Leda Maria de Mello Botton

A POESIA FUGINDO DOS TRILHOS
uma leitura de *Doramundo*, de Geraldo Ferraz

Versão corrigida

São Paulo

2019

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Leda Maria de Mello Botton

A POESIA FUGINDO DOS TRILHOS
uma leitura de *Doramundo*, de Geraldo Ferraz

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B751p

Botton, Leda

A poesia fugindo dos trilhos: uma leitura de *Doramundo*, de Geraldo Ferraz / Leda Botton; orientador Ariovaldo Vidal. – São Paulo, 2019. 113 f.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

1. Geraldo Ferraz. 2. Doramundo. 3. Literatura Brasileira. 4. Teoria Literária. I. Vidal, Ariovaldo, orient. II. Título

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

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO

Termo de Ciência e Concordância do Orientador

Aluna: Leda Maria de Mello Botton

Data da defesa: 1.11.2019

Orientador: Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

Nos termos da legislação vigente, declaro estar ciente do conteúdo deste exemplar corrigido, elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me plenamente favorável ao seu encaminhamento e à sua publicação no Portal Digital de Teses da USP.

São Paulo, 29 de fevereiro de 2020

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

ATA DE DEFESA

Aluno: 8151 - 7195387 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Dissertação do(a) Senhor(a) Leda Maria de Mello Botton no Programa: Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada), do(a) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Aos 01 dias do mês de novembro de 2019, no(a) Sala de Professores realizou-se a Defesa da Dissertação do(a) Senhor(a) Leda Maria de Mello Botton, apresentada para a obtenção do título de Mestra intitulada:

"A poesia fugindo dos trilhos: uma leitura de *Doramundo*, de Geraldo Ferraz"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
Ariovaldo José Vidal	Presidente	FFLCH - USP	Não Votante
Ana Cecília Agua de Melo	Titular	Externo	Aprovado
Maria Augusta Bernardes Fonseca	Titular	FFLCH - USP	Aprovado
Larissa Satiko Ribeiro Higa	Titular	Externo	Aprovado

Resultado Final: Aprovado

Parecer da Comissão Julgadora *

A banca destaca no trabalho o enorme interesse do objeto escolhido, e sua contribuição pioneira à reflexão profunda sobre o romance no âmbito dos estudos literários. A proposta de análise interpretativa, amparada por um repertório crítico pertinente, é levada a cabo com rigor, abrindo perspectivas novas para o entendimento da obra.

Eu, Marcos Aurelio Nogueira Lourenço MAN Lourenço, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as) examinadores. São Paulo, aos 01 dias do mês de novembro de 2019.

Ana Cecília Agua de Melo
Ana Cecília Agua de Melo

Maria Augusta Bernardes Fonseca
Maria Augusta Bernardes Fonseca

Larissa S. R. Higa
Larissa Satiko Ribeiro Higa

Ariovaldo José Vidal
Ariovaldo José Vidal
Presidente da Comissão Julgadora

* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 01/11/2019 e, portanto, o(a) aluno(a) faz jus ao título de Mestra em Letras obtido no Programa Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) - Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada.

Edelcio Gonçalves de Souza
Presidente da Comissão de Pós-Graduação
Prof. Dr. Edelcio Gonçalves de Souza
Presidente da CPG
FFLCH-USP

BOTTON, Leda Maria de Mello. **A poesia fugindo dos trilhos: uma leitura de *Doramundo*, de Geraldo Ferraz**. Dissertação de mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovada em 1.11.2019.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal | DTLLC-FFLCH-USP
Orientador

Dra. Ana Cecilia Agua de Melo

Dra. Larissa Satiko Ribeiro Higa

Prof.^a Dra. Maria Augusta Bernardes Fonseca | DTLLC-FFLCH-USP

Às universidades públicas, esses (ainda) livres espaços
de descobertas e interpretações.

Para Marcelo.

Agradecimentos

As linhas deste trabalho foram se definindo aos poucos, nos caminhos tornados possíveis pelos que ajudaram na travessia dos três últimos anos e, sobretudo, pela oportunidade preciosa de anos de estudo público e gratuito na Universidade de São Paulo.

A Ariovaldo Vidal, agradeço a orientação atenta e generosa, o respeito ao tempo das coisas e ao meu, o afeto posto na constante lembrança de poemas para alívio e motivação.

Agradeço também às professoras e pesquisadoras que gentilmente aceitaram participar do exame de qualificação ou de defesa: Ana Cecilia Agua de Melo, Cleusa Rios Pinheiro Passos, Larissa Satiko Ribeiro Higa, Maria Augusta Bernardes Fonseca e Priscila Loyde Gomes Figueiredo.

Aos amigos e colegas da Editora Descaminhos, onde tudo começou: Aline Silva, André Caramuru Aubert, Clélia Aubert e, com particular carinho, Douglas Batalha.

Aos colegas conquistados e cultivados nesse percurso — em especial, Flora Gallina, Marília Westin e Jaqueline Martinho.

A Leo Mendes, cuja companhia constante se fez na doçura dos bolos e da amizade.

A Vivian Bernardo, companheira para a vida, que providencia a confiança que me falta, e a Giovana Bardi e Nicole Guim, que apareceram lembrando sempre haver espaço para mais. Às três, obrigada por enfrentarem as várias leituras e releituras comigo.

A todos os amigos que driblaram os meus prazos e o meu humor para continuar por perto: a Cris Lira, parte minha tão bonita, agradeço o empréstimo do olhar quando o meu se limita ou mesmo se cansa; a Daniela Veríssimo, que tem me ensinado o significado de uma parceria radical; a Fábio Sales, o irmão que escolhi; a Flávia Pacano, que transforma minha ansiedade em paciência; a Peolla Stein, meu exemplo de ética e de beleza; a Joyce Larissa, por manter contato em qualquer momento, de qualquer lugar.

À minha família, garantia de sobrevivência: aos meus pais, Valéria e Admilson, inspiração e força; à minha irmã, Bia, cumplicidade e admiração; ao meu cunhado, Beto,

esperança e recomeço; aos meus tios Alê e Denis, companhia e fé; às minhas avós, Therezinha e Edite, a mais profunda coragem. Às minhas queridas Tarsila e Bu, presentes.

A Marcelo, é claro, meu reduto de eterna calmaria.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES).

BOTTON, Leda Maria de Mello. **A poesia fugindo dos trilhos: uma leitura de *Doramundo*, de Geraldo Ferraz**. Dissertação de mestrado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

RESUMO

Geraldo Ferraz (1905-1979) foi jornalista, escritor, crítico de artes plásticas, arquitetura e literatura. Apesar de ter participado do cenário cultural de forma bastante ampla, ele não tem sido suficientemente lembrado pela academia. Neste trabalho procuro reparar um pouco da situação a partir da leitura de *Doramundo* (1956), seu segundo e último romance. O objetivo é oferecer uma interpretação sensível aos esforços de experimentação estética em consonância com o projeto de atualização artística, política e cultural que norteou toda a atuação de Ferraz na imprensa, na crítica e na literatura.

Palavras-Chave: Doramundo. Geraldo Ferraz. Romance brasileiro. Teoria literária.

BOTTON, Leda Maria de Mello. **Poetry escaping the tracks: a reading of *Doramundo* by Geraldo Ferraz**. Master Dissertation. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ABSTRACT

Geraldo Ferraz (1905-1979) was a journalist, a writer, and a critic of fine arts, architecture, and literature. Although he vastly contributed to the cultural scene of his time, his work has not been sufficiently remembered by the academia. In this M.A. thesis, I analyze *Doramundo* (1956), the author's second and last novel, in an attempt to remediate this gap in published studies. My reading proposes a sensitive interpretation of Ferraz's aesthetic experimentation efforts. Therefore, it is imperative to examine Ferraz's project of artistic, political and cultural revisions, which guided his work as a journalist, a writer and a critic.

Keywords: *Doramundo*. Geraldo Ferraz. Brazilian novel. Literary theory.

Sumário

Um romance esquecido	12
1. Geraldo Ferraz, escritor crítico	17
2. O conflito da forma.....	27
3. A organização do conflito.....	45
4. Outras vias de exploração.....	72
5. A poesia fugindo dos trilhos.....	89
Bibliografia.....	96
Apêndice — cronologia de Geraldo Ferraz.....	104
Anexo A — parte do encarte da segunda edição de <i>Doramundo</i>	113

Um romance esquecido

No livro em que narra a própria trajetória na imprensa, na crítica de artes variadas e na vida,¹ Geraldo Ferraz (1983, p. 153-154) conta que Sérgio Milliet, dispondo-se a ser o primeiro leitor de *Doramundo*, advertiu que seria difícil encontrar um editor caso o romance tivesse “a mesma feição de obra-prima” que *A famosa revista*, publicado pelo jornalista em parceria com Patrícia Galvão, sua companheira, em 1945. Ao confirmar que havia mesmo desafios em comum,² Milliet sugeriu fazer uma edição de autor para apostar numa repercussão crítica que abrisse caminho para alguma grande casa. Ferraz seguiu o conselho: *Doramundo* foi publicado, em 1956, com a agremiação Amigos de Fernando Pessoa³ fazendo as vezes de editora. Depois de ser bem recebido pela crítica e pelos pares, ganhou uma edição de José Olympio em 1959, por recomendação de Rubem Braga, segundo o qual aquele era “o melhor romance que lera nos últimos anos” (FERRAZ, 1983, p. 155). Braga não havia sido o único — veja-se a referência do escritor aos leitores entusiasmados:

¹ FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

² No prefácio d’*A famosa revista*, Sérgio Milliet (1959, p. 105-106) realça alguns limites impostos pelo romance do casal: “A obra de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz não visa em absoluto a popularidade. Ela foi escrita voluntariamente para uma pequena elite e no intuito quase confessado de alcançar a obra de arte literária. A não ser o episódio da ‘Revista’, mais ou menos claro (menos do que mais), o resto se desenha sem contornos marcados, numa densidade nebulosa, em que o meio-tom predomina, entrecortado por vezes de uma nota viva que fere a vista, que perturba a inteligência do todo. Não raro a técnica, senão das palavras em liberdade, pelo menos das associações de ideias, prejudica a limpidez do enredo simples, mas enriquece de mistério e poesia páginas e páginas seguidas. Há nesses momentos uma espécie de intercalação de poemas livres na prosa livre, o que abre para o leitor perspectivas inéditas. Entretanto, por vezes, a obscuridade se torna total e o subjetivismo dos autores não atinge a comunicabilidade necessária à transmissão da essência poética. Talvez seja esse excesso de originalidade o maior defeito do livro, o que lhe venha a barrar o caminho da permanência.”

³ Além de Geraldo Ferraz, os integrantes da Amigos de Fernando Pessoa eram Cassiano Nunes, José Saulo Ramos e Francisco Azevedo. O lançamento de *Doramundo* contou ainda com o apoio de Lívio Abramo — que ilustrou o romance e cedeu cópias para os poucos exemplares de uma edição numerada e em papel especial, vendida para financiar a publicação —, de Gregori Warchavchik — que providenciou a quantidade necessária de papel — e do gráfico Cesário Seckler — que contribuiu com a tipografia. Ver FERRAZ, 1983, p. 152.

Ao sair o *Doramundo* fui surpreendido com bons leitores, que logo vieram às colunas dos jornais proclamar que o meu livro era cheio de qualidades. Mais, Adonias Filho publicou vasto artigo sob a manchete “O melhor romance de 1956”. Contudo, o primeiro a soltar clarinada foi Rubem Braga, numa de suas crônicas no *Diário de Notícias*. Obrigado, velho Braga, digo-o aqui. Obrigado a vocês todos, José Lins do Rego, em sua última crônica, ditada no leito de morte, Antônio Olinto, Alcântara Silveira, Lêdo Ivo, Lídia Besouchet, Assis Brasil, Brenno Ferraz do Amaral. (FERRAZ, 1983, p. 154-155)⁴

No entanto, nenhum reconhecimento foi suficiente para garantir a permanência de *Doramundo*: a mencionada edição da José Olympio ainda era encontrável em livrarias passados vinte anos do lançamento; a da Melhoramentos, de 1975, em dois anos também não havia vendido nem metade dos cinco mil exemplares impressos;⁵ e até hoje ele não é tão editado quanto poderia.⁶ A despeito inclusive do acolhimento posterior, parece que o romance de Geraldo Ferraz tem sido um tanto limitado a notas de rodapé ou a comentários apressados — situação denunciada ainda nos anos 1970 por Hélio Pólvora (1974), que apontou a falha na alusão que Vera Chalmers havia feito ao autor na antologia *Telefonema*, das crônicas de Oswald de Andrade:

Geraldo Ferraz é apresentado como “autor de romances de mérito com sua esposa Patrícia Galvão”. Ora, ao que me consta, eles colaboraram apenas num romance, *A famosa revista* (1945). A nota de pé de página deveria dizer, isto sim, que Geraldo Ferraz é autor de *Doramundo* — um dos instantes mais luminosos do romance brasileiro.

No manual historiográfico de Alfredo Bosi (2013, p. 451) persiste uma confusão semelhante: pelo menos até a 49.^a edição consta a informação errônea de que *Doramundo*

⁴ O que encontrei desses textos está indicado na bibliografia. Trechos deles foram registrados no encarte da edição publicada pela Melhoramentos em 1975 (anexo A).

⁵ Geraldo Ferraz comenta o fracasso das vendas na entrevista concedida a Maria Eugênia Boaventura (1985) e em *Depois de tudo* (FERRAZ, 1983, p. 155).

⁶ Além das três edições lançadas pelo autor, há outras duas póstumas, das quais não tive acesso ao balanço de vendas: da Ática (1984) e da pequena editora independente Cintra, publicada apenas em formato digital, em 2013 — note-se: quase trinta anos depois da anterior.

é de autoria “de Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão”, embora o crítico reconheça a importância dele no contexto dos anos 1950, na “era de pesquisa estética e de superação de um ‘realismo’ menor”. É provável que o engano tenha nascido com o segundo lançamento do romance — conjunto a uma nova edição do livro publicado pelo casal em 1945 —, mas fato é que demonstra o tratamento que lhe tem sido dispensado e que se reflete na falta de interesse por ele nos cursos de Letras: não encontrei nenhuma pesquisa de fôlego especificamente sobre *Doramundo* e são bastante raras as produções sobre o autor.⁷

Mesmo assim, há muitas menções esparsas ao lugar do romance de Geraldo Ferraz na nossa literatura. A começar pelo manual de Bosi (2013), vê-se que ele é associado à revolução formal sentida pelo romance brasileiro na década de 1950, contexto que fez alguns verem na época uma nova fase da nossa prosa — como aponta Assis Brasil (1973), para quem *Doramundo* era uma referência dos novos rumos então à vista. De acordo com Brasil (1973, p. 24), o livro era “um audacioso rompedor de fronteiras e surgia para marcar um dos primeiros passos decisivos no caminho da experimentação do romance brasileiro”, pois, ao lado de Guimarães Rosa, com *Grande sertão: veredas*, da estreia de Samuel Rawet e do surgimento da poesia concreta, atestaria uma união nova entre forma e conteúdo. Tal característica despertou o interesse de outros críticos: Adonias Filho (1957), por exemplo, afirma ser um dos poucos romances brasileiros que poderíamos descrever como uma obra de arte; Adolfo Casais Monteiro (1975), autor do prefácio que acompanha o livro desde a segunda edição, comenta que ele é uma tentativa feliz de conjugar verdade e beleza; nas palavras de Maria Lúcia Dal Farra (1975, p. 90), a sua grandeza “não deve ser procurada no valor puramente documentário da denúncia duma situação ou do relato dum acontecimento [...], mas na natureza mesma da sua criação”; e Benedito Nunes (2009) defende que ele deveria ser recuperado porque é um dos “elos perdidos” do moderno romance brasileiro.⁸

⁷ Na plataforma CAPES, há a pesquisa de Juliana Cunha Lima Neves (2005), concentrada na ação de Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão no Suplemento do *Diário de S. Paulo*; a tese de Ana Maria Pimenta Hoffman (2007), a respeito de Geraldo Ferraz e a crítica de artes plásticas; a dissertação de Larissa Satiko Ribeiro Higa (2011), acerca dos romances *Parque industrial*, de Patrícia Galvão, e *A famosa revista*, desta e de Geraldo Ferraz; e a dissertação de Fernando da Silva Cabral (2018), sobre a crítica literária do casal no Suplemento.

⁸ Voltarei a esses textos à medida que parecer pertinente para a leitura do romance.

Trata-se, pois, de uma das “*erupções* de elevada criatividade” que Antonio Candido (1989, p. 204, grifo do autor), apesar de reconhecer o período de “inquietação experimental”, aponta como mais escassas nos anos 1950. Ao contrastar com aspectos gerais apontados por Candido a respeito de outros da geração, percebem-se algumas inflexões, pois ele não é um romance de valores urbanos nem se despreocupa com questões ideológicas, diferentemente, por exemplo, de *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles, e de *Encontro marcado* (1956), de Fernando Sabino, títulos acionados pelo próprio crítico para ilustrar a tendência do momento, em que “a tomada de partido ou a denúncia são substituídos pelo modo de ser e existir, do ângulo da pessoa ou do grupo” (CANDIDO, 1989, p. 207). *Doramundo*, ao contrário, movimenta-se pela denúncia, porém, conforme observado por Casais Monteiro (1975, p. 16), não deixa de ser um romance tão lírico quanto social.

Essa síntese se deve a um alto grau de elaboração, que formaliza o tema de modo bastante peculiar, pois, ao mesmo tempo que o inscreve em si, parece limitado por ele, correspondendo ao problema da formalização altamente reflexiva em relação à consciência moderna do fracasso. Geraldo Ferraz era um militante no campo da crítica jornalística, e seu compromisso com atualizações do debate artístico e político era constante, como é possível depreender do que ele produziu em diversos ensaios, incluindo os muitos publicados nos jornais para os quais contribuiu — por exemplo, em *Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*, volume organizado pelo próprio autor em 1975, reúnem-se observações que vão desde a produção artística do impressionista alemão Lovis Corinth a entrevistas com Jean Cassou e Alfred Barr; entre os textos publicados no jornal santista *A Tribuna*, do qual era editor, encontram-se de editoriais sobre o contexto internacional de Guerra até comentários sobre John dos Passos e Kafka.⁹

Essa atividade ampla e engajada, ao lado da ausência de uma sólida tradição crítica do romance, impôs algumas dificuldades a esta pesquisa. Por isso, já no início do mestrado repensei o projeto inicial, que previa um estudo comparado do livro de Geraldo Ferraz e da adaptação cinematográfica homônima, dirigida por João Batista de Andrade.

⁹ O editor santista Ademir Demarchi iniciou uma indexação dos textos publicados por Ferraz n’*A Tribuna* na década de 1950. A ele devo o acesso a parte desse trabalho.

A ideia era examinar as duas pontas do fenômeno de adaptação, e a base seria uma análise autônoma do romance, que permitisse observar como essas produções se distanciam em contextos, meios e propósitos. Entretanto, já essa primeira fase do projeto, isto é, a leitura do romance, estabeleceu uma mudança de rota: logo despontaram questões que mereciam mais dedicação e que, somando o curto tempo de mestrado, a pouca bibliografia sobre *Doramundo* e até mesmo sobre o próprio autor, inviabilizaram uma comparação não apressada. Dessa forma, pareceu fazer sentido concentrar a atenção mais detidamente ao romance de Geraldo Ferraz, na intenção de dar relevo tanto à atuação do autor quanto a essa obra muito pouco explorada pela crítica.

Assim nasceu este ensaio, que se mostrou possível apenas no contato direto, rente ao objeto. O que me coube foi oferecer uma tentativa de interpretação que considerasse a feitura da obra, seus temas em função da própria estrutura. Para isso, o trabalho foi dividido em cinco capítulos: no primeiro, “Geraldo Ferraz, escritor crítico”, recupero a formação e as aspirações do autor ; no segundo, “O conflito da forma”, procuro evidenciar a tendência de ruptura em relação ao romance tradicional, posta já no primeiro capítulo de *Doramundo* como um problema primeiro de criação e renovação; no terceiro, “A organização do conflito”, analiso o segundo, o terceiro, o quarto e o quinto capítulos do livro, como fundamentais para entender os desafios enfrentados pelo escritor às voltas com a formalização do tema; no quarto, “Outras vias de exploração”, observo como o sexto, o sétimo e o oitavo capítulos do romance complexificam os seus motivos, impondo novos desafios à forma; no quinto, “A poesia fugindo dos trilhos”, arrisco uma análise sobre a resolução possível do conflito.

1. Geraldo Ferraz, escritor crítico¹⁰

Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905-1979) nasceu em Campos Novos do Paranapanema - SP (atual Campos Novos Paulista), mas cresceu entre Poços de Caldas - MG e São Paulo - SP. Ganhou a vida como jornalista e participou do cenário cultural brasileiro de forma bastante ampla, tendo sido escritor de ficção, ensaios e poesia, além de crítico de literatura, arquitetura e artes plásticas.¹¹

Sem lembranças do pai, de início foi criado pela mãe, que, vitimada pela tuberculose, morreu precocemente, quando ele tinha dez anos e Ovídio, seu irmão, três. Então órfão, foi abrigado pela avó e por uma tia, passando a viver num cortiço da região central de São Paulo - SP. Por causa dessa situação, Ferraz teve um acesso muito limitado à educação formal, tendo aprendido a escrever em casa, ao pé da máquina de costura da avó. Apenas aos nove anos foi matriculado no colégio Liceu Salesiano, onde não pôde permanecer, pois, sem recursos, logo teve de abandonar a sala de aula e ir servir de ajudante numa farmácia.

Lia os poucos livros que havia em casa e mais alguns a que ocasionalmente tinha acesso, primeiro numa oficina de litografia e depois na tipografia em que, aos catorze anos, trabalhava como auxiliar de distribuidor. Foi assim que começou a trilhar o caminho das letras, primeiro ao lado de versos de Casimiro de Abreu e do romance *Iracema*, de José de Alencar, em seguida acompanhado de folhetins de jornais, como também d'*O homem que ri*, de Victor Hugo, e aproveitando tudo que lhe ia caindo às mãos, o que depois passou a ser complementado por visitas habituais a bibliotecas e sebos de São Paulo. Autodidata, ele também estudou francês, filosofia e gramática, o que ajudou a iniciar uma carreira como revisor de textos e depois como profissional da imprensa, campo que lhe serviu de sustento de 1923 até o fim da vida — na cidade de Santos - SP.

¹⁰ A principal fonte utilizada neste capítulo foi a mencionada autobiografia do autor, *Depois de tudo* (FERRAZ, 1983). As exceções estão indicadas.

¹¹ Sobre o papel dele no campo de arquitetura e urbanismo, ver LIRA (2005); acerca da atuação na crítica de artes plásticas, consultar HOFFMAN (2007). Em NEVES (2007) há boas considerações sobre a atuação de Pagu e Ferraz no Suplemento Literário do *Diário de S. Paulo*, cujo fim, segundo o próprio autor, era “formar e inquietar”. Parte significativa do trabalho dele como crítico de artes está reunida em *Retrospectiva: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea* (FERRAZ, 1975).

Ao longo desse percurso, foi colaborador de diversos periódicos, como o *Jornal do Comércio*, o *Correio da Tarde*, *A Gazeta*, *O Estado de São Paulo* e *A Tribuna*, passando por diversas funções — revisor, redator, repórter, editor e crítico de literatura, artes plásticas e arquitetura.

O primeiro grande passo na carreira dele foi devido à tentativa de publicar *Sombras e reflexos*, um romance com ares filosóficos que o então muito jovem Geraldo Ferraz arriscou após se encantar com um livro de Nietzsche. Embora a obra nunca tenha passado de manuscritos que foram renegados pelo autor anos mais tarde, ela lhe rendeu um convite para o cargo de revisor de textos da *Revista do Brasil*, em 1923, feito pelo editor, Monteiro Lobato, que havia rejeitado os originais para publicação. Nessa época, conheceu figuras como Ribeiro Couto, Sérgio Milliet e Paulo Prado.

Em 1925, quando a Companhia Gráfica Editora Monteiro Lobato faliu, foi em busca de um novo emprego na imprensa, até conseguir uma posição no *Jornal do Comércio*. Dali em diante ele nunca mais se distanciaria do meio, trabalhando em seguida para o *Diário da Noite*, a *Folha da Manhã* e o *Diário Nacional*. Neste ele finalmente ascendeu da revisão para a redação, ajudado pelo antigo colega e agora secretário de redação do veículo, Pedro Ferraz do Amaral, em quem reconhecia um grande apoio nessa fase vista como uma escalada de carreira. Na época, o autor teve Sérgio Milliet como gerente e travou contato, por exemplo, com Mário de Andrade e Tácio de Almeida. Apesar de o *Diário* ser conhecido pelo vínculo com o Partido Democrático, é assim que, em suas memórias, Ferraz (1983, p. 17) traceja o que o ambiente lhe proporcionava:

Não poderiam saber todas essas pessoas e mais outras que as acompanhavam, e cujo nome ignorávamos, que, naquele canto da redação, eram ouvidas, avidamente, não as conversas políticas e econômicas, mas muito mais as que se relacionavam com a literatura, a poesia, a música, as artes, a psicanálise de Freud.

Devido a tal entusiasmo por jornalismo e cultura, foi se associando ao meio artístico e intelectual. Perto daquela época, já em 1927, ele se interessou por outras rotas de arte, a partir da aproximação de Flávio Resende de Carvalho, que, então um jovem arquiteto recém-chegado duma temporada na Inglaterra, apareceu na redação do *Diário*

Nacional apresentando seu projeto para um concurso, cheio de novas ideias. Ficaram amigos, e Geraldo Ferraz se direcionou às artes plásticas e à arquitetura, impulsionado também pela descoberta da *Revista de Ocidente*, dirigida por Ortega y Gasset, que o punha em contato com discussões sobre vanguardas artísticas, ciências e filosofia.

Ainda em 1927, um artigo que escrevera sobre Lima Barreto, publicado no *Diário da Noite* sob o pseudônimo Zagus Ferraz, abriu portas para que ele conseguisse a primeira colocação como repórter. Após revelar-se a Plínio Barreto, então redator-chefe do jornal *O Estado de S. Paulo*, começou a carreira no *Associado*, o segundo jornal de Assis Chateaubriand, em 1928. Isso ocorreu no mesmo período em que ele havia começado a investigar a crítica de artes, apoiado por leituras sobre história da arte, várias delas colhidas na livraria Garraux. Assim tomou conhecimento das discussões na área, inteirando-se também acerca das vanguardas, até alcançar definitivamente uma integração ao meio cultural, cujo marco foi uma entrevista feita para o *Diário da Noite* com o pianista João Souza Lima, na casa em que este estava hospedado e que Ferraz só descobriu ser a de Oswald de Andrade e de Tarsila do Amaral depois da conversa que tiveram:

Que dia afortunado foi esse? Pelo telefone, Souza Lima combinou nosso encontro para depois do almoço, na residência de sua noiva, à alameda Barão de Piracicaba. E lá fui eu para meu destino. A grande mansão não me assustava, mas quando me vi lá dentro, verifiquei que estava numa casa diferente, totalmente diferente. Se por fora tinha a feição dos velhos palacetes dos Campos Elíseos, por dentro ostentava, além do luxo das tapeçarias e quadros e lustres, alguma coisa mais. Havia um ambiente inesperado, novo... Isto eu disse ao fim da entrevista com Souza Lima, que me fez passar do vestibulo para o grande salão, onde se achavam Tarsila do Amaral, a pintora, e Oswald de Andrade, o escritor. (FERRAZ, 1983, p. 20-1)

Geraldo Ferraz teve a impressão de que Oswald e Tarsila se surpreenderam com o jornalista de província que sustentava habilmente a conversa ensejada sobre arte moderna e que saiu de lá presenteado com livros autografados pelo autor — *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Caderno do aluno de poesia* — e também com o convite

para comparecer a uma reunião de intelectuais que aconteceria naquela casa dali a alguns dias. Nesse evento, encontrou-se com artistas diversos, como Warchavchik¹² e Lasar Segall, num ano que marcava a entrada dele “tanto nas redações dos jornais quanto no salão de Tarsila, ou seja, um salão da alta sociedade paulista” (FERRAZ, 1983, p. 24).

