma co-existência normal diante dos seus companheiros do circo e dos outros.

O processo de marginalização do anão mostra que por trás de todo conflito social há uma denúncia da situação real em que vivem os homens, tanto na narrativa quanto fora dela. Fábio Lucas mostra-nos que “os conflitos subjacentes à trama social aí aparecem nitidamente quer sob o aspecto positivo, construidor, quer sob o aspecto negativo, de posição crítica e condenadora da ordem considerada injusta.” (Lucas; 1985: 6) Os conflitos para o anão aparecem sob o aspecto negativo, negando o sistema que o marginaliza enquanto ser humano, que o mutila e reduz seus horizontes, assumindo assim, uma posição de enfrentamento da realidade quando expressa sua visão de mundo.

Os problemas sociais não são meros pretextos que o escritor usa para lançar mão de qualquer denúncia, antes, devem ser vistos como componentes estruturais da obra, sem os quais a artisticidade penderia para o documento. Candido fala em “quinhão da fantasia”, um recurso que altera a ordem natural das coisas para ganhar em expressividade. Aí estaria para a literatura a “eficácia como representação do mundo”. (Candido; 2000: 13)

Na tradição bíblica, o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. No mundo da aparência, às vezes a máxima bíblica é invocada para justificar que a beleza pode ser associada ao sagrado, quando há desejo de combater algo de acordo com um interesse moral ou estético. Basta olhar para a imagem de Jesus Cristo branco, louro, olhos azuis, completamente diferente do que seria se fosse representado pelo padrão étnico-racial do Oriente Médio, visto que nasceu na Palestina. A mistificação e a reação às mudanças de padrão ocorrem sempre que algum interesse for contrariado. Assim viu Walter Benjamin ao criticar o jornal *Leipziger Anzeiger*, que se opunha à técnica fotográfica, por considerá-la nociva ao princípio divino da arte pictórica. (Benjamin; 1987: 92)

Se levarmos essa mesma máxima “do homem feito à imagem e semelhança de Deus” para qualificar o homem pela aparência que tem, condenaríamos todo e qualquer ser diferente dos padrões, com alguma anomalia física, porque não admitiríamos, por associação, a anomalia de/ em Deus. O corpo perfeito, em sua forma, nesse princípio ordenador de um conteúdo perfeito, invoca a perfeição de Deus. Os aleijados e os doentes são imperfeitos porque se distanciaram de Deus? Sem ajuizar uma crítica à formulação pura e simples da questão, passemos aos condicionamentos que fazem do anão um homem defeituoso, sem imagem e sem semelhança com Deus, uma “semente má. Ruim.”, (Campos; 1985: 126) de alguém igualmente imperfeito. Se a todos é dada a igualdade de espírito ao nascer, por que alguns nascem com a matéria disforme? Essa é a questão inicial do anão, para tentar entender a sua origem.

E agora eu pergunto: “Que mãe prostituta, viciada, ou pai infame, bêbado, corrompido nas células, foi esse que me gerou?” Vim de um espermatozóide ou óvulo maldito, atrofiado,

enrugado, substância de pergaminho roto, porque minha pele é um velho papel de seda com infinitas rugas. (GMCL, p. 125)

O anão carrega uma culpa, um castigo divino, talvez por isso ele tenha desistido de Deus e se tornado agnóstico, apesar das lições e da catequese do Padre Aquino. Sua “independência” da moral cristã não o impede de superá-la, mas impede de realizar os procedimentos comuns aos cristãos, como casar, ter filhos, ser alvo de compaixão.

Sem uma identidade de origem e sem uma identidade social que registre sua individualidade, sob a qual terá uma denominação e será chamado, o anão não tem nome próprio, é conhecido apenas pelos apelidos que recebe. A ausência de nome do anão pode revelar duas coisas. Primeira, a tentativa de universalização do personagem pela sua característica principal, o nanismo, anão é anão e pronto; segunda, um processo de esmagamento do anão, impelindo-o para uma condição mais miserável ainda, pelo não reconhecimento dele como pessoa, pela ausência de um ponto de igualdade com os outros homens. Tudo isso faz com que o seu conceito de si beire o monstruoso. O que ocorre é que o anão amplifica todos os estereótipos sociais sobre o nanismo e, mais do que qualquer outra personagem, é ele quem desenvolve o preconceito sobre a condição de anão. Ele é mais cruel do que qualquer outro personagem da trama. Isso nos leva a um paralelo com os contos de Rubem Fonseca sobre anões e personagens grotescos, como os que aparecem em *Pequenas criaturas* (2002), *O buraco na parede* (1995), *O cobrador* (2001) e *Os prisioneiros* (2001), por exemplo, em que normalmente os narradores dos contos assimilam e reduplicam preconceitos da sociedade sobre indivíduos grotescos, mas a crítica social, a denúncia via literatura e o que poderíamos classificar como “arte engajada”, são escamoteados, pois há nessas criaturas um grau de maldade e de pura deformidade moral que mais parecem confirmar e legitimar os preconceitos sociais. É como se o autor quisesse dizer: eles são realmente ruins e merecem todo tipo de marginalização, na ficção ou fora dela. No caso de MC, especificamente no conto “O anão”, parece que ocorre algo semelhante, pois há uma inversão de papéis: ninguém na trama é mais cruel do que o anão; o conto vai paulatinamente desmoralizando o anão diante do leitor, seu fracasso



existencial vai revelando um fracasso maior, o da sociedade que pode desmoralizar e discriminar anões e outros tipos de pobres diabos.

Como um *pobre diabo* social fracassado física e socialmente, o anão é tipicamente um pobre diabo rebaixado. E reconhece na limitação física o seu maior dilema existencial: A altura é o meu grande complexo, a minha dor mais íntima, aquela que me faz chorar à noite, mordendo o travesseiro, no canto de meu vagão de saltimbanco. (GMCL. p. 124)

Aqui se revelam a sua condição social e a sua “dor mais íntima”, o nanismo. O anão tem, por assim dizer, um mal absoluto. Seu complexo, aliado à indiferença que salienta em várias passagens do conto – das outras personagens em relação a si mesmo -, vai aos poucos intensificando sua ira, ao mesmo tempo em que informa sua deformidade e realça os aspectos que o diferenciam dos homens normais. A dualidade da essência e da aparência está presente como separação entre o anão e os outros homens. O objeto de valor mais fundamental para ele é a altura, por isso ele sente “Um ódio profundo, enraizado por toda a humanidade normal, por esses tipos belos de um metro e oitenta, como são os meus companheiros de circo. Talvez nem precisem ser belos: basta que sejam altos”. (GMCL, p. 124)

Os valores para o anão são todos externos, alheios à sua vontade. Sua grande arte no circo é a sua deformidade física, a anormalidade. Há um processo de zoomorfização e de coisificação decorrente da comparação que o anão faz de si mesmo com árvores e animais.<sup>43</sup>

O anão se autodescreve como pequeno, miniaturizado, porém adulto e maduro. Lembra as experiências da redução de plantas e animais realizadas por cientistas:<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup>. No seu sentido amplo, zoomorfismo quer dizer metamorfose em animais. Muitos exemplos de zoomorfismo estão nas diversas mitologias dos povos.

<sup>44</sup>. Em artigo sobre “A consciência e as máquinas”, Roberto S. Bertholo Jr. discute a questão da engenharia genética e a sua utilização na ciência contemporânea. “A bioengenharia é a expressão de uma ‘cibernetização’ do real: a intervenção científico-tecnológica se instaura como a inventiva de novas objetivações da semântica, cujos campos de factibilidade atingem tanto a *natura mundi* quanto a *conditio humana*. Nesse processo a nova ‘invenção radical... que altera a estrutura espaço-temporal do mundo civilizado de modo fundamental, e modifica tanto o meio-ambiente quanto o caráter interior do homem’, é a técnica do DNA-recombinante, que permite a produção *in vitro* de material genético novo. J. Rifkin cria o novo termo, *algenia*, que ‘evoca a designação de um estado degenerativo da alquimia tradicional, para descrever o novo posicionamento que o homem visa lograr no mundo mediante a cibernetização do real.’ (...) Sua ambição é o ‘aprimoramento’ da Criação, e a forma de logra a sua realização é ‘acelerar o

Os japoneses reduzem também, na origem, grandes árvores. Tornam-se árvores de brinquedo. Os veterinários transformam, de geração em geração, robustos touros em quase novilhos, bezerras, aquelas curtas patas, o curto pescoço taurino, os cascos miúdos (...) Pois eu também sou assim. Curto, mínimo, esses pedacinhos de pernas grossas e tortas, braços de boneco. (GMCL, 124-125)

Junto à questão filosófico-religiosa, surge agora a questão científico-moral. A referência do anão às experiências feitas por índios e por cientistas levantam uma suspeita, até que ponto o anão não é um produto de alguma deformação genética? Ao refletir sobre isto, o anão adquire a consciência da sua desgraça em ser anão.

Minha raça é de degenerados. Nós, anões, não procriamos. Nunca se viu um filho de anão, que não teria tamanho, de tão miúdo. Nunca se ouviu dizer: este anão é pai; esta anã é mãe. Não procriamos, insisto. Somos como o burro, que não pode reproduzir-se. Ele nasce do cruzamento do jumento com a égua ou evidentemente do cavalo com a jumenta. São os próprios homens, tido como normais, que nos geram. (GMCL, 125)

José Lemos Monteiro (1980) vê esse processo descritivo nos contos de MC como tentativa de *extrair todas as potencialidades do grotesco*, sendo recurso mais freqüente a *deformação das características* da personagem através do uso da ampliação ou da diminuição das formas. No anão estas características são bastante acentuadas. O processo descritivo do personagem ocupa metade do conto, as duas primeiras páginas. Nas três páginas restantes, o anão vai mostrar como se intensifica essa depreciação física nas relações sociais. A partir dessas relações, inicia-se o confronto ideológico entre o anão e os “personagens normais”: o patrão, Zuleica, os acrobatas, Padre Aquino etc. Este enfoque na sua depreciação física reforça os aspectos anti-heroificantes do personagem. Sua consciência da exploração é típica do anti-herói “clássico”, que Lukács denominou de herói problemático, mas essa consciência funciona como mais um elemento opressor. Neste caso, o conflito que se instaura no interior do personagem não tem como libertá-lo, ao contrário, produz um efeito negativo, pois expõe para ele mesmo a sua fragilidade e a

---

processo natural, programando novas criações que sejam mais ‘eficientes’ do que as do estado da Natureza’.” (Bertholo Jr.; 1989: 29)

sua total impotência em revertê-la, para que possa ser aceito nas mesmas condições em que os outros se relacionam.

Toda a sua relação com as outras personagens é marcada pelo ódio que se acumula e não é externado ou não pode ser, pelo menos como reação às agressões físicas sofridas e ao peso do domínio a que é submetido. O apelido que é obrigado a engolir, os pontapés que recebe sem poder revidar, a angústia de ver Zuleica – desejada por todos e por quem se masturba – tratá-lo com indiferença, todos esses fatores, aliados à sua condição de trabalhador no circo, demonstram sua revolta e aumentam a sua ira.

Não é só a condição de ser cidadão que é negada ao anão, mas também a sua condição humanizada. Por ser anão, o amor entre homem e mulher é um sentimento impossível, visto ser ele um ser que jamais poderia disputar Zuleica, a acrobata e bailarina por quem os homens suspiram; não terá nenhuma chance de conquistá-la, esposá-la, tê-la como mulher. Por isso masturba-se por ela. Para ela, o anão não passa de um bicho, um menino de recados, sem masculinidade, um ser desprezível, “um aborto”, porque não é como os belos e altos companheiros de circo.

Essa condição de oprimido ainda é mais acentuada pelo dono do circo que o trata com violência e por quem o anão nutre um ódio maior. Além de ser alto e forte – predicados com os quais jamais contará o anão -, é patrão e é cruel, domina-o pela força bruta, *a tal lei do mais forte*.

Homúnculo, nó cego, calombo. ‘Avorton’, como dizia Padre Aquino, quando queria insultar-me, ele que me criou e educou com exigências.

- Tampinha!

Engulo o palavrão. Se o dissesse, o mínimo que me aconteceria seria receber pesadas, pontapés. Todos se acham com o direito de bater-me, a começar pelo dono do circo, um brutamontes, um cavalo pelo comportamento e pela força. Massacram-me: a tal lei do mais forte.

(GMCL, 125)

A repetição da frase “a tal lei do mais forte”, incorporada pelo anão como condição do poder sobre ele põe claramente a condição de servidão com que alguns se manifestam no meio social e do trabalho. O anão assume a ideologia do vencido, do oprimido e reage apenas em pensamento,

alimentando o seu ódio pelo patrão e, por transferência, para toda a humanidade.

Através do discurso indireto, o anão marca a existência de um sujeito da enunciação que faz profundas reflexões sobre a natureza humana. No conto, a soma das insignificâncias na vida do anão reforçam nosso ponto de vista de que o personagem é um pobre diabo rebaixado, representante da própria miséria humana.

Em ensaio sobre “Narrar ou descrever”, Lukács (1965) coloca como ponto central do texto duas perguntas que se respondem uma à outra e que são o fundamento a ser desenvolvido em todo o ensaio.

E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente ‘necessária’? Ou não será, antes, a relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais se realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem? (p, 46)

A dicotomia entre narrar e descrever foi discutida por Lukács ao advertir que,

O que nos importa são os princípios da estrutura da composição e não o fantasma de um “narrar” ou “descrever” que constituam um “fenômeno puro”. O que nos importa é saber como e porque a descrição – que originariamente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. (p, 50)

Lukács cita Balzac, que trabalha este método, incorporando esta nova forma assumida pelo elemento dramático. Balzac introduz a ação dramática ao seu processo descritivo.<sup>45</sup>

O que MC faz nos contos não é só descrever objetos, mas narrar acontecimentos em forma de descrição, com base nas ações dos personagens. Cada frase que sirva para identificar um personagem ou um cenário é antes um

---

<sup>45</sup>. O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos Séculos XVII e XVIII. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo, podiam (por exemplo, em *Le Sage*) ser muito sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individuação era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagem ativamente aos acontecimentos. (Lukács; 1965: 51)

encadeamento narrativo voltado para justificar uma ação. Procedimento este totalmente utilizado nos dois contos. O ambiente não é só o espaço da ação, é principalmente uma necessária urdidura para o desenvolvimento de um drama pessoal que redundará num desnudamento da situação social dos personagens.

A superação do pensamento de Lukács, que evolutivamente está mais para uma posição de complemento de análise, se deu com Antonio Candido ao analisar *L'Assomoir*, de Émile Zola.

