

O íntimo e o público na rua

IVETE LARA CAMARGOS WALTY
PUC Minas/CNPq



Resumo: Entendendo que a literatura não só acolhe o movimento da rua, como ela própria faz-se rua em sua contradição entre o aplainamento e a diversidade, busca-se examinar como nesse espaço social e narrativo, inscrevem-se relações assimétricas de poder a fortalecer ou borrar os limites entre o íntimo e o público, entre as subjetividades e as instituições. Para tal, será procedida uma leitura/análise dos livros *Os ratos*, de Dionélio Machado (1934), *Angústia*, de Graciliano Ramos (1936); *Noite*, de Érico Veríssimo (1954), com o objetivo de observar a constituição das personagens em seu trânsito pela cidade/romance.

Palavras-chaves: Rua; Diversidade; Textualidade; Recursividade

Abstract: Assuming that literature not only welcomes the movement of streets, but also takes on a street-like quality stemming from its contradiction between leveling and diversity, we intend to examine how asymmetric power relations insert themselves into this social and narrative space and in so doing either reinforce or blur the lines between private and public domains, between subjectivities and institutions. This will be done on the basis of a close reading/analysis of *Os ratos*, by Dionélio Machado (1934), *Angústia*, by Graciliano Ramos (1936), and *Noite*, by Érico Veríssimo (1954), focusing on the constitution of the characters during their transit through the city/novel.

Keywords: Street; Leveling and diversity; Textuality; Recursiveness

Em meus estudos sobre o lugar da rua na história da literatura brasileira pude observar como, no Brasil, no final do século XIX e início do XX, a rua, “modernizando-se”, aplaina-se, ao afastar aquilo que era indigno de nela figurar: o lixo, os pobres e similares. Assim, ao mesmo tempo em que se controlam os fatores dados como responsáveis pela doença, seja física, seja social, controlam-se manifestações políticas. As cidades brasileiras da época passaram por processos de intensa urbanização, com a reforma de ruas e casas, construções de avenidas, visando a higienização e o embelezamento. Outras cidades foram construídas, como ocorreu com Belo Horizonte, erigida sob o modelo ordenador do positivismo.

Discorrendo sobre o modelo maior, a Paris do século XIX, Eliana Kuster e Robert Pechman observam que sobre o esforço de modernização

Mais o boulevard foi se transformando numa metonímia da cidade, da modernidade, da civilização, da urbanidade e do progresso, mais a rua se tornou assunto de polícia. Conter a rua! Enquadrar a rua! Controlar seus excessos, limitar sua sociabilidade são questões

que atravessaram o século XIX e se derramaram pelo século XX.¹

Nesse sentido, vale recorrer a três conceitos de Doreen Massey (2008), o de espaço, o de cidade e o de modernidade. Para a autora o espaço é uma construção relacional, aberta, múltipla, não acabada e sempre em devir, marcando-se pela coetaneidade, pela imbricação de trajetórias e de histórias. As cidades se constroem como intensas e heterogêneas constelações de trajetórias, exigindo uma negociação complexa. Por outro lado, a modernidade tenta justamente reprimir trajetórias e histórias, fazendo convergir espaços e temporalidades rumo a um único modelo. Citando Claude Lefort, a autora lembra ainda que o espaço público é o espaço social onde, na ausência de um fundamento, o significado e a unidade do social são negociados – ao mesmo tempo constituídos e colocados em risco (LEFORT, *apud* MASSEY, 2008, p. 218). A autora recorre ainda a Jean-Luc Nancy, quando

¹ Disponível em: <http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/KUSTER_PECHEMAN2.pdf>, consultado em: 01 maio 2010.

“oferece a noção do político ‘como uma comunidade sofrendo, conscientemente, a experiência de seu compartilhamento’” (MASSEY, 2008, p. 219).

Interessante exemplificar com a história da Rua do Ouvidor da passagem dos “tempos do rei”, de Manuel Antônio de Almeida aos momentos de transformação gradativa rumo à modernidade, suas vitrines e modas. Joaquim Manuel de Macedo, acolhendo essa metáfora/metonímia, ilustra o aplainamento da rua, palco de encontros e desencontros, entre o popular e o elitista, entre a sujeira e a higienização, entre o público e o privado. Machado de Assis, em sua escrita faz operar o encontro do boulevard e da rua ou da rua e do beco, como melhor convém ao caso brasileiro, permeando sua escrita da ambigüidade que povoa a rua, a despeito da tentativa de aplainamento.