Em 1928, o jornalista ficou mais próximo do casal, ao publicar uma entrevista inédita de Tarsila do Amaral no *Diário da Noite*, acompanhada por um autorretrato da pintora, que já havia exposto obras em Paris, mas ainda não gozava de reconhecimento por aqui. Desde então, Ferraz frequentou cada vez mais a roda dos modernistas de São Paulo, até que em 1929, antes de aparecer como escritor de ficção, foi convidado, por Raul Bopp e Oswald de Andrade, a ser *açougueiro* (paginador) e secretário da *Revista de Antropofagia*, em sua segunda *dentição* (fase). Assim, embora a maior aproximação de Geraldo Ferraz a figuras centrais do modernismo tenha se dado alguns anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922 — quando, aliás, ele contava apenas dezessete anos de idade —, pode-se afirmar que o autor esteve muito próximo dos desdobramentos dessa efervescência, sobre os quais mantinha os sentidos bastante alertas, como crítico que sempre foi.¹³ E é ele mesmo quem reconhece nesse período a própria adesão definitiva ao movimento:

Era o “novo” que me arrastava e a que eu aderiu encontrando, em todas as motivações que me oferecia, razões bastantes para me colocar a serviço das ideias renovadoras, sem descanso, levado pelas certezas, que faziam tantos hesitar e não aceitar inovações. O ano de 1928 tinha assim para mim todo o fascínio de uma arrancada, da qual

¹² Radicado em São Paulo, o ucraniano Gregori Warchavchik (1896-1972) foi reconhecido como “o elo fundamental entre arquitetura e modernismo no Brasil” (LIRA, 2007). Em 1925 publicou no jornal italiano *Il Piccolo* um artigo intitulado “Intorno all’architettura moderna” (na tradução publicada pelo *Correio da Manhã*, “Acerca da arquitetura moderna”), considerado o primeiro manifesto de arquitetura moderna no Brasil. Geraldo Ferraz foi um obstinado defensor das ideias inovadoras — e na época, polêmicas — de Warchavchik, de quem se tornou amigo e sobre quem escreveu o livro *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, lançado em 1965 e visto como uma contribuição pioneira para a nossa historiografia arquitetônica. Além disso, Ferraz contribuiu com vários outros materiais sobre a área, muitos publicados pela revista *Habitat*, de que ele foi responsável pelo editorial de urbanismo (LIRA, 2005). Ver também MARTINS, 2006.

¹³ As marcas da filiação de *Doramundo* à prosa de Oswald de Andrade são reconhecidas por Mário da Silva Brito (1969).

participava, invisivelmente preso à sorte de uma vanguarda, que aqui chegava bem depois de ter-se imposto em outros países. (FERRAZ, 1983, p. 26)

Ainda a respeito dessa atuação aparentemente tardia, numa entrevista concedida no fim dos anos 1970, ao ser perguntado por Edla van Steen (2008, p. 81) sobre a participação num modernismo já em processo de enfraquecimento, ele reagiu:

O modernismo não perdia a sua importância. O ano de 1928 ainda lançava sobre 1929 as grandes alternativas, consequências da ruptura de 1922. E 1928 é o ano em que Mário de Andrade publicou *Macunaíma*, que é considerado o maior livro de ficção, de aproveitamento de mitos brasileiros da evolução literária que se seguiu a 22. Em *Macunaíma* é que Mário tenta codificar a língua nacional, ficção baseada numa lenda indígena. Começa verdadeiramente a época construtiva do modernismo. E 1928 é também o ano em que Oswald de Andrade e Raul Bopp interpretaram o quadro de Tarsila, *Abaporu*, dando origem ao que ficou sendo o movimento de Antropofagia. Portanto, não é um ano de perda de força do modernismo, mas de fixação construtiva. [...] Por isso, como testemunha, costumo referir a conversa que tive com Mário de Andrade sobre Antropofagia, em que ele recusava ser um participante, embora desse ao primeiro número da *Revista de Antropofagia* a sua adesão e colaboração. No ano seguinte, 1929, fui convidado por Oswald e Raul Bopp para paginar a *Revista de Antropofagia* na sua segunda fase. Nunca acreditei que *Antropofagia* fosse mais do que um movimento literário. As tintas filosóficas e sociológicas que Oswald queria emprestar ao movimento, para mim, sempre se constituíram em suportes literários que, aliás, não foram levados às últimas consequências.

De todo modo, Geraldo Ferraz desempenhava então uma atividade mais técnica, participando “quase materialmente” desse projeto de Oswald de Andrade, conforme ele ratificou na entrevista feita por Maria Eugênia Boaventura (1985). Acerca da crítica que guardava quanto ao projeto de Oswald, ele acrescenta, nessa mesma conversa com Boaventura:

No mesmo ano (1928) saem *Macunaíma* e a Antropofagia. Era um azar do Mário. Nesse período, 1928-29, o que existiu de obra verdadeiramente representativa? Só dois livros: *Macunaíma* e *Cobra Norato*. Mas *Cobra Norato* é de 1931. Mas ele já estava escrito. Demorou muito pra ser publicado. Bopp era muito dispersivo. Aquilo tudo já tinha sido conhecido, publicado em jornal, tudo mastigado. Nós conhecíamos tudo aquilo e alguma coisa mais da poesia de Raul Bopp. Coincidiu neste mesmo ano de 1928, e ajudou muito a Raul Bopp, foi a publicação do *Nheengatu*, de Antônio Amorim, do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil [...]. Além de Tarsila e eu termos tido em mãos o *Dicionário*, de Montoya, para descobrir o *Abaporu*. Em 1928 saíram todas essas coisas. A primeira edição de *Macunaíma* foram seiscentos exemplares editados pelo autor. Essas coisas ficaram como publicações antropofágicas. Mas não, não. O único que restou é o livro do Bopp. O *Serafim Ponte Grande* não tem nada de Antropofagia. Aliás, já saiu na linha marxista do Oswald, por causa do prefácio. O livro estava sendo elaborado desde 1924, desde a revolução de 24, que germinou a possibilidade de os revolucionários terem deixado um saco de dinheiro no quintal do Serafim. Este achou o dinheiro, ficou rico, depois fugiu para a Europa. Mas é 24, antes da Antropofagia. Quando chegou a Antropofagia, Oswald achou de misturar as coisas, e reeditar o material do *Serafim Ponte Grande*, em que a dedicatória para D. Olívia Guedes Penteado foi cortada. D. Olívia financiou a ação integralista, doando 300 contos para a ação integralista. Bonito, né? São Paulo tem isto tudo, pois aqui é uma misturada. Tem esses extremos todos. Uma parte mais radical, mais operária, mais revolucionária, mais socialmente interessada. E outra parte, que é a parte aristocrática, burguesa, essas coisas todas.

Integrado ao meio intelectual, em 1933 ele fundou, ao lado dos companheiros d'*O Diário da Noite*, o jornal paulistano anti-integralista *O Homem Livre*, para o qual foi escolhido diretor por ser menos visado pela polícia. Esse jornal, notável como resistência à Ação Integralista Brasileira, estreou no mesmo ano em que Patrícia Galvão (a Pagu) — assinando como Mara Lobo — publicou *Parque industrial*, que, para Ferraz (1983,

p. 105), era um “manifesto rude, corajoso, mas primário”.¹⁴ Embora eu não pretenda revisar a fortuna crítica da autora, tampouco endossar ou confrontar essa opinião, importa mencionar que o livro também compõe o panorama do projeto de dois sujeitos cuja atividade engajada será praticada de maneira muito próxima alguns anos depois. Afirmando isso porque, no começo dos anos 1940, Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão começaram uma longa parceria, que se estendeu pelos mais de vinte anos dum casamento marcado pela afinidade intelectual. Juntos, eles intensificaram a participação na cena cultural paulista, dirigiram o suplemento literário do *Diário de S. Paulo*, colaboraram em semanários, militaram por ideais de esquerda e escreveram um livro — *A famosa revista* (1945), crítica romanceada ao Partido Comunista, lançada após um lento processo de escrita, que marcou a estreia de Geraldo Ferraz como autor literário.¹⁵

Na década de 1940, além de lançar esse livro — editado pela Améric-Edit, depois de avaliado pessoalmente por Max Fischer —, o casal, então vivendo no Rio de Janeiro, colaborou na *Vanguarda Socialista*, de Mário Pedrosa, ao mesmo tempo que Ferraz secretariava *O Jornal*, por indicação direta de Assis Chateaubriand. A despeito dos boicotes sofridos por ser um jornalista paulistano num órgão líder dos Associados,¹⁶ ele relata ter vivido uma época produtiva, em que conheceu Ary Barroso e Carlos Lacerda, este que logo seria o novo secretário da publicação, convidando-o a permanecer como crítico de artes plásticas. Na mesma época, Ferraz lançou no suplemento uma série de biografias de artistas, como Candido Portinari, Roberto Burle Marx e Oswaldo Goeldi.

¹⁴ *Parque Industrial* (1933) é um símbolo da militância da escritora e foi pensado com o propósito de difundir as ideias do Partido Comunista Brasileiro, de quem ela andava tentando ganhar confiança e a quem serviu por muitos anos. Inimiga política da ditadura de Getúlio Vargas, Pagu foi presa diversas vezes. Ao sair da última das condenações, em 1940, uniu-se a Geraldo Ferraz, com quem permaneceu até a morte. Nesse início da história entre os dois, ela escreveu uma longa carta contando a ele sua via-crúcis militante, da conversão iniciada por Luís Carlos Prestes à desilusão sofrida ao conhecer a realidade da Moscou pós-Revolução, passando por questões íntimas, como o casamento com Oswald de Andrade e o contato que teve com alguns modernistas, como Raul Bopp e Murilo Mendes. A carta é um convite para que Geraldo Ferraz, conhecendo a história de sua companheira, “sofresse junto”. Foi publicada apenas mais de sessenta anos depois, pelos filhos de Patrícia Galvão, com o título *Paixão Pagu* (GALVÃO, 2005).

¹⁵ Conforme documentado por Juliana Neves (2005), muito da atuação artística e militante que Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão desempenharam foi definido pela parceria entre os dois, sempre voltados às vanguardas, tanto políticas quanto culturais.

¹⁶ Geraldo Ferraz (1983, p. 123) alega que as sabotagens partiam inclusive do setor de telegramas, o que o fez levar alguns “furos” de reportagem.

De volta a São Paulo, passou a secretariar o *Diário da Noite*, uma vez que Quirino da Silva já estava no posto de cronista de arte. Chateaubriand idealizava a criação do que se tornaria o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e desejava também instituir o mencionado suplemento literário e artístico do *Diário de S. Paulo*, tarefa esta que ficou a cargo de Geraldo Ferraz e de Patrícia Galvão.¹⁷ A união entre eles deixou marcas profundas nas criações de ambos, e o fim dela se refletiu inclusive no título do último livro de ficção lançado por Ferraz, *Km 63* (1979), uma referência ao recomeço da vida após a morte de Pagu, em 1962, e o início da história com a artista plástica Wega Nery (1912-2007),¹⁸ que viria a ser sua próxima esposa e que o acompanharia dali até a morte, quando então o caixão dele se juntaria aos restos mortais de Galvão, no cemitério da Filosofia (Saboó), em Santos.¹⁹ Um pouco do tom da parceria deles é transmitido pela dedicatória trazida desde a primeira edição de *Doramundo* (1956):

A Patrícia Galvão

DE PORTA A PORTA, ÀS PORTAS
ÀS QUAIS CHEGAMOS POR TANTOS CONTROVERSOS,
TRISTES OU ESPERANÇOSOS CAMINHOS, CONDUZI TEU
NOME, TUA INQUIETA, FERIDA, POBRE E AMADA
BANDEIRA, NA REVOLTA DESSA COROA MARTIRIZADA
ENTRE LÁGRIMAS, GRADES, SONHO, FOME,
VERDADE OU TRAÇÃO, NA LUTA PELA PERMANÊNCIA
DESSE GESTO ÁSPERO E VIVO DE LIBERDADE,
DELICADEZA IMORTAL NOS AGRESTES DE MÁGOA,

¹⁷ Juliana Neves (2005) analisa como o suplemento literário do *Diário de S. Paulo* demonstra bastante o caráter plural da atividade deles, que se dedicavam a um projeto cujo fim era envolver o público com um conteúdo didático e eclético, por meio de um veículo que unia artigos sobre formas variadas de arte. A intenção — que passava pelo desejo de “alfabetizar, literariamente, a Pauliceia” (FERRAZ, 1983, p. 134) — era deliberadamente de divulgação. Na seção de literatura estrangeira, havia o esforço de oferecer traduções de autores que, muitas vezes, ainda não haviam chegado aqui, como Franz Kafka, William Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf e Simone de Beauvoir. A iniciativa durou até outubro de 1948, quando Assis Chateaubriand, segundo Geraldo Ferraz (1983, p. 144), solicitou que a seção se transformasse em um “suplemento coca-cola”, com feição mais popular, anúncios e formato tabloide, o que foi levado a cabo por Joaquim Pinto Nazário.

¹⁸ Nas palavras de Ferraz (1979, p. 4): “O título [de *Km 63*] se manteve simbólico, à marca da etapa que representou uma obediência à continuidade da vida.”

¹⁹ *A Tribuna* (jornal). *Faleceu o escritor Geraldo Ferraz*. 16 de setembro de 1979, página 12. Disponível em <http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult116.htm>. Acesso em 9.4.2018.

EMBATIDA ÀS INSÔNIAS E AOS NAUFRÁGIOS, MARCOS
DA LONGA TRAVESSIA QUE HOJE ME PERMITEM,
NA HUMILDADE E NO RESPEITO DESTA PEDRA TRANSITÓRIA,
ABRIR ESTA INSCRIÇÃO,
A HOMENAGEM,
QUE TE DEVIA E DEVO E
DEVEREI.
G.F.

Na década de 1950, Geraldo Ferraz acumulava o cargo de secretário do *Diário da Noite*, de comentarista do *Diário de S. Paulo* e de noticiarista da agência France-Press. Conquanto fosse submetido a uma carga horária de trabalho bastante alta, ele vinha acompanhando a história do mencionado Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e do Museu de Arte Moderna (MAM). Além disso, apesar de não ter participado de modo direto da Primeira Bienal Internacional de Arte de São Paulo (1951), foi eleito jurado de aceitação da Segunda (1953). Nesse contexto, em que recebíamos telas do cubismo francês, do futurismo italiano, de Paul Klee e de Pablo Picasso²⁰, foram selecionadas cerca de trezentas obras brasileiras, modéstia que, para Ferraz (1983, p. 150), deveria “ser compreendida como resultante direta do meio artístico ainda sem um seguro desenvolvimento”. Mesmo que reconhecesse o sucesso das bienais, ele conservava uma postura reservada em relação ao fazer artístico que nos serve não apenas para compreender seu papel de crítico, mas também, ou principalmente, de artista:

Acontece, porém, que temos superestimado ocorrências da vida artística brasileira que ao fim se revelam menos significantes do que de início se afiguravam; a arte tem sido expediente fácil de muitos; pretexto de outros; ambições frustradas pelas dificuldades que lhe são inerentes e em que a persistência consumiria por toda a vida. Muito pode ser atribuído à instabilidade de nossa formação, mas ainda, em certos indivíduos, a debilidade decorre da falta de uma consciência adstrita à convicção profunda com que cabe aplicar-se, na produção da arte, a larga expansão, a liberdade, dialeticamente realizadora da necessidade vital voltada para uma forma que pode

²⁰ Deste, veio inclusive *Guernica*, sobre a qual Geraldo Ferraz (1962) escreveria, quase uma década mais tarde, uma espécie de manifesto em versos, intitulado *Guernica: poemas vozes do quadro de Picasso*.

ser apenas forma, e também mais conteúdo do que forma. (FERRAZ, 1983, p. 150)

No campo mais específico da arte literária, esse compromisso com a consciência crítica não é apenas cobrado categoricamente, mas também praticado. Aliás, na mencionada entrevista concedida a Edla van Steen (2008, p. 87), ao ser perguntado sobre o conceito que tinha de “boa literatura”, diz:

Para responder a essa pergunta, devemos começar pela minha adesão a todo o movimento de renovação artística e intelectual que se processou neste século. A rala produção brasileira, de norte a sul, para em alguns nomes que admito como respeitáveis. Mas a literatura na maior parte é feita sem uma consciência profunda da adstrição do escritor ao seu trabalho, à sua concepção e a sua execução. Eu exijo tudo do escritor. A literatura, tida como tal, é colocada nos grandes centros do país com circulação muito pequena, salvo o caso de um monstro sagrado como Jorge Amado, o qual, se reduzisse à terça parte todas as suas páginas publicadas até hoje, conseguiria alguma coisa de literatura. No Brasil, Graciliano Ramos, em uns poucos livros como *Vidas secas* e *São Bernardo*, seria o que eu considero boa literatura.

Então a entrevistadora insiste, perguntando de que ele sentia falta, a que o autor responde: “É ter uma expressão atual, limada, e empenhar tudo para que essa expressão não fique hermética.” Em outra ocasião, perguntado por Maria Eugenia Boaventura (1985) sobre como procedia quando estava criando alguma obra, principalmente em se tratando da preocupação de propor inovações nos moldes sugeridos pela Antropofagia, ele afirmou: “A linguagem devia ser, do ponto de vista literário, atualizada. Não temos nada que indicar que somos atrasados. Não se pode escrever da mesma forma como no início do século. Tem que se estar informado.” É a partir desse ponto que *Doramundo* deve ser lido.

2. O conflito da forma

Na escuridão noturna de Cordilheira, lugar fictício provavelmente localizado no interior de São Paulo, corpos de homens começam a aparecer nos trilhos da estação ferroviária.²¹ São todos solteiros. Acontece que existe uma desproporção entre moças e moços descomprometidos, pois as mulheres que ali vivem são, em geral, as companheiras dos trabalhadores da Estrada, que condensa as atividades da região e ocupa o espaço de maneira bastante predatória. Assim, configura-se o ciclo de crimes: as esposas traem os maridos com os solteiros, os homens precisam defender aquilo a que chamam de honra, os homicídios são recorrentes. Apesar de sabermos desde o início do que se trata, as investigações acabam sem efeito, de modo que não resta muito a explorar dos casos. Além disso, as personagens são pouco individualizáveis, sobretudo porque o problema não é específico, mas sintoma de uma sociedade em desequilíbrio, que experimenta uma violência percebida em todas as instâncias, das instituições — como a igreja, que acoberta, e de certo modo até incita, tais crimes — às relações sociais, que formam grupos em eterna disputa.

Temendo uma irremediável perda de controle sobre o corpo social, de que depende o lucro, a Companhia planeja construir um prostíbulo. A lógica por trás disso é bastante simples: com mulheres não casadas à disposição, os solteiros deixariam de se envolver com as esposas dos homens da cidadela. Essa tentativa de controle absoluto, no entanto, não funciona, pois a iniciativa atrai homens além do público-alvo, e os casados, para desgosto das esposas, passam a desfrutar dela também. Nasce uma nova crise, cujo fim será bastante trágico: as prostituídas serão expulsas, depois de um incêndio criminosamente provocado por um grupo de mulheres furiosas, no qual a agitadora da ação — a dita *solteirona* Olga — será estuprada e morta. Então Teodora e Raimundo —

²¹ Sabe-se que a cidadela foi inspirada em Paranapiacaba - SP, conhecida por nascer como abrigo para os trabalhadores da primeira ferrovia do estado, a São Paulo Railway Company, que transportava pessoas e cargas do porto de Santos - SP, no litoral, para o interior paulista, e vice-versa. Em *Depois de tudo* (1983, p. 153), Geraldo Ferraz, que muitas vezes percorreu tal trajeto de trem, comenta que os supostos crimes reais aconteceram entre 1937 e 1938 e que o processo de escrita envolveu muitos fragmentos esparsos colhidos nessas viagens. Na entrevista concedida a Edla van Steen (2008, p. 84), o autor afirma que o livro seria, a princípio, uma reportagem romaneada curta — referida, nas memórias, como uma “reportagem falhada” (FERRAZ, 1983, p. 153).

Dora e Mundo, uma das adúlteras e um dos solteiros — aparecem como esperança de quebra do ciclo de crimes, o que acaba se mostrando apenas uma interrupção incerta, depois de o amante sofrer um atentado pelas mãos de Perera, o marido traído, e ir embora ferido, com a amada grávida, pelos mesmos trilhos que suportaram tantos mortos.

Apesar da sugestão do título e de o casal ser o mote aparente da narrativa, ao fim das últimas linhas continuaremos sem o acesso esperado à história dos dois. Depois de árduo esforço para romper o ambiente nebuloso, de crime, noite e carvão, finalmente é possível vislumbrar Dora e Mundo. Acabamos, porém, sem o prometido, que de alguma maneira já terá se provado paradoxalmente inapreensível, inarrável. O capítulo inicial, “Cordilheira”, termina com a expectativa alimentada pelo romance do casal — que adiante será dissipada. Note-se:

Foi então que apareceu o amor de Raimundo e Teodora.
Contam dele até hoje naquela madrugada de braseiro e de destruição.
O bloco na ponte abrija alas, reagrupara-se depois para ouvir o
epílogo, o último destes romances acontecidos com a gente.
[...]
Rumo à cidade tinham ido embora. Disseram adeus daquele jeito.
Adeus ó serra. Raimundo pode ser que sobreviva. Mas Teodora
luminosa dizia que o mundo estava dentro do seu corpo e que era
uma semente estalando nesse chão. Bendito seja o fruto. Adeus.
(p. 33)

Em seguida, a narrativa recua, e os episódios mencionados nesse capítulo, espécie de *overture* da composição, serão desdobrados nos posteriores. Contudo, extingue-se a possibilidade de haver a personagem metonímica típica do romance tradicional: o amor do casal anunciado não cabe, ou não convém, naquelas páginas, o significado é destituído do pessoal, e indicia-se não apenas uma desfiguração da forma romance no sentido original, mas a transformação da maneira de se relacionar com o mundo. Esta não era mais baseada, como descrito por Alain Robbe-Grillet (1969, p. 25), na “confiança numa lógica justa e universal das coisas”, que, portanto, possibilitava contar uma anedota com tranquilidade, “impor a imagem de um universo estável, coerente, contínuo, unívoco, inteiramente decifrável”. Dessa maneira, quando no último capítulo, cujo nome é o do próprio livro, enfim enxergamos melhor os contornos das personagens anunciadas desde

o título, a narrativa desvia, volta à realidade fragmentária, caótica, e ficamos de novo perdidos em meio à fumaça ubíqua de Cordilheira. Ao fim de uma trajetória circular, de uma construção que desafia em grande medida a linearidade, já se ofuscando os vestígios de uma progressão dramática que se soluciona, voltamos para o problema do real e somos apanhados pela resposta direta para os crimes. Como uma síntese da violência e do destino, diz a epígrafe final: “‘*Crime* est un mot qui a mal tourné au cours de son évolution. Son ancêtre latin (*crimen*) ne correspondait pas à *delit*, mais à *sentence*’ — VAILATI” (p. 179).²²

Falávamos, desde o início, de condenação. Ou da tentativa de falar de condenação: logo a abertura da obra instaura uma voz que se põe no terreno da hesitação, do instável, diante de uma realidade apreensível apenas parcialmente — “*Inusitada* a cidadela Cordilheira. [...] *Tentarei traços* de seu conjunto ocasional de cem casas incrustadas na lombada, diante da estação e sobre” (p. 21, grifos meus). A inauguração da narrativa já revela o filtro dum sujeito — o que virá parece, de alguma forma, *inusitado*. Desse modo, não se disfarça seu potencial falível, pois se problematiza o limite do próprio narrar, da possibilidade de haver algo que conceda coesão — que se aproximaria do que Georg Lukács (2009a, p. 85) descreve como uma “subjetividade criadora” capaz de conferir unidade aos “componentes heterogêneos e descontínuos” do romance. Se a intenção do narrador já não é mais captada, se ele é prontamente entendido como oscilante, não há como continuar na expectativa de que o romance seja, como descrito por Ian Watt (2010, p. 34), um “relato completo e autêntico da experiência humana” ou que se fundamente num realismo que, para Lukács (2009b, p. 60), conteria em si “todos os abismos e as fissuras inerentes à situação histórica”.

Portanto, trata-se de um claro distanciamento do realismo formal, que, para teóricos como Watt (2010), constituiria o romance, acompanhando-o de maneira indissociável até o apogeu do gênero, no século 19. Aliás, mesmo a concepção apreendida no primeiro capítulo de *Doramundo* compromete a correspondência com o real: vozes, tempos e espaços se misturam e se confundem, ofuscando a ordenação lógica da história. Não há sequer uma clara particularização geográfica: Cordilheira não é urbana nem rural,

²² “‘*Crime* é uma palavra que seguiu mal o curso da evolução. Sua ancestral latina (*crimen*) não corresponde à palavra *delito*, mas à palavra *sentença*’ — VAILATI” (tradução minha).

tampouco se limita por fronteiras minimamente definíveis. O inespecífico atinge também as numerosas personagens, em geral sem sobrenome, que aparecem e desaparecem sem fazer muita falta. A referencialidade do método tradicional, de que o centro estaria na valorização do indivíduo, está, então, abandonada — como nas artes do século 20 de modo geral, segundo Anatol Rosenfeld (2015). Nas palavras deste, isso aconteceu porque

desapareceu a certeza ingênua na posição divina do indivíduo, a certeza do homem de poder constituir, a partir de uma consciência que agora se lhe afigura epidérmica e superficial, um mundo que timbra em demonstrar-lhe, por uma verdadeira revolta das coisas, que não aceita ordens desta consciência. (ROSENFELD, 2015, p. 86-87)²³

Ficava para trás um pressuposto do romance — a crença de que uma experiência individual poderia dar acesso a um entendimento amplo de mundo — e consequentemente os procedimentos que serviam a isso, como a construção de uma personagem única e original, enraizada em tempo e espaço específicos, agindo num enredo possível, cujo desdobramento era tecido por um narrador coerente, de acordo com nítidas relações de causalidade (WATT, 2010). Nesse sentido, a “desrealização” (ROSENFELD, 2015) seria resultado do próprio questionamento da noção de realidade, uma vez que a tensão entre homem e mundo deixaria de conceber este como absoluto, reconhecendo nele fragmentação. Segundo Rosenfeld (2015), se isso seria refletido no teatro pelo abandono do palco italiano, substituído por novos jogos cênicos, e nas artes plásticas pela decomposição do retrato em obras cubistas e expressionistas, por exemplo, o romance

²³ Rosenfeld (2015, p. 85) refere-se diretamente a Freud para distinguir as personagens do século 20 das tradicionais: “Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção de personalidade total e do seu ‘caráter’, que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência casual, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade. Esta última, ademais, não se esfarpava apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual, e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade.”

também sofreria alterações na própria estrutura narrativa, como o enfraquecimento da causalidade que baseava o enredo tradicional e o esgarçamento do tempo e do espaço.

Desse modo, seria revelado um “esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno” (ROSENFELD, 2015, p. 97), demonstrando o conhecido traspassamento das mudanças históricas nas literárias. Infere-se disso que a fragmentação social que pressupunha a produção, a composição e a circulação do romance, segundo Walter Benjamin (1994), tornara-se a fragmentação do próprio indivíduo, que deixa de ser apreensível numa dinâmica real, concreta, e, como afirma Theodor Adorno (2012a), no romance contemporâneo torna-se incapaz de ser representado numa ação plena de sentido. Conforme aponta Adorno (2012a, p. 60, grifos meus),

a nova reflexão é uma tomada de partido contra *a mentira da representação*, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. *A violação da forma é inerente a seu próprio sentido.*

Nesse contexto, o narrador, consciente da própria precariedade, não poderia mais ser tão estável. Logo, o método do realismo formal não seria mais capaz de refletir a realidade — para fazê-lo, o romance precisou “*renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo*” (ADORNO, 2012a, p. 57, grifo do autor).

Sabemos que essa impressão de certa insuficiência da forma tradicional para representar a matéria moderna seria a base, nos anos 1950, a partir da qual alguns jovens escritores franceses reclamariam uma revisão ainda mais radical do romance. Para eles, nem o período imediatamente anterior do gênero havia conseguido superar uma excessiva ingenuidade, e mesmo abordagens psicológicas mais exploradas, como as de Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust, eram dignas de desconfiança, pois, como observa Nathalie Sarraute (1956), a psicanálise demonstrou não haver um último nível de aprofundamento do eu. Para Alain Robbe-Grillet (1969), no novo romance diversas noções tradicionais estariam ultrapassadas, como até mesmo a de personagens particulares o suficiente para não serem replicadas e tão gerais que fossem universais.