A narrativa parece uma concatenação de coisas e o enredo se dissolve no ambiente, que vem a primeiro plano através das constelações de objetos e dos atos executados em função deles. Aqui, poderíamos dizer, contrariando o famoso ensaio de Lukács que descrever é narrar. (Candido; 2004: 61)

O ***Eu sou***, que propõe a descrição/ autodescrição na primeira parte do conto é feita, como indica Candido, de forma que *descrever é narrar*.

A autodescrição do anão é produto de um monólogo interior que é externado somente em três momentos do conto, através do discurso direto ao referir-se a si mesmo. A primeira é dita de forma impessoal, alguém, dentre os que o apelidam, o chama de “- Tampinha” (*GMCL*, 125); a segunda, quando Padre Aquino reprova seu comportamento no catecismo: “- Semente má. Ruim” (*GMCL*, 126); e a terceira, ao se referir às mocinhas que vão ao circo, que dizem dar sorte passar a mão em sua corcunda, no que ele retruca, centrando toda a raiva nesta afirmação: “- Putas!”. (*GMCL*, 126)

Esse três exemplos mostram que em cada intervenção do discurso direto há uma seqüência anterior ou posterior de questionamentos da sua fraqueza como homem, da sua desqualificação por ser contrário às idéias ordenadoras do mundo e da sua incapacidade de ser visto como artista, mas sim como uma curiosidade, um ser pitoresco.

A descrição do seu autoflagelo revela o seu drama psicológico e vai mostrando quadro por quadro o procedimento de relacionar o seu sentimento de ódio, revolta, dor etc., com os outros personagens e com o ambiente degradado em que vive.

## **2.1. EU SOU/ EU TENHO**

A posse ou a ausência de alguma coisa é uma característica que define o homem pelo seu poder sobre os outros. Quando a posse é material, o homem é representado pela riqueza de bens e pelo poder econômico; quando se trata de posse de informação e de educação, o conhecimento passa a exercer o poder sobre os que ignoram. Mas, em algumas circunstâncias, de nada adianta algum poder de conhecimento se não se tem o poder econômico. Geralmente o conhecimento está associado ao poder ou no seu lado oposto, tentando suplantá-lo. O fator econômico é que vai definir o poder superior nesse embate de forças. Os detentores do poder sempre têm os meios para a sua manutenção, sejam eles intelectuais ou econômicos, podendo fazer uso da força para alcançar o seu fim. “O poder não pode repousar apenas na força bruta. Ele precisa legitimar-se até mesmo para poder usar a força. Mas quem tem a força sempre encontra legitimação”. (Kothe; 1981: 48)

No conto, ocorre exatamente essa legitimação pela posse do poder econômico e da força na figura do dono do circo. Para o anão, a única posse a que teve direito foi a do saber, que o levou ao conhecimento e à reflexão sobre a sua condição de anão em um mundo feito para não anões. Esse conhecimento de nada valerá na correlação de forças com os outros. O anão está numa completa relação de dependência econômica e de limitação física. Como um membro integrante do circo, ele tem a posse provisória de parte do circo, ele usufrui, pode morar, trabalhar e viver, mas nunca será o seu proprietário. Assim, ao contrário, o dono do circo terá a posse da força de trabalho e das idéias do anão, mas não é seu dono. “Disto resulta”, segundo Ihering (2005: 13), “que o proprietário, privado da posse, acha-se paralisado no que diz respeito à utilização econômica de sua propriedade.” O anão é refém e dependente do dono do circo porque este detém a sua força de trabalho e o submete pela força, nesse caso, a posse do anão lhe foi tirada contra a sua vontade.

Há no conto duas referências à infância do anão. E nas duas é mencionada a sua capacidade de reflexão crítica sobre o que é e sobre o que queria ser, revelando o questionamento sobre si e sobre os outros, através da

religião, na época do catecismo, e da relação com os outros homens da humanidade não-anã. Vejamos as duas passagens:

Essas idéias agnósticas, materialistas, como dizem, estão comigo desde menino. Comigo a dúvida, desde à época do catecismo, com perguntas embaraçosas a padre Aquino.

(...)

A lucidez (eu estarei enganado?) nasceu em mim muito cedo, e, com ela, o ódio pela humanidade. (*GMCL*, 126)

Nesse primeiro momento, quando o anão questiona a realidade, deixa transparecer as suas idéias agnósticas, embaraçando o religioso. Apesar da educação severa imposta pelo padre, o anão opta pela descrença na religião, pelo menos na experiência que teve com a religião católica, negando Deus e assumindo uma posição filosófica diante da realidade e da religião, não acreditando numa outra existência.

Tenho minhas idéias filosóficas. Agnóstico? Talvez. Não acredito numa outra vida, nem em reencarnações ingênuas. Admito as transformações evidentes: hoje, homem, homúnculo, mulher; amanhã, sapo, flor, medusa. Uma corrente. Morto o indivíduo, com ele morre a individualidade, o seu recorte, a sua estrutura. Nunca mais, nunca mais tornará. (*GMCL*, 125)

Essa concepção cíclica de retorno pela transformação da matéria aproxima-se do orfismo como doutrina filosófica, embora o anão não faça nenhuma menção a isto.

Para os órficos,

na origem, o Princípio, Ovo primordial ou Noite exprime a unidade perfeita, a plenitude de uma totalidade fechada. Mas o Ser degrada-se à medida que a unidade se divide e se desmancha para fazer aparecerem formas distintas, indivíduos separados. A esse ciclo de dispersão deve suceder um ciclo de reintegração das partes na unidade do Todo. (Vernant; 2006: 26)

Tanto no orfismo, como mais adiante em Platão (2005), no *Fédon*, esse conceito de migração das almas tem o objetivo de purificação até a reintegração da alma no Todo, sem que seja preciso voltar novamente.

O processo cíclico tem como escopo a libertação do elemento do mal. Para o homem isto ocorre com a metempsicose, isto é, a passagem da alma, depois da morte, de um corpo para outro. O ciclo, porém, pode ser abreviado com a purificação. É este o escopo dos ritos órficos: subtrair, por meio deles, a alma do iniciado da 'roda dos nascimentos', a fim de que, liberta do corpo, possa voltar ao Hades. (Sciacca; 1967: 26)

Ora, essa libertação pela purificação visava libertar a alma do corpo, que é um receptáculo imperfeito. Platão prega, pela voz de Sócrates, o desapego ao corpo em função da evolução da alma. “Nunca conseguiremos, suficientemente, o objetivo das nossa aspirações, que afirmamos ser verdade, enquanto possuímos um corpo e a nossa alma estiver reunida a esse mau companheiro”. (Platão; 2005: 26)

No anão, a sua experiência de corpo é de sofrimento. Durante toda a sua existência só têm existido decepções, privações, perdas, provocadas exatamente pela imperfeição que o acompanha desde o nascimento. Mesmo não admitindo “reencarnações ingênuas”, mas transformações de alguém noutra pessoa ou em alguma coisa, o anão não lança mão da esperança de que irá se transformar em “coisa” melhor. Para uma vida assim malograda, a ausência de valores materiais e dotes físicos não afasta o anão da luta pela vida.

Diferentemente de Sócrates diante da morte, quando está preparado para abandonar o corpo, o anão, apesar do sofrimento corporal e da tortura psicológica, apega-se ao caco de vida que possui. Enquanto Sócrates vai se purificar com a morte, o anão continuará vivendo na imperfeição. Sócrates, embora sem certeza plena, afirma:

Mas saibam, desde já, que tenho esperança de ir para junto de homens bons, se bem que não tenho como garantir, contudo, hei de ir para a companhia dos deuses, isto é, se de tais coisas alguma se pode garantir. É este o motivo que impede minha revolta, tenho a doce esperança de que existe alguma coisa além da morte. (Platão; 2005: 20-21)

Essa crença na perfeição e no caminho certo, mesmo com alguma dúvida, por parte de Sócrates, inexistia completamente para o anão.



É terrível, pois, que para um mundo assim, sem esperança de retorno, eu tenha vindo mutilado. Já não terei outra oportunidade. Minha vez foi única. Por que não cheguei íntegro, inteiro, capaz de amar qualquer mulher, como Zuleica, que trabalha no arame e por quem me masturbo, enquanto ela toma banho e eu a olho pela frincha do vagão? (GMCL, 126)

Na sua condição de mutilado, o anão não poderá desfrutar dos prazeres que um homem de corpo normal, caso assim o tivesse, poderia sentir. A ausência da beleza no seu corpo o afastará da mulher simbolizada universalmente por Zuleica, que é bela e por quem sonha o coito através da masturbação. De toda a sorte de desgraças que lhe acometem, a pior de todas será sempre a altura, a sua dor mais íntima. Como não tem esperança de retorno, já que a sua vez foi única, o anão não quer morrer. Em forma de sentença, já deixou claro que a morte é o fim de tudo, por isso, mesmo nas condições mais precárias de existência, prefere permanecer vivendo. “Agarro-me miudamente à vida, ao meu raro copo de vinho no almoço ou cerveja, no bar”. (GMCL, 126)

O idealismo platônico aqui é negado radicalmente quando os valores da existência do anão, por menores que sejam, são a condição única da sua permanência no mundo.

Ao longo de sua vida o anão interioriza inúmeros discursos: a educação religiosa, a moral, o direito, o dever, mas não os reproduz em sua fala. A sua posição é de negar os valores impingidos por uma sociedade opressora. A reação em forma de ódio do anão se inicia na adolescência, quando percebe, em sua vida malograda, um futuro sem perspectiva de tornar-se igual aos “outros”. O contraste entre o “mundo normal”, do qual não faz parte por ser anão, e o seu mundo de anão, provoca um confinamento que o faz refletir sobre as relações travadas neste embate de espaços. É o espaço derrotando o homem como construção da sua ruína. A lucidez do anão em confronto com a realidade é a sua conscientização de que a condição de inferioridade imposta nas relações sociais de que participa mostra as diferenças de tratamento a que é submetido.

## **2.2. EU SOU/ EU TENHO/ EU ESTOU**

Onde estava o narrador no momento da narração? Inicialmente ele fala em chão rigorosamente plano para poder informar sua altura com precisão, logo depois, descreve o lugar onde dorme (e mora), o vagão de saltimbanco no circo, e faz referências ao bar, aos locais em torno do circo, à sacristia da igreja no passado, mas não informa a localização precisa de onde narra os acontecimentos de sua vida. Todas as referências aos lugares do circo são para descrever vários tipos de sofrimentos que estão associados como retalhos em sua vida.

O espaço onde ocorrem as ações é o circo, salvo as brevíssimas e pontuais referências externas, e não delineiam o lugar por onde o anão projeta como uma câmera os acontecimentos vividos. A estreita relação do espaço e do tempo deve-se ao fato de o anão contar a história do seu fracasso existencial e da tensão dramática construída em contraste com o ambiente e os personagens com quem convive.

Por estar num tempo bem posterior às ações vividas, supõe-se que o anão já é maduro e a distância que o separa do tempo vivido é tanto extensivo à infância como a um tempo próximo do presente da narração. Este tipo de narrador autodiegético, já referido anteriormente, “relata, a partir dessa posição de maturidade, o devir da sua existência mais ou menos atribulada”. (Reis; Lopes; 1988: 118) O tempo ulterior da narração subordina “as questões enunciadas a uma questão central: a configuração (ideológica, ética etc.) da entidade que protagoniza a dupla aventura de ser herói da história e responsável pela narração.” (Reis; Lopes; 1988: 121) Como tal, o anão conta a sua história com base nas idéias que incorporou ao seu universo de saber, para daí exercer uma posição diante do poder. A sua relação conflituosa com o poder vai determinar a sua revolta e os condicionamentos que estruturarão a sua vingança contra os não-anões. O anão integra diversas camadas de exclusão no mundo dos homens normais, sendo a questão central dessa exclusão o fator espacial: o espaço do ser, do ter e do existir. Como se trata de uma marginalidade cumulativa ao pobre diabo, a exclusão de um benefício social vai cumulativamente excluindo de outros benefícios, rebaixando o anão ao máximo, numa vida de privações. A ausência de um espaço de ação maior

em sua vida revela o caráter de estreitamento do seu ambiente físico na luta pela sobrevivência e pelo trabalho que realiza. Podemos dizer que o espaço de ação reduzido na narrativa é decorrente do tamanho reduzido do protagonista, que vê o mundo grande, mas vive num mundo pequeno.

Aqui no circo dou cambalhotas, vestido como um truão, cheio de guizos, os sapatos de bico. Não tenho dotes artísticos. Ajudo a estender tapetes no picadeiro, a armar barras e redes para os saltos. A minha arte é a minha própria deformação. Todos me olham com curiosidade, às vezes de boca aberta, os parvos. As crianças me apontam rindo, e como dói! As mulheres do povo, essas mocinhas, gostam de tocar-me a corcunda. Dizem que dá sorte.

- Putas! (p.126)

O anão é explorado e sofre como trabalhador as mesmas injustiças sociais a que são submetidos os trabalhadores *normais* de circo que fazem serviços *menores*. A tensão criada entre indivíduos de classes sociais distintas, patrão e empregado, além de se evidenciar pelo fator econômico, é reforçada pela incapacidade física do anão, que sequer pode revidar. A sua opressão pelo sistema de valores da sociedade é total.

O anão está situado na camada mais inferior da escala humana e social na estrutura do circo. Não se sabe quando se deu a sua adesão ao circo, mas sabemos que as tentativas de integração social a que foi submetido pela educação e pela religiosidade o levaram a competir em condições de desigualdade nas esferas de fora da marginalidade social, por certo isso o levou a entrar para o circo. A função de estendedor de tapetes, carregador de objetos e “menino de recados” são elementos que configuram uma posição social inferiorizada. O que notabiliza ainda mais a sua baixa social é a deformação física. Como anão, a carga de marginalidade da sua ocupação é hipertrofiada aos olhos dos outros, que o vêem literalmente de cima para baixo. O poder como atributo do mais forte impõe regras de convivência entre os grupos, inclusive a obediência às regras, cuja desobediência é passível de punição. Tratado com indiferença será punido com violência física ou verbal sempre que não atender às expectativas dos que o convocam.