Nesse sentido, há que se recorrer ainda a Benjamin, quando, discorrendo sobre a relação público/privado, representados pela casa e pela rua, no advento/fortalecimento da modernidade, afirma:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com ‘défense d’afficher’ (proibido colocar cartazes) são sua escrivania, as bancas de jornal, suas bibliotecas. (BENJAMIN, 1989, p. 194)

Entendemos que a literatura não só acolhe o movimento da rua, como ela própria faz-se rua em sua contradição entre o aplainamento e a diversidade, entre a pavimentação e a presença de buracos. Na construção desse espaço inscrevem-se as relações assimétricas de poder a fortalecer ou borrar os limites entre centro e periferia, seja nas marcas percebidas dentro do próprio país, seja naquelas vistas entre o país e seus modelos.

As narrativas até então investigadas em minha pesquisa, sob a ótica da pobreza e da exclusão social, apontam para um jogo entre o privado e o público, seus “limites e interpenetrações”, contando uma história do poder em suas ramificações. Pretendo continuar a examinar esse jogo, agora com uma nova pergunta que diz respeito à construção das subjetividades nesse processo, ainda na modernidade. Para tal, será procedida uma leitura/análise dos livros *Os ratos*, de Dionélio Machado (1934), *Angústia*, de Graciliano Ramos (1936); *Noite*, de Érico Veríssimo (1954), com o objetivo de observar a constituição das personagens em seu trânsito pela cidade, tanto no que se refere aos aspectos íntimos quanto aos

públicos. Nesse trânsito serão observadas a presença/ausência de histórias e trajetórias, especializações e temporalidades.

Será, então, levada em consideração a (des)construção do espaço público e do privado sobretudo no que tange às instituições em sua relação com a polis: a família, a repartição pública, o trabalho e a política no sentido lato e estrito. Entre elas, um indivíduo fragmentado em busca de algo: amor, prestígio, dinheiro ou de si próprio.

Nesse processo, pode-se afirmar que a figura moderna do flâneur sofre transformações não somente nas cidades e narrativas contemporâneas, como bem mostra Régine Robin (2009), mas já no momento da publicação dos romances em pauta. O homem que se perde na cidade não a vê, mas nos faz vê-la. A quebra da subjetividade da personagem itinerante nos três romances faz-se metonimicamente quebra das relações sociais urbanas, apontando buracos e sombras que aí permanecem a despeito da tentativa de aplainamento. Caminhantes e fracassados penetram nos interstícios da cidade/sociedade encarnados em vagabundos, gigolôs, prostitutas, agiotas, políticos e prósperos comerciantes.

Vale, pois, recorrer a Luís Bueno (2006), quando, ao estudar o romance de 30 em suas novas formas, detém-se sobre a figura do outro em romances que fugiriam ao predomínio do social, acolhendo a introspecção. É, então, que afirma:

[...] esse interesse pelo fracassado foi responsável direto por uma das maiores conquistas do romance de 30 para a ficção brasileira que viria a seguir: a incorporação das figuras marginais, aquelas que aparecem referidas neste livro como ‘o outro’. (p. 80)

Nessa linha, é importante salientar que, mais do que a questão temática, importa-nos a construção dos romances, no interior de outra instituição, a literatura, por sua vez, no seio da modernidade em crise. O conceito de outro, porém, será alargado assim como a ideia de fracasso, mesmo porque não tratarei apenas do romance de 30. O outro é paradoxalmente elemento de construção e desconstrução tanto da subjetividade e da sociedade como do próprio romance.