Isso porque “o culto exclusivo ‘do humano’ cedeu lugar a uma tomada de consciência mais ampla, menos antropocentrista” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 23), e a história passou a afirmar “propositadamente este carácter [de que a força do romancista está no que ele inventa], a tal ponto mesmo que a invenção e a imaginação tornam-se, em suma, o assunto do livro” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 25). No romance de Geraldo Ferraz, conforme aponta Maria Lúcia Dal Farra (1975, p. 90, grifo meu),

o que resistiu [...] ao desgaste temporal e à ignorância do leitor é o que o identifica como obra inovadora: o seu estado linguístico, o flagrante duma *linguagem que não relata mas que é em si mesma a própria trama*. Invadindo e escavando a realidade que instaura, amalgamando-se a ela, a linguagem de *Doramundo* transita e expele, nas suas contorções sintáticas e semânticas, a povoação de Cordilheira: sua geografia, ambiência, hábitos e crimes, encobertos pelo *smog* e pela acção também fuliginosa das palavras. Daí o seu carácter poético, sua integridade linguística.

Em uma confluência com as reivindicações do *nouveau roman*, a tradição baseada numa “ilusão de realidade”, que já se tensiona com a “ilusão de literariedade” em todos os romances (RICARDOU apud NITRINI, 1987, p. 54), aqui é também especialmente atravessada por essa tendência contrária, que se põe a serviço da aventura da própria escrita e que fez críticos como Alfredo Bosi (2013, p. 420) aproximarem “as páginas mais ousadas de Geraldo Ferraz” à *escola do olhar*.²⁴

Apesar de certas semelhanças com tais demandas, não se deve perder de vista o contexto brasileiro, de onde importamos ou nos relacionamos com tendências sempre tensionadas às nossas questões locais. Se, no século 19, conforme aponta Roberto Schwarz (2012a, p. 38), essa situação dificultou aqui a consolidação do romance, esse “gênero de acumulação” — de tradição, portanto —, por outro lado já nos fez naturalmente prontos para lidar com o descontínuo e o arbitrário culturais, condição que

²⁴ Antônio Donizeti Pires (2007, p. 109), baseando-se no estudo de Sandra Nitrini (1987) sobre a obra de Osman Lins e o *nouveau roman* — *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance* —, menciona brevemente algumas características partilhadas entre *Doramundo* e os novos romances franceses. Ele se refere à forma renovada, à pesquisa linguística, ao afastamento da análise psicológica clássica e à recusa de explicar ou comentar fatos.

sempre nos foi imposta. Ainda segundo o crítico, o declínio da tradição, a que a duras penas os intelectuais europeus se acostumariam, não fez da instabilidade um desafio especialmente inovador nem provocou exatamente os mesmos efeitos. Assim, é difícil defender que a prosa nova de Geraldo Ferraz corresponda com exatidão simétrica à reivindicação dos novos romancistas franceses, isto é, que o contraponto à tradição do gênero ganhe, com o brasileiro, o mesmo peso dos que se opunham diretamente a, por exemplo, Balzac. Trata-se sobretudo de uma variação onde essa já vinha sendo a regra e num gênero que a tem como contínuo, por meio do afastamento ao realismo formal que surge como inovação e passa a ser questionado, numa disputa instável que, conforme documenta Julián Fuks (2016), atravessa toda a história do romance e constitui uma de suas próprias e indissociáveis crises. Sobre essa tensão geral entre modernidade e ruptura, relembrem-se ainda as palavras de Octavio Paz (1984, p. 18, grifo do autor):

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*.

Ainda assim, a despeito desse afastamento ao romance dito tradicional, o livro de Geraldo Ferraz não renuncia a algo formativo do gênero, que, segundo Schwarz (2012a), é sua função de desiludir por meio do exercício da crítica, mesmo que às vezes involuntário. Isso porque nessa construção intrincada revelam-se a crueldade e a violência radicadas nas entranhas do Brasil — não apenas no plano temático, mas também na forma de uma narrativa nebulosa, que nos lança

na atmosfera de Cordilheira, e naquele *smog* dentro do qual toda a ação parece decorrer, esbatendo figuras, criando um fundo impenetrável sobre o qual passam, como fantasmas, personagens [...] sempre surpreendidos em rápidos *flashes*. (CASAIS MONTEIRO, 1975, p. 13)

Envoltas nessa atmosfera, tais personagens representam o ápice da desintegração do indivíduo, de que a particularidade já evaporou — ou, citando Benedito Nunes (2009,

p. 152), elas são uma alegoria da “desincorporação do indivíduo numa vida coletiva anônima”. Diante disso, suas interações sempre se perdem em monólogos mais ou menos difusos, são penetradas pela ambientação nebulosa e se dissipam numa atmosfera condenada por superexploração e ignorância:

Uma voz passava, o homem parou, intervindo na camada que se imiscuíra entre os dois amigos, densa e fechada camada à maneira do grosso *smog* da manhã.

— Oh “seu” Manuel, de volta.

Era Amâncio. O outro em bruto logo sem mais cumprimentos:

— Quando é chefe que deixa de fazer mexerico com a polícia. (p. 75)

Ao mesmo tempo que é um lugar de névoa, o espaço é retomado e, em alguma medida, até descrito pela narrativa, de forma que não é difícil reconhecer na fictícia Cordilheira muito desses rincões do Brasil que serviam à agenda de um desenvolvimentismo em plena exaltação, mas ficavam marginalizados em relação ao grande centro pretensamente civilizado. Por essa razão, apesar de tudo ali ocorrer em função da companhia férrea, a única fonte econômica da cidadela, a instituição é tão autoritária quanto fantasmagórica: a Estação se limita à exiguidade do campo de labuta, conferindo pouco movimento a um espaço que se impõe mais simbólica do que fisicamente. Aqui está mais um dos temas principais do gênero romance, o poder dissolvente do dinheiro (SCHWARZ, 1981; SCHWARZ, 2012a). Contudo, em *Doramundo* não se trata de um típico indicador da desigualdade do mundo moderno: quase não há uma batalha pela ascensão social, já então inconcebível,²⁵ tampouco uma politização dos atos guiada por uma busca pelo dinheiro, estabelecido como um objeto inatingível. Isso é o que baseia uma associação radical entre os homens e a própria mercadoria: em várias passagens, as mortes são tratadas como “safras” — para Albert von Brunn (2001),

a palavra-chave do romance [...], termo ambíguo, referido por um lado ao produto básico da região, o café, transportado pelos trilhos até o porto de Santos. Mas, no contexto do romance, este significado

²⁵ A exceção é o delegado Guizot, personagem ridicularizada também por isso, conforme comentarei adiante.

é só implícito. Safra é, antes de mais nada, a série de mortes e massacres encontrados com espantosa regularidade nos trilhos. Esta safra de mortes é recolhida, muito a contragosto, pelo inspetor de polícia, representante do estado burguês encarregado da repressão em Cordilheira. E isto não é um dado casual. Pelo menos desde Michel Foucault sabemos que a circulação das mercadorias e das pessoas é uma ideia-força da civilização liberal: o trânsito determina o lugar de cada um. [...] O interior paulista, caracterizado por uma situação de isolamento desde os inícios da colônia até a implantação da ferrovia, vê-se de repente confrontado com o mundo moderno. O encontro brusco entre serra e mar não pode senão dar em choque, uma espécie de trauma onde coexistem o antigo e o moderno num conflito sem solução.

Esse conflito está reduzido na estrutura da obra também como mais um tipo de resistência: a da tradição, temática e formal. A relação violenta entre a autoridade moderna da Companhia e o conservadorismo dos trabalhadores está para o embate entre a promessa de progresso — vinda com a redemocratização do país depois de 1945 e a abertura ao capital estrangeiro — e o terreno conservador e escravocrata sobre o qual a nossa sociedade foi construída. É esse contraste ancestral entre as ideias liberais europeias e a base brasileira escravista, a que Schwarz (2012b, p. 12) atribui a nossa *comédia ideológica*, que continua a determinar a superexploração da mão de obra livre — esta, um ressaibo de escravidão de que a especificidade nacional não poderia ser representada de maneira bem-sucedida pelo mero transplante de uma forma importada e que implica dificuldades na formalização da matéria pelo narrador.

*

Ao iniciar-se com um adjetivo, a narrativa já indica a existência da mediação ostensiva de um sujeito. Como vimos, a primeira informação de que dispomos é que, segundo *alguém*, Cordilheira é “inusitada” — portanto, não definível com objetividade. Onde cenograficamente “ferragens fogo rodas trilhos” (p. 21) funcionam como uma

locução adverbial de tempo, a história só pode constituir-se seguindo os movimentos de um olhar:

Inusitada a cidadela Cordilheira. Passagem de meio século, mais, depois do trem de ferro, chiando ferragens fogo roda trilhos. Tentarei traços de seu conjunto ocasional de cem casas incrustadas na lombada, diante da estação e sobre. O passageiro parava às vezes para contemplar, não se atrevia a mais. O pitoresco seria cansativo não deixava de considerar logo, percebendo mais do que vendo tantas ladeiras. Cordilheira eram moradias nem vila. [...] Antiga e parada fragmentariamente erigida em oposição ao leito da estrada, às fitas de aço da triagem. (p. 21)

Nessa visão, tempo e espaço se associam, antigos e parados, numa síntese que poderia exemplificar a condição brasileira, como identificada por Caio Prado, do passado encontrável fisicamente nos interiores — e, sabemos, em periferias nem tão distantes do centro assim.

Isso dificulta a compreensão do que à primeira vista pode parecer um narrador onisciente intruso. Ao mesmo tempo que logo identificamos um deslocamento curioso — a descrição do ambiente estranho é invadida de repente pela impressão de alguém que simultaneamente observa e compõe a paisagem —, a neutralidade é impossível sobretudo porque não há apenas uma tomada de partido pelo narrador, mas um profundo comprometimento dele com a matéria narrada. Disso decorre o tom saudosista — de certo modo, memorialístico — evidente em tantos momentos, como neste: “Esquecidos os que usaram essa alvenaria, na passagem, sempre. Gerações, contrastes, escalações no quadro do pessoal” (p. 21).

Paradoxalmente, a perspectiva instaurada garante um distanciamento irônico do narrador — distanciamento acentuado e suavizado num jogo constante —, que manipula a trama interferindo nela de maneira bastante óbvia. Como um autor onisciente intruso, ele comenta o que narra, cria expectativas e evidencia o próprio processo de montagem do romance — numa radicalização, aliás, bastante moderna. Assim, condena a pretensão de quem, passando por Cordilheira, supõe que ela seja tranquila — “Tranquilidade é ferro na testa, cão!” (p. 25) — e conduz vigorosamente o olhar do leitor, direcionado a alguns detalhes que se relacionam pela mediação do narrador, apoiados numa visualidade que

chega a lembrar o trabalho de montagem implicado na formalização vanguardista de filmes como *Um homem com uma câmera* (Dziga Vertov, 1929) e *A propósito de Nice* (Jean Vigo, 1930), nos quais também está posto o problema do olhar entre o documental e a ficção, de que voltarei a falar algumas vezes. Note-se este exemplo:

Então, entretanto, vede Cordilheira com as suas casas de tábuas [...]. Caixões de legenda quebrada, umas letras, um S, um dragão vermelho, uma garrafa impressa a fogo. Latas de banha desdobradas. [...] Isto fazendo três ruas. Na topografia da lombada uma se fez remanso de rede suspensa no espaço. (p. 23)

Não se trata exatamente do exercício de apreciar os eventos impondo uma descontinuidade na cadeia deles à maneira tão comum até o século 19, mas sim da problematização radical da feitura do romance, como ressaltai antes. A matéria produz a forma e é por ela produzida num contexto em que o senso de realidade cede espaço para a investigação estética. Essa inflexão altamente autorreflexiva se expressa não só na mencionada mobilidade de perspectiva, mas no estilo de modo mais geral, a que se subordinam também os demais elementos narrativos, como causalidade, temporalidade e ritmo. Embora não haja radicalidade na ruptura temporal — existe alguma clareza da ordem dos acontecimentos, ainda que às vezes dependente de inferências do leitor —, subverte-se a própria representação da matéria. Nisso Geraldo Ferraz diferencia-se de uma tendência contemporânea a ele, da prosa que, apesar de transgredir a história, tem a linguagem preservada, como em José J. Veiga ou Murilo Rubião. No livro de Ferraz, é evidente uma modernidade que também não é exatamente a da linguagem interior de Clarice Lispector, apesar de alguns críticos terem feito essa associação,²⁶ pois é ainda mais radical a turvação da própria personagem.

Daí o estranho de o mencionado narrador a princípio onisciente intruso apresentar também traços de um narrador-testemunha — justamente uma categoria que a tradição

²⁶ Para Alfredo Bosi (2013, p. 415), por exemplo, Geraldo Ferraz está entre os autores que investiram em pesquisa estética para explorar o problema da linguagem interior: “E o fluxo psíquico tem sido trabalhado em termos de pesquisa no universo da linguagem na prosa realmente nova de Clarice Lispector, Maria Alice Barroso, Geraldo Ferraz, Louzada Filhos e Osman Lins, que percorrem o caminho da experiência formal.”

mostra ser mais distante da mediação ostensiva de uma voz exterior. A mediação é clara, mas a onisciência é frágil, porque carrega a limitação de domínio sobre o objeto. Ao oscilar para a perspectiva de testemunha — “Era o ódio que vem desde o princípio do mundo: a nossa inteira solidariedade nos crimes” (p. 22) —, constitui-se uma primeira pessoa moderna que, em parte, pode corresponder também à face do próprio autor às voltas com o tema, condição evidente em trechos como este: “Certo arranjo fantasista indetermina tudo, e é esse o mesmo concerto a relacionar homens e acidentes, possibilidades suspeitas remansosas” (p. 24). Saímos da esfera apenas técnica para encontrar um narrador dificilmente definível porque está dentro da matéria, e é dali que ele fala — de modo semelhante ao que, conforme observa Davi Arrigucci (2010), ocorre em Juan Rulfo.²⁷ Tanto assim que, num reconhecimento dos limites e da ironia do romance, esse gênero paradoxalmente insuficiente e preciso, o narrador de *Doramundo* assume, exprimindo uma modernidade radical:

Não se poderá obter em tão pouco tempo como o que se reúne histórias do jeito destas, o conhecimento particularizado de todas as pessoas que aparecem na paisagem ou saem dela, voltam ou não dão mais as caras. O horizonte é feito de abismos na serra e as circunstâncias, na sua mobilidade, fenecem, mesmo sem serem rosas. Passagem de nós todos, transitória estação. (p. 32)

É uma situação estranha, entre um narrador quase onisciente e um narrador-testemunha cujo ângulo não se limita pela técnica, mas pela própria condição do moderno. Se concordarmos com a leitura já citada de Casais Monteiro (1975) — de que, afinal, é Cordilheira a grande personagem do romance —, faz sentido pensar essa voz como uma manifestação ao mesmo tempo particular e coletiva, expressão máxima do espaço que é e a que se refere. Essa conclusão só é possível porque a solução e a integração do estilo são bem-sucedidas, demonstrando a relação, apontada por Antonio Candido (2014), entre a categoria personagem e a estrutura geral do romance.

²⁷ Davi Arrigucci (2010) afirma que a internalização do ponto de vista na narrativa significou uma reviravolta para o gênero romance, refletindo uma alteração no olhar sobre a realidade. Segundo o crítico, essa inovação ganhou força por aqui a partir de 1956, com Guimarães Rosa — vale lembrar, exatamente o ano de publicação de *Doramundo* —, que, como Rulfo, tornou o ponto de vista imanente à história, a ponto de a narração tornar-se orgânica quanto ao que é narrado.

Como vimos, a cidadela aparece primeiro como uma cena, à qual vão se ligando personagens que fazem parte de sua unidade, isto é, que a compõem. Ainda que o primeiro capítulo basicamente ofereça um resumo da história — dos crimes ao despontar do amor entre Dora e Mundo —, na composição predominam cenas, desestabilizando os limites entre enunciado e enunciação ou, de modo mais geral, entre passado e presente. A realidade se constitui diante do leitor, mas fragmentariamente: nosso olhar é levado de uma cena a outra, num jogo de ângulos e acontecimentos:

Ainda as casas colocadas entre a escada e o céu no alto do ar fino da serra, ou escorrendo água, que chove em Cordilheira mais do que no Amazonas. [...] Cumpre falar dela. Ifigênia mora ali, está com a bacia apoiada no quadril, como conversa distraída com a vizinha da ladeira.

[...]

Um menininho corre pela rua afora só de camisinha. [...]

No bar do muro desenhado — puxa aqui é frio — há um periquito muito compenetrado. [...] Galinhas em passeio pela rua. Gatos peludos rolando a encosta. Cães magros. Este cão, e é ferro na testa, plac! Cães. Refestelam-se ao sol. Entanguem-se, humildes correndo água. (p. 25)

Mesmo nas passagens em que há também sumário narrativo — como na qual é aludida a morte de Uiauá (p. 26) ou o incêndio na casa das prostituídas (p. 32-33) —, o modo de narrar é bastante híbrido, e com frequência se associam situações, lugares e tempos:

Depois da morte do espião um funcionário levou até a diretoria da Estrada a sugestão-mãe para resolver os casos. Falou em abscesso de fixação. Tinha uns dentes bonitos. Mas o diretor-superintendente que apenas soubera de um abscesso num dente certa vez nunca se esqueceria. Ouviu o plano e soltou umas palavras de repulsa sem poder esquivar-se diante de dentes tão bonitos vertendo pus, assim:

— Repugna-me muito.

Estava com os olhos no abscesso. Falara noutro caso, é claro, é o processo de atrair o pus.

— Mas diante das mortes, de tanta desgraça — considerara vencido.

— É muita safra de crime senhor superintendente.

Dentes e dentes muitos dentes com o sorriso medonhamente desenhado:

— É, diante das mortes.

O superintendente não conheceu a mulher chamada Cinema. Sabe, no cinema Espéria, uma vez [...] enfiei a mão numa saia. Podia ter havido o diabo, mas [...] escapei.

Noite de Cordilheira. Dava medo passar só. Nesta esquina é que caiu o “espião”. Marcelão tinha uma dívida com Mingo, ninguém sabia. (p. 31)

Desse embaralhamento da matéria, depreende-se a condição da personagem Cordilheira, uma desordem que denuncia a violência da realidade social e em que se escora grande parte da dimensão simbólica do livro, pois é a materialização de um espaço cuja vagueza só não é incontornável porque, embora a cidadela esteja constantemente embaraçada nas nuvens e condenada à escuridão, o vigor do estilo lhe dá uma feição reconhecível. Mostra-se, assim, a validade da recém-citada lição de Candido (2014) também para os romances modernos, como destacado por Ariovaldo Vidal (2018).²⁸

A inovação da forma, evidenciada pela radicalização da recusa dos procedimentos tradicionais, da negação de um realismo já relegado tantas vezes no curso histórico do romance, aqui se depara com o problema da nossa própria formação colonial. Esse conflito, que ainda repercute em toda a configuração do país, na época da publicação de *Doramundo* era dissimulado pelo otimismo modernizador — daí um dos capítulos talvez centrais do livro se referir diretamente a *Iracema*, de José de Alencar, como abordarei melhor adiante, e daí também as menções ao trabalho moderno — central na narrativa, em que está bastante próximo aos históricos porões: “O muro encostado nesta volta da terra, aqui estamos que nem no porão, filtra a umidade em desenhos” (p. 24). Disso vem uma espécie de princípio temático e estético do impasse, que sai da neblina quase palpável

²⁸ Comentando a aplicação da leitura de Antonio Candido a romances não realistas, Ariovaldo Vidal (2018, p. 21) observa: “São esses aspectos — especialmente a liberdade da personagem em relação ao peso dos traços caracterizadores, e o fato de que sua força [da personagem] depende antes de tudo da estrutura narrativa, por mais arbitrária na composição — que dão ao ensaio em questão [‘A personagem do romance’] uma amplitude que não se restringe à tradição do romance realista; mesmo as poéticas do romance posteriores à Segunda Guerra, que buscaram dissolver a figura ficcional decretando o óbito da personagem (certamente por razões históricas e fidelidade ao tempo), não escapam ao mesmo processo de composição de suas criaturas, antes radicalizando os procedimentos compreendidos pelo crítico.”

do terreno onde a história ocorre — de maneira a haver um questionamento contínuo do visível e, logo, do representável — e chega a expor não o desenlace do mistério dos crimes anunciados, mas uma consciência do que havia de também nebuloso por trás da euforia desenvolvimentista que marcava o Brasil dos anos 1950.

Na formalização dessa matéria, há procedimentos profundamente correlacionados. O submundo em que ocorrem os assassinatos noturnos, num espaço sem luz, de ferro e carvão, está relacionado à narrativa densa e obscura e também ao manejo do tempo, uma condensação entre passado e presente que propaga uma atmosfera tensa, em cujo ar parado haverá sempre um quê de eternidade, de praga, de um mal-estar estático, indissolúvel. Conforme Adolfo Casais Monteiro (1975, p. 12) aponta no prefácio,

se a história está lá [...], a verdade é ela não ser contada, mas por assim dizer reconstituída, recomposta, tornando-se portanto a sucessão dos acontecimentos de importância secundária. E assim, desde logo a atmosfera se torna mais significativa do que a história.

Constitui-se um todo, uma comunidade vitimada por violência e superexploração da mão de obra assalariada, pelo nevoeiro que se propaga em todas as esferas, temática e formalmente. De acordo com Assis Brasil (1973, p. 56), o autor

adota várias maneiras para desenvolver os episódios e apresentar os personagens de seu livro. Desde a superposição de planos para a narrativa, o monólogo — que não é bem o monólogo interior dos romancistas tidos por psicológicos —, a incronologia temporal, até a variação de pessoa na enumeração “caótica” dos fatos romanescos.

Isso cria um efeito de envolvimento na atmosfera nebulosa em que os fatos se intensificam, uma vez que a mobilidade de pontos de vista resulta numa espécie de reconstituição, em que as tensões são restabelecidas de modo que a história se edifique ao redor do leitor. Essa impressão é fortalecida por procedimentos estilísticos diversos, que vão da pontuação bastante peculiar às escolhas lexicais; em todos os casos, as regras servem principalmente ao sentido do romance, ao alargamento de significado que certas construções sofrem. Aquela sintaxe própria em que *Doramundo* se funda desde o

princípio será sustentada por toda a obra e guardará muito de seu caráter experimental, caráter esse também apoiado em diversas expansões de sentido, que aproximam e associam signos, relacionando-se também ao ritmo — característica que demonstra, como afirma Octavio Paz (1982, p. 82), que “no fundo de toda prosa circula, mais ou menos rarefeita pelas exigências do discurso, a invisível corrente rítmica”. No caso da obra de Geraldo Ferraz, menos rarefeita. É fácil sentir seu ritmo pulsando a cada período da prosa, curto e certo.

A estrutura, então, carrega seu objeto. Não há elementos desatados: em validação à sintaxe peculiar, vários outros recursos indicam uma narrativa de reconstituição que inscreve em si seus componentes de submundo, com toda a força. Consoante a isso, percebe-se uma minuciosa escolha vocabular, de modo que os elementos evocados se exercitam numa constante iteração, pois se reafirmam mutuamente, como mais um intensificador lírico. Assim, porque o trecho se dá num clima de obscuridade, muitos são os constituintes que pertencem a esse mesmo campo semântico — da fumaça que desde o início paira por ali às alusões a muitos outros elementos que sugerem um meio ofuscado, sejam eles névoa, cachimbo, véus, nuvens, fogo ou o próprio *smog*. E são notáveis vários outros: a mesma obscuridade está no ambiente escuro, na negrura, no carvão, na noite só iluminada pelas estrelas, nos crimes sempre noturnos; assim como o ferro é do trem, dos trilhos e da arma da morte, e está no zinco, nas cercas, nas malhas (que são do emaranhamento, das polêmicas e também do trem, relacionando-se à paixão e ao destino, pois são teia, cama e rede — também figuras recorrentes), nos cabos, nos arames de cercas vivas, na dureza das pedras do chão, dos contrafortes, das muralhas, do próprio batismo de Cordilheira, podendo inclusive se adjetivar: “Lá embaixo a cento e cinquenta metros, o caminho todo ferro, carvão” (p. 23). Esse caminho ferro não é apenas o percurso do trem, mas também o destino dos homens, seguido por gerações e expressado tanto pela condenação implacável dos amantes solteiros quanto de cada um dos moradores, que vivem sem melhores perspectivas, em um ambiente no qual a fatalidade está sempre à espreita, como um trem lento e irrefreável deslizando sobre os trilhos, sobre o caminho definido previamente:

Dessa pobreza de fim de rua, cemitério, se se dá um passo é o despenhadeiro: que outra coisa será a pobreza. Por baixo de algumas

casas passa a água das enxaguadas que o céu despeja. [...] Óleo em azul, terra, verde, preta — principalmente preta, por ali tudo esparrama a mesma quantidade desumana de negrura. Os homens negros da fuligem saíam das furnas para o dia. Babava em negro esse bêbado. (p. 25)

Por manter uma ligação com o destino, isso também se relaciona ao que dali muito se descreve pelas águas — da bacia apoiada no quadril de Ifigênia, a primeira personagem apresentada nominalmente no romance, à cidadela úmida em que chove sempre, “mais do que no Amazonas” (p. 24), entre várias outras menções recorrentes. As figuras que reforçam esse símbolo de liquidez também se vinculam à espécie de maldição que paira por lá, às malhas, às ondas, a tudo que se transmite pelos anos, que se espalha e que se propaga eternamente, naturalmente. Na verdade, Cordilheira já é o próprio despenhadeiro, estando toda ela afinada num constante efeito de suspensão, projetado também por diversos elementos desse domínio — o alto, o abismo, a cidadela erigida, as nuvens, a fumaça que sobe, o nebuloso, o céu, a chuva ou tempestade, e até mesmo a autoridade, concretizada pela Companhia, que, de cima para baixo, tenta controlar inclusive o que há de mais íntimo ali. E, principalmente, o isolamento, a realidade ignorada, pendente, suspensa.

Tudo isso interessa na medida em que percebemos uma indissociabilidade entre os artifícios de *Doramundo*, o que explica a razão de Assis Brasil (1973, p. 53) defender que ele foi escrito para “abrir uma picada inexplorada de nossa literatura de ficção: o romance como forma, o interesse estético da criação” e de Adolfo Casais defini-lo como “arquitetônico” (1975, p. 13). Se este dizia sobre o caráter não descritivo da narrativa e aquele sobre a inventividade alcançada por Geraldo Ferraz, há algo que permite aproximar as duas observações: *Doramundo* é uma obra que subverte a prosa, condicionando-a ao ritmo, às imagens poéticas, ao avizinhamento de campos semânticos que numa linguagem comum poderiam parecer apartados — como a água que, invadindo o que há por baixo de Cordilheira e seguindo seu curso, é mais uma expressão do destino e da condenação de todas as figuras da cidadela. Ao mesmo tempo, todo esse empreendimento é também o atestado de sua própria restrição e, portanto, a forma não se isenta de fissuras: o processo de aproximação com o objeto é bastante tortuoso e desafia os limites dos procedimentos a todo momento, conforme tentarei evidenciar ao longo

deste trabalho. Desse modo, o embate se reflete numa instabilidade que é artística e social, pois diz respeito à dificuldade de representação estabelecida pela própria matéria narrada, que se formaliza com uma irregularidade percebida tanto no embalo da narração — que se vale de recursos diversos, às vezes abandonados sem muita mediação — quanto no maior ou no menor sucesso da técnica, o que fez críticos como Antônio Olinto (1957) julgarem que faltava a Geraldo Ferraz superar o tom de lua de mel com o romance moderno.