Certa vez ele [o dono do circo] com o chicote longo e cortante com que domina o tigre na jaula. Ainda hoje trago a cicatriz

saliente e de pele fina na face. (...) Não faz cinco dias deu-me uma estúpida pezada com a sua bota de domador. Deixou-me a um canto, caído por cima de caixas, arfando, sem fôlego. Por um triz não morri. Ainda hoje me doem as costelas, quando respiro. Tudo isso ele o fez gratuitamente, porque não pude levar-lhe a tempo uma caixa que para mim pesava muito. (GMCL, 127)

Como meio sistemático empregado pelo poder oficial ou não, a violência foi banalizada de tal forma, que é percebida em vários níveis das relações sociais. A violência é uma herança que parece estar justificada ao longo da história pelos Estados e por outras instituições ou formas de poder. Na época do Mercantilismo, a corrida pelas especiarias e pelo domínio do comércio levou algumas nações européias a invasões de países, guerras e tráfico material e humano. Em nome dos impérios foram “descobertos”, submetidos à posse e nomeado/ nominado quase metade do mundo, que os descobridores chamavam de Novo Mundo. Essas conquistas dizimaram populações inteiras de nativos e a pilhagem de matéria prima esgotou e empobreceu pequenos países. Ainda hoje há resquícios negativos dessa conquista em muitos países. Em nome da fé se cruzou a Europa matando homens, mulheres e crianças para combater, impor e restaurar religiões ou simplesmente praticar o genocídio de milhões de judeus, a pretexto de formar uma raça pura. A Guerra Santa entre muçulmanos e o Ocidente é bem mais complexa do que uma disputa de ídolos como Jesus ou Maomé. No Oriente Médio, os judeus chacinam palestinos sob a vigilância e complacência da ONU e dos Estados Unidos, enquanto nós ficamos parvos com as chacinas em Vigário Geral e no Carandiru.

Nas grandes cidades brasileiras, as mortes por balas perdidas já integram as estatísticas de perdas de vidas aceitáveis, como ocorre nas guerras. Da naturalização à banalização a violência saiu do controle exclusivo do Estado e passou a fazer parte de forma organizada entre milícias protetoras, milícias ligadas ao tráfico de drogas e de armas e aos esquadrões da morte, patrocinados por comerciantes ou empresários que querem se livrar de mendigos, menores ou bandidos, ameaçadores do bem estar e do patrimônio privado. Por outro lado, o crime, o assalto e o estupro passaram a fazer parte de um espetáculo capitalizado pela mídia para promover a audiência,

conseqüentemente o lucro, fascinando ou horrorizando o público. Talvez esse seja o maior instrumento da banalização da violência: o crime como vedete. De tanta exploração da violência na TV, o homem está se acostumando a aceitar a realidade cruel. Nos programas policiais de norte a sul do país, a audiência tem crescido assustadoramente na mesma proporção da violência. Em alguns casos, podemos intuir que o marginal quer ser promovido na hierarquia do crime, sendo filmado.

Numa lógica igualmente perversa, a falta de trabalho para os que integram a classe de desempregados torna parte da população descartável. Como adverte Ricardo Antunes:

O que dizer de uma forma de sociabilidade que desemprega ou precariza cerca de um terço de sua força humana mundial que trabalha? Como uma seringa depois de usada, os homens e as mulheres que trabalham, em grandes contingentes, tornam-se descartáveis. Assim é, dizem, a lógica inexorável da pós-modernidade. (in: Silva *et al*; 2001: 24)

Nesses termos, a violência torna-se um fenômeno mundial na medida em que a pobreza avança em decorrência da descartabilidade do ser humano. Estamos a passos largos caminhando irremediavelmente para a barbárie.

Perfeitamente ciente desse processo, os governos criam mecanismos de controle social à base de políticas protelatórias das soluções dos problemas graves e criam bolsas remuneradas para tentar minimizar os efeitos da devastação das economias num nível mundial. No Brasil, isso fica claro nos últimos governos. As bolsas e complementos salariais dados aos miseráveis geram a falsa idéia de inclusão social. Em pouco tempo, percebe-se que essas medidas paliativas não resolvem porque falta o controle na distribuição dos benefícios e não se cria uma política social agregada para soluções definitivas. O que é mais frustrante é que a ilusão do consumo tem favorecido mais aos detentores do capital do que aos despossuídos. Enquanto o comércio vende mais, o pobre volta para a miséria pelas dívidas contraídas. Esse ciclo tem gerado mais exploração e mais tentativas de minimizá-la. Os subempregos têm oscilado entre a precariedade e o semi-escravismo. A exploração do trabalho de mulheres e crianças e a descoberta de focos de trabalho escravo em fazendas ou mineradoras só revelam o desespero dos que se vêem destituídos

de sua cidadania. O trabalho servil aproveita a mão de obra barata e coloca muitos trabalhadores em regime de reclusão por determinados períodos, como é feito no corte de cana em muitos canaviais de São Paulo, onde anualmente migram cortadores de todo o nordeste para passarem os meses de safra juntando dinheiro para alimentar suas famílias nos meses mais secos em suas terras natais. Esse tipo de trabalhador não tem direitos trabalhistas nem pode reclamar qualquer sofrimento, pois a fila do lado de fora dos canaviais cresce a cada ano. A servilidade também pode ser constatada entre outros tipos de trabalho e de aluguel da mão de obra, às vezes por um prato de comida. Domésticas, serventes de pedreiro, carregadores de armazéns, catadores de papel formam um verdadeiro exército de seres humanos descartáveis na lógica perversa do poder econômico.

Não é de se estranhar que a literatura tem se nutrido dessa temática com uma verdadeira explosão de textos representativos dos diversos tipos de violência. Se a violência dos heróis e deuses da epopéia e da tragédia marcaram um tempo de passagem da infância para a adolescência da civilização, na contemporaneidade, essa marca é distintiva da condição do homem face à sua evolução e queda, no processo histórico binário que alterna liberdade/ escravidão; civilização/ barbárie; capitalismo/ socialismo; natureza/ cultura... etc. São embates que determinam a própria historicidade do homem.

Voltando ao conto, verificamos que a estrutura de poder centrada no dono do circo comanda um grupo de trabalhadores divididos em dois grupos: os que realizam o espetáculo, executando apresentações artísticas, e os trabalhadores que preparam a realização do espetáculo. Estes são os que executam serviços menores ou de apoio, o trabalho servil. Entre eles está o anão, que ajuda “a estender tapetes no picadeiro, a armar redes e barras para os saltos.” (GMCL, 126)

A violência em todos os níveis produz a ruína do anão. Assim como em outros contos, onde aparecem personagens sendo devorados pela doença ou pelas perdas, chamamos atenção para o verbo “roer”, que aparece para indicar a ruína física e/ ou moral dos personagens. O fogo no conto “O anão” tem esse mesmo papel destruidor. Ele destrói não só a estrutura física, mas a alma do circo, que simbolicamente representa a alma do anão, destruindo também o seu ambiente físico, em torno do qual gira o seu mundo existencial. O fogo,

portanto, é a solução destruidora que resolve aparentemente o problema do anão, libertando-o da opressão do circo, mas como consequência rebaixa o anão à sua condição mais inferior e primitiva - “o desespero de uma criança perdida” - ele foi esmagado pela sua própria nulidade.

Plenamente consciente de sua exploração, o anão resolve então se vingar. A postura do anão é contra-ideológica, marcada pelo enfrentamento de toda uma situação adversa, visto que a ideologia dominante existe independente da consciência dos indivíduos.

A vingança, como artifício de reação consciente, é para o anão uma reação aos acontecimentos acumulados que constituem a sua ruína pessoal, que o transforma num espírito atormentado, que o faz perceber um mundo de maldades sem limites. Por ser um homem devastado pelo espaço de existência que o conforma a uma vida mutilada, o anão vai agir de forma a tentar solucionar o conflito interior que o persegue desde o momento em que adquiriu consciência do seu destino implacável. A vingança foi construída ao longo da sua existência, portanto é um acúmulo de sucessivos acontecimentos que preparam a desforra como limite para superação da sua tragédia pessoal.

As ações de opressão ao anão na narrativa são naturalizadas, pois assim é a ideologia da dominação da qual se nutre o texto. O contexto social de que faz parte o circo está presente na naturalização das relações de poder entre os personagens. Há no circo os astros, os artistas menores e os serviçais de toda ordem numa hierarquia que tem no domador, o dono do circo, o poder maior. O anão é o único que se revolta com os maus tratos, mas isso ocorre mais pela sua condição de anomalia, decorrente do nanismo, que reforça ainda mais a consciência da opressão que sofre. O pobre diabo rebaixado do anão está preso a essa condição pela sua anatomia, portanto é estrutural.

Em ensaio clássico sobre o *Conde de Monte Cristo*, Antonio Candido (1978) analisa a obra discutindo a vingança como categoria estética do romantismo, característica que está presente na referida obra de Alexandre Dumas como um elemento estrutural. “A vingança foi uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade”. (p, 16)

N“O anão”, a vingança aparece como um componente moral revelador da injustiça e do ódio que resulta ao final com a atitude trágica do anão incendiando o circo, e com ele todo o seu universo simbólico, em consequência

dos maus tratos que sofre. Numa sociedade que reúne elementos em que coexistam a injustiça e a maldade, mediadas por uma violência naturalizada nas relações de poder, o sofrimento que gera o ódio passa a ser uma expectativa de vingança constante na vida dos homens. Diferentemente de Dantes, no *Conde de Monte Cristo*, o anão não possui riqueza, meio que facilitou o plano de Dantès para a vingança, tudo ocorre como reação aos maus tratos e à premissa maior da exploração econômica e da situação de poder não superada pelo anão. Candido lembra a máxima ensinada por Padre Faria a Dantès: “tudo o que somos ou temos priva de certo modo a outrem de alguma coisa que quer ter ou possuir”. (p, 19) O anão tem a clara consciência da privação material, mas em alguns momentos até se conforma em ter como consolo o copo de vinho no almoço, o cigarro e a cerveja no bar. Sua ira silenciosa e envenenada é contra a humanidade normal, a altura dos homens do circo que conquistam mulheres, recebem aplausos e não são motivo de espanto.

O desfecho do conto se dá quando o anão resolve aplacar seu sofrimento e sua revolta crescente espalhando gasolina e ateando fogo no circo. Seu alvo principal é a carroça do patrão: “Mas todo meu desejo de vingança, aquela raiva maior e envenenada, é contra a o meu chefe, o dono do circo.” (GMCL, 127) Note-se que o anão não tem somente raiva, tem uma raiva envenenada e um sentimento obsessivo que o conduz.

A punição por ter nascido anão vai ser vingada incendiando o circo, que é o abrigo da humanidade palpável, da qual faz as comparações entre a sua monstruosidade e a beleza dos outros. O fogo é fruto da vingança e queima todo o sofrimento imposto ao anão. A ênfase maior da vingança se realiza na figura do dono do circo, despejado do vagão como “uma tocha de fogo”. (GMCL, 128)

A vingança do anão representa não só a vingança contra o seu patrão, mas contra toda a humanidade. A cena final é narrada em tom de ironia mórbida (ou será de arrependimento?), quando se estabelece a tragédia. Depois que a cidade acordou com o incêndio,

Havia solto no ar um cheiro forte de gasolina. Então senti a necessidade de empenhar-me em extinguir o incêndio. Não



contente ainda, desesperarei-me muito e comecei a chorar, puxando os cabelos como uma criança perdida. (*GMCL*, 128)

Ao atear fogo no circo, o anão dá a impressão que o ato criminoso de vingança fará a sua libertação do jugo do poder, mas ao tentar extinguir o fogo faz com que o ciclo do seu infortúnio novamente se feche, sem que seja possível evitar a ruína. Embora o anão se vingue dos que representam a altura superior, a beleza física do corpo perfeito e o poder da força e da opressão, encarnado na figura do domador dono do circo, ainda assim sua vingança não representa a vitória dos vencidos, ao contrário, se o único mundo possível na sua existência de pobre diabo era o mundo do circo, mesmo sendo o mundo de uma existência ultrajada pela exploração e pela opressão, enfim, do “outro”, tocar fogo nesse mundo não o libertaria do seu corpo massacrado pela lei do mais forte. Por isso, a ironia final desempenha um papel restaurador da sua condição de pobre diabo ao sentir necessidade de “salvar” o seu mundo do incêndio e ao desesperar-se em prantos “puxando os cabelos como uma criança perdida” (*GMCL*, 128). Foi o fim de uma “consciência” que admitia na perda do circo a anulação da sua própria vida.

O anão, como personagem e parte da estrutura da narrativa, que Candido diz ser pura linguagem, internaliza no plano psicológico e nas ações o imaginário da sociedade burguesa sobre o que vem a ser o belo, o perfeito e o aceitável. Ao queimar o circo, ele está tentando aniquilar a deformidade, ou seja, ele pratica um suicídio alegórico, já que ele é o circo. As demais personagens do tipo pobres diabos da trama poderiam viver fora do circo, mas ele sabe que só naquele espaço lhe é permitido viver. Ele, portanto, é a prova de como o externo se internaliza na trama.

### 3. A DANÇA DOS POBRES DIABOS

Em “Lama e folhas”, a linguagem exerce papel preponderante, diria até responsável pela caracterização do pobre diabo e da construção do grotesco. A ironia e as repetições são marcas de um procedimento que se instaura na diegese para acompanhar a riqueza de detalhes do processo descritivo dos personagens, principal responsável pelo rebaixamento existencial dos pobres diabos no conto.

O conto tem início *in media res* ou em “exórdio *ex-abrupto*” que, segundo Tomachevski, “o relato inicia-se pela ação já em desenvolvimento, é apenas com o desenrolar que o autor nos dá a conhecer a situação inicial do herói. Nestes casos, temos o processo de uma exposição retardada”.<sup>46</sup>

João Sampaio é empregado de um banco, emprego conseguido depois de receber ajuda do sogro através das influências que tinha. Antes de se casar, enganava o pai fingindo estudar na capital. Descoberta a sua fraude, o pai corta-lhe a mesada e ele cai em desgraça, sendo salvo pelo casamento com Marta. Com o nascimento do único filho homem, no meio de cinco meninas, muda seu comportamento e resolve entregar-se à sua relação com o filho, comprando um sítio afastado da cidade para as folgas. Num descuido geral, o menino some e cai no tanque usado como piscina que ia ser reformada, mas ainda estava suja de lodo, lama e folhas. Na parte final do conto, quando se avizinha a tragédia da morte do garoto, a narrativa eleva a tensão das personagens ao mesmo tempo em que a linguagem vai atenuando o desespero e criando uma espécie de grau zero onde todos se assemelham pela ausência de defeitos, almejando fugir da desilusão do final infeliz, a morte do garoto.

A ação em desenvolvimento a que se refere Tomachevski, no início do conto é um procedimento que leva o narrador a ser o fio condutor do plano fabular e a introdução do tipo de motivação como um recurso muito utilizado por MC. Exemplos em que o autor se apoiava para justificar esse procedimento

---

<sup>46</sup> B. Tomachevski, “Temática”. In: *Formalistas russos*, p. 178-179. Outras citações de Tomachevski na referida obra que não necessitem de explicitação virão com indicação no corpo do texto.

remetem a Poe: “se quiser derrubar a casa, convém apodrecer o teto” ou a Tchecov: “se a espingarda não vai atirar, melhor tirá-la da sala”. E Tchecov ainda adverte: “se há um prego na parede, é justamente neste prego que o herói deve se enforçar”.<sup>47</sup>

Vejam os passos a passo como ocorre a transição da ruína à pseudo-glória (suspensão da ruína) e da pseudo-glória à ruína irremediável. Ao referir-se à sogra, com quem teve enteveros desde a época de namoro, o narrador prepara o terreno para a realização do paradoxo entre o grotesco e o sublime artificiado de forma excepcional pela linguagem.