A afirmação de Adélia Bezerra sobre *Angústia* pode ser alargada para abranger os outros dois romances, mesmo que estes não utilizem a técnica do monólogo interior: “o romance mistura eventos, reflexões, fatos acontecidos, alucinações” (BEZERRA, 1995, p. 169). Nesse movimento, misturam-se o íntimo e o público, o eu e o outro, o funcionário e o vagabundo, a casa e a rua, a repartição e o prostíbulo. Assim, a ideia de subumanidade e despedaçamento que Régine Robin (2009, p.103) aponta na figura que se segue à do flâneur na contemporaneidade, está já presente não em uma figura única que transita na

cidade, mas no jogo de espelhamento que se dá entre o caminhante e aqueles que encontra pelo caminho.

Considerando com Bakhtin, Eco e outros teóricos que mostram como a literatura encena a linguagem, construindo uma imagem do processo mental que a sustenta, vale a pena observar como os romances em pauta, sobretudo *Angústia*, teatralizam tal processo. Para isso, importa lembrar que, ao caracterizar a linguagem como um sistema adaptativo complexo, Morin acentua a ideia de circuito que a caracteriza, apontando para o processo recursivo. Diz então:

A ideia de circuito não significa apenas reforço retroativo do processo sobre si mesmo. Ela significa que o fim do processo alimenta o início: o estado final se tornando de alguma forma o estado inicial, mesmo permanecendo final, o estado inicial se tornando final, mesmo permanecendo inicial. É dizer ainda que o circuito é o processo em que os produtos e os efeitos finais se tornam elementos e características primordiais. Isto é um processo recursivo: todo processo cujos estados ou efeitos finais produzem os estados iniciais ou as causas iniciais. (MORIN, 2003, p. 227 e 231)

Interessante observar como os citados romances constroem-se recursivamente em um movimento de projeções, que nos leva a uma figura parabólica, ou, mais do que isso, como uma figuração parabólica em que parábolas se cruzam repetida e reiteradamente.

Os ratos: entre o público e o privado: o vazio

Na fortuna crítica de *Os ratos* há quase uma unanimidade em se apontar a interseção entre o mundo interior e o exterior, entre a questão social e a psicológica, entre o eu e o outro. Luis Bueno chama a esse processo de uma conquista do romance de Dyonélio Machado no universo do romance de 30.

Não por acaso, Davi Arriguci (2009) fala de uma narrativa paranóide a equilibrar elementos sociais e psicológicos em “círculos concêntricos da mesma ideia fixa”; em uma apresentação literária da realidade através das relações entre a interioridade de Naziazeno e o mundo exterior (p. 102). Interessante observar o prefixo “para” nos termos parábola e paranóia ligando-os pela ideia de proximidade e repetição.

Arrigucci assinala ainda com propriedade a relação entre o que se conta e o como se conta, já que “o próprio discurso mimetiza a figura do rato, tornando-se entrecortado, miudinho, entranhando por assim dizer na tessitura fina do texto o gesto animalesco” (p. 106).

Também para Cleusa Passos, a obsessão miúda sustenta “o plano semântico e determina o jogo da

escritura, provocando a deformação da perspectiva de Naziazeno que, por sua vez, contamina o foco narrativo e a linguagem” (PASSOS, p. 126-127).

Comparando Naziazeno com Luís da Silva de *Angústia*, Luís Bueno afirma que o primeiro, “parafusa os mesmos pensamentos e as mesmas lembranças dos acontecimentos do dia, analisa até a exaustão os menores ruídos. As palavras repetidas e o uso de reticências intensificado, numa espécie de suspensão constante do discurso no mesmo ponto, cuidam de dar forma a esse lento passar do tempo” (BUENO, p. 582).

Sem discordar da leitura de nenhum dos autores, importa acentuar o movimento recursivo na construção da narrativa, cujas linhas se cruzam como parábolas, fazendo a interseção de trajetórias e histórias. Assim, a história de Naziazeno Barbosa acolhe outras histórias atravessadas pelas relações de poder, sempre assimétricas. Nesse sentido há que se acolher a posição de Bueno quando observa que o fracasso não se reduz ao de um proletário, antes se estende a todos aqueles fechados no círculo do capitalismo. Acrescente-se, no entanto, que, justamente por ser atravessada pelo desejo, a história do proletário não se fecha em seu lugar social. É que esta célula sempre em movimento invade outras contaminando todo o sistema. Daí o uso reiterado de reticências que deixam na frase o oco, o vazio da vida de Naziazeno, a acolher paradoxalmente muitas vidas, assim como o bonde que atravessa a cidade em que a pessoas entram e/ou de que saem: O bonde leva uma “outra gente”. Não a que ele está acostumado a ver, às nove ou dez horas, a “sua” hora (p. 21).