3. A organização do conflito

A partir do segundo capítulo, “Na pasta do *smog*”, a formalização do romance tem aparência menos experimental. Nele e nos dois capítulos posteriores, o conflito se configura segundo uma reorganização declaradamente ativa e consciente da matéria pelas mãos do narrador:

Pondo-se o material um pouco em ordem, doutro modo os relatórios não podem ser facilmente admitidos, a safra começou em setembro... Não vamos ligar setembro à primavera. As trepadeiras negras das cercas floriam sempre. As sempre-vivas do cemitério também. Não, não era a primavera. Safra de mortes. (p. 37)

Decerto, o material a ser posto em ordem é o próprio romance. A modernidade antes radicalmente exprimida pela estrutura é evidenciada no tema — disso, a semelhança entre o parágrafo citado e, por exemplo, o início de *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos.²⁹ Mostram-se a consciência do fracasso, tão presente nas narrativas modernas, e a figura de um autor cujo propósito também é garantir legibilidade à matéria. Por mais transgressora que seja a forma, é preciso pô-la em ordem — mesmo que *um pouco*. Para isso, enfrenta-se a materialidade do *smog*, fenômeno comum nos centros urbanos, visível como neblina de poluição, nevoaça contaminada, provocada por indústrias e reconhecível pela camada cinza no ar. Além do plano material, é também o mistério que envolve a cidadela com seus crimes. Já a pasta é a metonímia da autoridade burocrática, de que assistiremos à chegada ao ambiente estrangeiro que é Cordilheira, e o metal já fundido, mas ainda não trabalhado. Estão associadas a mentalidade dos burocratas, representada a seguir pela hierarquia ineficiente e engessada, e a modernidade, a qual chega contaminando o ambiente física e socialmente.

A ambiguidade não ficará restrita a interações do tipo, constantes e evidentes na superfície dos planos material e simbólico, pois a linguagem é toda tecida de ambivalências. Por exemplo, há também a influência, num narrador tão comprometido

²⁹ Sobre a problematização da forma no romance de Graciliano, ver “O mundo à revelia”, de João Luiz Lafetá. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2005.

com a matéria — como se confirma em muitas ocasiões —, de um discurso entre científico e policial, a interferir nessa voz que, ora interna, ora externa à matéria, não se realiza completamente como uma única categoria. De certa forma, essa ambivalência já está posta no mesmo parágrafo: o *noir* de um ambiente detetivesco de viés cientificista se desestabiliza pela própria postura do narrador, que potencializa a distância entre a “safra de mortes” e a primavera. Servindo-se de uma metáfora cara à literatura policial,³⁰ ele vincula as safras às vigorosas trepadeiras, aqui negras, que se espalham como uma projeção do destino, da condenação, revelando uma face trágica e afetiva do narrador.

Agora é colhida a morte de Rozendo, ferroviário de que “nem se sabia direito a procedência” (p. 38), como tantos outros que vão e vêm, surgem de cidades vizinhas e partem de repente, sendo logo substituídos por outros provavelmente tão pouco qualificados quanto os anteriores. Trata-se de mais um ponto cego de Cordilheira: não se conhecem quais são exatamente os termos do contrato de trabalho daqueles homens, mas fica bastante clara a instabilidade que o determina. Portanto, outra ambivalência está no fato de que, embora a atividade não seja propriamente rural, ela tampouco é garantida pelas conquistas já alcançadas nos centros ditos desenvolvidos na época em que o romance foi publicado. Nesse porão do desenvolvimentismo, os trabalhadores, indistintos, não têm nenhum acesso à modernidade que alimenta e é alimentada pela ferrovia. Por isso, a despersonalização de Rozendo, de que o assassinato não implica nada além de um procedimento administrativo, é comentada ironicamente:

O caso [da morte] encerrou-se nos breves comentários. Não havia reclamação de seguro para a Estrada alegar uma imprudência, fazer-se o relatório. A roupa foi entregue pela pensão, a Estrada arquivou o pacote com uma certidão de óbito — “desastre”. (p. 38)

Essa tentativa de particularização por parte do narrador — procedimento intensificado nos capítulos seguintes — aqui será praticada em forma de cenas, numa inclinação evidente à denúncia, à rejeição à abordagem das “safras”. Por meio dessa

³⁰ Lembrar do icônico romance *Safra vermelha* (*Red harvest*, 1929), o primeiro de Dashiell Hammett, que ainda hoje inspira séries policiais.

atitude teremos acesso ao que Cecília, amante de Rozendo, viveu na noite do crime, enquanto fingia dormir nas “horas espichadas” (p. 41) em que o marido, após chegar da rua, ficou fumando sentado na cama. A isso justapõe-se, em seguida, a chegada de dr. Neves, o médico que visitava a cidadela às quintas-feiras. E é ele quem rompe o posicionamento negligente da Estrada, apontando para o fato dos crimes:

Naquela quinta-feira, o médico, levado por um pressentimento, logo depois da morte de Rozendo:

— Outro morto? Que é que deu aqui?

Tinha havido um estrago com o corpo, tudo esmolambado num caixão quadrado e raso. Mas na testa do homem ficara a marca funda da barra de ferro. “Aquilo” era anterior ao esfrangalhamento. Só aquela pancada devia ter matado. Viu claro entre a sangueira e os panos, gosmas, carvão. “Aquilo” não era acidente, mas desculpa de criminoso. Não gastou palavras:

— A polícia precisa saber que isto é crime.

Os telegramas cruzados com a Estação Central levaram a direção a considerar necessário dar a parte. O médico mesmo dispusera-se a ficar, depois da única consulta que houve naquela manhã. (p. 41)

Tais cenas movimentam a progressão narrativa, na medida em que vão preenchendo as lacunas abertas desde o primeiro capítulo, e servem sobretudo à intensificação da dramaticidade. Mas não se trata de um enigma frio a ser explorado por um narrador empenhado em entreter curiosos leitores de romances policiais:³¹ o grotesco acomete pessoas cuja existência não se resume aos misteriosos casos. Elas, portanto, materializam uma afirmação do narrador que, se antes talvez até pudesse parecer secundária, nesse capítulo ganha a dimensão devida: “A estação tinha o nome, os trabalhadores moravam lá” (p. 21).

De algum modo, é como se a forma se voltasse contra mais uma de suas faces. O mencionado conflito entre realidade e ficção passa a interagir ainda com outra tradição, a das narrativas policiais. Os fragmentos que se embaralhavam no primeiro capítulo e que no segundo impelem a ação organizadora do narrador já haviam antecipado soluções do

³¹ Como, aliás, se vinha problematizando no romance policial moderno, desde pelo menos o citado *Red harvest* (1929), de Dashiell Hammett, no qual crime e lei já se misturavam.

enredo, em mais um distanciamento da obra em relação ao romance policial original. Agora fica claro que a tensão é do próprio ambiente, da instabilidade moderna que afeta inclusive os narradores de formas populares, numa época que abriu espaço para que, na mesma mão do *nouveau roman*, escritores e críticos anunciassem a chegada do romance de antidetetives ou antipolicial.³² A previsível revelação de que se tratava de crimes, portanto, é completamente anticlimática, e o diagnóstico óbvio do médico não serve senão para que a Estrada não possa mais ignorar o que acontecia. A apreciação do especialista é, assim, rebaixada, rebaixamento esse que constitui outro artifício comum no romance, servindo ao cômico ou ao ridículo e revelando a farsa sempre implicada em qualquer nível de poder. Veja-se esta cena:

Um investigador passarinhando pelos bares de Cordilheira com os milicianos, convocou os homens solteiros que folgavam naquela hora. A autoridade revirava dados que a distanciavam cada vez mais de Rufino. Nenhum confirmou o “namorador”. O subdelegado a conselho do médico achou bom apenas ficar no limite: “namorador”. O médico alvitrava que se devia fazer alguma coisa mais sensacional, aprofundar a pesquisa. O subdelegado sorria. Suficiente na limitação burocrática. (p. 43-44)

O rebaixamento se configura pelo avesso, pela potencialização do minúsculo. A grandiosidade atribuída pelas autoridades a uma questiúncula expõe a debilidade do especialista apegado a uma acusação que chega a ser infantil, ainda mais diante da seriedade do assunto. Aproximamo-nos, desse modo, do mundo administrado e rebaixado, motivo kafkiano que aqui se expressa, por exemplo, na excessiva gravidade das pequenas coisas em *O louco do Cati* (1942), de Dyonelio Machado, e que no romance de Geraldo Ferraz anuncia uma ironia a se agravar nos capítulos seguintes. Da suficiência na limitação burocrática aos casos que a Companhia, sempre tão alheia, não poderá mais

³² Sobre isso, ver Naomi Lindstrom (1987). A pesquisadora observa que *Doramundo* não corresponde puramente a nenhuma das formas policiais, mas carrega traços de várias delas — como os *noir* dos anos 1930 e 1940, submete-se à tensão do lugar e denuncia o mau funcionamento social; como os romances antipoliciais de Robbe-Grillet, lança mão de experimentações narrativas para explorar a instabilidade da realidade, difícil de especificar e fácil de desconstruir.

continuar ignorando, também será revelado o sadismo manifestado pela satisfação de ter algum controle sobre a população, como podemos ver, por exemplo, na resposta que o delegado dá ao médico em sequência ao trecho citado acima: “— É assim mesmo, é preciso paciência. A Estrada tem a ficha do morto, na cidade estão trabalhando. *Toda esta gente está na nossa mão*” (p. 44, grifo meu). Isso ficará escancarado no capítulo seguinte, que mostrará a formação de Guizot, o delegado que, após uma pequena ascensão, faz parte de um grupo de profissionais temidos e ostenta, em qualquer oportunidade, o pouco do poder de que desfruta.

A oposição do narrador a essas instâncias donas da verdade é contínua e ganha corpo em mais uma disputa, de planos e perspectivas. Desse modo, a linguagem dele concorre com outra, de ar científico, que muitas vezes lembra documento policial. Essa oscilação implica tons diversos; por exemplo, mesmo o trágico dos crimes pode ter um tratamento cômico, beirando o satírico, quando a visão é contra o alto, a autoridade:³³

Depois do almoço, fuça aqui ali, o investigador recolheu a uns duzentos metros do local a barra atirada entre capins e joás. Dr. Neves mediu a largura: é isto ou quase, mas não devia ter segurado assim.

— Mas doutor é um ferro enferrujado, molhado, não guarda impressão. (p. 44)

A imperícia do doutor que tenta impressionar com uma opinião técnica prontamente descreditada por um popular anônimo tem uma tonalidade de todo distante do lirismo percebido nos momentos em que o narrador se aproxima da matéria, isto é, no movimento *de dentro*, da entidade comprometida com o lugar — envolvimento, aliás, que tende a acompanhar o uso da primeira pessoa no capítulo:

Dona Angélica atenta na tristeza dos moços soltou uma palavra a propósito de tudo sem mesmo saber por quê:

— Ninguém está cantando em Cordilheira.

Não direi quais os olhos avermelhados que choraram Rufino, porque a tragédia grande era Lavínia. Lavínia que está aí, vai à cozinha,

³³ Sobre a relação entre perspectiva e tom, ver “A interpretação da obra literária”, de Alfredo Bosi (1988).

volta. Menos comida na janta. Ele comia tão bem, que coisa — era dona Assunta tagarela. Menos dois pratos Lavínia, menos pão... Ah minha filha, a gente se lembra tanto. Lavínia de avental, Lavínia menina. Rodelas crepusculares emoldurando os olhos, um pouco febris. (p. 47)

Angélica é, como Assunta, uma dona de pensão, mas ainda mais inexpressiva do que esta. Ela, que só havia aparecido uma vez (p. 41) e não voltará mais à trama, aqui ganha a importância da voz oracular, com peso de revelação. A narração se reveste de um lirismo (ainda comedido) que passa para o drama de Lavínia, filha de Assunta, que, embora sem idade para casar, era prometida ao falecido Rufino, hóspede da mãe da menina. Sua viuvez “toda feita de infância” (p. 47) é sentida enquanto ela, da janela, olha “a rua crepuscular, sem cantos” (p. 47), respondendo de maneira trágica e bastante particular ao presságio. A partir daí o vínculo do narrador se potencializa, também porque o capítulo está no fim. O caminhar do tempo ganha a forma de sumário narrativo, a matéria se agrava, os temas são condensados:

Começaram a perder logo a noção do tempo. As horas corriam em setembro, os mortos não voltavam. Dias grandes. Relógios por toda a parte, na conserva, na estação, nas cabinas dos planos inclinados. Dias grandes, o tempo correndo sem nenhuma significação: é hora de pegar, é hora de largar. Apitos, apitos. Os ponteiros correndo. Pega, larga. Dormindo nas camas um ao lado do outro. Passamos à suspeita viva de homem para homem. Companheiros de trabalho uma ova, inimigos solteiros e casados eles com as mulheres, nós nos atirando a elas sempre que possível. [...] Mas cuidado, uma noite o ferro canta na tua cabeça. [...] Uns ficavam precavidos. Bentinho, não. Bentinho dizia que a vida era uma só, e logo recomeçava a cantar. Diante da cantoria afrontosa de Bentinho, Nicácio ria. Juventino se vangloriava por não ter — dizia — jamais aceito até oferecimentos. (p. 48)

Estão aí os elementos centrais da narrativa — da gravidade religiosa referenciada pela impossibilidade de volta dos mortos aos conflitos que definem a superfície da trama, passando pelo problema da condenação, da mecanicidade de um tempo que se repete e em que se repetem os crimes. É dessa maneira que o narrador prepara o seguir da matéria,

ainda mais particularizada em diante, ganhando cada vez mais dramaticidade, de modo que os três capítulos seguintes — “Gorro de cabelo dormente” (III), “O morto, o vivo e o outro” (IV) e “Exploratore” (V) — construam, junto com o segundo, um senso de unidade da configuração do problema, que se desenha progressivamente no adensamento do conflito, do espaço e de personagens. São, portanto, capítulos relacionados e fundamentais para a consistência formal do material *posto em ordem*.

*

O sentido dramático do romance se fortalece a partir do capítulo III, “Gorro de cabelo dormente”, no qual ficaremos mais próximos de duas personagens exemplares: Guizot, o delegado, e Bentinho, solteiro assassinado da vez. A contraposição dessas duas figuras afunila a ação dramática e expressa tanto parte do impasse entre poder público e população quanto o problema do narrador. Este, como personagem do lugar, tem a perspectiva implicada ali e, portanto, difere de uma voz naturalista, apesar da matéria narrada. Contudo, se nesse capítulo o tom é bastante irônico, confirmaremos adiante — no capítulo V, “Exploratore” — que, numa mobilidade de perspectiva, mesmo a autoridade pode ganhar novos contornos.

A epígrafe do terceiro capítulo é mais uma modinha: “Ó ‘seu’ José / sua mulher é muito boa / ela é tão boa que até nos faz parar, / ó ‘seu’ José sua mulher é camarada / ‘seu’ José aguenta o galho / que esse galho vai quebrar” (p. 51). No desenrolar da história, ficará claro que essa é a voz de Bentinho, o mesmo que terminara o capítulo anterior numa cantoria provocadora e que agora será assassinado. Temos, então, a retomada do assunto central, numa reiteração que é também da violência contra a mulher, aqui reduzida ao objeto de disputa desse assunto de homens. Mas, se essa é a síntese de uma condição geral do lugar, ela deixará de ser suficiente quando um sujeito comum (Bentinho) e a autoridade (Guizot) forem particularizados, complexificando o drama de modo próximo ao que acontece em outros romances de personagem coletiva, como *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, e *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga.

Isso ficará evidente logo no início do capítulo, quando Guizot aparece, ainda que ele seja imediatamente reconhecido como uma caricatura: “Incomum para a altura, a cara

era um oval. Ria com a boca muito aberta, os dentes separados. Um bigode dava idade porque parecia menino e pode-se dizer ainda menino depravado” (p. 55). Essa ideia de fragilidade mal contornada, reafirmada continuamente, é o traço inequívoco da autoridade sempre flagrada em plena inadequação: vestindo um terno grosso enquanto sua sob o sol de Cordilheira (p. 63), ele é um detetive *fora de lugar* (SCHWARZ, 2012b), que, sem conhecer de fato a realidade brasileira, absorve e reproduz ideias vazias de senso crítico, como o tão mencionado (por ele) lombrosianismo.

Tal deformação, sugerida pela fisionomia da personagem, inverte o sinal, isto é, ridiculariza-a a partir da própria teoria a que recorre frequentemente para justificar o ódio contra as pessoas da cidadela — “Para mim tudo isso é cara de lombrosiano” (p. 63), repete, ao desabafar sobre os casos com um escrivão. Ironicamente ele é uma importação tosca do investigador tradicional do romance de enigma europeu — porém, em oposição ao metódico Poirot, sua inspiração clara,³⁴ está longe de ser brilhante ou sequer justo. Ao contrário: com frequência é descrito como “aparvalhado” e “desorientado”, enquanto faz acusações levianas, seja diretamente contra os suspeitos ou não — por exemplo, para ele, as mulheres, mesmo as desconhecidas, são todas “vagabundas” (p. 63).

De um jovem revisor de textos desajeitado e explorado, Guizot se torna alguém cuja maior realização profissional é ser temido. Para isso, pôde dispor de alguma dose de favor, conseguindo ascender profissionalmente graças a figuras como Dr. Martins, senador e antigo contato dos tempos de jornal, que lhe serviu de conselheiro — relação que começará a expor o estranho vínculo entre lei, força, exploração e imprensa:

[Guizot] Estudou a fisionomia de um homem [Dr. Martins] de quem tinham medo: um exemplo. As feições compridas daquele todo-poderoso logo se voltavam para ele, prometiam-lhe a nomeação pleiteada: “Dr. Guizot, a polícia é o caminho natural. Vai como

³⁴ Além da semelhança de batismo, mesmo a descrição física de Guizot remete à de Poirot, em seu primeiro livro, *O misterioso caso de Styles*: “Poirot era um homenzinho de aparência extraordinária. Devia ter pouco mais de 1,60 m de altura, mas exibia uma imensa dignidade. A cabeça tinha exatamente o formato de um ovo e ele sempre a inclinava ligeiramente para o lado. O bigode estava sempre bem aparado, com uma rigidez militar. A roupa era tão impecável que chegava a ser quase inacreditável. Tenho a impressão de que um pouco de poeira o teria feito sofrer mais que um ferimento a bala. [...] Como detetive, demonstrara um *flair* extraordinário, alcançando triunfos espetaculares, conseguindo deslindar vários casos desconcertantes e misteriosos.” (CHRISTIE, 1987, p. 21)

delegado para Morumbixa. *Lá é centro nosso*. Case-se e logo virá para onde o seu talento o chama...” (p. 56, grifo meu)

Deixando a vida universitária que ainda permitia inclusive visitas a prostituídas, ele segue o conselho. No entanto, apesar de toda a orientação, seu talento foi suficiente para que apenas depois de nove anos conseguisse de fato uma posição como delegado na capital — antes disso, ficou restrito a essa espécie de estágio em Morumbixa, provavelmente algum rincão onde as autoridades poderiam contar com amplas margens para testes. Agora, enfim formado, parece reproduzir com exatidão o que aprendeu:

Ali estava o talento nove anos depois promovido para a capital marcando passo em ódio ao crime, os “lombrosianos”, como dizia enfartado. Odiava o crime pelo trabalho que dava. Gente sangrada, sujeitos querendo ter razão de eliminar. Impunha-se com a grosseria aumentada ao longo do treino. O revólver sempre à mão, junto ao tinteiro. (p. 56)

A proximidade entre revólver e tinteiro comprova que a violência também é o instrumento de trabalho de Guizot, e ele não se excetua do que acusa de lombrosianismo, na medida em que suas ações evidentemente se aproximam da brutalidade que tanto o enfurece. Tendo também nascido próximo à base da pirâmide social, a personagem pôde contar com um pouco mais de sorte do que os trabalhadores de Cordilheira, mas guarda muito mais semelhanças com eles do que estaria disposta a admitir — daí, como fica claro desde o segundo capítulo, estar sempre pronta a forçar alguma distinção quando parece, mesmo que ligeiramente, próxima às demais: “[Salgado] Não dizia mais coisa com coisa. A polícia não resolvera nada, com a incapacidade do delegado Guizot, ‘dr.’ Guizot se faz favor. Que nome!” (p. 38). Aí a insuficiência do seu esforço está também posta na forma, no fato de que ele, feito os trabalhadores comuns, é só mais uma voz a gerar ruído na posição do narrador, mas, ao ser incluído na ordem, Guizot se engaja como se jamais tivesse passado por dificuldades para cumprir o curso de Direito ou como se não viesse também do submundo de miséria e prostituição. Agora mais próximo ao senador e ex-colega de jornal, representa a autoridade do Estado ao mesmo tempo que serve à Companhia, prestando-se ao papel também ridículo de se aliar a uma classe que não é

originariamente a dele e repetir, junto com ela, que o crime é da natureza de determinado grupo social, do qual, no fundo, também faz parte.

Esse discurso grosseiro e ultrapassado, reproduzido por um antigo trabalhador da imprensa, também tem relação com a perspectiva do narrador. O trânsito deste não se estende ao olhar daquele que, embora esteja na posição da autoridade, pouco se identifica com o que é narrado. É um limite imposto a uma perspectiva testemunhal e extremamente móvel, que a todo momento situa a autoridade como o Outro. Tal como os passageiros do trem que admiram a suposta tranquilidade de Cordilheira vista de longe, Guizot já havia passado distraidamente por lá antes de ser encarregado pelos casos. Ao sê-lo, permanece inabalado pelo drama que a cidadela experimenta: “Encostado ao mourão o homem cinzento apreciava a vista: ‘Bonito aqui não Alferes’. Os trens em manobras, partindo, chegando, e na quebrada os apitos longe, lamentosos” (p. 64). Por outro lado, as características compartilhadas entre ele e os trabalhadores — sejam elas a própria origem, a fisionomia supostamente condenada, o trabalho precário ou mesmo a violência — sinalizam a ambiguidade do tratamento do narrador, isto é, o choque de mundos que acabará atenuado no quinto capítulo, comentado adiante.

Aqui permanece o estranhamento causado pela autoridade desautorizada, deslocada para investigar uma matéria da qual não tem nenhum domínio. Esse ex-trabalhador da imprensa, que foi para a capital tentar algum estudo e acabou na miséria de uma revisão de jornal, “no fundo perto da latrina” (p. 55), sobretudo quando transformado num entrave para a mobilidade do narrador, indica a dificuldade de abordar o tema a partir de um olhar que vem de fora para dentro, da perspectiva direta da autoridade. Talvez isso justifique as semelhanças entre a personagem Guizot e o jornalista Geraldo Ferraz: ambos partiram para uma capital na tentativa de estudar — embora este só tenha conseguido frequentar um ano de educação formal — e começaram a vida profissional na revisão de um jornal da rua Direita — no caso do autor, precisamente o *Jornal do Comércio*. O que poderia ser compreendido como um rasto de autocritica nascida pelo próprio fazer jornalístico ganha força com o fato de que, sabemos, *Doramundo* começou a ser idealizado como uma reportagem romanceada.

Portanto, não só o projeto foi bastante modificado como, de certa forma, incorporou ao menos parte do motivo disso, a consciência de um intelectual preso às condições de classe. Esse drama moderno, compartilhado por outros escritores jornalistas

— de Lima Barreto, a quem Ferraz admirava especialmente, a Nelson Rodrigues, passando por Graciliano Ramos —, expressa uma problematização do próprio gênero. A formalização do projeto não se realiza numa reportagem, tampouco o espaço comporta a tradição de um narrador-jornalista: mesmo a pequena semelhança entre Guizot e Ferraz é ridícula e denuncia o estranho exercício de falar, sendo estrangeiro, como autoridade — o que é ainda mais violento pela brutalidade toda aumentada, desproporcional, do delegado. Seu verniz cientificista, que mal esconde um higienismo, não é apenas mais um dado caricato, mas a expressão mesma do Brasil bacharelesco, do medíocre formado em Direito que faz questão de ser tratado como “doutor”. No entanto, ao chegar à cidadela cheio de disposição para mostrar serviço, sua limitação é evidente, e esse impasse é trabalhado numa sobreposição constante de contextos, da qual destaco a primeira a aproximar a chegada de Guizot à situação de Cordilheira, ainda no início do capítulo:

Agora a Chefatura tinha lhe dado uma missão importante, a série de crimes de morte em Cordilheira. No momento não ligou por onde tantas vezes passara e distraído indagou. O escrivão treinado lembrou a vila na serra recordando que o subdelegado Ramos esteve lá na semana passada. É gente bruta, mata à toa.

Tinha portanto de entrar em choque com esses. Seria fácil acertar logo com os “lombrosianos”. Três moços ferroviários mortos em menos de quinze dias era muito.

Naquela manhã em Cordilheira logo cedo se espalhou a notícia do crime [de assassinato do solteiro Bentinho]. (p. 57)

A mobilidade de tempo e espaço fortalecida a partir daí passa a acompanhar o contraste entre autoridade e população e vai tornando cada vez mais nítida a aderência do narrador ao lugar. Isso torna mais clara a tomada de partido do autor implícito, o que confere uma tonalidade crítica ao discurso e coroa a própria construção da personagem Guizot, o *alter* despropositado, característica evidenciada pela diferença que se forma entre a tonalidade do narrador quando se aproxima dele ou dos trabalhadores — por exemplo, na descrição do fim de Bentinho:

Esse fora posto com a cabeça no trilho não se via mais a cara. O couro cabeludo tinha saltado em boina sobre a ponta negra do

dormente. O corpo se encolhera. A turma das caldeiras deu com aquilo. Os cabelos negros modelavam o couro branco laivado de vermelho. Cobrira uma imaginação e uma vivacidade alegre e buliçosa. *Arrancada assim doía nos olhos, nos nossos olhos.* (p. 57-58, grifo meu)

É sempre doloroso e, em geral, bastante lírico o contato direto com o chão de Cordilheira; quando a perspectiva do narrador está fincada ali, a tonalidade do discurso tende a ser mais sentimental. A isso se contrapõem a dureza e o despropósito da autoridade implacável, numa disjunção que fica mais evidente à medida que a notícia do novo assassinato se espalha pela cidadela, até os olhos saltados de Manelão, solteiro que desde o capítulo anterior aparecia temeroso de ser o próximo corpo sobre os trilhos, serem sobrepostos pela fúria das autoridades:

Manelão com os olhos grandes, vigiando: “É ver guerra.” Não se podia facilitar fora da trincheira.

Dessa vez a polícia estava disposta. O delegado conversou com o chefe. Tinha ordens para “liquidar com a matança”. (p. 59-60)

A distância entre a perspectiva do narrador e a das autoridades, garantida por esse procedimento, concede à matéria uma abordagem antinaturalista. Com isso também se explica o frequente sumiço das figuras humanas, vulneráveis a uma deformação expressionista que faz sobrem as caricaturas — as prostituídas visitadas pelo estudante Guizot “mostravam coxas e outras carnes íntimas, roupas de renda” (p. 55); Dr. Martins, “com palavra silvando entre dentes e lábios” (p. 56), tem, como vimos, “feições compridas” (p. 56); o delegado “voltava-se para o escrivão cinzento e sério com a pasta aberta na sala da chefia” (p. 63). Essas distorções transformam objetos e personagens em manchas, causadas também pelo particular uso de metonímias no capítulo. Os representantes do Estado e da Companhia, por exemplo, descritos pela imagem do “homem cinzento” (p. 64), são deformados pela fumaça do charuto que sempre os acompanha — e a que com frequência são reduzidos —, pelo ambiente, pelo cargo, desumanizando-se, tornando-se em essência uma “cólera de charuto e autoridade” (p. 60), como Guizot, que representa uma polícia cujo poder é propriamente violento. Esses

recursos, em conjunto com a linguagem sincopada, em certa medida desnorteante, elevam o grau de dramaticidade, densificando a matéria.

*

Em “O morto, o vivo e o outro” (IV), a organização é clara e apresenta o desdobramento direto de “Gorro de cabelo dormente” (III). O título faz menção às três personagens mais evidentes no capítulo — Miguel, Manuel e Manelão, os três emes — e carrega a ambiguidade da referência do Outro, que tanto pode ser um amante quanto reforçar o estrangeirismo da autoridade, pois também é o contexto de aparecimento de um espião enviado pela Companhia, que se apresenta como o telegrafista Antônio Moura, mas na verdade se chama Rolando M. Bastos, numa abreviatura que, em vez de imprecisar a identidade, anuncia a semelhança entre ele e os homens com quem partilha a história.³⁵

O “triângulo mortal” (p. 73) — do adultério, das rodas do trem; de novo, da síntese entre terreno e simbólico, isto é, entre desejo, destino, trabalho, exploração, mundo — continua em movimento, “girando a roda” (p. 73) sobre Cordilheira. A princípio, a voz narrativa parece bastante próxima ao grupo dos solteiros — a roda apanha “mais um dos *nossos*” (p. 73, grifo meu); os traídos são uns “cornudos” (p. 73). Entretanto, a oscilação atinge todos os níveis, ou seja, não há uma atitude nem uma perspectiva fixa tanto no plano da ordem (a companhia) quanto no da cidadela e dos operários. Isso justifica que, sem mediação, uma espécie de portador do senso comum logo tome espaço:

Uma mulher sabia quem era o assassino. Ela sabia sim. Às vezes tudo começara com um simples olhar, um gesto de dentro de casa. De noite, ou mesmo de dia, [...] as cabras, os cabras se refestelavam. Depois dava em desgraça. E ela, ou elas moita, ficavam quietas, depois de satisfeitas. (p. 73)

³⁵ A aproximação entre Rolando e os demais homens — por extensão, entre autoridade e trabalhadores — será desenvolvida no capítulo seguinte, “Exploratore” (V).