A velha minha sogra meteu a cabeça entre a porta, adelgaçou os lábios num sorriso e anunciou-me alvissareira:

- Um menino!

Sou meio áspero. A velha possui arestas. Em outros tempos, entre nós houve atritos, os ressentimentos agora se diluem, mas ainda sobram cacos de dignidade. Quis abraçá-la, as reservas tolheram-me o gesto. Limitei-me a bater-lhe de leve no ombro, com bugalhos arregalados, numa sincera surpresa:

- Então, um menino?! (DCVC, p, 11)

Veja-se que as referências à sogra se fazem pelo substantivo velha, duas vezes empregado em curto espaço, tendo como apostrofo a expressão “familiar” minha sogra. A aspereza de João Sampaio, que vai ser seu atributo principal até a chegada do filho, será mantida para uns e atenuada para outros, o que confirma que na gradação do pobre diabo não há o apagamento da condição de classe. O que vai representar a semelhança é o rebaixamento moral e/ou físico seguido da impossibilidade de superação constante.

A presença do grotesco pode ser sentida já nos termos “arestas”, “bugalhos arregalados” e “primeiro macho”, quando relaciona o nascimento do filho em relação às cinco meninas. O ponto importante na detecção do grotesco irá aparecer pela força das observações do narrador em vista das descrições, do que propriamente pela ação das personagens.

O velho Ciríaco, ser bicudo e de grande corcunda. É casado e, na vida, creditou-se e debitou-se apenas de filhos: bem doze,

---

<sup>47</sup> Conforme Tomachevski, *op. cit.*, p. 185.

Os outros dois exemplos são dois relatos por demais batidos em conferências realizadas por MC. Não sabemos a fonte, mas são atribuídos a Poe e a Tchecov, respectivamente.

uns meninos caneludos e remelentos, que vez por outra escorregam por aqui. Vem-me para o escritório com o pé no tamanco, a boca das calças arregaçadas, por causa de uma ferida na perna, debruça-se sobre a mesa ampla e inclinada e, através dos óculos presos por um pedaço de barbante, vai atirando, sem fadiga, lançamentos ao *Diário*. (DCVC, p. 12)

Antes de iniciar a sua autodescrição, já estão em cena vários personagens, uns pobres diabos pela resignação ou falta de atitudes, outros pelo aspecto grotesco somado à incapacidade de reação à estrutura social frente a sua condição de rebaixado.

- Ô Ciríaco, aumente aí no seu ordenado cinqüenta mil réis, homem!

A espinha servil fraquejou três vezes, num agradecimento comovido e dentre os bigodes amarelados, saíram votos de felicidade ao futuro do meu herdeiro. Aquilo me fez pensar que a minha generosidade fora excessiva. (DCVC, p. 12)

Usando recurso da analepse, João Sampaio conta como chegou ali, naquela situação (momentânea) de riqueza e felicidade. Sem qualidades para conseguir algum tipo honroso de trabalho passa a viver de expedientes, até que conhece Marta, sua futura esposa. O atrito com a sogra se dá logo pela falta de condições econômicas do pretendente que não tem lastro econômico para sustentar uma mulher oriunda de uma família pobre. Para a sogra, que queria o bem da família e por extensão dela mesma, um tipo assim sem atributos não serviria. A forma a que recorre o narrador para referir-se à situação é de uma ironia fina e cortante.

A velha, murelhão enérgica, conhecedora do preço da carne e do aluguel da casa, claro que desejava para filha algo mais valioso: um ser barrigudo, careca que fosse, mas próspero, capaz de assegurar-lhe estabilidade e acudir a família nos momentos mais aflitivos.” (DCVC, p. 14)

Em casos de coração, porém, não há impedimento capaz de proibir o assédio a uma “criatura dócil, meiga, mas quando embirra, tem resistência de jumento” (p, 14). Assim posto, o narrador vai de um parágrafo a outro realizando a inversão das situações adversas e a desconstrução das normas pela estratégia corrosiva da ironia. De repente, envolta pela magia do encontro

naturalmente amoroso entre o pai e o filho, surge o derramamento do mais puro lirismo. E da mesma forma como surgiu, o lirismo cede lugar ao espírito grosseiro da personagem, para logo depois, na reunião dele com os filhos alternarem serenidade e ternura, quando os filhos interrompem o pai para questionarem o mundo nas suas indagações infantis. Do casamento ao banco, indicado pelo sogro, foi um pulo, impulsionado pelo desejo sem escrúpulo para subir na vida.

Desperdicei algumas economias do velho, à conta de livros, fardas e outras mentiras equivalentes. Freqüentei bordéis e tomei mercúrio. Depois, tornei-me menos realista e dei para namorar nas avenidas e ir aos cinemas, com pretensões a Hollywood. Um cretino! Da ciência, retalhos. Logo mais veio o desastre comercial do velho.

Trancei as pernas nas ruas, espreguicei-me nos bancos de avenida, dormi em porões de pensões, enganando os proprietários e fiz-me revolucionário: batia-me pela queda das instituições vigentes e pregava, vagamente, a necessidade de uma nova ordem.

Foi por esse tempo que Marta me conheceu. Sem dúvida, impressionou-se com a minha cabeleira inflamada e pupila conspiradora. (DCVC, 13)

O código moral da sociedade, assentado em valores burgueses da tradição e bons costumes, reprovava o casamento de alguém tão sem qualidades. No entanto, Marta era uma moça “lânguida, com leitura de romances baratos, onde, naturalmente, se apresentam aureolados, tipos aventureiros e vagabundos.” (DCVC, 13). Estaria aí atenuado o empecilho moral e sacramentado no plano fabular a aliança entre eles. De um lado, alguém sem moral, de outro, alguém que conhecia em tese esse universo da amoralidade e aceitava assim mesmo a aliança. “- Ou ele, ou ninguém, mamãe, e pronto!”, (DCVC, 14). A diferença fundamental entre eles era a estruturação familiar, ausente no noivo.

Família pobre, o velho é corretor. Contudo, têm pruridos burgueses. A velha veste-se de negro, muito ampla e pomposa, e usa óculos. Às vezes, encontrávamo-nos os dois numa esquina, no ponto do bonde. Ela, de longe e superior, plantava-me as lunetas severas. Eu, seguro da afeição da filha, rebatia a provocação: pigarreando e esfregando os pés na calçada, passeava diante dela a minha petulância mesquinha. (DCVC, 14)

A criação de uma atmosfera de animosidade marca uma certa morbidez de João Sampaio em relação à sogra e aos empregados. A narrativa explora o desencontro entre eles, expõe de forma espontânea como se dão as fraquezas humanas.

Sem remédio para anular o que o coração de Marta já decidira e, diante da teimosia de Marta e da situação de miséria do noivo, deram-se os dois no casamento.

Casamo-nos, porque a esse tempo eu já estava empregado num escritório de representações. À sombra do meu sogro, que conta algumas amizades proveitosas, consegui o lugar de escriturário num Banco. Como empregado, segui este lema: flexionava a espinha diante dos chefes e era autoritário com os humildes. É um meio seguro de vencer-se. Venci! Fui de escriturário ao Caixa e, logo depois, promovido para Tesouraria, onde dei um bom desfalque adulterando documentos. (DCVC, 14)

De uma situação de nulidade moral e social ele se vê agora empregado e com salário e mulher, portanto, inserido no mundo social e familiar, dentro das normas, por meio do casamento e do emprego. Mas como um homem “meio áspero”, que não vale “um terço das forças” da mulher, que sonega os ganhos do imposto de renda, que quando bebe perde a compostura, que não nasceu “para acumular ciência”, que mentia para levar vantagem do pai, “um cretino” com uma “petulância mesquinha”, que era subserviente para os superiores e humilhava os mais fracos, falsificador de documentos, o pobre diabo fragilizou-se com a chegada do filho. Tornou-se pela afeição um homem de coração mole.

Comprei um sítio, perto, num pé de serra. Coisa modesta, com algumas fruteiras. Um pequeno córrego rola entre seixos limosos e há uma velha piscina, rústica, com pedras que já se desprendem da argamassa. Mandarei ajeitar tudo isso e viverei bem aqui, nas férias. (...) ao derramar os olhos em torno, sinto quebrantos, tenho amolecimentos... à noite, na planície larga, pisca a luzinha dos lugarejos esparsos. Há lagos onde a luz se reflete pálida. Em volta, o horizonte se amplia, cresce. Um grande silêncio nos afasta do mundo. (DCVC, 17)

O deslocamento da ação de um pólo a outro, revertendo situações deploráveis, do ponto de vista da moral, para arrebatamentos de sensibilidade da alma mesmo em alguém “grosso”, “áspero” tem a função de retardar o movimento (a ação) narrativo para o clímax e o desfecho, quando a sucessão frenética de ações em torno do menino perdido eletriza as personagens na busca de encontrá-lo, como se reunisse a correria de cada um para condensar a tensão narrativa em face da tragédia final. O menino é encontrado morto no tanque e o ciclo se fecha, revelando o idealismo neutralizado desses pobres diabos que esboçam desejos, que serão desfeitos, e acumulam derrotas que serão sua condição principal de arruinados. O grotesco é uma marca elaborada de forma incisiva pela linguagem, quando as situações são alteradas bruscamente por movimentos inesperados. Cinco meninas e nasce um “macho”; um pulha que se casa e constitui família, com emprego e status social; o homem de status que comete desfalque; o estelionatário que compra um sítio para ficar mais próximo do filho amado; o filho amado que morre no espaço da felicidade do pai; o pai feliz que volta à ruína existencial pela perda do filho. O ciclo que começou com a felicidade pelo nascimento do filho, que transformou um homem sem moral em um pai de família, se fecha com a morte do filho e a volta desse homem à ruína. O grotesco integra a estrutura do conto estando no nível descritivo dos personagens, quando são reveladas inesperadas mudanças de valores das situações que se alternam: bondade – ruindade, autoritarismo – servilismo, alegria – tristeza etc. A transformação operada no personagem vai de um pólo a outro. Da vagabundagem ao emprego, da irresponsabilidade ao homem de negócios, da vida fácil ao casamento; da mesma forma ocorre a transformação inversa: de empregado promovido a estelionatário, de pai feliz a pai arruinado. Há em João Sampaio uma mudança radical de comportamento, ascensão e queda e vice-versa. O jogo dos contrários atua no conto como um componente de tragédia pessoal do protagonista, a preparação da sua pobrediarice, constitui o processo metamórfico de achatamento por que passa, de pobre diabo a pobre diabo rebaixado.

A alternância de valores e a utilização dos recursos narrativos para a realização dos fracassos do protagonista dão a medida certa do tipo complexo

de pobre diabo rebaixado, que bem exemplificado neste conto, irá se repetir com frequência na obra de MC.

O tempo, como substância do grotesco na existência dos personagens em MC, também é uma característica muito empregada. No conto “Os meninos”, publicado pela primeira vez em 1969, em *O puxador de terço*, que já integra a fase mais concisa do autor, é escrito em apenas duas páginas e se resume à ruína de três vidas marcadas pela doença de uma delas. Os personagens são uma mulher doente e um casal de meninos, seus sobrinhos. O escatológico e o grotesco são acentuados na personagem como atributo maior da sua existência. A vizinha aparece em *flash* apenas para revelar a idade dos meninos, marca temporal da infância para contraste com o tempo da tia, já findo. O conto se passa no espaço de tempo delimitado entre a morte da mulher e o pensamento do que fazer, dos sobrinhos, que são criados por ela e vivem no isolamento e no medo de irem para rua. O passado recente tem a função de criar um lapso de tempo para informar minimamente quem são os meninos e onde moravam. As referências às condições de vida e à história dos personagens são subtraídas em função do tempo que atua como elemento corrosivo principal. O conto se inicia com a expressão “No último alento”, que marca já a cena da morte da personagem tia. A partir daí, seguem-se uma seqüência de verbos aliados a substantivos que denotam de alguma forma a decadência e a rapidez com que a ação se desenvolve, recurso este que acentua a degradação física da personagem na sua morte. Até no recurso ao *flash back* não se pode definir a medida de tempo. Tudo se passa numa velocidade em que o instante da morte é a metáfora do tempo, a sua medida para as coisas. O conto a rigor tem apenas cinco parágrafos, narrado em onisciência e entrecortado por um diálogo e quatro monólogos diretos de apenas duas falas, o primeiro, e uma fala os outros quatro.

No último alento, vacilante, procurou agarrar-se à mão do menino. Os dedos magros escaparam, e ela caiu sobre a velha cama de ferro deixada no canto da sala escura, batendo com a cabeça, secamente, contra a parede. Teve estremecimentos e aquietou-se na posição ridícula: as pernas fora da cama, a cabeça forçada para a frente. Continuava a esvair-se pelas pernas, roída pela mesentérica. O menino, espantado, saltara para cima da mala e a menina recostou-se à parede, medrosa, com os braços cruzados nas costas. Entreolhavam-se: eram



válidos apenas os grandes olhos perplexos. As moscas voltavam a pousar, teimosamente, sobre as pernas e a saia da morta. Elas sempre a haviam perseguido em vida, quando ela parava pelos cantos da casa, esvaindo-se. Então, limpava as pernas com o pedaço de jornal, na área, ou se valia, no banheiro, da água na bacia de folha-de-flândres, que gotejava. Prosseguia por dentro de casa, esquecida, a mão apoiada à parede, e tangia as moscas com a barra da saia. (PT, p. 11)

Talvez este seja o conto que apresenta o mais rebaixado dos pobres diabos moreirianos. A tia é uma pobre mulher doente, que vive em condições de miséria, mas que ironicamente cria dois sobrinhos, isolados do mundo. Não há qualquer referência a algum tipo de aspiração a algo por nenhum personagem, sendo que gente e moscas disputam o mesmo espaço, havendo maior incidência das moscas, conseqüentemente têm mais importância do que a doente. A propósito, as moscas revelam o indício maior de abandono, sujeira e decomposição. A personagem tem na morte a sua única saída, já as moscas dela se alimentam, enquanto os meninos compõem a cena como parte da ruína e do grotesco.

- Chore não... chore não.

Ela chorava. Ele afagava-lhe os cabelos, que cheiravam a suor e ao sol do quintal, com a sua mão também suja, e repetia:

- Chore não... chore não.