O bonde, elemento que atravessa a cidade e a narrativa, é ao mesmo tempo “prolongamento do bairro e da casa” (p. 29) e forma de se afastar do fator de opressão, já que a cidade parece diluir os problemas do devedor acuado. Na cidade, seja na rua e nos cafés, seja na repartição, os diversos tipos se encaixam: o Duque e sua face marginal tão útil a Naziazeno; o Alcides, aparentemente fraco e ridículo, como que uma face do companheiro de desventura; o diretor Dr Romeiro em seus mistérios e possíveis falcaturas, entre outros. O devedor teme ficar nu “no meio da rua, rodeado de espaço e de sol por todos os lados”, o que “seria a suprema vergonha” (p. 41). O que ocorre é que, mesmo buscando se esconder dos olhares alheios, exhibe-se nu no meio da rua, fazendo com que outros também se exibam. Não há dicotomias na cidade; as diferenças econômicas e sociais não deixam de existir, ou melhor ficam mais claras quando desvelada a ilicitude das relações de poder. O dinheiro movimentada não apenas o dia da personagem, mas sua história e as outras que a cruzam.

Por isso mesmo, assim como o bonde, a mente de Naziazeno é cruzada por muitas linhas, a despeito do ponto fixo de suas ideias, o leiteiro:

Há, por vezes, um alívio. É só a existência vaga e dolorosa duma coisa que ele sabe que existe, como uma vasa, depositada no fundo da consciência, mas que não distingue bem, nem que distinguir... um sofrimento confuso e indistinto pois... Logo, porém, cortam-se outra vez linhas nítidas, associações triangulares bem definidas...

[...]

As 'linhas' unem os 'pontos', como num quadro-negro de colégio: 'Liguemos os pontos e a linha... os pontos a e a linha ao ponto...' (p. 28)

Esse jogo de linhas domina a narrativa em que uma cena prenuncia outras, em que uma frase que prevê metonimicamente outras, semeando sensações ligadas aos cinco sentidos, como a ideia do crepitar miudinho ou a imagem do focinho que encaminham a cena final de devoração do dinheiro pelos ratos. Tateando o dinheiro no bolso, imaginando-o roído pelos ratos, Naziazeno tateia a sociedade, escrutina suas instituições em um movimento de esconder e revelar.

O movimento de projeções, seja para o passado, seja para o futuro, enreda outras trajetórias, aproximando chefes e empregados, agiotas e respeitáveis cidadãos, a casa, a repartição e o café. Nesse processo observa-se com facilidade o jogo de luz e sombra que marca a narrativa:

A luz amarela agora encheu todo o céu... Em torno daquela cúpula amarelo-ocre a sombra vai se enchendo de nuanças, que começam com o amarelo lívido. Bem embaixo aquela muralha espessa é negra... Os objetos recebem por cima uma luz cor de enxofre, como uma poeira... As casas, as pessoas estão mergulhadas nessa luz amarela... (p. 133)

Do sol que persegue e é perseguido por Naziazeno à lamparina que lhe atrapalha o sono, tudo confirma a relação entre linhas e cores que costura o tecido narrativo:

Tudo está sendo envolvido por uma claridade opaca, dum amarelo meio sangüíneo. Com os olhos fechados, já não tem mais defronte da pálpebra aquela bola amarela, translúcida. É tudo opaco, escuro... Repara na lamparina: o pingo de luz fininho e comprido foi substituído por uma bolinha de chama, uma chama em que já há um pouco de brasa... (p. 156)

O capítulo sobre o jogo, também já bem analisado por vários críticos, reforça a ideia de composição móvel com a figura da roleta e da bolinha do *croupier*, em seu movimento intermitente. Na verdade, todas as relações entretecidas por Naziazeno envolvem a imagem do jogo; negociar e jogar não se distinguem. Duque tem sempre um negócio entabulado e se safa de suas dificuldades; ele joga melhor que o companheiro. Por outro lado, o jogo propriamente dito é descrito como “um trabalho

comum, de responsabilidade” (p. 73): “Parece que lá dentro (no cassino), estão ocupados num trabalho árduo e concentrado.” (p.72)