Se o narrador incorpora a visão de mundo de personagens diversas, incluindo seus preconceitos, no trecho citado é evidente o olhar dos homens sobre as mulheres, apontadas como as responsáveis pelo problema, que, segundo eles, só ocorre porque elas abrem espaço para isso, ativamente “furando as cercas dos fundos dos quintais” (p. 73). O autor implícito sugere a fragilidade dessa culpabilização, porém, não apenas por uma nova variação de perspectiva, mas pela própria montagem, pelo corte repentino de planos. Das mulheres passamos diretamente para o nevoeiro: as “fumaças grossas [que] empastavam o *smog* cobrindo a faina invisível, apitando, apitando” (p. 73) se estendem por toda a cidadela e são, afinal, o que a constitui, como também ao próprio trabalho, a faina nebulosa que carrega em si a condição moderna.

Agora chega “a vez” (p. 73) de Miguel, hóspede de Assunta e antigo colega de quarto do já então assassinado Rufino. A essa altura, os crimes são de conhecimento comum, e a causa da morte não será mais disfarçada; apesar disso, a banalização persiste:

Entre a chave e o desvio largado no chão a cabeça aberta de um golpe. Não houvera talvez tempo para arrastar o corpo aos trilhos, mascarar um desastre. Dois metros além a lanterna quebrada dos pedregulhos negros. Os passos em torno eram de toda gente, muitos pisando sobre os outros. Cacos de vidro, estilhas brilhando entre a pedra britada.

— Agora chefe?

— Agora é telegrafar. (p. 73)

A partida de Miguel é marcada pela volta de Manuel, marido de Arminda, que havia sido levado como suspeito do crime que vitimou Bentinho, seu conterrâneo e hóspede. Ele foi torturado na cidade, de onde volta nitidamente traumatizado e, acusando uma inconsistência do romance, encontra Juvenal — telegrafista, alagoano como ele — com mais consciência política do que se vê entre os trabalhadores em geral. De um lado, essa passagem fortalece a repressão estado-novista, contexto dos casos reais; de outro, sugere também uma crença no sindicalismo que, aqui, acaba por carregar um tom panfletário, pois está em desequilíbrio com a composição.³⁶ Observa-se:

³⁶ O espírito geral de *Doramundo* — de repressão, névoa — tem uma ligação clara com o contexto no qual ocorreram os crimes reais que chamaram a atenção de Geraldo Ferraz. Essa passagem

Manuel articulava justificando por ter causado tanta encrenca:

— Tive culpa de tudo, quis dar duro... Apanhei lá.

— E agora?

— Me soltaram. O Sindicato soube, entrou um advogado, foi fácil depois que falei com ele.

— Mataram Miguel de novo — informou Juvenal [...].

— Me bateram muito, miseráveis. (p. 74)

De vítima incidental do abuso das autoridades — ele fora levado por mera arbitrariedade do poder sobre a ordem —, Manuel surge subitamente convertido em uma espécie de militante mal apoiado pela própria classe: “Nós ficamos aqui, não fizemos nada. *Você estava lá, lutando*. É, então é isto. *Estivemos separados* enquanto você sofria a injustiça. *Nunca esqueceremos*” (p. 75, grifos meus). Isso impulsiona-o até a arriscar novas diretrizes para o comportamento do seu grupo: “Agora ninguém mais diz nada pra polícia aqui. É só dizer, não sei. Que pode a polícia fazer para quem fica quieto?” (p. 75). Essa reação, no entanto, também será dissipada na neblina, sem nenhum alcance, asfixiada pela “mortalha cinza da manhã” (p. 75) sobre o corpo de Miguel — o que, se não resolve, pelo menos atenua o desequilíbrio, uma vez que indica a impossibilidade de organização real dos trabalhadores.

A particularização dramática é continuada pela história de Miguel, outro digno de um narrador afetivo, comprometido com a comunidade, mas a que nesse momento se mistura certa crueza a sugerir a lenta incorporação de uma outra voz, ligada à autoridade. Leia-se:

O desejo vibrante que o arrastara à mulher do próximo e o colocara diante do carrasco era um monte de músculos extintos. Anos de vida, menino, rapaz, moço, crescendo, vencendo, respirando, os olhos

em questão parece retomar não apenas isso — talvez daí lembrar o caso dos irmãos Naves (Minas Gerais, 1937) —, mas o engajamento pessoal do autor, que, como sua companheira, Patrícia Galvão, militava contra a ditadura e, aliás, confiava na força dos sindicatos — basta lembrar que ele foi um dos fundadores do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo. Essa ambientação foi transposta para as telas por João Batista de Andrade (*Doramundo*, 1977), que situa a história precisamente nos anos 1930 para fazer referência à ditadura instaurada pelo golpe de 1964, atualizando o contexto.

amorosos olhando tudo, massa derrotada num corpo inteiro gelando.
(p. 75-76)

Há a marca de uma nova tensão, entre a voz do lugar — que se alia ao lamento de uma vida derrotada — e a inserção, por enquanto sutil, do outro-autoridade. Isso causa uma inflexão no discurso, que volta a pender para o detetivesco, com a descrição dos músculos e da “frágil organização dos ossos finos, a testa alta e baça ocre, na raiz dos cabelos negros empapados” (p. 77), feito exposição de um corpo examinado científica, friamente. Ao mesmo tempo que se registra a “evidente brutalidade” (p. 77) do crime, anota-se o que, na cena de morte, poderia servir de pista — “Deixara o assassino muito o que interessaria a uma investigação em regra, a lanterna quebrada, a barra de ferro” (p. 77) —, ou seja, acompanha-se também a perspectiva do especialista. A autoridade aparece aos poucos, até finalmente se impor na superfície do discurso, no mesmo parágrafo, com a presença do delegado. Se antes ele se confundia com os trabalhadores, aparecendo lentamente, sua materialidade passa a implicar um tratamento diverso da matéria:

Dr. Guizot remoía o charuto. Sentia-se mal lembrando os olhos cinzentos na desfiguração da cabeça coagulada. Não havia mais disfarce de desastre, hipótese nenhuma. Era crime do mais besta, do tempo da lascada. Miguel, um operário, hem menino, mas delicado, não? Tinha um jeito discreto de olhar. E foi uma criança. Mas quando nasce uma criança é um assassino que nasce, ou uma vítima a servir ao assassinio... (p. 77, grifos meus)

Embora parecesse restar alguma humanidade no delegado, que não se sentia confortável com a cena, ela é rapidamente neutralizada pelo seu olhar lombrosianista a vincular crianças e crimes. Como alguém já consolidado como braço de poder, ele é alvo de um rebaixamento ainda mais acentuado do que aquele visto nas passagens relativas à sua juventude — apesar das observações que se pretendem especializadas, a falta de rumo do “aparvalhado” (p. 77) Guizot é continuamente exposta, como pelas soluções hiperbólicas, impraticáveis e, portanto, interditadas de mapear toda a população de casados, vigiar todo o território ou mesmo armar todos os homens (p. 77-78). Dessa forma, a autoridade antes abrangida pelo todo, camuflada entre os trabalhadores, enfim se separa, constituindo-se decisivamente como estranha. Por isso, os vários parágrafos

seguintes — até quase o meio da página 79 — se voltam a essa instância, que se destaca por um discurso direto alongado em desorientações:

Andando, ouvem, se perdem em explicações:

— Não houve luta, examinamos bem. Ele foi apanhado de surpresa, parece que do alto. Andou uns passos, caiu e ficou. Os trens saíram do lugar, o vagão do criminoso onde andará?

O chefe Amâncio olhava para o alto. Dentro da nuvem passava um vagão e no teto a caveira vinha de dominó preto, agitando uma barra de ferro. Voltou à realidade para reagir negativo:

— Doutor, não sei nada do Miguel.

— Mas foi você “seu” Amâncio que acenou com o motivo. O senhor é que disse que aqui se mata por vingança, negócio de mulher sem-vergonha, e ciúme por essas vacas! Foi você! (p. 78)

O diálogo continua à toa, até que Juvenal, o telegrafista, irrompa avisando que finalmente um solteiro havia sobrevivido à vingança. Era Salgado, o espanhol amigo de Raimundo, já citado no capítulo II, “Na pasta do *smog*”. Embora a expectativa seja frustrada,³⁷ ela dispersa a atenção de Guizot e Amâncio sobre detalhes irrelevantes dos crimes. Em nova metamorfose, o narrador volta a portar a voz do lugar, enquanto revela outro elemento estranho: “Foi então que Cordilheira recebeu a visita dos repórteres, fotógrafos. A *curiosidade urbana* chegava à parada da serra. Fotografaram-se casas, pessoas, Nagibe falando” (p. 79, grifo meu). Este é um momento em que aparece o etos interiorano de Cordilheira, pouco acostumada a abordagens do tipo —³⁸ aspecto que assinala a descoberta do Brasil pelo artista urbano, correspondendo a uma tradição de que temos como referência instantânea Euclides da Cunha. O apelo da informação fortalece a

³⁷ Como é sabido desde o capítulo II, Salgado é incapaz de servir de fonte: “O espanhol de nome Salgado dizem que escapou. Mas escapar para ficar bobo não adianta. E Salgado abobalhou. Não dizia mais coisa com coisa.” (p. 38)

³⁸ O fantasma da cidade domina Cordilheira, pois é o início e o fim dela, posto que nascida e mantida pela força moderna do trem. Trata-se de uma sombra constante — motivo do trabalho que fixa as famílias ali e lugar primeiro da prostituição que depois será importada — que já havia ganhado contornos um pouco mais definidos por ser onde Manuel encontrou a violência do Estado. Mesmo que esses limites sejam constantemente borrados, o que torna difícil conceber a cidadela plenamente como interiorana, o urbano é quase sempre o mais distante.

tensão entre forma jornalística e linguagem literária,³⁹ nesse capítulo que se situa exatamente entre “Gorro de cabelo dormente” (III) — que, como vimos, começa a problematizar a invasão do Outro (no caso, Guizot) — e “Exploratore” (V) — que flexibilizará radicalmente essa oposição de perspectivas.

No entanto, ainda que a curiosidade importe mais do que o sentimento do fato, ela não tolhe a fantasia, ou seja, nem o peso do documento impõe dimensões naturalistas. Apesar do interesse e da força jornalística, o tratamento continua coerente à estética notadamente de distorção expressionista —⁴⁰ que, se antes já nos havia feito deparar com “o morto enorme [que] enchia o espaço sob a ponte” (p. 76), agora se volta aos “olhos de Manelão quase loucos de terror” (p. 79). Assim, mantém-se presente a sensação da vontade de trabalhar com manchas e contrastes acentuados, o que se vê inclusive pelo aparecimento decisivo de Manelão a partir dos olhos.

Ele, um outro-amante, vive com um pavor estendido desde o segundo capítulo, quando, “com os olhos sarapantados” (p. 49), afirmou que estar em Cordilheira era como “ver guerra” (p. 49). É chegada a hora de essa personagem, sempre de fundo, sair da trincheira,⁴¹ o que faz com bastante atordoamento, assombrada pelos fantasmas dos colegas assassinados, que jura poder ouvir, divertindo sadicamente os demais. Alguns temas centrais convergem para a retomada da história do amante: por exemplo, as crianças, aquelas que para Guizot significam o nascimento dos assassinos, também rondam esse novo plano, mas como vítimas da exposição provocada pelos jornais — “Na escola atenderam aos pedidos: não torturassem as crianças *ainda* em Cordilheira. Filhos

³⁹ A passagem citada chega a lembrar a declaração de um editor do jornal *Le Figaro* vista por Walter Benjamin (1994) como exemplo de informação: “Para meus leitores é mais importante um incêndio em Quartier Latin do que uma revolução em Madrid”.

⁴⁰ É interessante a relação com outra tradição de desbravamentos, ligada aos artistas de 1930. Annateresa Fabris (1990, p. 77, grifo dela) comenta: “Já não se tratava mais de descobrir o homem brasileiro apenas enquanto etnia: o que importa, sob o impulso renovador de 30, é descobrir o *homem social* brasileiro.” Ela aponta justamente Lívio Abramo, autor das gravuras que ilustram *Doramundo*, como exemplo de dedicação a esse homem social: “Cenas de trabalho na fábrica, cenas de greve, cenas de vida operária são captadas com um *pathos* e uma agitação expressionistas, indícios de um compromisso direto do artista para com a realidade.”

⁴¹ No fim do terceiro capítulo, “Gorro de cabelo dormente”, alguém pergunta à personagem: “Que lembrança de guerra. Você já esteve na guerra Manelão?” É o narrador quem responde: “Estava, tinha um medo de arriscar a cabeça fora trincheira.” (p. 69)

de assassinos!” (p. 79, grifo meu). Entende-se, pelo advérbio destacado, que a espera pela vez delas acabará, o que corresponde à constatação natural de Manelão sobre a própria culpa — “Destino de macho é esse, procurar fêmea. Que é que tem?” (p. 80) —, resignação reiterada pela memória da punição bíblica de Adão e Eva, a que os solteiros atribuem a responsabilidade pelo que os impede de desistir das mulheres casadas (p. 80). O paradoxo das crianças equivale ao do desejo: elas são indeterminação, porque promessa e começo, mas também determinação, pois condenação e retorno, recobertos pela indeterminação do incontrolável e pela determinação do destino, força sempre insatisfeita, insaciável. A síntese disso é a condenação — “Fica bonzinho Manelão. Ninguém conta, você não tem culpa. A culpa é mesmo dessa necessidade... Nascemos para isto; trabalhar, comer, fornicar” (p. 81).

Essa condenação ganha ainda mais expressividade com Manelão particularizado. Afinal de contas, ele corporifica o problema de maneira muito pessoal, atingindo mais um nível de adensamento da questão dramática que vinha se agravando. Experimentando a crise de modo particular, a personagem se torna a expressão de algo geral, isto é, o sentimento de Manelão define não só ao próprio, mas ao todo. Como chave da resolução das manchas, seu pânico intensifica a deformação da figura humana, dominando-a, como partisse de dentro para fora. Esse sentimento, matéria-prima da própria personagem, ganha ênfase no ambiente, espalha-se, dissolvendo as figuras: “Manelão falava mas não ouvia a própria voz. A nuvem de fumo aumentava ele sentia-se afogar. As cabeças boiavam” (p. 82). Aliás, na ilustração de Lívio Abramo que acompanha essa passagem, destaca-se uma enorme mancha negra, que é de ar e de olhos, isto é, que imediatamente remete a contaminação e condenação, a desagregação e destino, constituindo-se como bom exemplo da obra do artista, que, para Geraldo Ferraz (1955, p. 15), “na humildade sintetizadora do branco e preto lhe deu o meio de traduzir em linhas e formas as coisas que lhe feriam a atenção e a sensibilidade”.

Esse é o contexto do pesadelo do transtornado Manelão, que anuncia o que acontecerá (p. 82), embora isso seja insuficiente para remediar a impressão de fraqueza do procedimento. A desorientação emerge também em seu inconsciente, e o amante, mesmo dormindo, continua vendo “cabeças que flutuam no espaço” (p. 82) enquanto o imperativo “trabalhar, comer, fornicar” (p. 85) é retomado e acrescido de outro, “morrer” (p. 85). O artifício é bastante cômodo, um tanto óbvio, facilmente encontrável em ficções

diversas, mas a ingenuidade é amenizada pelo fato de que a matéria do pesadelo se integra sem quebra ao todo da narrativa, pois confirma-se que tudo o que aconteceu foi aproveitado das conversas entre os homens. De todo modo, essa é a deixa usada para que ele decida fugir de Cordilheira, projeto que, ninguém sabe por quê, será abandonado, mas alimentará outra tensão, só resolvida no sétimo capítulo.

Em seguida, um sumário narrativo volta a notar a passagem do tempo e retoma o peso do documento. Marca-se o surgimento de Antônio Moura, o espião recém-chegado e logo confundido por Juvenal, que identifica o elemento estranho, perguntando sobre alguém que, em tese, ele deveria conhecer se fosse de fato um telegrafista, conforme se apresenta. A odisseia dele será acompanhada adiante, mas seu anúncio reforça um impasse importante para este capítulo e igualmente relevante para o próximo. Moura é alguém que chega com olhos de “uma curiosidade febril, como se todos os seus sentidos estivessem nas pupilas” (p. 86), de forma que sua figura seja o elo entre a ficção e o documento, ou entre linguagem jornalística e literária. Ao aproximar-se da mencionada “curiosidade urbana” (p. 79), o invasor também remete ao projeto de descoberta de um Brasil, do que decorrem as semelhanças entre essa figura — alguém que, veremos, falhou na carreira jornalística — e o próprio autor. E é o olhar dele, estrangeiro, que evidenciará *Doramundo* como um instrumento de investigação, pois, causa e produto do conflito, é peça-chave na configuração deste, constituindo-se como notável obstáculo para uma formalização confortável, mais inclinadamente documental, da matéria. Veremos.

*

É muito interessante a alteração de perspectiva do capítulo v, “Exploratore”, no qual a aproximação de Antônio Moura, uma figura da autoridade, significa uma quebra de maniqueísmo, na medida em que se procura humanizá-lo — e, por extensão, a todas as personagens cruéis, isto é, representantes das autoridades ou da Companhia. Não se trata, porém, de uma atitude cristã, mas da evidência de que há um sistema desumanizador, comum a todos. Voltando ao capítulo inicial do romance, percebemos que Moura — cujo nome verdadeiro é Rolando M. Bastos — já havia sido apresentado, mesmo que até ali não nomeadamente:

No meio disso mataram um “espião”. Aí a polícia veio outra vez mas não prendeu muito. Quem matou? Foi o Baba de Piche? O marido da Ifigênia. O marido de “Sola Preta” ou o corno Valeriano? Cotó? “Miudinho”? Penedo? Quem quer que seja que o tenha mandado para o inferno é lei que não se espiona. Todos os ruins se juntaram — o espião é o inimigo. Que era “espião” era. Não levaram logo o corpo? Ninguém tinha dó nem pena. Já foi tarde. E no primeiro trem lá despacharam o “espião” duro, empastada cabeça. (p. 28)

Portanto, quando ele reaparece em “Exploratore”, capítulo no qual sua voz é predominante, já é conhecido o seu fim. Passamos então a acompanhá-lo muito de perto, testemunhando a continuidade do rebaixamento das autoridades. No entanto, se o rebaixamento do delegado Guizot andava sempre pelo cômico, aqui a via é trágica: do começo do capítulo — com o espião sugerindo que há um fundo pessoal na decisão de ir investigar os casos de Cordilheira — ao fim — quando ele é assassinado —, o tom do discurso é bastante grave.

Chegando a Cordilheira, ainda na Estação, Rolando rememora o que o levou até lá. Logo se revela que há algo de pessoal nesse acerto de contas: embora ainda não se saiba por quê, a personagem se ofereceu como “responsável pela vingança” (p. 91). Ali passa a tentar se introduzir na comunidade, mas, sem sucesso, é também visivelmente Outro. Embora não seja tão desastrado quanto Guizot, sua primeira tentativa de aproximação é bastante desajeitada: ao tocar no assunto do homicídio recente de Salgado, causa desconfiança e, na tentativa de contornar a situação, vai se enredando, até ficar sozinho. Mergulha então em reminiscências, revelando ter estado em Cordilheira quando, muito jovem e recém-órfão de pai, descobriu que a mãe, Iracema, que ele sempre considerou morta, era uma caftina da cidadela. É esse o contexto que o terá feito tanto fugir de lá no passado quanto voltar na vida adulta. Na juventude, ele fica impressionado com Iracema, que, ao se revelar viva, “em sua extrema vitalidade de bicho movediço” (p. 96), comove-o, ao passo que acende um ódio devido à mentira do pai:

Eis-me chorando contra os seios firmes, o vestido de seda fremindo nos perfumes do corpo que me abrigava abraçando.

Morta mamãe cartas relidas e amargas. Não sei o que houve, nunca o saberei, mas o sujo mentiroso foi o velho. “Sua falecida mãe.” Desleal, sempre me mentiu.

E eu sabia que aqui, diante desta imensa plataforma, atrás de mim, sobre minhas costas, estaria uma reunião de homens mentindo sempre, assassinos; e uma reunião de mulheres mentindo sempre, as adúlteras. (p. 96)

Essa correspondência entre passado e presente — que têm em comum assassinos, mentirosas e adúlteras, segundo a própria personagem — acompanha uma alteração na posição do narrador, que supera o obstáculo anteriormente imposto. Rolando se identifica diretamente com os assassinos, e assim se borra a divisão entre as autoridades e os demais. Com um narrador capaz de aderir inclusive ao lugar daquelas, é possível esse capítulo que, em primeira pessoa, com frequência evidencia a proximidade entre Rolando — e por extensão, de novo, as autoridades em geral — e os homens de Cordilheira:

Aí estava o que eu queria ouvir, a condenação aos que *nos enganavam*. *Ostentávamos* os nossos belos cornos e *contemplávamos-nos* em admiração mútua, porque *alguns de nós* tinham afinal quebrado aqueles potes com olhos e nariz metidos na *nossa* mulher. Este divagava:

— Imagine só o prazer da tocaia. O sujeito que desgraçou sua vida vem por ali, despreocupado. [...] Nem pode nunca imaginar que vai cair já e já, e nunca mais fêmea nenhuma.

— Você seria capaz de matar assim.

— Você mesmo seria.

Sim eu seria, queria dizer que eu mesmo, capaz de matar por isso, exatamente. Matar. (p. 97, grifos meus)

O espião narra a fala dos casados em discurso direto, demonstrando inclusive alguma concordância com eles, ainda que o seu ofício seja de combate. Justifica-se a mudança do valor dos plurais destacados no trecho anterior, que deixam de se restringir ao compromisso do autor implícito com os trabalhadores e passam a contemplar também a autoridade, sem significar um problema de incoerência interna. Essa dissonância exprime um valor moderno e é trabalhada poeticamente, com a exploração das simetrias

entre passado e presente, que veremos alcançar além da permanência de assassinos como o pai ou mentirosas como a mãe de Rolando.

Tais simetrias envolvem planos temporais e temáticos múltiplos, que ora se distanciam, ora se confundem, numa mobilidade contínua. Por exemplo, a capacidade de matar, recém-assumida pelo narrador, reporta-se imediatamente a outra espécie de morte — do desejo adolescente dele por Irma, uma das prostituídas gerenciadas por Iracema. Olhando-a como se estivesse a salvo daquilo evitável na própria mãe proxeneta, ele acreditava que a moça fosse de todo diferente:

Irma me apareceu diferente das outras moças que moravam lá [com Iracema]. Era muito moça, tinha um acento estrangeiro na voz, a pele visivelmente fina e os cabelos esvoaçantes cheios de brilho de oiro finíssimos junto ao pescoço de curva. Diferente das outras moças que moravam lá. (p. 97, grifos meus)

Nesse e nos oito parágrafos seguintes, porém, acompanhamos a quebra de expectativa do jovem Rolando, cuja iniciação no sexo é um tanto traumática: aturdido pela “carne [que] não respondia mais” (p. 98) e pela consequente partida de Irma, resolve furtar o dinheiro de Iracema e fugir para o Rio de Janeiro. Tomando para si o grande símbolo do capital, ele se apropria especificamente do lucro da exploração das mulheres, ocupando, de certa maneira, o lugar de cafetão também da própria mãe: “Reviro cédulas, cédulas tiradas da gaveta da cômoda de mamãe, no quarto grande a cama fechada num cortinado tamisado de rendas, rendas íntimas, rendendo aquele dinheiro revirado, cédulas, cédulas” (p. 99). Na tecedura das palavras, das rendas que se tocam e se equivalem, estão os fios que continuam envolvendo sua condição de explorador, conforme acusam os sujeitos de Cordilheira; a associação entre dinheiro e prostituição — que, como aponta Roberto Schwarz (1981, p. 167), “coincidem na equivalência geral que estabelecem” — aproxima mãe e filho, aqui expondo também o vínculo entre violência e sexo, e entre aquela e trabalho, vínculo esse costurado pela exploração. O tema do romance é, portanto, um trauma particular da personagem, indicando que a violência do Estado também diz respeito à vida do sujeito, pois dela se origina.

Essa relação sustenta o movimento de planos explorado em todo o capítulo, planos esses que se confundem também pela própria falha de elaboração da busca da

personagem. Um sentimento difuso leva Rolando a Cordilheira para se vingar do que julga ser uma traição — de sua relação com a prostituída, ele exigia a mesma concepção de fidelidade que regula o ciclo de crimes. Ali, apesar do contexto um tanto diferente, sente-se próximo ao drama dos casados, na “coincidência das brutais vinganças, [para onde vai] como pedra atirada” (p. 100) — aproximação que ultrapassa a linha da estratégia de disfarce, pois todas as tentativas de Antônio Moura de estabelecer algum contato com os homens, citando semelhanças entre eles, correspondem a um fluxo íntimo de memórias de Rolando.

Tanto quanto os casados, ele quer vingança. Entretanto, na falta de um alvo preciso, isto é, de um sujeito traidor específico, procura uma reparação que confunde inclusive a si mesmo — ao encontrar padre Honório, por exemplo, sente o impulso de perguntar por que se ofereceu para investigar os crimes (p. 100); depois, ele próprio reconhece que persegue criminosos, “alguns, mas é toda a gente que mata” (p. 103). Mais complexa do que a do aparvalhado Guizot, a confusão dele se traduz pelas intromissões contínuas da memória enquanto tenta extrair informações dos homens, com tudo o que ocorre pendendo para a busca da própria identidade, para a expiação pessoal que o move até ali — “Baba de piche é um ferroviário de cinquenta anos. Tem o apelido de mascar fumo. Irma fumava um *gold* Virgínia, cheiro dourado” (p. 101-102). É diretamente da voz de Baba de piche, aliás, que se ouve um diagnóstico bastante preciso: “E veja bem que quem mata não é ninguém; quem mata é a fumaça, o carvão, o fogo. Fica tudo bruto. É isso” (p. 102). Contudo, mesmo a dureza da declaração não é suficiente para fazer Rolando deixar de se voltar continuamente para si. Na tensão melancólica entre o drama de Cordilheira e o da personagem, esta se retrai com persistência, “magnetizada pedra” (p. 95) entre os acontecimentos.

Pouco a pouco, porém, a questão de Cordilheira vai ganhando contornos mais precisos, até se impor no fim do capítulo. A isso se deve um dos movimentos mais surpreendentes do narrador, que, conforme observa Antônio Olinto (1957), faz a história saltar de Rolando para fora, fixando-se em outras personagens. À medida que se recuperam os antecedentes da sexualidade arrevesada do espião — do romance adolescente com Irma ao noivado frustrado com Palmira —, ele vai se aproximando de Olga, *a solteirona*, e também de Cordilheira de modo mais amplo. Com a costureira, chega a fantasiar cenas de maridos traídos:

Dr. Guizot obtivera então a ordem para eu vir investigar Cordilheira. [...] São uns assassinos, homens e mulheres. Sim, elas contam até para os maridos. No meio da briga soltam o grito:

— Não se enxerga “seu” corno?

Tapam-lhe a boca as mãos duras, mão de carvão de pedra:

— Com quem cadela, com quem.

[...]

Ficaram [as mulheres] altamente importantes, ganharam fama porque os maridos matam por elas. Os homens tiveram mais carinhos. Havia um estímulo e o ciúme crescia, e é preciso cornear para haver ciúme. Cópulas, surras e depois cópulas, e de novo surras.