As moscas insistentes andavam impunes pela pernas secas da morta, provavam-lhes os cantos dos olhos, da boca severa, em passeio por todo o velho vestido. A mão pequena afagava:

- Chore não... chore não. (p. 12)

O verbo roer, um dos mais empregados para caracterizar a desgraça dos personagens, está intimamente ligado a doenças, embora seja empregado para outras ruínas. As doenças mais comuns a que está associado o verbo roer e que dão suporte na corrosão dos personagens em vários contos são o câncer, a tuberculose pulmonar, a tuberculose mesentérica, diarreia, a hérnia, a gota; pode estar ligado também ao efeito produzido pela mordida de cobra, pelos acidentes de trabalho, os assassinatos e aos suicídios. Outro tipo de corrosão que tem um efeito devastador nas narrativas é o fracasso moral que se dá de diversas formas, tal como a perda de bens, a perda familiar ou profissional.

A presença da morte ou a sua espera torna-se fundamental para o enredo, é um dos elementos de composição do tempo, sendo, da mesma forma, o principal elemento estruturador. Os personagens velhos oferecem essa ligação entre o tempo e a morte. Sua atuação ocorre geralmente da associação das suas doenças com a morte próxima ou com a invalidez (que é também um tipo de morte).

A mosca é o elemento corrosivo ou indicial de corrosão mais freqüente nos contos, onde a ruína física é o tema central. Batista de Lima observa num dos contos que um personagem, roído pelo câncer, tem como companhia inseparável a mosca que circunda o doente como que a abreviar a sua morte. “A mosca insiste em lambar o canto da boca do doente, enquanto o filho teima em tangê-la”. (Lima; 1993: 39).

Por outro lado, o efeito corrosivo nos personagens em alguns contos é atenuado pelas relações afetivas que humanizam as relações em conflito. No conto “Os dois irmãos” a presença do grotesco é centrada no aspecto físico das personagens. Dois irmãos, Amaro, bem recusado, e Ramiro, empregado de um armazém, vivem distantes, embora morem na mesma cidade, por conta da desavença das esposas. A do mais rico desdenha da outra, tachando-a de “gente de ponta de rua”. Quando Amaro foi operado, constatou-se um câncer em fase terminal, favorecendo a atenuação do conflito. A visita de Ramiro se deu a pedido do irmão, que pressentia a morte próxima. Os dois, quase estranhos, relembavam o tempo em que se conheciam em família.

As personagens do conto não aspiram a qualquer migração de valores morais ou sociais. Suas vidas já estão prontas para revelar-lhes a condição social, moral e a ideologia das classes a que pertencem. Rico e pobre aqui são apenas detalhes na conformação do destino de cada um.

Não há nos contos de MC sonhos realizados, a felicidade aparece momentânea; a doença, a desavença e a condição de classe impossibilitam a realização das personagens e os nivelam à marginalidade existencial porque não há superação dos problemas. Quando têm condição social elevada, a personagem é abatida pela doença ou pela perda irremediável dos seus bens ou de um ente querido. Quando atolados na mesmice ou afundados na pobreza, não vislumbram meios de sair dessa condição. A mediação das misérias (pobreza e ruína existencial) se dá pela ausência constante da moral e

pela presença da decadência física. O grotesco surge como marca constante desses pobres diabos. O rebaixamento a que são submetidos reúne uma combinação de elementos díspares que causam estranhamento ou fogem do normal pelo detalhe a mais que altera a aparência da personagem.<sup>48</sup>

#### 4. OS POBRES DIABOS REBAIXADOS

No conto “Os anões” a carga dramática não fica apenas nos personagens protagonistas, no caso deste conto são três: o casal de anões e o negro que vai assaltá-los. Os problemas sociais aí aparecem de forma mais abrangente, pois invocam diretamente as necessidades urgentes dos personagens. Eles não têm casa, vivem ao desabrigo, não possuem nenhum bem material a não ser o relógio de ouro da anã Lourdinha, que será o foco de onde será desencadeada toda a ação dramática.

Os fatores sociais externos que constituem a realidade textual são internalizados pelo narrador através do mesmo procedimento do conto “O anão”, pois se tornam artifícios de linguagem pelas descrições incorporadas à narração numa operação que transforma o contexto social em suporte para as ações dos personagens.

Um ponto crucial para interpretação dos contos é a percepção, baseada em Candido, de que as peculiaridades dos anões (recalques, deformidades, martírios, ruínas), colocadas de forma ostensiva tanto no processo descritivo dos personagens, como no entrelaçamento de outros fatores textuais, levam ao reconhecimento da forma superior com que MC trabalhou esteticamente os contos.

A individualização dos problemas dos anões demonstra que a integração deles aos problemas sociais gerais faz parte de um processo de

---

<sup>48</sup>. Isso se refere, freqüentemente, ao que observa Muniz Sodré, “a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes, e dejetos – por isso tida como fenômeno de **desarmonia do gosto** ou *disgosto*, como preferem os estetas italianos – que atravessa as épocas em diversas conformações culturais, suscitando um padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa”. (Sodré; Paiva; 2002: 17)

complementaridade entre o que se chama de arte de agregação e arte de segregação.

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa os meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (p, 27)

Se no conto “O anão” o drama pessoal efetua uma denúncia da situação mais geral da sociedade, atuando, portanto, como diferenciação entre os valores pessoais e coletivos, no conto “Os anões” percebe-se uma integração dos valores coletivos aos valores individuais. Para Candido a artisticidade “só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas” (p, 27)

MC ao explorar o tema dos anões na literatura realiza com perfeição a simbiose entre arte de agregação e arte de segregação.

Semelhantemente estruturado ao conto “O anão”, o conto “Os anões” apresenta o ambiente degradado e revelador da condição de inferioridade social dos anões. O espaço físico por onde transitam os anões está intimamente ligado à sua pobreza. Um pequeno espaço num armazém abandonado prestes a ser demolido é a casa dos anões. A ruína física da construção é indício de miséria, as paredes pela metade, a porta escorada, o fogareiro improvisado com tijolos, o pedaço de espelho quebrado são indícios convergentes da degradação dos anões como se verá.

Cabe aqui mais uma vez nos reportarmos a Candido para incorporarmos na análise a visão do social como elemento interno no conto. “O externo (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”. (p, 4)

Walter Benjamin (1983) diz que “a necessidade que os homens têm de morar é permanente” (Benjamin et al; p, 26) e, numa epígrafe da quarta das sua Teses sobre filosofia da história, invoca uma epígrafe de Hegel: “Providenciai primeiro comida e vestimenta; / depois o Reino de Deus há de vir por si.”, para dar suporte à tese de que “A luta de classes... é uma luta em torno de coisas brutas e materiais, sem as quais não haveria as finas e espirituais”. (Benjamin; 1985: 155)

Mais que os valores sociais ausentes pela miséria do casal de anões, a pequenez física em contraste com a normalidade (grandeza para os anões) do negro que os assalta revela uma degradação maior pelo fato de o homem que os assalta ser negro, estar sujo e ser bruto. Essa configuração do personagem sem nome, portanto sem identidade, além de tudo negro, coloca em pauta uma questão racial de exclusão, o negro é apresentado ao longo do conto como desclassificado social, forma de realçar a sua marginalização e a dos anões, relegando a condição dos anões à uma situação de excludência ainda maior no conto, pois sem poder de reação ante às agressões sofridas e como vítimas determinadas ao fracasso, as personagens apresentam primeiramente a condição de pobres diabos físicos.

Foi aí que o negro, com aquele riso cínico nos beiços e nos olhos, considerou bem Lourdinha e disse:

- Tu agüenta mesmo um homem?

Ele – o anão – e Lourdinha sentiram a gravidade maior, como dois meninos indefesos, que se amparassem. (CE, 99)

Para o anão, que era *de cor branca, uma barba viril e muito azulada* (p. 100), contraponto fundamental ao negro como “valor” racial numa sociedade racista, de nada adianta a cor da pele se o que lhe coloca inferiorizado em relação ao negro e aos outros homens é o tamanho. Por isso o anão tem o *ar sério, como que magoado pelos homens* (p. 101). Essa mágoa que se repete é usada como marca textual de alguns personagens e aparece mais de uma vez em vários contos, assume característica principal dos anões, uma marca textual que determina um sofrimento, uma dor guardada e um ressentimento, elemento fundamental para a vingança.

O medo que o anão teve do negro, juntamente com a esposa Lourdinha, fisicamente ainda menor do que ele, mostra na situação de confronto o sentimento de impotência deles diante dos homens “normais”, diante da *grandeza dos braços do negro* (p. 99), “quando a brutalidade do negro os ameaçava” (p. 100), da sugestão de estupro que se anunciara logo depois de Lourdinha ver o negro usando seu único objeto de valor, um relógio de ouro que ela gostava muito. Na aflição de ver perdido esse bem tentou morder a mão do negro, quando perceberam a gravidade da situação: - Tu agüenta mesmo um homem... um que tenha o negócio bem grosso? Num rasgo de desespero, o anão amparado à anã, dispara:

- Você não já tirou o que quis?
- Hem?
- Não já tirou?
- Já.
- Pois vá embora.
- Será que ela agüenta mesmo?(p. 100)

Toda e qualquer razão esbarrou na impossibilidade de reação dos anões. Se eram como duas crianças pelo tamanho e pela impotência diante do tamanho do negro, a submissão e o apagamento existencial evidenciam a condição primeira do pobre diabo. Restou-lhes um diálogo truncado, em que as falas do negro e do anão entrecortadas se encontram em distonia com as pretensões de cada um. O fato de os anões não terem nenhuma qualidade física, mas apenas um objeto de valor que estava sendo roubado, criava-lhes o sentimento de revolta pela impotência de não se poder fazer alguma coisa. A vida já lhes subtraía tudo que pudesse ser compartilhado em igualdade com os outros homens: tamanho, saúde, família. Restava ao anão conversar com o inspetor sobre o roubo, mas sempre acentuando, nas palavras comedidas, o medo de que o negro voltasse para se vingar. Por isso o anão pediu para não prender o negro, talvez uma reprimenda e a devolução do relógio, *que era de ouro bom*. Daí que o anão se sentia como que magoado pelos homens. As suas vidas escondidas no *deserto da rua*, no velho *armazém que seria demolido*, entre paredes que restam “na sua seqüência de portas pregadas com tábuas. O teto já foi demolido. (...) Dormem nas esteiras, protegidos pelo

telheiro da antiga sentina” (p.100), nada mais era do que uma grande expiação da realidade concreta. Seres assim tão destituídos do mínimo não fazem a história. Seu lugar provisório no velho armazém, que será demolido e construído um edifício em seu lugar, demonstra não só o processo de alienação material a que são subjugados como pobres diabos, mas a denúncia de alijamento social e histórico das classes menos favorecidas. Esse alheamento para Marx representa

o primeiro pressuposto de toda a existência humana e, portanto, de toda a história, é que os homens devem estar em condições de viver para fazer história. Mas, para viver, é preciso antes de tudo comer, beber, ter habitação, vestir-se e algumas coisas mais. (Marx & Engels; 1987: 39)

Sendo essa a primeira condição de integração do homem no processo histórico, vale para os anões a sentença de que: Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. (Marx & Engels; p, 7). Os anões não têm consciência da sua exclusão porque nunca foram incluídos como homem e mulher no mundo dos normais.

N”Os anões” o processo descritivo se assemelha ao do conto “O anão”, embora seja menos acentuado o aspecto grotesco em função da tensão dramática entre os anões e o negro. O caráter grotesco maior fica por conta da anã Lourdinha ter as pernas tortas e a voz meio fanhosa. No mais, toda relação de poder opressora é construída pela tensão entre o negro e os anões, sendo o negro também discriminado pela cor e pela ausência de qualidades morais.

Recolhem-se ao cair da tarde. Ele agora fala com o inspetor de chapéu grande na avenidinha, perto da estátua. Fala com as pernas do inspetor. Não quer propriamente que o negro seja preso, porque teme que ele volte. Só uma ameaça, talvez. (CE, 101)

A falta de perspectiva dos personagens é tão evidente que, ao final do conto, os anões irão fugir para mais longe do Centro comercial onde moram e por onde perambula o negro. A única meta imediata dos anões é recuperar o relógio de ouro que foi roubado, para isso terão que enfrentar uma denúncia na

polícia, junto ao inspetor. “Só quer mesmo que o negro seja advertido, enquanto ele e Lourdinha arranjam casa lá para os lados do Arraial Moura Brasil, já apalavrada”. (CE, 101)

Nesse mundo corrompido pela perda dos valores morais e sociais dos pobres diabos que são asfixiados pela “lei do mais forte”, fica evidente o caráter de denúncia social, ora revelando a exploração e a opressão da sociedade ora a discriminação de que são vítimas os anões. Poderíamos dizer, apoiados em Heliane Castro (1983), que os anões expressam a ideologia de suas existências. A problemática individual impõe simultaneamente a problemática social; e a problemática social é colocada por uma consciência. (p, 19)

Verificamos que a consciência do anão ao exprimir a sua visão de mundo, mostra a ausência de todo o seu universo de valores, as suas expectativas psicológicas e os benefícios materiais.

O posicionamento do destes anões e do outro anão, do conto homônimo, frente à realidade, põe em confronto duas classes distintas, opressores e oprimidos, numa luta ideológica por posições políticas, filosóficas, religiosas etc. que estão ligadas ao campo puro e simples da luta de classes.

Por fazer parte de uma sub-sociedade, a dos marginalizados, e como sub-categoria social o anão, que têm espaço nos circos, caracterizados como tipos de sociedades diferentes com hierarquias definidas, valores próprios e um sistema de leis aceito entre os participantes, como “mini-homem”, teve uma relação de convívio social desigual, duplicadamente afetada, pois ele mesmo denuncia sua miséria como trabalhador e como homem. No mundo capitalista, tudo o que somos ou temos priva de certo modo a outrem de alguma coisa que quer ser ou possuir (Candido, 1978: 19).

A vingança que culmina com a tragédia do anão do circo, forçando-lhe ao tormento de viver sem o seu mundo, o circo, não ocorre no conto “Os anões”. Sendo o anão um ser privado material e espiritualmente de uma convivência igual a dos seus companheiros do circo ou que seja pelo menos digna, a sua tragédia é fruto de uma marginalização existencial sob a maldição da anomalia física existente acima da sua vontade, o seu mundo será destruído por ele mesmo quando toca fogo no circo e perde o referencial da sua vida. Daí



o desespero e o choro *puxando os cabelos como uma criança perdida*. Ao destruir todo o sistema que o oprimia, o anão destrói também a sua consciência de oprimido, mas não destrói a condição que o levou a reconhecer a incapacidade de ser normal como os outros homens. O anão vai continuar “miniaturizado”, agora sem o circo e os seus miúdos valores que se apegava para viver.

Do ponto de vista existencial, os anões do outro conto habitam na marginalidade das ruas e das casas e não sairão desses lugares. Na condição de inferiores na estrutura social em que vivem, seus lugares serão o não-lugar (o armazém que será demolido ou a casa apalavrada), espaços onde a limitação da permanência se dá pela ausência de uma integração dos anões ao mundo dos outros homens considerados normais e pela realização material e histórica, eles vivem de expedientes. Até mesmo o negro, que é marginalizado pela cor, pela pobreza e pelos atributos de violência que carrega, tem o espaço delimitado. Aos anões cabem a degradação existencial e o isolamento.