— Pois ficaram muito importantes — observa dona Olga. (p. 103-104)

Cópulas e surras, desejo e violência, nojo e gozo, continuam presentes, encontrando correspondência inclusive na relação entre Rolando e Olga. Ao mesmo tempo que eles se identificam — a ponto de o policial tê-la como confidente, confessando até a sua verdadeira identidade (p. 109) —, ela lhe provoca tanta repulsa quanto as demais: “[As mulheres de Cordilheira] são desgraçadas, mal arrumadas, nada atraentes até mesmo Olga a costureira” (p. 101). Solteirões — embora apenas a mulher seja diretamente referida assim —, os dois estão fora da dinâmica de desejo e morte, mas observam-na com malícia e cumplicidade: “Tenho certeza que [o batom] é presente de alguém”, [Olga] levanta nos dedos um dos canudinhos de metal, torce a rosca, e o *baton* sobe. Olha fascinada, repete o gesto e o tubo vermelho desce e sobe, fascinada” (p. 105). Esse espelhamento entre as personagens também justifica por que essa autoridade tem nome e sobrenome, constituindo-se como especial particularização num terreno em geral tão enevado.

Antes de Rolando ser morto numa emboscada, seguimos seu destino de espião a serviço da Companhia. A modificação desse indivíduo segundo o impacto do tempo chega a aproximar a narrativa do romance de fluxo de consciência, num tom distante e, em certa medida, estranho à composição geral. Para isso, duas temporalidades serão tensionadas: a do presente, de alguém que chega a um território para uma investigação que enfim será revelada como uma expiação pessoal, e a do passado, que por sua vez se

desdobra em pelo menos dois campos — do passado particular, que reconstrói os motivos pessoais por que tal sujeito se prontifica a servir a Companhia nesse acerto de contas; e do passado comum, que remete a uma ancestralidade que é de Rolando e do Brasil, evocando a questão da identidade nacional a partir da Iracema de Alencar.

Aqui leremos um passo além do hibridismo de formas, que, contudo, são incapazes de conviver pacificamente e com frequência se contradizem. A referência a *La chanson de Roland* ao fundo de uma batalha, agora infame, preserva um quê de caráter mítico, mas perdeu seu herói épico e virtuoso; no entanto, algo do romance acaba se tornando insustentável, e toda a construção individual de Rolando, a que acompanhamos com tanto interesse, também acabará perdida no *smog*. Dele sobrarão apenas o tipo de uma autoridade que carrega o peso das “raízes mortas” (p. 92) neste terreno de exploração, revelando-se também filho de uma Iracema com um explorador. Este, embora morto, deixou como herança o destino de exploração, enquanto daquela não sobrou sequer a graça dos cabelos “mais longos que seu talhe de palmeira” (ALENCAR, 1965, p. 85) — a mãe de Rolando aparece “vestida de negro e os cabelos dela, curtos, eram mais pretos que a seda negra-brilhante do vestido sobre a elasticidade sinuosa das linhas” (p. 95). Então defrontamos de novo com o problema de tradição e insuficiência das formas, que redefinem continuamente os próprios limites e se tornam um tema constante em *Doramundo*. Problemáticas a todo tempo, essas linhas se curvam e se comprimem, como na própria ocasião do homicídio de Rolando:

Sem maior possibilidade estremeço amontoado porque ouço que nem se falassem muito longe ensurdecido por uma porção de camadas de montanhas silenciosas desabando, nas pétalas enormes dos desmoronamentos:

— Filho da puta.

.....

— Não teve tempo de atirar, só puxou a arma.

Parecia que não tivera a última convulsão sequer, rolando, e caído de borco, no chão duro, de pedra, de carvão, de guerra, em Cordilheira. (p. 114)

É pela perspectiva da vítima que testemunhamos uma desorientação que se expande, se agrava e se acumula na multiplicação de uma carga emotiva tensa, mas, na

iminência de desmoronar, é resolvida numa ação que não poderia ser narrada, mas paradoxalmente — *ironia do romance* — é. Depois, ao mesmo tempo que aparece um mediador, há também o recurso poético de uma encenação visual e rítmica, servida por vírgulas que mimetizam a ação e se aproximam do que poderia ser o cair das últimas pedras que se desmantelam sobre o cadáver no inexorável, e brutal, contato com a dureza do destino que o aguardava, devolvendo-o ao pó, enquanto sabemos que a exploração, de alguma maneira, continuará.

4. Outras vias de exploração

A morte de Rolando é lembrada muito de passagem por Álvaro Flores, funcionário da Companhia, que propõe a Mr. Comb, o superintendente, a solução do prostíbulo — cena que constitui todo o sexto capítulo do romance, “Abcesso de fixação”, título obviamente retórico e paródico. É um capítulo curto, de passagem, no qual volta a sobressair o prisma de alguém comprometido com a matéria, manifestação de um autor implícito a confrontar o diálogo dos dois homens com o contexto em que se encontram e que os define, afinal — intervenção do autor pressentida já pela epígrafe do capítulo, que parece reger este e os próximos dois, fazendo saltar ao primeiro plano a degradação anunciada: “*‘Y la vida no es noble, ni buena, ni sagrada’ — Lorca*” (p. 115).

Como o nosso já conhecido Guizot, Mr. Comb é outro estrangeiro que se esconde atrás do cargo ocupado: “Sobre o dorso da secretária enorme com papéis ordenados, em pastas, e o grande tinteiro de que não se utilizava, Mr. Comb tinha de pôr-se no mais alto das suas tamancas atrás da trincheira quadrilátero ouro sobre negro — *SUPERINTENDENTE*” (p. 117). Recorre-se novamente à potencialização do minúsculo, recurso que definia o delegado Guizot desde o capítulo III e que agora configura Comb como mais uma autoridade desfigurada, que se esforça em manter distância dos funcionários hierarquicamente inferiores, mas, na mais ligeira distração, perde a postura — como ao ouvir o plano de Flores: “Mr. Comb, interditado, esquecendo-se da aplicação das pupilas polares, fez um gesto para o funcionário sentar-se. Depois acharia ter-se excedido” (p. 121).

Vacilos como esse reiteram o ridículo do discurso cientificista, agora também utilizado para justificar outra violência, a comercialização de corpos femininos como saída para a crise enfrentada pela cidadela, numa clara alusão positivista do “abcesso de fixação” que traduz em termos clínicos um diagnóstico que parte não de um especialista, mas de um baixo funcionário em busca de recompensa. Para Naomi Lindstrom (1993, p. 82, tradução minha),

esse modo pseudocientífico de expressão é uma das paródias mais explícitas em *Doramundo* e uma das coisas mais difamadas pela trama do romance. A fonte do discurso clínico sobre crime é Álvaro

Flores, um autoproclamado defensor de higiene social. Ao apresentá-lo, o narrador estranhamente toma a liberdade de adicionar toques que indicam uma atitude de desdém. Flores é referido como “o subalterno” (117) e “o funcionário Flores” (119). Na primeira aparição real de Flores no romance (a frase e conceito favorito dele, “abcesso de fixação”, já havia aparecido no texto sem muito contexto explicativo), o narrador cria um humor malicioso sobre a reunião potencialmente humilhante em que o personagem se encontra. [...] O sorriso de Flores, que exhibe em excesso sua “dentadura tratadíssima em gengiva cor-de-rosa”, irrita seu superior e se torna um sinal não verbal grotesco do discurso que ele está prestes a estabelecer, em que o conceito de medicina preventiva é a noção administrativa e abcesso é a metáfora predominante.⁴²

Essa metáfora medicinal associa o discurso higienista da Estrada ao conflito do romance de modo mais amplo, a partir do caráter positivista posto contra a doença que acomete o corpo social. “O ovo que sorria nos dentes do funcionário Álvaro Flores” (p. 121) é a imagem mesma do mistério da origem — do ovo; portanto, da sexualidade — subordinado à violência, aos dentes. O pus está no discurso, mas também no problema em si, que as autoridades acreditam poder gerenciar. A estratégia administrativa, apoiada numa lógica de redução de danos, será aceita irrefletidamente por Comb, que, à saída do subalterno, abandona o assunto, depois de ceder o contato de Guizot, com quem o funcionário deve passar a interagir: “Apanhou o lenço para enxugar as mãos — devia lavá-las, muito naturalmente — e tocou a campainha” (p. 123). Vê-se, pois, que a individualização de Rolando — logo, de qualquer autoridade — não compensa o ridículo inerente às instituições, para onde nesse capítulo definitivamente pende o grotesco, o que

⁴² “This pseudo-scientific mode of expression is the one *Doramundo* most overtly present as the butt of mockery and the one most plainly discredited by the events of the novel’s plot. The source of the clinical discourse about crime is Álvaro Flores, a self-appointed proponent of social hygiene. Presenting this individual, the narrator uncharacteristically takes the liberty of adding touches that indicate an attitude of disdain. Flores is referred to as ‘O subalterno’ (117) and ‘o funcionário Flores’ (119). In Flores’s first real introduction in the novel (his favorite phrase and concept, the ‘abcesso de fixação,’ has already appeared in the text without much explanatory context), the narrator derives sly humor from the potentially humiliating interview situation in which the character finds himself. [...] Flores’s smile, which displays to excess his ‘dentadura tratadíssima em gengiva cor-de-rosa,’ unnerves his superior and becomes a ludicrous non-verbal sign for the discourse he is about to set forth, in which the concept of preventive medicine is the governing notion and abcess is the predominant metaphor.” (LINDSTROM, 1993, p. 82)

torna as personagens ainda mais desfiguradas, caricaturais — do superintendente, sempre envolto na fumaça do cachimbo (p. 122 e p. 123), enxergamos apenas o cargo e as “pupilas polares” (p. 121); Flores é sobretudo o dono de um sorriso indissolúvel que exhibe um “dente que tinha na raiz exatamente uma bolinha de pus coberta de sangue” (p. 123). A imagem asquerosa, portanto, acaba se sobrepondo à inicial, asséptica, daquele que expressa o paradoxo nascido dos “dentes límpidos” (p. 118) em contraste com a sugestão sórdida, cujo caráter venal expõe o próprio Flores como um rufião, comercializador de mulheres em busca de recompensa. A propósito, tal assepsia é destruída novamente por via expressionista:

Um leve suor na mão do superintendente marcava o vidro do seu campo de operações. A fumaça desvanecia o nojo. [Mr. Comb] lembrava-se do dente que tinha na raiz exatamente uma bolinha de pus coberta de sangue. Flores com um abscesso na base de cada dente. Uma boca mole rindo. Um ovo de Colombo entre dentes combalidos. Banha amarela saindo pela porta com a idéia-mãe nos cabelos empastados. (p. 123)

A cena, enfim, condensa o essencial das autoridades — públicas e privadas, pois, além de despreparadas e mecanizadas, são especialmente nocivas porque se relacionam de maneira bastante promíscua. É isso que possibilita que a iniciativa do funcionário não encontre empecilhos legais para ser posta em prática — daí o capítulo seguinte, “E as ‘flores’ chegaram” (VII), já iniciar com as mulheres indo para a cidadela, sem que nada se interponha entre ideia e execução.⁴³

A chegada delas é marcada pela névoa, num ambiente que se prova mais uma vez funcional, na medida em que isso e a topografia — a rua em diagonal, no fim, no despenhadeiro, para onde as “flores” serão encaminhadas (p. 132) — são a expressão do isolamento, da realidade daquelas pessoas envoltas pela neblina, sobretudo das mulheres especialmente exploradas, condenadas ao despenhadeiro do despenhadeiro. Se em todo o

⁴³ Depois haverá um recuo temporal para apresentar um pouco dos preparativos para a ida delas. Trata-se dum registro de como esse processo gerou especulações e estranhamento na pequena cidadela, pouco acostumada àqueles móveis exóticos que chegavam e a tanta movimentação (p. 131-132), o que, afinal, reitera o mencionado etos interiorano do lugar.

romance há um sopro de temor eternamente pairando no ar, nessa ocasião também não se sugerem bons agouros. Há um suspense sustentado por outra faceta da violência.

A particularização agora será concentrada nesse evento e também na morte de Manelão — dois planos confrontados continuamente no capítulo, a tensionar a euforia causada pelo aparecimento dessas mulheres e o mal-estar que acompanha o novo assassinato. Essa tensão fortalece o vínculo entre desejo e destino, elementos que unem os dois planos — como observa Walter Benjamin (1989, p. 237), em um bordel, tal qual em salões de jogos, põe-se “o destino no prazer”. Isso causa um balanço no curso das coisas, pois é um ponto de desequilíbrio na previsibilidade do destino. Vemos o festejo grotesco e extravagante de um carnaval; o embaciantes das nuvens, da fumaça do cigarro e do ambiente; a maldição sugerida pela mesma negrura que contagia toda a cidadela. As roldanas de ferro se deslocam dos trilhos de destino e partida para gerar um efeito sonoplástico da chegada das “flores”, num recurso cenográfico; o caos ganhará um verniz carnavalesco; o automatismo do trem e da modernidade será visível por gestos da população; o clima fumacento de Cordilheira será traduzido pelo cigarro — menos glamoroso do que o charuto que frequentemente acompanha as autoridades, os homens cinza dos altos cargos da Companhia e do Estado. O início do capítulo sustenta o expressionismo agravado no fim do anterior:

Braguilhas abertas, cavalos aos pinotes, saltando montanhas, cabos rilhando, uma fumaça de cigarro na cara, roldanas cantavam de ferro, dentadas famintas nas cascas das árvores, coxas brancas abertas em nuvens à bubuia, a cabeleira acaba de passar desnastrada os últimos grampos caindo, serpentinas, fumaça. Nessa altura do mercúrio em alta, começada naquela manhã desde a primeira notícia, nossos gestos lívidos, automáticos. Não, a serra não era a mesma, nem a estação, nem os trilhos. Nossos olhos banzavam. Mulheres e crianças — os solteiros, principalmente, viam na aparição um sinal negro de outras desgraças. (p. 127)

Veremos, porém, que o lirismo vai intensificando a situação, enquanto prepara o desfecho do romance — é nesse capítulo, aliás, que Teodora e Raimundo aparecem de fato. A contraposição de momentos líricos é lançada quase de imediato, a partir do assassinato de Manelão, a face mais declaradamente negativa do espetáculo, que se

justapõe à aparição das três mulheres, de modo que as duas histórias cheguem a se fundir naquele espaço caótico e febril, numa associação de assuntos revelada pela forma:

Quem viu como nós não poderá jamais esquecer. As caras de bonecas de morim com estes olhos translúcidos de retrós negros, as palavras baixas, soturnamente, poucas, o pesadelo desenrolando linha dum carretel sem-fim.

— Não deixe as crianças verem!

Primeiro, as hesitações de cada um, depois a idéia consternada do ajuntamento reduzido:

— É preciso tirar o corpo daí. (p. 127)

Desejo, destino e morte estão profundamente relacionados, confundidos, dispersos naquele ambiente. O problema ganha ainda mais dramaticidade pelo fim de uma personagem que acompanhávamos de longe, com a angústia de sabê-la condenada. Apesar do anúncio desse sacrifício, seu significado é tomado de algum mistério — Manelão não parece ter um vínculo expressivo com a amante, que jamais conhecemos; muitas vezes, seu medo parece até infundado, fruto de uma paranoia. Portanto, ele representa os homens de maneira bastante ampla, corporificando o que há de incontrollável, de misterioso, ou seja, uma pulsão comum, coletiva, que, descontrolada, é o que o condena. Quando esse trabalhador morre, o narrador reconhece que o acontecimento era inevitável — “Tinha de morrer aquele” (p. 128) —, mas deixa transparecer a dor disso, numa despedida triste e apressada que quase desobedece às ordens da Companhia:

Adeus Manelão. A ordem da chefia é lhe mandar depressa para a cidade.

Lá vai ele numa gôndola vazia, depois do abraço que com ele tivemos ao retirá-lo da cerca. [...]

[...] Adeus Manelão. Vai sozinho na tua gôndola. [...] O que ele queria nessa escalada. Que urros silenciosos sufocaram sua garganta seca de febre no traumatismo? Que palavras a boca queria morder ainda. *É a nossa febre de caras lívidas de bonecas de pano a que acompanha o trem*, a gôndola que se vai, e parece que é o fim, “seu” Amâncio, se volta para nós: agora é pegar no pesado. (p. 131, grifo meu)

A semelhança entre esses trabalhadores e as prostituídas — que têm “caras de bonecas de morim com estes olhos translúcidos de retrós negros, as palavras baixas, soturnamente, poucas” (p. 127) — aproxima as duas classes, pontuando a violência nascida dos respectivos ofícios. Assim, o lugar-comum da designação das “flores” — a ironia de subverter um símbolo de renascimento para algo que é de condenação e morte, à maneira das já mencionadas “safras” — ganha força porque é mais um ponto de contato entre elas e eles. Essa associação permite que a exploração das mulheres seja imediatamente posta, apesar da excitação que marca o aparecimento delas, indicando a necessidade de uma leitura a contrapelo do que está na superfície do discurso. Desse modo, “o pesadelo desenrolando linha dum carretel sem-fim” (p. 127) se refere ao destino comum que se desembaraça a partir do mesmo nó moderno: enquanto o trabalho daqueles homens serve à modernidade de que são excluídos, a atividade dessas mulheres se tece de fios civilizatórios que as oprimem.

Conforme observa Eliane Robert Moraes (2014), existe uma tradição da prostituída como elemento civilizatório, adaptado ao nosso contexto patriarcal desde pelo menos *Madame Pommery* (Hilário Tácito, 1919) e bastante evidente, por exemplo, em *Amar, verbo intransitivo* (Mário de Andrade, 1927). No entanto, o paradoxo dessa função é claro — nas palavras de Moraes (2014, p. 177), “o amor prostituto se propõe [...] como um mistério em que o *dar* coincide plenamente com o *perder*”. Lila, Marieta e Clara, as três “flores”, chegam, junto à criada “duns quarenta anos, escura” (p. 133), num dia em que “as nuvens vinham caíam sobre a cidadela” (p. 132), sendo logo encaminhadas para uma casa de propriedade da Estrada, especialmente isolada, onde ficarão expostas a uma grande demanda — “Só de solteiro tem uns quarenta. De casado outro tanto” (p. 134), diz um dos homens preocupados com a disponibilidade da nova atração. O alvoroço é tanto que o capítulo é tomado por vozes masculinas que distraem a atenção sobre a cena dramática — “Ninguém mais se lembrava do macacão sobre a cerca da manhã gelada, decompondo-se em orvalho nos cabelos do Manelão a cabeça de cristo caída, um combatente sobre barbelés” (p. 133). O proeminente discurso direto — cujos falantes são indistintos, coletivos — confunde uma “espantação [que] tinha altos e baixos” (p. 134), mas sempre centrada na perspectiva do homem, seja ele solteiro ou casado. Há os que demonstram a expectativa de ter os desejos satisfeitos — “Agora taí, para quem não tem mulher tá muito bom” (p. 134) —, há os que se queixam da falta de decoro — “E as

nossas famílias ficam assim assistindo essa vergonha?” (p. 135). A violência sofrida por essas mulheres também está posta na forma, pois elas são vistas através de uma perspectiva muito parcial, sempre masculina, mesmo quando a narração é em terceira pessoa:

A que ia na frente sozinha trazia um saco de viagem, uma bolsa vermelha brilhante, saltos ágeis contudo. Era moça, teria seus vinte e dois anos, uma carinha cheia, um nariz petulante que cheirava o espaço. Ostentava azul-claro, *com uma blusa muito tufada que não deixava que se percebesse o busto. A saia se agarrava nas suas coxas e nádegas forçando se percebesse bem o que estava dentro.* (p. 132, grifos meus)

No momento em que Ifigênia — voltando a lembrar uma espécie de condutora da narrativa, figura da vizinha alcoviteira a par de pequenos e de grandes assuntos — enfim aparece como primeira intervenção feminina também no capítulo, abre-se espaço para questionar o julgamento que se vinha construindo coletivamente contra as “flores”. Teodora, a interlocutora, primeiro argumenta que a questão é que a cidadela não estava acostumada a mulheres modernas — “Na cidade todas andam assim, nenhuma é da vida” (p. 136) —, depois, ponderando que talvez elas fossem mesmo o que a boca-pequena informava, diminui a gravidade disso — “Há de tudo no mundo dona Ifigênia” (p. 136). Está posta a dimensão social e política de Dora, que se opõe à cidadela; nesse capítulo, saberemos que Mundo também é dos únicos homens que não frequentam a casa de Lila, Clara e Marieta. No ponto máximo de rebaixamento, isto é, quando a dramaticidade se concentra na degradação do bordel, agora metáfora geral do romance, aparecem os amantes. A imagem sintetizadora das violências implicadas no trabalho é confrontada pela atitude simétrica deles, e sua recusa é não apenas uma resistência política e crítica ao moralismo preconceituoso, mas a própria resolução que se anuncia.

Contudo, a interação entre Teodora e Ifigênia se dissolve logo, e voltamos a nos aproximar dos homens. Silvino, o primeiro comprador de sexo, depõe animadamente para os companheiros, evidenciando a masculinidade que, se antes justificava assassinar pela honra, dessa vez é o que leva cada um à casa das três. “Homem é homem”, a personagem repete ao narrar a experiência, destacando, a partir de sua inferência pragmática, o

conjunto de comportamentos masculinos: a sentença, mesmo que aparentemente circular, não demanda desdobramentos, pois remete a uma visão de mundo reconhecível com facilidade, de valores claros. Apesar de eles estarem apenas cumprindo seu papel, isto é, reafirmando a própria masculinidade, é possível identificar a vergonha implicada nisso: ninguém sabe exatamente o preço do produto, pois “pagava-se o que tinha” (p. 137). Segundo Benjamin (1989, p. 240), o dinheiro “compra o prazer e, ao mesmo tempo, se torna a expressão da vergonha”, havendo, portanto, uma “função dialética do dinheiro na prostituição”, pois ele se torna uma espécie de esconderijo da vergonha. Talvez possamos pensar que esse sentimento aproxima Silvino e todos os demais das próprias mulheres — embora isso seja mais evidente em Lila, que só se oferece no escuro, Marieta serve-se do artifício de tornar-se uma personagem, da “perna de ligas brancas com flores de laranjeira” (p. 138), e Clara tem muitas reservas com o ato de despir. De todo modo, o dinheiro é um elemento que afeta a crise, complexificando-a.

Ao comentar o romance de Hilário Tácio, Berta Waldman (2002) afirma que, na vida paulistana no início do século 20, a prostituição causou novas formas de circulação do desejo, vinculado à circulação de dinheiro, contrapondo-se ao sexo do casamento monogâmico, valorizado pela Igreja e pelo Estado higienista. Em *Doramundo*, o curioso é que o próprio bordel tem motivações clínicas, mas, como no livro interpretado por Waldman (2002, p. 30), “o dinheiro é o elemento dimensionador de um novo sentido para o sexo, porque ele tem o poder simbólico imediato de estabelecer os limites de como e por onde deve circular o desejo”. No caso, trata-se muito mais de uma expectativa do que de uma realização. Ainda que a tentativa parta de altas esferas, ela falha pois o desejo não é facilmente gerenciável e, sobretudo, pois não abala a raiz profunda da crise; ao contrário, potencializa. Isso porque comercializar a subordinação não resolve o fato de que as esposas continuam presas a um contrato servil, o que remete às descobertas de teóricas abolicionistas como Sheila Jeffreys (2009), que aproxima casamento e prostituição.⁴⁴ O conflito então se eleva, alçado pela desobediência dos solteiros quanto a se satisfazerem somente com as prostituídas e também pela revolta das mulheres, que

⁴⁴ Jeffreys (2009, p. 40, tradução minha), cita uma frase emblemática de Lucinda B. Chandler, proferida na Conferência Internacional de Mulheres (EUA, 1888): “Tanto as mulheres quanto os homens devem eliminar do casamento as características de prostituição, pois, quando esta cessa dentro do casamento, desaparece fora dele também.”

se sentem ameaçadas, uma vez que os casados igualmente se interessam pelo bordel. A consciência do fracasso será sugerida pela voz oracular de Teodora: “— Essa alegria dura pouco — falou Teodora perguntada pela costureira, sobre o que achava de tanta alegria” (p. 147). O desenlace será o incêndio criminoso da casa das “flores”, resultado de uma conspiração iniciada por Olga, lançada no fim deste capítulo e desenvolvida no próximo:

Porque dona Olga, não sei quem reparou, se transformara também atrás dos óculos. Penteava-se, vestia-se com mais cuidado. Começara a passar *rouge* no rosto, pintara a boca. Mas não entrava no cordão da alegria que rodopiava em Cordilheira, naqueles dias de dezembro, naquelas noites.

Foi ela a única mulher que viu quando voltávamos da serenata. Estava na janela do quarto com os óculos brilhando, uma vela acesa fazia danças macabras. A costureira hirta no quadrado.

— Boa noite dona Olga — muitos de nós disseram, alvoroçados: — Boa noite. Boa noite!

Ela não respondeu e nós não insistimos, estávamos cansados, embriagados com tanto acontecimento novo em Cordilheira. Um que olhou para trás ainda viu a costureira dura no quadro e as sombras dançando na chama da vela. (p. 147)

*

O oitavo e penúltimo capítulo do romance, “Vacacaracu”, é mais um sem epígrafe. Seu título é bastante metafórico, pois tem em si o tema da infância e da modernidade, relacionando dois aspectos fundamentais da trama. A composição lúdica de “vaca” com “caracu” remete a uma cantiga tradicional brasileira e, assim, volta-se mais diretamente ao universo popular, começando a fechar o ciclo aberto no capítulo inaugural, em que havia quadrinhas de inspiração folclórica ditando o tom.⁴⁵ Agora evoca-se a conhecida parlenda da vaca amarela — um desafio para que se mantenha silêncio —, ao mesmo tempo que se sugere outro contraste entre nacional e estrangeiro, especialmente curioso

⁴⁵ As epígrafes do primeiro capítulo são “Ai não fui / quem dormiu na tua cama / papagaio come milho / periquito leva a fama!” e “Ó Marieta, / da saia preta, / levanta a saia / mostra a” (p. 20).

ao percebermos que se alude à espécie bovina caracu, animal de origem europeia que se adaptou bem ao clima tropical desde que foi trazido ao Brasil, durante a colonização, até tornar-se uma das raças mais aproveitadas para cruzamento industrial. Portanto, o que há de mais típico é corrompido pelo estranho.

Do cruzamento entre nossa vaca amarela e a europeia caracu nascerá a imposição de um silenciamento que não comporta mais nada de lúdico. É essa também a história de Cordilheira, fixada numa cultura do silêncio que se propaga numa dinâmica masculina de que a norma prescreve a cumplicidade e transforma o lugar em uma grande vaca amarela:

Irremediavelmente maus, sujos e duros, carrascos. Poderia ter esquecido tudo menos a cara do menino esfregada no chão do excremento quente da vaca.

Assistimos e nos separamos, sem remédio, com a maldade franzindo o riso, nossa sujeira e dureza feitas assim.

A vaca amarela, amarela, mancha brava amarela entrando por uma porta saindo por outra. Como pode uma vaca amarela mesmo que seja amarela passar por uma porta. E ainda entrar por uma e sair por outra, que portas cabem vacas ainda que sejam amarelas. E depois a mágica das janelas — pulava a janela a vaca amarela, com os mocotós amarelos, a cara, o chifre grande, o dorso amarelo, olhos de espanto pulando a janela, rabo de vaca transpondo a janela: portanto, quem falar primeiro come.

— Falou Joazinho! Falou Joazinho!

[...]

Cordilheira é uma vaca amarela. (p. 151)

O relato na primeira pessoa do plural, num tom bastante íntimo, afetivo, mostra que continuamos próximos do ponto de vista internalizado na matéria. No entanto, o narrador logo tomará também a forma específica da personagem Juventino, um solteiro até então sem muita importância. Ele, agora frente a frente com Guizot, é submetido a um interrogatório violento, que pretende esclarecer as condições do incêndio na casa das “flores” e do assassinato da costureira Olga, ocorrido naquele mesmo lugar. A reminiscência da infância é a base do presente, e os dois se misturam em tema e forma. O discurso se reveste de um pessimismo que não associa a permanência da criança a algo positivo, mas à força da determinação, da condenação, correspondendo, assim, à

subversão machadiana da máxima romântica “O menino é pai do homem” — de maneira mais ou menos próxima ao que vimos em “Exploratore” (V), em que a raiz íntima e a social da violência também estavam postas, embora em outra instância, das autoridades. Esse movimento do geral para o particular, e vice-versa, é central no capítulo.