Nos dois contos essa degradação está associada à estruturação do texto, na medida em que a ação vivenciada pelas personagens constitui o seu próprio aniquilamento enquanto ser social e caracteriza a sua marginalidade, já acentuada pela condição física de limitação e ruína. Dessa forma, a dominação e a dor são elementos que se somam na constituição ideológica dos textos. A dominação, sobredeterminando a dor. A opressão, causando a ruína. A impotência de reação e o medo que anula os homens (anões) e os prepara para a fuga ou para a tragédia, é a condição humana mais geral representada nos contos de Moreira Campos. Os anões são arruinados desde o nascimento, pela aparência deformada e ainda moram em ruínas que cederá espaço para o progresso. Por seu turno, o progresso expulsará os anões e limpará a sociedade dos escombros de vidas tão derrotadas. Esse duplo movimento de subida de uns e descida de outros confirma a luta permanente da classe menos favorecida em quaisquer circunstâncias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Da forma como são descritos, os pobres diabos das narrativas estudadas têm como ponto comum os aspectos grotescos relacionados ao aspecto físico e ao ambiente em que realizam as ações. Isso se verifica tanto na narração em primeira pessoa, como na narração em terceira pessoa ou mista. Nesse ponto comum não haverá diferença entre os anões rebaixados e os outros personagens pobres diabos. O idealismo neutralizado está presente como constituinte estrutural desses anti-heróis.

Se na *Ilíada* já aparece a figura de Tersites, aleijado, ridicularizado, como forma de preservação de uma moral e uma obediência ao sistema de valores onde não é possível vencer o mais forte, entre os personagens da modernidade, anti-heróis por excelência, os valores da dominação e a moral serão mantidos. O peso do poder esmagará os mais fracos e tolherá seus ideais num processo ideológico de manutenção do *status quo*, onde os anões representados nos contos e nos romances em que aparecem são os mais despossuídos dos seres ficcionais. Moreira Campos cria personagens incrivelmente centrados em suas características físicas e psíquicas das suas condições de anões.

Sendo a violência um recurso histórico e parte integrante da realidade do homem para impor e domesticar, em princípio, o destino e, logo depois, o homem socialmente histórico, será um recurso ao qual o poder recorrerá para tratar o diferente, que integra o mundo do fracasso e da desordem estrutural.

O tema do anão na literatura, da forma como foi representado por MC proporciona uma reflexão sobre o isolamento do homem (anão) na sociedade, sem vínculos familiares, sem perspectiva de reconhecimento e quase sempre sem afeto.

Nos contos “O anão” e “Os anões” MC apresenta duas variações da mesma categoria de pobre diabo rebaixado. No primeiro conto, a singularidade do anão frente aos outros personagens, tanto nos aspectos físicos quanto nos aspectos psíquicos, retrata um dos perfis mais degradados da literatura brasileira contemporânea, ao lado de personagens igualmente despossuídos como os de Dalton Trevisan, João Antônio e Rubem Fonseca, para citar apenas três nomes de autores que trabalham na mesma linha temática da

marginalidade social. No segundo conto, apresenta um casal de anões que são destituídos de quaisquer qualidades e que são sub-marginalizados por um negro assaltante, que dorme nas escadarias da catedral. O fato de o assaltante ser apresentado como negro revela o preconceito racial existente mesmo no mundo dos marginalizados, pois o anão é caracterizado como de cor branca, barba azulada, porém anão.

O anão é inferior a todo tipo de marginal, como se viu porque o seu confinamento e a segregação a que é submetido é, antes, existencial e está intrinsecamente ligado às suas formas físicas deformadas e diminutas.

Como um herói pelo avesso, o anão nega qualquer atributo ao modelo heróico baseado na virtude fundamental de nascimento e vida do herói clássico. Ele atende aos requisitos do anti-herói e é um pobre diabo em suas possíveis formas e variações. Sua centralidade nas narrativas em que aparece, geralmente, é apresentado fisicamente como uma figura de aspectos grotescos. Por ser anômalo, sua condição psicológica também está associada ao seu aspecto físico. A deformação é o recurso mais utilizado no processo descritivo dos anões, aliás, é pela deformação que se preenchem os aspectos grotescos desses e de outros pobres diabos, geralmente personagens inferiorizados socialmente.

O anão é um personagem impelido ao fracasso pelas limitações impostas por um ambiente em que se sente um estranho, pois sendo o diferente, não integra o ambiente feito para pessoas normais. Os anões não têm autoestima e o processo de degradação por que passam é na maior parte composto por impressões que fazem de si mesmos. O anão é esmagado pelo homem e pela sociedade. Moreira Campos cria um personagem com uma visão de mundo encaixada na sua desgraça. O modo de composição do personagem está estruturado no mesmo ritmo da narrativa, num vai e vem que alterna decadência física, ambiente degradado e tensão dramática num tempo e espaço limitados e projetados para a diminuta vida dos anões.

A convergência de elementos que justificam o preconceito, o sofrimento e a violência a que são submetidos os anões, torna este pobre diabo um tipo muito mais propício ao rebaixamento moral e existencial do que qualquer outro tipo de pobre diabo. A pouca tematização do anão em contos talvez se dê ao fato de quase inexistirem escritores que se interessem pelo

dilema vivencial dos anões. Os que se arriscam a tal mister, originam uma reflexão sobre a condição humana em situações de fracasso e desventura. A essencialidade das ações humanas, em direção ao bem estar ou à crueldade revelada nas narrativas sobre anões e especificamente nos dois contos de Moreira Campos, constituem uma denúncia e ao mesmo tempo uma visão extremamente crítica da sociedade nas relações sociais e de trabalho.

O anão, o outro anão e Lourdinha são pequenas porções da pequenez humana, cruelmente representados como antagonistas dos nossos horrores, por vivermos num mundo espetacularmente aparente, e que Moreira Campos projetou como partes da nossa negação, do que não queremos ser.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### DO AUTOR:

- CAMPOS, Moreira. *Contos escolhidos*. 4ª ed. Fortaleza: 1984.
- \_\_\_\_\_. *Dez contos escolhidos*. Brasília: Horizonte, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Dizem que os cães vêem coisas*. Fortaleza. EUFC, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Os doze parafusos*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A grande mosca no copo de leite*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Portas fechada*. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1957.
- \_\_\_\_\_. *O puxador de terço*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Vidas marginais*. Fortaleza: Clã, 1949.
- \_\_\_\_\_. *As vozes do morto*. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

### SOBRE O AUTOR:

- ALBUQUERQUE, Antônia Lucineide de Pessoa. A versatilidade temática em Moreira Campos. *Revista de Letras da UFC*. Fortaleza 8:1, jan/ jul, 1985.
- AZEVEDO, Sânzio. *Dez ensaios de literatura cearense*. Fortaleza: EUFC, 1985.
- \_\_\_\_\_. Moreira Campos e a arte do conto. In: *Revista de Letras da UFC*. Fortaleza: V. 7, p.43-52, jan-dez, 1984.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BRASIL, Assis. *O livro de ouro da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.
- CARVALHO, Francisco. *Exercício de literatura*. Fortaleza: EUFC, 1990.
- FELDMAN, Helmut; LANDIM, Teoberto. *Literatura sem fronteiras*. Fortaleza: UFC/ Casa José de Alencar, 1990.
- FISCHER, Almeida. *O áspero ofício IV*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.
- \_\_\_\_\_. *O áspero ofício VI* Brasília: Horizonte/ INL, 1985.
- HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- HOUAISS, Antônio. *Crítica avulsa*. Salvador: Progresso, 1960.

- LIMA, Batista de. *Moreira Campos: a escritura da ordem e da desordem*. Fortaleza: Secult, 1993. (Teses Cearenses, 4).
- LINHARES FILHO. O fantástico em Moreira Campos. In: *Jornal de Cultura*. Fortaleza: UFC, ano II, nº 19, 1988.
- MACIEL, Nilto. *Panorama do conto cearense*. Brasília; Fortaleza: Códice, 2005.
- MONTEIRO, José Lemos. *O discurso literário de Moreira Campos*. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1981.
- MONTENEGRO, Braga. *Correio retardado: estudos de crítica literária*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.
- NASCIMENTO, F.S. *Três momentos de ficção menor*. Fortaleza: Secult, 1981.
- NITSCHACK, Horst. A grande mosca na ficção de Moreira Campos. In; (org.) FELDMANN, Helmut e LANDIM, Teoberto. *Literatura sem fronteiras*. Fortaleza: UFC/ Casa de José de Alencar, 1990.
- PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Itinerários do conto: interfaces críticas e teóricas da moderna short story*. Ilhéus: Editora da UESC, 2002.
- PONTES, Carlos Gildemar. A ideologia da dominação no conto O anão, de Moreira Campos. XI CONGRESSO BRASILEIRO DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA. *Anais*, Campina Grande: 1994, p. 35-42.
- SILVERMAN, Malcolm. *O novo conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- VIANA, Dulce Maria. *Cara e coroa*. Fortaleza: Secult, 1981.

### **DE TEORIA E CRÍTICA:**

- ABREU, Capistrano. *Ensaios e estudos – crítica e história: 1ª série*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- AMORIM, José Edílson. *Romance à brasileira*. João Pessoa: Bagagem, 2003
- ANDRADE, Mário. Aspectos do modernismo brasileiro. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ARÊAS, Vilma. No espelho do palco. In: SCHWARZ, Roberto. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- ATAÍDE, Vicente. *A narrativa de ficção*. Curitiba: Editora dos Professores, 1972.
- AVERBUCK, Lúgia (Org.) *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984
- BANFIELD, Edward. *Crise urbana: natureza e futuro*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
- BAKHTIN, Mikhail. Carnaval y literatura. In: *Eco – Revista de la cultura de Occidente*. Bogotá: XXII/3, Nº 129: 311-338, Enero, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 3ª ed. Trad. M. Lahud e outros. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª ed. Equipe de tradução Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.
- BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa – una introducción a la narratología*. 2 ed. Madrid: Cátedra, 1987.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoría semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHOLO JR., Roberto S. A consciência das máquinas. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: V. 1, nº 1, 1962: 21-31.
- BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Seleção e apresentação de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 4ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Sociologia*. Tradução, Organização e Introdução de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BERBÉCHKINA, Z et al. *O que é materialismo histórico?* Tradução de I. Claláguina. Moscou: Edições Progresso, 1987
- BIERLEIN, J. F. *Mitos paralelos – Uma introdução aos mitos no mundo moderno e as impressionantes semelhanças entre heróis e deuses de diferentes culturas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

- BONIATTI, Ilva Maria Bertola. *Literatura Comparada: memória e região*. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Unicamp, 1997.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1987, vol. 3.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *A tradição sempre nova*. São Paulo: Ática, 1976.
- BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: Figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830–1980*, Trad. de José Laurenio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Abjurama Sobral. 9 ed. São Paulo: Cultrix / Pensamento, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade – estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Tese e Antítese*. 3 ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CASTRO, Heliane. *A ideologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. 2ª ed. Tradução David Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- DANTAS, Audálio. *O circo do desespero*. São Paulo: Edições Símbolo, 1976.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DICIONÁRIO DE TERMOS DE PSICANÁLISE DE FREUD. Org. e Trad. de Jurema Alcides Cunha. Porto Alegre: Globo, 1978.



- D'ONOFRIO, Salvatore *et al.* *Conto brasileiro: quatro leituras* (Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Osman Lins). Petrópolis: Vozes, 1979.
- EARP, Fábio Sá. *Pão e circo: Fronteiras e perspectivas da economia do entretenimento*. Rio de Janeiro: Palavra e Imagem, 2002.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura Formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski *et al.* Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- ELIA, Luciano. *Corpo e sexualidade*. 2 ed. Rio de Janeiro: Uapê, 1995.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- FERREIRA, João-Francisco. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Edufrgs, 1981.
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Metapsicologia*. Trad. de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974, (Pequena coleção das obras de Freud, livro 11).
- FRYE, Nortrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GEREMECK, Bronislaw. *Os filhos de Caim – Vagabundos e miseráveis na literatura européia 1400-1700*. Tradução Henryk Siewierski. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Tradução de Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1988.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. (Org.) *Discurso e mídia a cultura do espetáculo*. São Paulo: Claraluz, 2003.
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Unesp, 1997.
- HEGEL, *Estética – Poesia*. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.

- HUGO, Victor. *Do sublime e do grotesco*. 2ª edição. Tradução e notas de Célia Berrettinni. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- IHERING, Rudolf Von. *Teoria simplificada da posse*. Tradução Heloisa da Graça Buratti. São Paulo: Riedeel, 2005.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: A formação do homem grego*. Tradução. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KADOTA, Neiva Pitta. *A tessitura dissimulada – O social em Clarice Lispector*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KERÉNYI, Karl. *Os heróis gregos*. Tradução Otavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1996.
- KOTHE, Flávio. *O herói*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. 3ª ed. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.
- LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- LÖVY, Michael. *Ideologia e Ciência Social*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 1985.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção no Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1962.
- \_\_\_\_\_. Narrar ou descrever. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios sobre literatura*. Tradução Leandro Konder. Rio: Civilização. Brasileira, 1965
- \_\_\_\_\_. Nota sobre o romance. In: *Lukács: Sociologia*. Tradução José Paulo Netto. São Paulo: Ática, 1981
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- LYRA, Pedro. *Utiludismo: a socialidade da arte*. Fortaleza: EDUFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.
- MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Tradução Ana Maria Alves. São Paulo: Mandacaru; Lisboa: Estampa, 1989
- MAIOR. Armando Souto. *História geral*. São Paulo: Nacional, 1972.
- MARIN, Isabel da Silva Kahn. *Violências*. São Paulo: Escuta/ Fapesp, 2002.

- MARX, Karl; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Tradução de José Carlos Bruni e Marco Aurélio Nogueira. 6ª ed. São Paulo: Hucitec, 1987.
- MAYER, Hans. *Os marginalizados*. Tradução Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- MAYER, Leide Diógenes. *Reflexão sobre tipos e arquétipos do homem*. Brasília: Horizonte, 1984.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária Prosa – I*. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003. \_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os Pensadores*. Tradução de Sérgio Millet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MONTENEGRO, Pedro Paulo. *Situações e interpretações literárias*. Fortaleza: UFC, 1996
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo imposible*. São Paulo: Fapesp/ Iluminuras, 2002.
- MÜLLER, Lutz, *O herói - Todos nascemos para ser heróis*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1992.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O circo da onça malhada*. Recife: Artelivro, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Tradução de Ricardo Araujo; revisão técnica da tradução Vicente Cechelero. São Paulo: Cortez, 1991.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- \_\_\_\_\_. O pobre diabo no romance brasileiro. In: *Novos Estudos Cebrap*, 20: 38-53, março, 1988.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Fédon*. Tradução Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- PONTES, Carlos Gildemar. *Literatura (quase sempre) marginal*. Fortaleza: Acauã, 2002.
- \_\_\_\_\_. Romantismo: a erupção do gênio e da rebeldia. In: *Textos de história*, 3: 1-15. Cajazeiras: UFPB, 1993.