A infância aparece como um processo deformativo cujo produto é a condenação. Por isso, a ludicidade emprestada desse plano é subvertida e torna-se ácida, irônica, de modo que a vaca da brincadeira sirva de imagem perfeita do conflito — ela carrega grandes chifres, naquele ambiente feito de sujeira, dureza e silêncio. Isso corresponde a uma perspectiva híbrida, radicalmente moderna, que oscila entre uma espécie de narrador-testemunha implicado no próprio espaço — aquele que fala de dentro, domina e compõe a matéria — e um narrador em primeira pessoa que ora se distancia do primeiro, ora se confunde com ele. Essa mobilidade é bastante acentuada, e a alternância de planos acontece, muitas vezes, sem mediação. Partimos de um *nós* que parece transportar uma memória coletiva — saindo literalmente do chão de Cordilheira, onde, no passado, havia “a cara do menino esfregada [...] no excremento quente da vaca” (p. 151) — e passa a concorrer com um *eu* que só muito à frente saberemos ser Juventino: “No depoimento a gente fala o que sabe, responde o que assina: comigo porém não. Eu Juventino que fui ‘caixa quente’ eu não” (p. 160).

Intimado por causa dos crimes — o incêndio no bordel e a execução de Olga —, a revelação dele coincide com a retomada do capítulo VII, que havia terminado com as sombras da costureira dançando em frente à chama da vela acesa, no próprio quarto — macabra cena vista pelos homens que voltavam para casa de madrugada, excitadíssimos depois de oferecerem uma serenata às “flores” (p. 147). A confusão da personagem se agrava à medida que ela resiste à pressão do delegado e tenta lidar com a intensidade que baralha os acontecimentos ocorridos no dia do crime. Os tempos se sobrepõem, tensionando o fluxo de consciência do interrogado — submetido à descontinuidade e à duração da memória e das sensações — e a situação em que está. Nesta parece haver o esforço conjunto — porque das duas vozes — da reconstituição linear dos acontecimentos no espaço. Obedecendo à regra mais fundamental do lugar e principalmente temendo entregar-se — Juventino é, de fato, o assassino —, ele não cede: “Por isso não, dr. Guizot, não pense que agora vou dizer, não digo, não digo — era no passado uma vaca amarela e

quem falasse primeiro tinha o destino de Joazinho na maldade de todos nós, carrascos, que éramos, carrascos” (p. 158).

A recomposição de como Olga mobilizou as mulheres para expulsar as prostituídas, caminhando rumo à própria condenação, também será feita de maneira complementar entre eles — embora, como veremos, só concluída no capítulo final. A personagem, que andou sempre mais ou menos à margem dos acontecimentos, ficará descalça, vulnerável ao chão duro da cidadela, e seguirá pela aspereza do destino, em contato direto, de pele nas pedras. Apesar de haver referências ao caso no início da obra, elas são bastante enigmáticas, constituindo rara matéria realmente encoberta de algum suspense.⁴⁶ O desenrolar da narrativa seguirá o ritmo da lembrança dessa espécie de depoimento confuso e mudo de Juventino e dos passos descalços de Olga, que percorrerá um árduo trajeto por Cordilheira, mais angustiante conforme ela vai enlouquecendo — ou, no entendimento da população, sendo “tomada”. O fim do percurso, descobriremos, coincidirá com o estupro e o assassinato da costureira, que será lançada por Juventino na chama provocada contra aquelas mulheres.

Ficaremos então no encalço do solteiro, que testemunhara Olga aparecer no larguinho da igreja, após a esvaziada missa de domingo, e jogar-se aos pés de padre Honório, implorando desesperadamente por ajuda para se defender das maldições que dizia caírem sobre o lugar. Essa cena, que marca decisivamente a interpenetração entre o místico e o terreno, introduz mais diretamente o signo do Diabo — elemento que, segundo Mario Higa (2017), ao lado das experimentações linguísticas, aproxima o romance ao *Grande sertão: veredas*, do mesmo ano. Note-se:

E dona Olga sonâmbula marmota naquela manhã domingueira decidida para cair com os dois joelhos em terra diante do padre Honório:

⁴⁶ Há dois fragmentos do capítulo I que fazem referência ao problema Olga: “Estava ali a negrura. No entanto, olhando as pedras molhadas foi ele que se lembrou do Cristo. E às mulheres, solene, se lhe dissessem da conspiração de dona Olga sentenciaria: — Aquela que se julgar sem pecado que lhes atire a primeira pedra!” (p. 27) e “Agonia de impotência o trem chegando resfolegando em ferro fogo roda e trilho, cargueiro sim, tão tarde. Abscesso de fixação. Só o fogo salvará. Vias mortas, flores caídas na madrugada exaustiva. Empenada, os olhos secos, dona Marta [mãe de Olga], dura na cadeira, durando diante dos acontecimentos, muda.” (p. 32)

— Me livre dos diabos padre de Deus, me livre dos bodes, do cão, padre me livre do coisa-ruim! (p. 155)

A queda dela ao chão, em contraste com o padre não tão elevado assim, revela o artifício da dimensão metafísica, condição que deixará Honório inclusive sem saber muito bem como agir. Fica evidente que o problema religioso não se restringe ao representante de uma igreja pretejada, como tudo mais em Cordilheira, ou mesmo à incoerência de apoiar-se na religião para praticar assassinatos — os casados defendem a honra, de maneira que os mortos sejam apenas “vítimas do dever” (p. 152), segundo o próprio padre. A orientação religiosa que colaborava para manter o conflito acabará desembocando na expiação de Olga, a partir de uma crise que mobiliza toda a cidadela, interessada em testemunhar um suposto caso de exorcismo. A aglomeração cresce, unindo uma grande quantidade de pessoas que vêm acudir ou pelo menos espiar o espetáculo. Entretanto, apesar da dramaticidade do evento e da comoção geral, os fiscais do bom costume permanecem ativos, a todo tempo endireitando a roupa da costureira, que insiste em subir. As pernas de Olga são mencionadas diversas vezes, revelando uma fixação de Juventino: “Das casas mais perto sai gente. Correm com água para a mulher tomada, que se descompõe no chão. Puxam a roupa dela para não ficar indecente. Perna porque será indecente, perna modelada de donzela” (p. 155).

A cena chega a ser ridícula. Inábil, Honório corre para buscar água benta, o que evidentemente nada adianta; delirando, Olga relata o que entendeu daquela interação tida com os seresteiros que, felizes ao voltarem para casa de madrugada, cumprimentaram a costureira insone. Para ela, eles haviam estado à sua procura a fim de persuadi-la a acompanhá-los até o mato, o que só foi evitado porque ela teve “inspiração de Deus” e ficou protegida por uma cruz segurada bem junto ao corpo:

— Vieram esta madrugada em bando, os bodes de Cordilheira até minha casa, até meu quarto. Tive inspiração de Deus. Segurei a cruz contra o meu corpo, enfrentei os bodes padre de Deus. Vieram para me levar para o mato para fazer de mim uma perdida... Ah padre de Deus vieram sim. Rindo e me fazendo gestos... Dona Olga me chamavam. Dona Olga, para que eu acompanhasse eles, para que eu largasse a minha defesa. Rezando enterrei a cruz na minha carne. Eles não podiam me levar pro mato. Eles tinham que ir embora. E

fiquei e eles passaram de tropel rindo e me mostrando os dentes e querendo que fizesse boa noite com eles. Eu fiquei padre de Deus segurando a cruz fincada na minha carne... Mas afugentei os diabos, os bodes, rindo eles com os dentes brilhando, em tropel foram embora. Afugentei. Mas eles, eles vão voltar padre, eles vão me arrastar pro mato, vão me fazer uma perdida, quem me ajuda padre de Deus... (p. 156)

Em meio à agitação, o padre apela para uma postura mais sensacional. Aproveitando o ensejo para pregar aos *pecadores*, ele recorre ao suposto fato da condenação, muito embora as acusações mobilizadas não tenham a ver diretamente com o caso específico de Olga:

Convulsa de novo no chão, boca torta, chorando e desmanchando os cabelos e as mulheres puxando a roupa dela para não se descompor. Caída, soluçando. E o padre gorgolejando: — Ergue-te minha filha. Ergue-te. — falava na luta com o cão. — Está escrito, não matarás! Está escrito, não desejarás a mulher do próximo! E Cordilheira comete todos esses pecados. O adultério e a matança estão em Cordilheira. O demônio está em Cordilheira e é preciso afugentar ele, sim. Olhai esta pobre moça assaltada pelo demônio. Quem defenderá ela dos demônios que a perseguem? Apenas uma cruz — é a fé que ela tem em Deus. É a fé que fugiu de todos os corações em Cordilheira e que por isso a tentação não larga mais esta vila, virando a cabeça das mulheres e fazendo dos homens assassinos. Ah demônio eu te esconjuro. (p. 156)

Isso causa um forte impacto nos espectadores, que já começam a se ajoelhar, impressionados, comportando-se em manada. O artificialismo do que poderia pertencer à esfera do sagrado naquela população tomada pelo crime revela também a fé não praticante, protocolar: “Estava dada a bênção, as gotinhas de água benta voavam dos dedos quadrados do padre para cima das cabeçorras dos assassinos e das adúlteras de Cordilheira. Eu bem que via” (p. 157). Tanto que, protocolo cumprido, com nada mais a ser feito, todos começam a se dispersar, inclusive porque o almoço na casa de Amâncio já estava esfriando àquela altura. Juventino, porém, intuindo que aquele domingo reservaria mais surpresas, permanece rondando Cordilheira, observando a movimentação

em torno de Olga, que continua envolvendo parte da comunidade, incluindo o espírita Mestre Romão, “aparelho” de irmão Onofre e líder tão oportunista quanto o católico Honório:

Ali estava o aparelho resfolegando, o velho aparelho, e irmão Onofre desce tateia a cabeleira de Olga desmanchando-a, as mãos nodosas vão apalpando a carne da donzela costureira, o povo reza sem saber o que, mestre Romão continua passando as mãos sobre o corpo da moça até irmão Onofre considerar que chegava. (p. 158)

Esse oportunismo posto com ironia pelo narrador não é evidente para a população. Ali não se pode questionar a religião nem nada que se camufle sob algum signo religioso:

— Mestre Romão é que aproveitou apalpar ela ontem com aquela parte de aparelho. Pra passar mão vasculhando corpo de moça assim até eu recebo irmão Onofre, não Juventino?

— Não fala da religião. (p. 168)

Esses elementos vão encaminhando um crescendo dramático. A tensão do monólogo de Juventino vai se agravando à medida que ele rememora os acontecimentos, a continuação da crise de Olga e a patrulha dele por Cordilheira, passando pela casa de Perera e Teodora, pelo bordel ainda fechado, pelo bar, pelas reminiscências de sua paixão pela prostituída Lila e a ferida que a situação desta lhe causa. Ao mesmo tempo, potencializa-se a pressão que ele sofre no interrogatório, enquanto pensa também em assassinar Guizot — o que de fato acaba acontecendo, em mais uma cena associada à vaca:

E Cordilheira é uma vaca enorme amarela, grandona vaca, o casario é o dorso da vaca, a cruz da igreja um chifre, o rabo é a casa das “flores”. Ô vaca amarela gigante. Ô vacacaracu!

— Eu não falo, já disse!

— Aperte os bagos dele!

Era o que eu esperava. Um salto pra cima da mesa, apanho a arma e encho a boca do delegado — fecha essa latrina — três balas, estou certíssimo, seguidas, rebentando os dentes, com alegria. Ah, senti os

dentes rebentando no meio do espanto branco que molhou a sala inteira num fulgor. Depois caiu que nem saco esvaziado o monte de estopa rompendo aqui ali em pingos vermelhos. Tudo rápido vieram por cima de mim com socos e pontapés, nomes, vão me esgoelar. Vejo confuso de corpo dedo quebrado o tal de chupa-charuto nem se mexe mais, caído, estertora, sou um assassino, sinto a cara inchada ardendo, não vejo com o olho esquerdo, estou pronto carrascos. Grito assim mesmo: “fui eu quem matou o papagaio”.
— Que papagaio? Não adianta fingir delírio. (p. 169)

A consciência de Juventino se situa com precisão no presente, e por algum momento parece não haver concorrência com outra perspectiva. De um lado, esse procedimento gera certa impressão de desequilíbrio na obra — ele delira ao mesmo tempo que parece enfim capaz de dispor os fatos numa ordem mais nitidamente lógica, narrando tanto a tortura que sofre após o recente disparo quanto os momentos finais de Olga —; de outro, ele mesmo se transfigura em algo coletivo, manifestando pela própria voz o que é da consciência do lugar: “Ah, então é por isso que tinha guerra” (p. 171). O movimento do capítulo, agora do particular para o geral, dá a volta completa — a ponto de, ao fim dele, organicamente voltar aquela voz de primeira pessoa no plural, que pela primeira vez marca na superfície do texto também as mulheres. De qualquer modo, é a partir disso que saberemos como foi a morte da costureira: flagrada incendiando a casa das “flores” em companhia das outras mulheres, ela é estuprada por Juventino, que a abandona no braseiro enquanto o prostíbulo é convertido em chamas. O fogo, enfim, consome Olga, mas também assinala uma nova fase, fechando um ciclo de Cordilheira. Isso também é marcado pela irrupção de um grito ouvido por toda a cidadela logo que a combustão começa a se extinguir, depois de se alastrar pela casa: “Paredes soleiras portas janelas o fogo vai por cima, começam a cair coisas, ringindo, gemendo, rangendo, barulhos” (p. 172). E é assim, sugerindo uma mudança de curso, que termina o capítulo “Vacacaracu”:

Nós todos em nossas casas, dormindo ou em vigília, nós todos depois da expulsão das “flores”, que tínhamos posto álcool e querosene para queimar tudo como Olga recomendara e fizera comandante, os moços roncando nas camas, os maridos inquietos

com a revolta, nós outras nas pontes de plantão. “Estou armado”, tinha dito o Amâncio, as três “flores” murchadas no banco diante da lanterna mais Josefa preta que fez o pelo-sinal espantada, todos ouvimos nitidamente aquilo, e estremecemos na carne contundida. E como era chegado o nosso momento de participar dos acontecimentos da noite, e como então a nossa presença fosse reclamada pelo desespero daquele chamado, sacudidos na nossa miséria crispada, levantamos, olhamos a noite de tormenta, saímos das tocas, dos porões dos nossos navios, daqueles buracos e cavernas do morro, abrimos portas e janelas, pelo medo ancestral buscamos os vizinhos, cacetes e facas, punhais, canos de ferro, e partimos para a boca da cena.

A mulher do grito vem por aí correndo. Pelas portas e janelas e paredes e travessas no chão duro de Cordilheira ela vem despencada do alto, vem correndo e todos correm por ela, para que se saiba quem é e o que quer e para onde vai — a razão do uivo descompassadamente depois que a fogueira se põe a amainar em braseiro no alto da vila.

Passa então por mim sem me ver mas lhe reconheço o talhe e o jeito todo da figura e corro atrás dela também, é Teodora. (p. 176)

O drama da costureira modifica o espaço e o próprio coro — como observou Antônio Donizeti Pires (2007, p. 108), “a voz coral (‘nós outras’) das mulheres sufocadas de Cordilheira aflora dramaticamente, expondo sua penúria material e sua condição miserável de objeto”. Então, inesperadamente, do coletivo que parecia agora mais estável, um indivíduo se desmembra. Teodora, ao contrário da maioria, é distinguível. Vencendo a espessa camada nevoenta, ela é capaz de lançar-se, impor-se, ser reconhecida.

5. A poesia fugindo dos trilhos

Teodora surge “despencada do alto” (p. 177), onde estão suspensas as casas daquela suspensa cidadela do alto da serra — “mais altas [que as casas de Cordilheira] só as torres de alta tensão” (p. 21). Entretanto, ao contrário da queda de Olga, que ao encontrar o chão é violentada e morta, a de Teodora significa uma espécie de assentamento — da forma, inclusive. Quando a abertura do último capítulo, “Doramundo”, se coloca no “indicativo presente” (p. 181) em que a Estação se corporifica sob os pés da personagem, voltamos à questão da realidade.

O presente coincide com a retomada do contexto primeiro da narração. Simultaneamente, naquela materialização se concentra a memória coletiva — ali até a marcação do tempo é dada pela sequência exata das mortes, o que também sugere a manutenção da organização ativa da matéria. Esse prolongamento do exercício de reconstituição paulatinamente encontra ressonância no próprio ato narrativo, num fecho cíclico: quase ao fim desse capítulo, voltamos à cena da passageira leviana que no início do romance afirmou que na cidadela se vivia com “tranquilidade e paz da consciência” (p. 22), provocando a ironia do narrador:

O passageiro, como podia imaginar? Passava olhando vadio, no *pullman*, refestelado. A senhora em intenção da casa tranquila de Manelão:

— Sabe, vivem numa tranquilidade, quem me dera a paz deles, das consciências.

Ah, a paz. Pois sim. (p. 200)

É desde antes, porém, que a diferença entre caráter enunciativo e enuncivo do discurso é borrada pelo conflito do tempo. Num movimento mais ou menos pendular, o narrador transita entre passado e presente, tendo também algum alcance de futuro. Dessa maneira, mesmo o tempo é fragmentário, servindo-lhe mais a noção de permanência e acumulação do que a de passagem, o que o aproxima, enfim, de um presente intemporal constituído pelo entrecruzamento de perspectivas e situações.⁴⁷ A isso corresponde o

⁴⁷ Sobre presente intemporal, ver “A tematização do tempo”, de Benedito Nunes. In: *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

perspectivismo radical que impõe a comentada dificuldade de categorizar o narrador, essa entidade pouco apreensível que mistura vozes a princípio apartadas no tempo e, às vezes, no espaço — como esta fala confundida entre a cena de aparição de Teodora e que só saberemos ser de Raimundo bem depois: “Teo, que é Teo? Téó não é nada. Lhe chamarei Dora” (p. 181). A renomeação da amada é uma ação do amante, que a livra da carga religiosa (*théos*, deus) — no romance, esfera do pecado, da honra, do crime — e destaca a sua particularidade, a sua inteireza: a dádiva de Dora (*dôron*, presente, dom) está nela mesma, e não nos presentes que “induziam as mulheres de Cordilheira [a trair]” (p. 104), como os “panos para vestir a nudez, entregue, meias de seda nas pernas até em cima” (p. 104). O processo tem semelhança com o rebatismo de seu par, de Raimundo para Mundo, que se descola da imagem de santo mercedário, num movimento tão descendente quanto a aparição decisiva de Dora. Mais um sentido alcançado via fragmentação.

Esse artifício, fundamental no livro de Geraldo Ferraz, é tanto a desconfiança na realidade, cuja representação está em crise, quanto o próprio apelo a ela. Segundo Benedito Nunes (2009, p. 142),

a literatura moderna traz consigo uma preliminar consciência dos nexos por meio dos quais o trabalho da linguagem a vincula à sociedade e à cultura. Daí por que desconfia de uma direta e imediata relação com a realidade, e daí por que o romance, prevenido criticamente contra o cerco das aparências, salva a sua vocação realista, fazendo recair sobre a linguagem retrabalhada o ônus de novamente ligá-la ao real.

Doramundo, o presente-mundo, ou o mundo-presente, é um convite para voltar à realidade. É, portanto, o ajuste da forma — a expressão potente que, ao revelar seu limite, se curva à própria matéria, à qual enfim se adere, profundamente. Por esse motivo, ou seja, pelo enfrentamento do “desajuste entre a realidade e a sua representação” (NUNES, 2009, p. 141), que Nunes (2009, p. 151) afirma que *Doramundo* é um dos “elos perdidos” da “cadeia de matrizes componentes da tradição moderna dos nossos romances”, devendo figurar ao lado dos autores que o crítico João Alexandre Barbosa listou como a base do moderno romance brasileiro — Machado de Assis, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A associação entre Dora e Mundo é, ainda,

um palpite de resolução da crise vivida na cidadela. De acordo com Thomas P. Waldemer (2004, p. 40-41, tradução e grifos meus),

essa fusão dos nomes dos amantes consagra a reciprocidade da relação entre Dora e Mundo, enquanto simboliza a esperança de um novo discurso, de coexistência pacífica, da realização do amor erótico e do *desejo de dois seres descontínuos de alcançar uma sensação de continuidade*. O novo batismo de Dora e Mundo é, ademais, uma rejeição simbólica da anarquia em Cordilheira, predominantemente masculina e impulsionada pelo sexo. Doramundo, nome andrógino e polivalente, reescreve os termos do casamento patriarcal que torna a mulher propriedade do próprio marido ao adotar o nome dele. O caos em Cordilheira é o resultado de uma guerra total, desencadeada pelo domínio masculino e pela resistência feminina. Dora e Mundo, como “Doramundo”, postulam uma androginia simbólica como um *princípio unificador*, um novo pacto de coexistência pacífica entre os sexos.⁴⁸

O princípio unificador é notadamente lírico. É pelo encontro com o amante que Dora busca retornar à natureza — “(ACEITO SER DORA PARA VOCÊ. É QUE NEM SE TIVESSE NASCIDO DE NOVO E VOCÊ ME BATIZASSE. CHAMAREI VOCÊ DE MUNDO PORQUE TUDO SERÁ VOCÊ PARA SEMPRE — CÉU, MAR, MORROS, ÁRVORES.)” (p. 191, grifos do autor). Emergem à superfície os traços estilísticos da lírica — “o mais subjetivo dos gêneros”, segundo Rosenfeld (1965, p. 22) —, a saber: a intensa necessidade de expressão (de musicalidade, de ritmo), a superação da distância entre sujeito e objeto, a força do imediato, a elevada subjetividade.⁴⁹ Contudo, é a partir

⁴⁸ “This fusion of the lovers’ names consecrates the reciprocity of Dora and Mundo’s relationship while symbolizing the hope for a new discourse that signifies peaceful coexistence, the fulfillment erotic love, and the desire of two discontinuous beings to achieve a feeling of continuity. Dora and Mundo’s rechristening is, moreover, a symbolic rejection of Cordilheira’s male-dominated, sexually-fueled anarchy. The polyvalent, androgynous name ‘Doramundo’ rewrites the terms of the patriarchal marriage contract under which the woman becomes her husband’s property as she assumes his name. The chaos in Cordilheira is the result of a total war sparked by male dominance and female resistance. Dora and Mundo as ‘Doramundo’ posit a symbolic androgyny as a unifying principle, a new pact of peaceful co-existence between the sexes.” (WALDEMER, 2004, p. 40-41)

⁴⁹ Traços estilísticos fundamentais da lírica ainda segundo o crítico. Ver ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

desse desabrochar de sujeito desmembrado que se retoma a direção para o geral: a atitude da personagem é de consciência e negação da falsa ordem imperante em Cordilheira, contrastada com o desejo de fundir-se a (ao) Mundo. Sua busca por continuidade é amorosa, mas é também social e política, pois, de maneira inversamente proporcional à atuação de Olga, por exemplo, transgride o que havia de interdito.⁵⁰ Desse modo, ela recupera o humano e denuncia uma opressão que é ampla, de classe: “(‘Tão desgraçadas nós. Perseguem a gente que nem cão de estrada. É pai, é irmão, é marido, é tudo o que é homem, é tudo o que é mulher.’)” (p. 189). Segundo Adorno (2012b, p. 66, grifo meu),

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, universal humano. *A experiência lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.*

Portanto, ao transgredir, o ser se expande. A individuação de Dora ultrapassa os limites de si, e é por isso que as mulheres prostituídas partirão da cidadela com o casal, no mesmo vagão. O confronto à violência da ordem resgata o que há de radicalmente humano; as tão degradadas “flores”, comovidas e acolhidas, voltam para o seio da comunidade, unidas pelo sofrimento comum. No entanto, apesar de ser restaurada a ordem em Cordilheira, ela o é por um estado policial: “É uma vergonha que tivéssemos feito tudo o que motivou a vinda desse posto [policial], com soldados, fuzis, gurita, letreiro de polícia, solas ferradas andando, ali perto da escolinha” (p. 183). Não há certeza de que o novo pacto algum dia vingará. Ainda assim, a experiência doramundo permanecerá como promessa, para sempre incorporada à consciência do lugar.

*

⁵⁰ Olga se opõe a Dora inclusive pelo nome, cujo significado é “santa”. Trata-se, evidentemente, de um batismo irônico. Quando a costureira morre, é imediatamente substituída por policiais, comprovando que ela e as autoridades são equivalentes.

Volto mais detidamente ao início do capítulo, à cena de Teodora apoiando o corpo ferido de Raimundo enquanto espera por socorro e confessa aos presentes, aglutinados em multidão, “a contribuição de sua história amargosa” (p. 181). Se ela havia chegado a Cordilheira “no jeito de qualquer moça casada com ferroviário, o filho no braço, a trouxa de coisas na mão, o passo direito, o marido na frente pisando duro” (p. 181), agora é capaz de causar uma fratura na normalidade do código de honra e crimes. A subjetivização dela, em oposição à “horda” (p. 182) de espectadores, desautomatiza os homens, que se confessam confusamente, numa expiação coletiva: “‘Matei! Matei! Fui eu!’ Alguns gritavam. Outros engoliam lavas salgadas queimando de vergonha ao formular o pedido diante do inimigo — *CHEGA*” (p. 182, grifo do autor).

O espaço se agrava nas lavas, no agrupamento dos condenados desesperados que se misturam ao cenário arruinado pelo fogo aceso para expulsar Lila, Clara e Marieta. Mas, em sua condenação de adúltera despencada do espaço doméstico, nessa descida ao infero, Dora se expressa, e a potência de sua expressão é capaz de suspender, ainda que temporariamente, a pena comum: “Os látigos paravam, a borracha esfriava. Resfolegavam os verdugos” (p. 182). A passagem lembra a trégua da intensa ventania no canto v do *Inferno*, em que Francesca narra a sua história a Dante e conquista a empatia do narrador — conforme Alfredo Bosi (1977, p. 134-135), transformando o castigo em compaixão e “a pena em pena”. Em *Doramundo*, a solução também só será entrevista nas possibilidades abertas pela palavra. Dora se põe como sujeito, disputando bravamente o lugar com o coro. Ao reivindicar esse espaço, ela se apropria do discurso, atualiza-o, atraindo todos à urgência de um agora que exige socorro, de que depende a sobrevivência de Mundo, no “indicativo presente no cenário da paisagem, na plataforma” (p. 182).

Essa ação instaura um ritmo ainda mais tenso. Amante e cidadela se enfrentam, e o empuxo do presente ganha força pela situação de Dora. Os efeitos disso são propagados pelo espaço e encontram ressonância numa presentificação mais ampla: enquanto interpretamos a sequência caleidoscópica — que se acumula no fechamento, até um tanto apressado, dos motivos que ficaram pendentes na história, como os detalhes do assassinato de Olga e as mudanças sofridas pela cidadela depois disso —, revelam-se novas marcas do fundamento do romance. Fica-se sabendo que Juventino, o assassino da costureira e do delegado, foi encaminhado precisamente para o Carandiru; o estado policial instaurado torna mais clara a alusão às arbitrariedades do autoritarismo, muito

vinculado, na obra de Geraldo Ferraz (como na de Patrícia Galvão), ao Estado Novo: “Doutros [envolvidos nos conflitos], intimados para interrogatórios também jamais tivemos notícias” (p. 183).

Depois de todos serem substituídos — de pequenos trabalhadores aos funcionários do alto escalão —, apenas a Estação permanece, “a mesma” (p. 183). Mesmo assim, a intervenção de Dora, sua confissão apaixonada, é também assentamento — apesar de nesse capítulo continuar havendo inserções diversas, o que contribui para manter a coesão estilística do romance, vê-se uma ordenação jamais alcançada nos demais. Oposta a tudo, a personagem é a primeira a denunciar o marido como criminoso, rejeitando a pena de mulher adúltera e afastando de si tanto a condenação quanto o delito postos na já mencionada epígrafe desse capítulo final.⁵¹ Sua “voz límpida” (p. 190) confronta a “maçaroca humana” (p. 190), problematizando o lugar histórico da mulher não ouvida — daí a importância moral de seu comportamento, a reivindicação ampla da memória e da existência. Reclamando atenção “antes de [a cidadela] esquecer para sempre” (p. 195), ela garante, à matéria decaída, a dimensão do sublime — Dora é “transfigurada” (p. 181), profundamente humana.