- \_\_\_\_\_. *Travessia de mundos paralelos*. 2 edição. Fortaleza: Acauã; João Pessoa: Funjope, 2007.
- PRETI, Dino. *Sociolinguística os níveis da fala: Um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 2000.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.
- REIS, Carlos & LOPES, Cristina. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- ROCHA FILHO, Rubem. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.
- RODRIGUES, Selma Calazans. A narrativa e sua problemática – Diálogo sobre a origem do romance: Georgy Lukács e Mikhail Bakhtin. In: *Revista Tempo Brasileiro: Comunicação* /5: p. 23-36. Rio de Janeiro: 1984.
- ROSENFELD, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro brasileiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Texto/ Contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. Do contrato social. In: *Rousseau*. Tradução por Lourdes Santos Machado. Rio de Janeiro: Abril, 1972, (*Os pensadores*, Vols. 1 e 2).
- SANSEVERINO, Antônio (Org.) *Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira*. Porto Alegre: Sagra/ DC Luzzatto, 1996.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. A experiência da agonia. In: \_\_\_\_\_. *Tempo e Ensaio*. São Paulo: Companhia das letras, 1989
- SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance – relações entre ficção e história*. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996
- SANTOS, Wendel. *Os três reais na ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- SAWAIA, Bader (Org.). *As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977
- SCHWARZ, Roberto. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- SCIACCA, Michele Federico. *História da filosofia*. Tradução Luís Washington Vita. São Paulo: Mestre Jou, 1967.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. 2ª ed. São Paulo: Olho d'Água, 2006.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Formação épica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: ELO, 1987
- SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca: violência e erotismo em Feliz Ano Novo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1983.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Teles*. 2. ed. Goiânia: UFG, 2001.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1989.
- SOARES, Carmen (Org.) *Corpo e história*. 2ª ed. Campinas: Autores Associados, 2004.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SOUZA, Percival de. *O império da violência*. São Paulo: Ícone, 1988.
- STAM, Robert. *Bakhtin da Teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980
- VASAPOLO, Luciano. *O trabalho atípico e a precariedade*. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

### **OBRAS LITERÁRIAS CONSULTADAS**

- ASSIS, Machado. *Obras selecionadas de Machado de Assis*. São Paulo: Egéria, 1978, (vols. 3, 4, e 5)
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Klick, 1997
- DANTAS, Audálio. *O circo do desespero*. São Paulo: Edições Símbolo, 1976.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Agir, 1989.

\_\_\_\_\_. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUERRA, José Leite. *O circo, o bicho e a festa*. João Pessoa: s/e, s/d.

HOMERO. *A Ilíada em forma de narrativa*. Tradução e adaptação de Fernando C. de Araújo Gomes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

\_\_\_\_\_. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1962.

## ANEXOS

CORRESPONDÊNCIA DE MOREIRA CAMPOS COM DIVERSOS  
ESCRITORES

GUIMARÃES ROSA PARA MOREIRA CAMPOS



Rio, 27.VIII.58

Meu caro MOREIRA CAMPOS,

Creia, gostei mesmo do "PORTAS FECHADAS": bom pela essência, pela verdade de arte, bom pelo que é, pelo estilo, convivente, claro, gostoso. Dêle, ficaram comigo, principalmente, os "Onze dias a bordo", "Mãe e Filho", "Rabo-de-saia", "Tem dono" (...magote de ladrão!) e "Carnes devoradas" - notável, o Vicente morrendo com as linguças assadas... Sério, seguro contista, é Você.

Perdoe-me o atraso com que venho agradecer a oferta amiga do volume. É que também aguardava, para isso, a saída da 2ª edição do "Grande Sertão: Veredas". Aqui vai êle, com prazer. (Isto é, vai em separado, pelo correio comum.) Se lhe der agrado quanto o "Corpo de Baile", alegrar-me-ei, muito.

Bem, meu caro Moreira Campos, continue escrevendo belos livros, dando-nos dessa sua presença tão lúcida - tôda simpatia, sinceridade e sensibilidade.

E abraçe, cordialmente,

o seu

Guimarães Rosa

MOREIRA CAMPOS PARA GUIMARÃES ROSA

Prezado Guimarães Rosa:



Satisfeitíssimo com a sua carta. Preciso acreditar sinceramente no estímulo de suas palavras. Mas, antes, falemos de vc., que, sem qualquer obséquio, em depoimento dos mais legítimos, considero incomensurável. Surpreendeu-me que vc ainda espere de mim a leitura de GRANDE SERTÃO - Veredas. Esta já foi feita, palavra por palavra, sentimento por sentimento, passagem por passagem. "E Então? "Aduzúdi fungou, e mão no fechado da outra bateu um figurado indecente:

- Vocês aí, hem?

E outras grandezas tantas! "Carece ter coragem". O amor velado de Riobaldo e Diadorim, que só a pena de um mestre, - um mestre de seu tamanho - poderia realizar. O cêrco na casa-grande, os couros de boi servindo de anteparo às balas. A morte dos cavalos, presos no curral, em relinchos de morte a cada balaço. Uma página digna daquele banho coletivo de Dostoiewsky, em RECORDAÇÃO DA CASA DOS MORTOS: os galés então arrastava grilhetes entre gemidos e os vapores do banho turco. Tudo isso, Guimarães, são detalhes: você representa um mundo. Já não me lembro do nome do seu herói: daquele que se entregava à coragem da morte pela suspeita de mal de pele? Lepra. Que achados! E aquêlo grupo primário, perdido no alto sertão, de escopetas, trabucos, cacetes, falando um dialeto português, pelo insulamento? - Ó senhor ultruje?

Se não me engano era essa a frase. O temor da peste da variola. Sei não, seu Guimarães, que estranho mundo vc. remexeu por dentro de mim!

E Zebabelo, e o amparo "as infâncias brasileiras"?

Jamais li sobre o sertão com tamanha fôrça artística. Arinos, Coelho Neto, Ze lins serão memorialistas ou homens do documento. Você transfigurou essa documentação em arte da mais pura.

Por sinal, reli, empolgado, SAGARANA: Ainda hoje vivo impressionado com o BURRINHO PEDRÊS. Só dois livros, até hoje, me mereceram releitura: a Dita Recordação da Casa dos Mortos e êste inesquecível SAGARANA, desde CONVERSAS DE BOIS a SARAPALHA, junto ao qual está, com imensa honra minha, o meu pobre O PRÊSO, em seleção recente da Cultrix.

Se tivesse que falar a seu respeito, Guimarães, encheria laudas. E por respeito ao meu tempo, que é curto, e ao seu, que deverá ser curtíssimo, vejo-me na obrigação de podar-me. Não o farei, contudo, sem reiterar-lhe, isento de bajulações idiotas e evidentemente não cabíveis, a certeza de minha admiração profunda, quase mística. VC é tudo: poeta dos melhores, paisagista, psicólogo, profundamente humano, renovador de estilo, que não se experimentará Imounemente. Falam-me de O MALHADINHAS como possível modelo do GRANDE SERTÃO. O MALHADAS é um quadro. Você é um painel.

Eu precisaria, Guimarães, conversar com vc. 48 horas, no mínimo, para dizer-lhe ainda um mínimo de tudo que tenho a dizer-lhe.

E pegue o meu abraço maior.

Moreira Campos

JORGE AMADO PARA MOREIRA CAMPOS



Salvador, 25 de agosto de 1972

Moreira Campos

A/C de Luiz de Carvalho Maia

Rua Majos (sic) Facundo - 746

Fortaleza - Ceará

Caro amigo,

o escritor ucraniano Ivan Salyk residente em - Lviv Street - 292530 Horodok - Lviv - Ucrania - URSS - que tem divulgado a literatura brasileira em lingua ucraniana (inclusive traduzindo livros e buscando para eles editor), escreve-me interessado em receber os livros de sua autoria para efeito de tradução. Tenho o prazer de levar ao seu conhecimento o pedido do Salyk, ficando a seu critério atendê-lo.

Um abraço cordial do,

Velho amigo

Jorge Amado

JOÃO ANTONIO PARA MOREIRA CAMPOS



São Paulo, 29 de outubro de 1962.

Meu Prezado Moreira Campos,

Por uma incrível falta de senso de oportunidade da minha saúde e, especialmente, pela falta de gôsto geral e de senso estético do clima de São Paulo, fui apanhar uma gripe brava que me jogou à cama, exatamente naqueles dias de chuva em que você permaneceu em São Paulo. Caio Porfírio Carneiro e Moreira Campos vieram-me procurar. Mas eu estava deitado, na cama, em casa, com febre.

Foi uma lástima perder um bom papo com você, Moreira, saber das suas perspectivas e intenções, falar do nordeste, falar do sul, falar do Brasil. Você viu São Paulo mostrado por Caio Porfírio. Eu ter-lhe-ia mostrado um São Paulo diferente, a cidade do outro lado. Lá onde habitam meus malandros, viradores, vagabundos, esmoleiros, batedores de carteiras, otários, vivaços, decaídos. Foi uma lástima. (...) Gostaria muito, Moreira, de receber seu autógrafo nêste admirável "Portas Abertas", que ora lhe envio, juntamente com um recorte sôbre minhas atividades, publicado na Tribuna da Imprensa do Rio, na coluna de Esdras do Nascimento. Apenas peço-lhe que devolva o recorte e o livro. Porque recortes me fazem falta e você deve muito bem saber como são essas coisas...

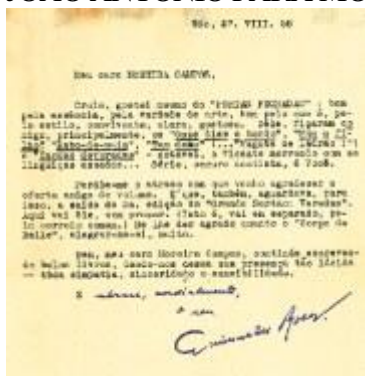
Mande-me notícias literárias do Ceará, Moreira. E fale-me como vai a revista Clã, de que há muito não sei nada.

Queira receber um abraço cordial e os cumprimentos de seu leitor

João Antônio

\* Anexo-lhe também um recorte da "Folha de S. Paulo" sôbre sua estada em São Paulo. Com êle, naturalmente, você pode ficar.

## JOÃO ANTONIO PARA MOREIRA CAMPOS 2



São Paulo, 9 de maio de 1963.

Moreira Campos, meu prezado:

Surprêso recebi sua prezada remessa, hoje, pelo serviço especial expresso da Varig. Muito obrigado, Moreira. Igualmente agradeço-lhe a publicação da minha "confissão", "Malagueta, Perus e Bacanaço", transformada em auto-retrato e mostrada pelo "Unitário", de Fortaleza, que juntamente você me enviou.

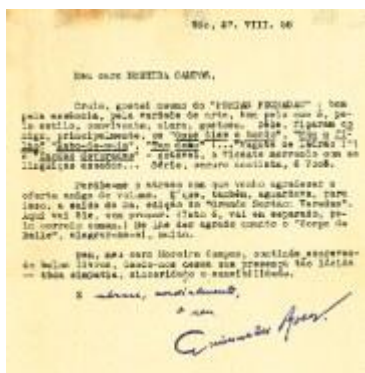
(...) Ando ocupadíssimo nestas vésperas de lançamento do meu livro pela Civilização Brasileira e que se dará aqui em São Paulo na Livraria Teixeira; não obstante, estarei sempre atento à marcha do seu livro a sair pela Francisco Alves. Quando o mesmo for lançado, terei enorme prazer em procurar pessoas e recomendá-lo a críticos e bons sujeitos que conheço. Nós, escritores de um país praticamente sem público para nossos livros, devemos formar uma espécie de corrente espessa, ou seja: ajudarmo-nos mutuamente. Sejam quais forem as linhas adotadas pelos autores, tendências e postulados. Escritor quando de verdade a gente nota logo. Em tal caso, o dever de um é ajudar o outro. Não tenhamos ciúmeiras, rusguinhas ou veleidades. Somos escritores. Se prestamos ou não, lá isso é fato de que se vai ter certeza daqui há trezentos ou mais anos. Concorda?

(...) Queira receber meu grande abraço, que se estende também ao Braga Montenegro.

Seu leitor,

João Antônio

## JOÃO ANTONIO PARA MOREIRA CAMPOS 3



São Paulo, 11 de janeiro de 1963.

Moreira Campos, meu prezado:

Você me prestou a maior homenagem que um escritor pode receber. A da compreensão. Para além, para muito além de quaisquer prêmios, honras e menções. Você realmente leu "Meninão do Caixote". Você o amou porque sente que para escrever de verdade é preciso sofrimento antes. Os sofrimentos da vida, os mistérios do amor, o gosto dos vícios, só podem destruir um homem medíocre. O artista quando cômico se edifica sobre as porradas que a vida lhe dá. E se lhe sobra aquele gosto amargo de cinza na bôca, aquele sentimento de culpa, aquele quê que não tem jeito de solução, também lhe cresce a humanidade e lhe advém a tolerância diante do homem, do mundo, da vida. A isto, Moreira Campos, eu chamo sabedoria. Esdras do Nascimento quando em São Paulo me pediu algumas palavras escritas sobre mim e sobre meu "Malagueta, Perus e Bacanaço", coletânea de contos que ganhou o Prêmio Fábio Prado relativo ao ano de 1961 e, que, o editor Ênio Silveira da Civilização Brasileira publicará ainda no primeiro semestre deste ano. Pois bem. Acabei fazendo mais do que Esdras do Nascimento pediu. Acabei fazendo uma profissão de fé na qual digo o que penso da minha literatura, de mim perante a vida. Dei um nome assim: "De Malagueta, de Perus e de Bacanaço". Envio-lhe uma cópia, Moreira. Você me conhecerá melhor. Se lhe agrada e se você achá-lo digno, peço-lhe um favor: tente publicá-lo aí no nordeste em algum jornal ou revista. Poderá preparar terreno para a época do aparecimento do meu livro. E peço-lhe que, em conseguindo tal publicação, você me envie o recorte. Pelo sim, pelo não, desde já muito obrigado. (...)