Está claro que o título desse capítulo e a ação final da personagem são a chave da obra, pois é aqui que se recupera o sentido original de tudo, a paixão. Da resistência apaixonada diante do autoritário e do interdito, algo dolorosamente atual, irrompe a esperança, “o sol que sobe [...] atrás da montanha, um sol triste para Cordilheira” (p. 203) — é triste, mas é um sol, como a conhecida flor de Drummond é feia, mas uma flor. Assim, o livro termina com a potente imagem da resistência. Enquanto esse frágil sol nasce, Dora, grávida, se apoia no coração de Mundo, sua “mão vai, sobre um punhado de vida palpitante, amorosa, ancorada” (p. 203). É inevitável lembrar da dedicatória do romance, cuja simetria vai além da semelhança gráfica entre as caixas-altas utilizadas em grande parte do discurso da amante, pois, como Patrícia Galvão, Dora é quem lança “o gesto áspero e vivo da liberdade” (p. 5) — já havíamos visto que a personagem “esfregou

⁵¹ Relembrando: “‘*Crime* est un mot qui a mal tourné au cours de son évolution. Son ancêtre latin (*crimen*) ne correspondait pas à *delit*, mais à *sentence*’ — VAILATI” (p. 179). [“*Crime* é uma palavra que seguiu mal o curso da evolução. Sua ancestral latina (*crimen*) não corresponde à palavra *delito*, mas à palavra *sentença*’ — VAILATI” (tradução minha).]

com lixas os olhos [dos demais] cobertos de fuligem, retinas patinadas que não viam a sua verdade de ser” (p. 182). A dedicatória:

A Patrícia Galvão (1910-1962)

DE PORTA A PORTA, ÀS PORTAS
ÀS QUAIS CHEGAMOS POR TANTOS CONTROVERSOS,
TRISTES OU ESPERANÇOSOS CAMINHOS, CONDUZI TEU
NOME, TUA INQUIETA, FERIDA, POBRE E AMADA
BANDEIRA, NA REVOLTA DESSA COROA MARTIRIZADA
ENTRE LÁGRIMAS, GRADES, SONHO, FOME,
VERDADE OU TRAIÇÃO, NA LUTA PELA PERMANÊNCIA
DESSE GESTO ÁSPERO E VIVO DE LIBERDADE,
DELICADEZA IMORTAL NOS AGRESTES DE MÁGOA,
EMBATIDA ÀS INSÔNIAS E AOS NAUFRÁGIOS, MARCOS
DA LONGA TRAVESSIA QUE HOJE ME PERMITEM,
NA HUMILDADE E NO RESPEITO DESTA PEDRA
TRANSITÓRIA,
ABRIR ESTA INSCRIÇÃO,
A HOMENAGEM,
QUE TE DEVIA E DEVO E
DEVEREI.

G. F.

*

Bibliografia

DE GERALDO FERRAZ

Ficção

FERRAZ, Geraldo; GALVÃO, Patrícia. A famosa revista. In: *Dois romances: Doramundo e A famosa revista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 101-274.

FERRAZ, Geraldo. *Doramundo*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

FERRAZ, Geraldo. *Km 63*. São Paulo: Ática, 1979.

Poemas

FERRAZ, Geraldo. *Guernica: poema vozes do quadro de Picasso*. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

Memórias

FERRAZ, Geraldo. *Depois de tudo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1983.

Crítica

FERRAZ, Geraldo. *Lívio Abramo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1965.

FERRAZ, Geraldo. *Wega liberta em arte*. São Paulo, 1975, edição do autor.

FERRAZ, Geraldo. *Retrospectivas: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*. São Paulo: Cultrix & Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. Entrevista com Geraldo Ferraz. In: *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985. Disponível em <https://www.unicamp.br/~boaventu/page10c.htm>. Acesso em 21.5.2016.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRASIL, Assis. 1956: *modernismo morre, nascem três proposições do novo*. *Jornal O Globo*, 28 de março de 1970, p. 11.

BRASIL, Assis. *A nova literatura: o romance*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1973.

BRUNN, Albert von. *Trilhos de papel: o trem de ferro na literatura brasileira contemporânea*. Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 2001. Disponível em http://www.geocities.ws/ail_br/trilhosdepapel.htm. Acesso em 28.5.2016.

CABRAL, Fernando da Silva. *Uma contribuição à crítica literária brasileira: antologia de literatura estrangeira, de Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, no Diário de S. Paulo*. Dissertação de mestrado em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar / Serafim Ponte Grande*. Obras completas v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. Prefácio. In: *Doramundo*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

COUTINHO, Edilberto. Bolsa de livros. In: *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

COUTINHO, Edilberto. A criação literária nos anos 60-70. In: *Criaturas de papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1980.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *Geraldo Ferraz: Doramundo*. Colóquio Letras, Lisboa, n. 28, p. 90-91, 1975. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=28&p=90&o=r>. Acesso em 18.4.2018.

FILHO, Adonias. O romance brasileiro em 1956. In: *Jornal de Letras*, n. 93, abril de 1957.

HIGA, Larissa. *Estética e política: leituras de Parque industrial e A famosa revista*. 2011. Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo. Disponível em <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/269983>. Acesso em 16.7.2019.

HIGA, Mario. Geraldo Ferraz e um poema quase esquecido. In: *Babel: revista de poesia, tradução e crítica*. Santos (SP), n. 7, 2017.

HOFFMAN, Ana Maria Pimenta. *Crítica de artes e bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. 2007. Tese de doutorado em Artes Plásticas. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

JACKSON, Kenneth David. *Alienation and ideology in A Famosa Revista (1945)*. Hispania, vol. 74, n. 2, 1991, p. 298-304. Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/hispania--14/html/p0000008.htm?_ga=2.145068658.719599147.1499017722-1996605118.1499017722#I1. Acesso em 2.7.2017.

LIRA, José Tavares Correia de. *Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília*. XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 2005, Salvador.

LINDSTROM, Naomi. Innovation in the novel's popular subgenres: two Brazilian examples. In: *Luso-Brazilian Review*. University of Wisconsin Press, v. 24, n. 1, 1987.

LINDSTROM, Naomi. *Doramundo* by Geraldo Ferraz: the problem of talking about crime. In: *Tropical paths: essays on modern Brazilian literatura*. Edited by Randal Johnson. New York: Garland, 1993.

MILLIET, Sérgio. Prefácio a "A famosa revista". In: FERRAZ, Geraldo; GALVÃO, Patrícia. *2 romances: A famosa revista e Doramundo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

MUSSA, Alberto. *Doramundo*. Jornal Rascunho, n. 175, s.d. Disponível em <http://rascunho.com.br/doramundo/>. Acesso em 2.7.2019.

LUCAS, Fábio. A ficção em transe. In: *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

LUCAS, Fábio. A vanguarda literária no Brasil. In: *Vanguarda, história & ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone Editora, 1985.

LUCAS, Fábio. Desmistificações. In: *Fronteiras imaginárias: crítica*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra, 1971.

NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão: a experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.

NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. In: *A chave do poético*. Organização e apresentação de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLINTO, Antônio. *Doramundo*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9.3.1957, p. 4.

OLIVEIRA, Nelson de. *Treze teses sobre o homem comum na literatura*. Jornal Rascunho, n. 192, s.d. Disponível em <http://rascunho.com.br/treze-teses-sobre-o-homem-comum-na-literatura/>. Acesso em 2.7.2019.

PEREIRA, Edgar. Doramundo, romance de tensões. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, v. 10, junho de 1975.

PIRES, Antônio Donizeti. Lua-de-mel; lua-de-fel: Guimarães Rosa e Geraldo Ferraz. In: DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Veredas de Rosa III*. Minas Gerais: PUC Minas, 2007.

PÓLVORA, Hélio. Oswald de Andrade: um exercício de nostalgia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 de dezembro de 1974, p. 2, caderno B. Disponível em <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19741226&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em 18.7.2019.

STEEN, Edla van. Geraldo Ferraz. In: *Viver & escrever: volume 2*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

SILVA BRITO, Mário da. *Ângulo e horizonte: de Oswald de Andrade à ficção científica*. São Paulo: Martins, 1969.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Planisfério da ficção paulista. In: *Esfínges de papel: ensaios*. São Paulo: Edart, 1966.

WALDEMER, Thomas P. A Brazilian Oresteia: Geraldo Ferraz's *Doramundo*. In: *Romance Notes*. University of North Carolina, v. 45, n. 1, 2004.

OUTRAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.

ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do Centenário. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1965.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Edição bilíngue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ARRIGUCCI JR., Davi. Juan Rulfo: pedra e silêncio. In: *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, n. 57, 1998.

ARRIGUCCI JR., Davi. Fala sobre Rulfo. In: *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp, 1998.

BENJAMIN, Walter. Jogo e prostituição. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo (obras escolhidas, v. 3)*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix & Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Um instrumento de descoberta e interpretação. *In: Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *In: O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço. *In: O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In: A personagem de ficção*. Antonio Candido et al. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CHRISTIE, Agatha. *O misterioso caso de Styles*. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CORTÁZAR, Julio. Situação do romance. *In: Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2018.

FABRIS, Annateresa. O pintor social. *In: Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, 2002.

FUKS, Julián. *História abstrata do romance*. 2016. Tese de doutorado em Letras. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão*. Organização de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

JEFFREYS, Sheila. Marriage and prostitution. *In: The industrial vagina*. London: Routledge, 2009.

LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. *In: A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2005.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LIRA, José Tavares Correia de. Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927. *Novos estudos*, n. 78, julho, 2007, p. 145-167.

LUKÁCS, Georg. Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance. *In: A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009a.

LUKÁCS, Georg. Epopeia e romance. *In: A teoria do romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009b.

MARTINS, Carlos. Gregori Warchavchik: combates pelo futuro. In: WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

MORAES, Eliane Robert. *Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária*. Revista Teresa, n. 15, 2014. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/98606/97263>. Acesso em 18.6.2019.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo: HUCITEC, 1987.

NUNES, Benedito. Os tempos da narrativa. In: *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013a.

NUNES, Benedito. A tematização do tempo. In: *O tempo na narrativa*. São Paulo: Edições Loyola, 2013b.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROBBE-GRILLET, Alain. Sobre algumas noções obsoletas. In: *Por um novo romance*. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, Anatol. A teoria dos gêneros. In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon: essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1956.

SCHWARZ, Roberto. Dinheiro, memória, beleza (*O Pai Goriot*). In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012a.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012b.

SOUZA MARTINS, José de. *A ferrovia e a modernidade em São Paulo: a gestação do ser dividido*. Revista USP, São Paulo, n. 63, 2004, p. 6-15. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13364>. Acesso em 11.4.2019.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VIDAL, Ariovaldo. *Leitura de “Os irmãos Dagobé”*. Congresso Internacional Crimes, Delitos e Transgressões, 2012, Belo Horizonte - MG. Anais, 2012.

VIDAL, Ariovaldo. *Um ensaio na sala de aula*. Editora e Revista Acadêmica Todas as Musas. Dossiê 100 anos de Antonio Candido: um crítico empenhado. 2018. Disponível em <https://www.todasasmusas.org/19AriovaldoVidal.pdf>. Acesso em 3.5.2019.

WALDMAN, Berta. *Entre braços e pernas: prostitutas estrangeiras na literatura brasileira do século XX*. Revista Remate de Males, n. 22, 2002. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636158>. Acesso em 18.6.2019.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

FILMOGRAFIA

DORAMUNDO. Direção: João Batista de Andrade. Embrafilme, 1977. 95 minutos.

Apêndice — cronologia de Geraldo Ferraz

1905

Nasce em Campos Novos de Paranapanema (hoje, Campos Novos Paulista).

1915

Órfão, vai viver com a avó e uma tia num cortiço do centro de São Paulo.

1917

Trabalha como ajudante numa farmácia, na rua de Santo Antônio.

1919-1922

Trabalha em tipografias. O contato com figuras como Fernando Azevedo, Guilherme de Almeida, Maria Lacerda de Moura e Afonso Schmidt constitui o que ele chama de “experiência gloriosa”.

Começa a estudar gramática sozinho, pelo método de Júlio Ribeiro.

1922

Escreve para Vicente Licínio Cardoso pedindo esclarecimentos sobre um artigo publicado na *Revista do Brasil*.

Animado com leituras de iniciação à filosofia, escreve o romance *Sombras e reflexos*, de inspiração nietzschiana. Procura Monteiro Lobato para tentar editá-lo. O livro é negado para publicação, mas o jovem autor é convidado a compor o quadro de revisores da *Revista do Brasil*.

1925

Após a falência da Companhia Gráfica Editora Monteiro Lobato, torna-se revisor do *São Paulo Jornal*, dirigido por Oduvaldo Viana.

1927

Começa a atuar como revisor do *Jornal do Comércio* e do *Diário da Noite*.

Consegue seu primeiro cargo como redator, na *Folha da Manhã*, para a qual entrevista Antonio Ferro.

Conhece o militante Everardo Dias, que o apresenta aos chefes do *Diário Nacional*. Pedro Ferraz do Amaral, àquela época secretário da redação, indica Geraldo Ferraz como “cozinheiro”, cargo abaixo do de noticiarista. Trabalha chefiado por Antônio Carlos Couto de Barros e Sérgio Milliet.

Conhece Mário de Andrade, Tácito de Almeida, Antônio de Alcântara Machado e Flávio de Carvalho — deste, torna-se amigo.

1928

Com o pseudônimo Zagus Ferraz, publica textos sobre Lima Barreto no *Diário da Noite* e na revista *Festa*. Ao revelar-se para Plínio Barreto, consegue uma vaga de repórter nos *Associados*, de Assis Chateaubriand.

Deixa de trabalhar como revisor de textos.

Entrevista o pianista João Souza Lima, na casa de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade. É convidado para uma reunião na casa do casal, em que estariam Gregori Warchavchik, Lasar Segall, Álvaro Moreyra, Felipe d'Oliveira, Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet e Tácito de Almeida.

Entrevista Tarsila do Amaral para o *Diário da Noite*.

Torna-se amigo de Tarsila e Oswald, bem como de Patrícia Galvão, então noiva de Waldemar Belisário.

Aproxima-se de Lasar Segall, que o apresenta melhor a Warchavchik.

Seu primeiro escrito sobre arte, a respeito de Segall, é publicado anonimamente no *Diário da Noite*.

1929

Ganha algumas aulas de desenho de Anita Malfatti, que havia conhecido em uma das reuniões na casa de Tarsila.

É convidado por Raul Bopp e Oswald de Andrade a paginar a *Revista de Antropofagia*.

Com Flávio de Carvalho, entrevista Le Corbusier para o *Diário da Noite*, na casa de Paulo Prado.

Envolve-se, junto a Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade, numa polêmica em torno da arquitetura moderna, motivada pela recém-inaugurada casa modernista de Gregori Warchavchik.

1930

Produz uma série sobre educação sexual e divórcio para o *Diário da Noite* — projeto para o qual conseguiu colaborações, por exemplo, de Franco da Rocha, Durval Marcondes e Osório César.

Produz um segundo inquérito, sobre o valor da psicanálise, mediando uma polêmica entre Antônio Carlos Pacheco e Silva e Durval Marcondes.

Na agitação que se desenhava às vésperas da revolução, escreve uma reportagem sobre as consequências sofridas pelas famílias dos presos no Carandiru. Foi a primeira censura sofrida pelo jornalista.

É convidado a secretariar o novo jornal de Assis Chateaubriand, *Correio da Tarde*.

Por desafiar os censores de Vargas, é retido — mas logo solto, pela intervenção de Assis Chateaubriand.

1931

Conhece Lívio Abramo na redação do *Diário da Noite*.

Retoma contato com Lasar Segall, recém-chegado de uma temporada na Europa.

1933

Ao lado dos companheiros do *Diário da Noite*, funda o jornal anti-integralista *O Homem Livre*, do qual se torna diretor — Mário Pedrosa era o secretário; José Isaac Perez, gerente. A iniciativa dura um ano.

Continua a manter uma seção sobre artes visuais no *Diário da Noite*.

1934

Depois de uma tentativa frustrada de renegociar salário, deixa o cargo de repórter no *Diário da Noite*.

É repórter do jornal *A Tribuna*, de Santos.

Integra-se ao quadro da *Folha da Tarde*, como subsecretário de redação.

No último dia do ano, aceita uma proposta para retornar ao *Diário da Noite*.

1935

Retoma a crítica de artes plásticas no *Diário da Noite*, para o qual escreve, por exemplo, sobre Lasar Segall, Lucy Citti Ferreira, Yolanda Lederer Mohalyi e Quirino da Silva.

Corresponde-se com Patrícia Galvão, então na China, credenciada pelos jornais *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* e *Associados de São Paulo*.

1936

É convidado por Quirino da Silva a ser membro da comissão organizadora do I Salão de Maio. Participaria também da segunda edição do evento; na terceira e última, envolver-se-ia na conhecida polêmica da comissão contra Flávio de Carvalho.

1937

É contratado em melhores condições por *A Tribuna*, de Santos, e deixa novamente o *Diário da Noite*.

Idealiza, com Francisco Azevedo, a revista *Mar*, que sobreviveria por três números. Os editores conseguiram colaborações notáveis — entre elas, de Guilherme de Almeida, Rubem Braga, Marques Rebelo, Lívio Abramo, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Afonso Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Gilka Machado, Lasar Segall e Tarsila do Amaral.

1939

Com a eclosão da guerra, passa a escrever sobre o cenário internacional na primeira página d'*A Tribuna*, de Santos, atividade que duraria até 1942, quando, por um desentendimento com o diretor, deixa o jornal.

1940

Casa-se com Patrícia Galvão, recém-libertada da última pena.

1942

Volta a São Paulo, mas, não conseguindo emprego, muda-se para o Rio de Janeiro, junto com Patrícia Galvão.

Torna-se comentarista do *Diário da Noite* carioca, para o qual também supervisiona o trabalho dos redatores.

Organiza, ao lado de Carlos Drummond de Andrade, uma exposição de Lasar Segall no Museu Nacional de Belas Artes. Ali conhece Henrique Mindlin e Roberto Burle Marx.

Começa a escrever o romance *A famosa revista*, com Patrícia Galvão.

A pedido de Assis Chateaubriand, torna-se secretário de *O Jornal*. Logo substituído por Carlos Lacerda, aceita o convite deste para permanecer como crítico de artes plásticas.

Torna-se amigo de Paulo Emílio Sales Gomes — para quem, aliás, se dirige em *Depois de tudo*, seu livro de memórias, que seria publicado postumamente, em 1983.

1945

Publica pela Americ-Edit, junto com Patrícia Galvão, o romance *A famosa revista*, que ganharia comentários animados de Sérgio Milliet.

Reaproxima-se de Mário Pedrosa, que, recém-chegado do exílio e trabalhando no *Correio da Manhã*, também escreve uma crítica favorável ao romance do casal.

É convidado por Mário Pedrosa a participar da feitura da *Vanguarda Socialista*, para a qual contribui até o ano seguinte, quando resolve mudar-se do Rio de Janeiro, aceitando um convite de Assis Chateaubriand para voltar ao *Diário da Noite* de São Paulo.

1946

Aceita a proposta de Assis Chateaubriand de implementar um suplemento literário e artístico no *Diário de S. Paulo*, projeto posto em prática em parceria com Patrícia Galvão e que tinha a intenção declarada de funcionar como divulgador cultural. Na seção de literatura estrangeira, havia o esforço de oferecer traduções de autores que, muitas vezes,

ainda não haviam chegado aqui, como Franz Kafka, William Faulkner, James Joyce, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e outros.

1948

Abandona o Suplemento depois de Assis Chateaubriand solicitar que ele se transformasse em um “suplemento coca-cola”, com feição mais popular, anúncios e formato tabloide, o que foi levado a cabo por Joaquim Pinto Nazário.

1950

Trabalha como secretário do *Diário da Noite*, comentarista do *Diário de S. Paulo* e noticiarista da *Agência France-Presse*.

Mantém uma coluna sobre arquitetura na revista *Habitat*, para a qual escrevia também sobre problemas urbanísticos.

1952

Começa a escrever o romance *Doramundo*, organizando anotações sobre crimes ocorridos em Paranapiacaba entre 1937 e 1938 — anotações essas registradas nas constantes viagens que Ferraz fazia de trem, da serra ao mar, e vice-versa.

1953

É eleito jurado de seleção da II Bienal Internacional de Arte de São Paulo, atividade cumprida na companhia de Antônio Bento, Flávio de Aquino, Sérgio Milliet e Tomás Santa Rosa.

Desempenha, por um ano, o papel de diretor da *Agência France-Presse*.

É ainda comentarista do *Diário da Noite* e do *Diário de S. Paulo*.

Aceita uma nova proposta para secretariar *A Tribuna*, de Santos, e abandona os demais cargos, partindo de São Paulo pela última vez.

1955

A convite de Sérgio Milliet, escreve um volume sobre Lívio Abramo para compor a coleção *Artistas brasileiros contemporâneos*, do Museu de Arte Moderna.

Ao lado de Cassiano Nunes, José Saulo Ramos e Francisco Azevedo, funda a Sociedade de Amigos de Fernando Pessoa.

Convida Adolfo Casais Monteiro, recém-fixado no Brasil, a participar de um congresso organizado por Nascimento Júnior em Santos.

1956

Publica seu segundo e último romance, *Doramundo*, em edição de autor, sob a proteção da Sociedade Amigos de Fernando Pessoa e com o apoio de Lívio Abramo, Gregori Warchavchik e Cesário Seckler. O livro ganha críticas elogiosas de Adonias Filho, Rubem Braga, José Lins do Rego, Antônio Olinto, Alcântara Silveira, Lêdo Ivo, Lídia Besouchet, Assis Brasil e Brenno Ferraz do Amaral, entre outros.

Profere uma conferência sobre Paulo Prado e a Semana de Arte Moderna, a convite de Clóvis Pereira de Carvalho, no Clube da Arte, em Santos. Depois de publicar sua fala n’*A Tribuna*, é convidado por José Olympio a prefaciар uma nova edição de *Retrato do Brasil*.

Substitui Lourival Gomes Machado na coluna de artes plásticas do jornal *O Estado de S. Paulo*, tarefa feita por quinze anos.

1959

Doramundo é reeditado — em conjunto com uma nova edição de *A famosa revista* —, pela José Olympio, com prefácio de Adolfo Casais Monteiro.

Assina a seção “Arquitetura e urbanismo”, do *Diário de S. Paulo*.

1960

É convidado por Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho a assumir um cargo de direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal. Ao justificar a recusa por ser um crítico provinciano que acompanhava o cenário internacional por livros, jornais e revistas, ganha uma viagem de estudos na Europa, tirando licença dos jornais em que trabalhava. Passa por Roma, Veneza, Pádua, Milão, Basileia, Zurique, Paris, Stuttgart, Nuremberg, Amsterdã, Londres. Na volta, declina da proposta de assumir a secretaria da Bienal — Mário Pedrosa, seu velho amigo, ficara como diretor.

1961

Integra o primeiro Conselho Nacional de Cultura, a convite do presidente Jânio Quadros, ao lado de Mário Pedrosa, Lívio Abramo, Alfredo Mesquita, Matarazzo Sobrinho e Oscar Niemeyer.

Viaja para a Alemanha, para testemunhar a construção do muro de Berlim, substituindo Ruy Mesquita, que não tinha disponibilidade na ocasião. Aproveita para entrevistar os artistas Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Otto Dix, Franz Roh, Gerhard Marcks. É acompanhado pelo tradutor Peter Schwake.

1962

Publica *Guernica: poemas vozes do quadro de Picasso*, pela Massao Ohno.

Morre sua companheira, Patrícia Galvão.

1963

Conhece a pintora Wega Nery, com quem se casa.

1965

Publica *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*, pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, que aguardava edição desde 1948.

Acompanha Wega Nery a uma temporada em Washington e Nova York, onde conhece Alfred Barr e Robert Motherwell, que concedem entrevistas publicadas pelo jornalista n' *O Estado*.

1966

Acompanha nova exposição de Wega Nery em Paris e em Munique.

1970

Conhece os donos da galeria Portal, Malvina e Mário Gelleni, em uma exposição de Cícero Dias. Idealiza com eles a exposição Picasso, que aconteceria no ano seguinte e para a qual escreve o catálogo.

1971

É demitido d'*O Estado*, por determinação de Fernando Pedreira, recém-nomeado diretor.

Profere uma conferência sobre Pablo Picasso na exposição da galeria Portal, junto com José Geraldo Vieira.

Permanece como secretário d'*A Tribuna*.

1975

Publica a biografia crítica *Wega liberta em arte*, em edição do autor.

Publica *Retrospectivas: figuras, raízes e problemas da arte contemporânea*, em coedição da Cultrix e da Editora Universidade de São Paulo.

Doramundo ganha sua terceira edição, pela Melhoramentos.

1978

Escreve uma autobiografia, *Depois de tudo*, que só seria publicada em 1983, pela Paz e Terra.

1979

Publica *Km 63: 9 contos desiguais*, pela Ática, com ilustrações de Wega Nery.

Morre aos 74 anos, no dia 15 de setembro, no Guarujá.

O QUE A CRÍTICA DISSE DE "DORAMUNDO"

"Um dos instantes mais luminosos do romance brasileiro." — HÉLIO PÓLVORA ("Jornal do Brasil" - 26-12-74). "Seu romance me pareceu qualquer coisa de muito pessoal. O crime e o amor é como se tivessem emigrado da Lapa ou de uma rua de "gangsters" de Chicago para aquela elevação serena de uma população ferroviária que se joga no sangue e no mistério como em ambiente de suas mais profundas realidades. Ferraz fez um romance — e isto basta." — JOSÉ LINS DO REGO (na sua última crônica).

"A linguagem poética domina mesmo grande parte da narração, dando-lhe esse tom de mistério e de sonho, que é o maior encanto do livro e a sua maior dificuldade. Raras vezes se encontra em nossa literatura tal densidade emotiva. E sua indagação puramente formal, recriando uma expressão escrita como ainda não foi feito entre nós traz a "DORAMUNDO" um clima de super-realismo originalíssimo. Neste particular, Geraldo Ferraz é inteiramente novo." — HOMERO SILVEIRA.

"O livro de Geraldo Ferraz é como um romance naturalista contado por um expressionista — Sérgio Milliet lembrou logo de cara o patrono certo desse livro, é Goya. É uma história densa e forte palpitando no escuro, acontecendo aos baques, daria um filme tremendo, entre silvos e jatos de luz. O que nele me parece sobretudo bom é sua concentrada unidade geral de enredo, tipos, estilo, paisagem, emoção — é um bloco. Acho que Geraldo Ferraz "criou" uma coisa, e isso é grave." — RUBEM BRAGA.

"Do modo como se apresenta "DORAMUNDO", a obra do Sr. Geraldo Ferraz não é a de alguém que brinque

simplesmente com as palavras. Tem o romancista uma grande força interna e suas palavras provocam fundas repercussões em quem as lê. Para isso, usa uma linguagem angustiadamente poética. Não queremos dizer que ela seja poética no sentido comum de poesia em prosa. É uma linguagem mesmo de poema, em que os ritmos se sucedem como os de versos e em que as palavras indicam sugestões e assumem a forma de temas poéticos que se desenvolvem." — ANTÔNIO OLINTO.

"O importante a observar-se é que Geraldo Ferraz, como romancista, é um artista moderno. Não oferecendo a menor oportunidade ao decorativo, empregando a técnica e a temática do seu tempo, compõe um romance realmente excepcional porque, como Kafka, representa um mundo singular no mundo comum." — ADONIAS FILHO.

"A imaginação viva de Geraldo Ferraz sobrepõe-se ao equilíbrio da composição e o destrói mesmo amiudadamente. Há paixão e sofrimento, solidão e comunhão em certas páginas de análise aguda, concisa e eficiente de climas coletivos e de obsessões individuais, desenvolvendo-se a ação toda numa permanente atmosfera de fantasia e bruxaria que ilustrariam Goya e Jerônimo Bosch." — SÉRGIO MILLIET.

"... quem quer que leia DORAMUNDO aceitará que o Brasil produziu um escritor que poderá ser esmiuçado, devassado, analisado, investigado, desdobrado, dividido e novamente unido num tom homogêneo e límpido que é próprio e único dos grandes instantes da literatura universal." — LÍDIA BESOUCHET.