Uma pena você não ter recebido ainda o exemplar que lhe enviei de "Portas Fechadas". Caso não o receba por extravio do correio, não hesitarei em enviar-lhe outro. Faço questão cerrada de possuir um com seu autógrafo. Que o autor dêste A ESPADA merece. Muito bom mesmo êste A ESPADA que o Suplemento Literário de O Estado de São Paulo acaba de publicar e cujos quatro exemplares ora lhe envio para que você os veja e os tenha. Tudo funcionando bem no conto. A figura do Zuca aparece de corpo todo. Você está afinado de verdade. O diálogo surpreende pela precisão, pelo exato. O conto é todo enxuto, quando seus detalhes surgem, aparecem mesmo e marcam. Especialmente a espada. Que só aparece no fim e que fica muito. (...)

Um abraço longo do amigo e admirador

João Antônio

## AURÉLIO BUARQUE PARA MOREIRA CAMPOS



Rio de Janeiro, 26 de junho de 1967

Meu querido Moreira Campos:

Muitas saudades dos caros mestres, que infelizmente não chegaram a despedir-se de mim. Continuo na eterna roda-viva: almoço, lanche, jantar e durmo dicionário. E, aproveitando a deixa: quando virá para êle a preciosa colaboração do Mestre? Há de lembrar-se que me prometeu cobrir o campo dos regionalismos cearenses. Ninguém poderá fazê-lo melhor que você. Observe, pesquise, consulte livros e amigos, recorra à sua excelente vivência, redija com sua pena acaçalada que todo País admira, genuflexo e baboso, e vá remetendo o material a êste seu tenaz admirador.

Não posso, de modo algum, prescindir de colaboração de tão alto preço.

Atenda, pois, ao meu pedido.

Quando aparece por aqui? Quanto gostaria de vê-lo - de vê-los!

Exausto de longa e vã espera, adquirei, há uns quatro dias, "As Vozes do Morto" - ante o silêncio do vivo. Um dia você me fará, aqui, a dedicatória. Peço-lhe que me remeta urgente a errata; pois devo começar brevemente a levantar abonações. Que notícias me dá de sua última obra-prima? Conseguiu para ela editor?

Marina manda a você e a D. Zezé muitas lembranças, às quais se juntam, extensivas, a todos os herdeiros, as de seu fiel amigo, que afetuosamente o abraça,

Aurélio (Buarque de Hollanda)

\*\*\*\*\*



AURÉLIO PARA MOREIRA

Rio de Janeiro, 20 de abril de 1968

Amigo, Mestre, Irmão Moreira Campos:

Grato pela anedota (carta de 30 de abril). O João ("que João?") vai bem. A protestante, otimamente. Quanto ao Almirante Cook, você não me podia arranjar um exemplar mais fácil?

A pasta moreiral ("Linguajar Cearense") não me dá notícias de outra colaboração do Mestre Ímpar além das de 11 de julho e 10 de dezembro de 1967: cerca de 50 verbêtes (...) Ansioso espero a última prometida leva, onde brilham os quilos curados, o furtume (que se liga mais proximamente a fortum, forma de que provém o fartum por dissimilação) e outras entidades igualmente respeitáveis.

Estamos antologiadados mais uma vez... Que glória, Zé Maria! Vou procurar a antologia. Rimou; mas sejamos poéticos, ainda que dessa poesia menoríssima, homem de Deus! Vou procurar a antologia, ó cavalheiro avidíssimo de glórias!

Vou saber do José Olímpio qual a disposição da editora em relação a O Puxador de Têrço. E obrigado, mil vêzes obrigado, pela intenção de me dedicar essa nova obra sua, magistral.

Grato pelo bem-querer, e pela admiração, certamente demasiado generosa. Junto com afetuosas lembranças à Mestra D. Zezé, às duas princesas e ao príncipe, vão os abraços afetuosos, imensamente afetuosos, do seu velho amigo e tenaz admirador

Aurélio Buarque de Hollanda

## AURÉLIO PARA MOREIRA CAMPOS



Rio, 19 de janeiro de 1957.

Meu caro Moreira Campos:

Conto-lhe tudo, embora sem esperança de perdão.

Recebi, ó infatigável epistolófilo, as suas duas cartas, o bilhete, a nota do Fran Martins. Mas as muitas ocupações e preocupações, o meu espírito boêmio e a minha incurável epistolofobia levaram-me - e o confesso cheio de vergonha - a adiar tão largamente a resposta.

Uma das razões de tão indigno procedimento foi, é certo, a minha indecisão acerca do assunto da aula inaugural que você com tão amiga malícia inventou; porém não pretendo desculpar-me, que desculpa não mereço.

Você poderá badalar pelas fôlhas - é inútil qualquer assomo de modéstia, pois inevitavelmente o meu caro José Maria o fará - que o tema da aula será - Graciliano Ramos e o Moderno Romance Nordestino.

Poderei falar no Instituto do Ceará, e até em outros lugares, mas de improviso: sôbre poesia, sôbre o México e outros países hispano-americanos. Isto acertaremos aí.

O seu livro será entregue ao Herberto aí pelo dia 1 de fevereiro, que é precisamente quando êle poderá mandar compô-lo. Não tenha susto.

Rónai recebeu o seu presente, e, como é natural, ficou encantado.

Dois Mundos saiu (veja só!) no dia 21 de dezembro, e só daqui a dias mandarei o seu exemplar, e os dos amigos daí.

Lembranças a todos êles, recomendações à família, e, para você, afetuoso abraço do seu amigo de verdade





Creio que você pode aproveitar muita coisa do Vocabulário Cearense do Girão. E acrescentar outras, muitíssimas, da sua vivência.

Não me deixe na mão!

Quando aparece?

Na esperança de o rever em breve, e de em brevíssimo ver mais verbêtes, aqui se despede, abraçando-o afetuosamente, a você e a D. Maria José,

o teu amigo e admirador

Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira

DE: MOREIRA CAMPOS PARA: HENRIQUETA GALENO

Fortaleza, 15 de março de 1950.

Minha caríssima Dra. Henriqueta:

Quis a sua gentileza receber-me nesse salão de tradições tão definidas e de incentivo constante à arte legítima. Diante de atitude tão amiga e condescendente, a minha gratidão debateu-se, aflita, entre esses dois sentimentos: a vaidade e a timidez. Venceu o último, querida Doutora. Esta carta, pois, é a mensagem do meu receio.

Há-de indagar-me a boa amiga: "Por que essa apreensão?"

Responder-lhe-ei com uma outra pergunta:

Que fiz eu?

Eça de Queiroz foi, um dia, homenageado em sua pátria. Houve sessões solenes, creio que até ministros e clérigos participaram, sem ressentimentos, dêsse preito oportuno. Um grupo de patrícios, tangendo a guitarra e melados de sentimento, cantaram-lhe o fado. E aquela alma cosmopolita, forrada de eterna ironia, sobretudo contra a pátria nacionalista e retrógrada, sentiu tremores telúricos e o canto do olho umedeceu, como a um português comum, saudoso da península.

Justo: Eça tinha uma sensibilidade epidérmica. Mais justa ainda a homenagem: o grande luso representava um imenso patrimônio artístico.

Aqui entre nós, Graciliano Ramos, essa figura ímpar do romance nacional, ao completar o seu cinquentenário, foi glorificado por um grupo de amigos. Fizeram-lhe discursos, realçaram-lhe as qualidades de admirável homem de letras. E o autor de "Insônia" tirou



daquele seu estilo sêco e áspero, onde, por isso mesmo, maior impulso ganha o sentimento, uma página soberba de reconhecimento.

Consideração justíssima também: Graciliano é o supremo criador de "São Bernardo", da figura eterna e definitiva de Paulo Honório, é o mestre de "Angústia", o autor curtido de "Vidas Secas", o memorialista invejável de "Infância".

E eu, magnânima doutora? Pouco, muito pouco fiz. O meu "Vidas Marginais" é apenas um passaporte. O público, certamente, exigiria de mim documentos mais hábeis e fartos para uma total naturalização.

Sou noviço das letras. Ainda não professei, não me reservaram cela condigna na confraria literária. Arredio e desconfiado, ainda arrasto de mansinho os modestos chinelos pelo silêncio dos claustros, sem grandes intimidades. Mas - a dizer a verdade - tenho o ôlho em lugar de vantagem, como bom irmão epicurista, tentado dos bens terrenos.

Quero dizer, tenho planos: um romance, mais um caderno de contos, e pronto. Bem. Assim, entre três livros, já se equilibra a reputação de um homem, sem grandes vexames.

Portanto, boníssima amiga, deixemos a sua homenagem para êsses dias futuros. No momento, guardarei no coração o seu gesto espontâneo, com o meu melhor reconhecimento, tal como se aí tivesse sido recebido, realmente.

Creia na minha amizade e admiração e receba o meu abraço.

Moreira Campos

GRACILIANO RAMOS PARA MOREIRA CAMPOS

Caro Moreira Campos:

Preciso rever d. Marlene. A cópia que você me deu foi entregue a Lásnia, por empréstimo, e esta criatura indecente voou para a América do Norte. Uma judia muito vagabunda: perdeu o conto, sem dúvida. E se não o perdeu, não sei onde ele está. Sei que Lásnia está em Nova York. E como Fortaleza é mais perto do Rio, o jeito que tenho é chateá-lo exigindo uma cópia da nossa amiga d. Marlene. Não deixe de enviar-me isso. É questão muito séria. Esperei vê-lo em Porto Alegre. Por que não foi? O Clímaco fez lá uns discursos notáveis, com a pronúncia verdadeira de Franklin Távora e da Iracema. Muitos abraços, bom Moreira Campos, e muitos agradecimentos.

Graciliano Ramos

JAMES AMADO PARA MOREIRA



Caro José Maria:

Mais um bilhete e mais um recorte - que você já terá visto, talvez.

Fortaleza, minha cidade predileta (a que conheci) está sempre na minha rota. Mas os caminhos não têm passado por lá: amanhã mesmo me toco para Lisboa, para umas conferências sobre literatura colonial e Gregório de Matos, a convite da Sec. de Cultura de novo governo. Estarei de volta em fins de agosto.

V. reclama com razão da falta de crítica. O pensamento de modo geral, particularmente aplicado à literatura foi banido (x) e, ao que parece, não será beneficiado pela anistia anunciada. É necessário que não se pense - para que se possa engolir o sistema. A dúvida, o pensamento, são substituídos pelos padrões de comportamento, impostos pela propaganda, e, na crítica, pela algaravia estrábica da chamada crítica universitária semiótica (isto é, que não vê bem). Isso, porém, deve ser incentivo à criação que, apesar de tudo, avança, como se comprova com seu esplêndido livro.

Até breve, espero que em Fortaleza, para minha alegria,  
seu velho amigo,

James Amado 20.7.79

(x) - à exceção do extraordinário (sic) trabalho dos concretistas nesta área.

## JAMES AMADO PARA MOREIRA CAMPOS

Rio, 10 de outubro.

Meu caro Zé Maria.

Um bilhete rápido, que não paga a dívida de duas cartas. O portador é o Jorge, que vai passar uns dois ou três dias aí. Será uma alegria para mim que você e êle tenham oportunidade dessa vez para se conhecerem e se estimarem.

Há um concurso de contos (para livros de contos publicados em 1957), organizado pelo Instituto do Livro. Sei que um dos livros em consideração pelo júri é o "Portas". Estou torcendo.

Um grande abraço do seu amigo saudoso de você e de Fortaleza,

Abraços para todo o pessoal, particularmente Clímaco e Braga.

James Amado



## MOREIRA CAMPOS PARA RACHEL DE QUEIROZ

"O seu artigo pôs em polvorosa o burgo. Já muita gente aqui havia falado de bem do tal caderno. Mas a sua palavra tem a fôrça do vento, que corre livre e forte por êsses Brasis afora"

Fortaleza, 17.setembro.49

Rachel, amiga:



"Notícia de um Livro", do Diário de Notícias, foi lido ontem por mim, entre sobressaltos. Ao fim de tudo, estava reconciliado com a literatura, satisfeito com os críticos e compensado do grande trabalho que me deu "Vidas Marginais".

Adormeci feliz e creio que tive sonhos leves.

O seu artigo pôs em polvorosa o burgo. Já muita gente aqui havia falado de bem do tal caderno. Mas a sua palavra tem a fôrça do vento, que corre livre e forte por êsses Brasis afora.

Telefonemas:

- Você leu o artigo da Rachel?!

- Zémaria, parabéns!

- Puxa! Vale uma consagração.

Que quer você? Na terra são raros os triunfos. As suas palavras tiveram o valor daquela cerimônia medieval, em que se sagrava o moço cavaleiro: "por tua honra e por tua dama!" Sou hoje moço de cota-de-malhas e broquel de boa têmpera. A ficção será a dama subjetiva. Já trago no rosto aquele ar superior e meio irônico que convém ao moço fidalgo, seguro de seus ancestrais e da destreza de sua esgrima.

Às vezes, por condescendência, numa mesa de café, descanso o braço sôbre os copos do florete, displicente, e deixo que os pajens ensaiem incursões tímidas por essas terras minhas proibidas da literatura.

A um pigarro, recolhem-se.

Acredite, Rachel, doninho do conto local. Doninho da silva. Até gente de outras épocas, incrustada ainda na rima e na métrica, ou amante das paleontologias latinas, tira-me o chapéu na rua, com sobriedade.

Atiro-lhes a mão:

- Alô!

Em casa, no âmbito doméstico, grande alvoroço. O artigo foi lido meia hora depois do jantar, para evitar emoções. Zezé, meu sogro, a sogra, os meninos espalhados pelo chão, atentos.

- Mas falta a Bá!

Exatamente. Faltava a Bazinha. Preta nossa há 30 anos. De certo, nada entende de literatura. Mas tem o faro dos cães domésticos de estimação. Quando vêem os amos alegres, de pupila brilhante, balançam a cauda, metem-se pelas pernas e acomodam-se a um canto. Numa linguagem chã: entram no furdunço. Alegria honesta, mas sem objetivo.

Pois bem. Bazinha sacudiu a saia e ajeitou-se no batente da cozinha, mão no queixo.

Ordem expressa:

- Ninguém atende o telefone! Ouvidos, apenas.

Assim, acomodadas as carnes e as almas em expectativa, eu próprio iniciei a leitura, pautado e modesto, como convém a um autor homenageado.

Exclamações:

- O quê?!

- Não diga!

- Tem isso aí?!

As cabeças se aproximaram, curiosas.

Tinha!

Um exaltado:

- Esta Rachel é divina!

Você compreende êsses entusiasmos familiares. Concluída a leitura, meu sogro, com a autoridade de chefe maior do clã, bateu-me na cabeça e sentenciou, grave:

- Este tem quengo. Vai longe.

Aprovou-se o voto, por um silêncio unânime.

Aí está, Rachel, numa linguagem dinâmica, a celeuma que provocou o seu artigo, pelo qual lhe sou sinceramente grato, eu - pobre contador de histórias da província. Um abraço.

JAMES AMADO A MOREIRA CAMPOS