O trânsito nas ruas e entre as ruas, marcado pela oscilação da luz, entre o sol e a sombra, indicia o jogo entre o público e o privado, o social e o íntimo, o popular e o nobre, sem se deter em um dos elementos dos pares. Por isso mesmo a incidência das palavras esquina e canto aponta para o entremeio na cidade; ora o vazio, ora o cheio, ora a luz, ora a sombra, ora o barulho, ora o silêncio, como na cabeça de Naziazeno.

Em função disso observa-se no texto a recorrência das palavras do campo semântico de vazio como no caso do estômago roído pela fome ou pela tristeza:

A sua tristeza tem sempre esse rebate no estômago e no peito: sente dentro de si um oco dolorido, ao mesmo tempo que as feições se lhe repuxam... E pela segunda vez nessa manhã, a impressão da solidão, do abandono. (p. 45)

Importa notar a enfática repetição da expressão “ao mesmo tempo”: “A sua cabeça está oca e lhe arde, ao mesmo tempo” (p. 51). A ideia de vazio não é sempre negativa: “Àquela hiperaguda fixação num ponto, em que estivera até então, como é bom suceder um período vazio... vazio...” (p. 51). O espaço e o tempo têm ângulos plenos e esvaziados: “[...] Tudo desconhecido... tudo desabitado... como aquela esquina do seu tempo de guri... (p. 61)”.

Paradoxalmente o vazio pode ser então o cheio: “Àquela ideia de que vai chegar em casa com as mãos abanando. Naziazeno sente um gelo, ao mesmo tempo que a sua cabeça se enche dum turbilhão” (p. 98). “Sabe que tem a cabeça ao mesmo tempo vazia e pesada” (p. 135).

Os exemplos seriam muitos, mas o que interessa é acentuar a intercorrência do íntimo e do social em um mesmo movimento narrativo que impede a percepção de que há uma separação entre esses dois níveis, assim como a história contada pelo narrador é cuidadosamente armada pelo escritor a povoá-la de vazios e ocos, ao mesmo tempo plenos e pesados.

O movimento narrativo é, pois, mais do que paranóide, parabólico, o que se prenuncia, por exemplo, na frase: O zumbido dum mosquito descreve um arco (um arco!) por cima da sua cabeça (p. 138). Na verdade a leitura do texto de Dyonélio projeta não um arco, mas vários sobre a cabeça do leitor.

Angústia: entre o público e o privado: o muro

No caso de *Angústia*, mais do que a ideia de *mise-en-abyme*, tão bem explorada por Lúcia Helena (1983) no livro cujo título *A ponta do navio* evoca o movimento parabólico, importa-nos apontar como tal processo

contém a relação público/privado sem a dicotomização que as abordagens psicanalíticas ou histórico-sociais podem engendrar.

Não por acaso, a imagem do muro e/ou da parede, recorrente no texto, pode-se fazer um operador de leitura marcado pelo paradoxo: aquilo que separa une. A porosidade das fronteiras abarca a relação entre Luís da Silva e o outro, representado por todos os personagens que cruzam o texto; entre a casa e a rua, entre o rural e o urbano, entre a lei e o crime, entre o íntimo e o público, entre a língua popular e a literária.

Em relação ao primeiro elemento, Lúcia Helena, trabalhando com a ideia de duplo, mostra como Julião Tavares, objeto de aversão e admiração, seria uma face do narrador. Diz a autora:

De costas para o rival, vê no espelho refletida não a sua imagem aparente, mas a do seu avesso que ele quer ignorar e desprezar, porque, não sendo ele, esta imagem representa tudo aquilo que intimamente deseja alcançar e não consegue. (p. 66)

Se contrapomos, no entanto, essa duplicidade com outra cena de espelhamento como a dos vagabundos, podemos asseverar que não se trata de explicitação de conteúdos latentes presentes no inconsciente, mesmo porque a ideia não é de superfície e profundidade, tudo está à tona do texto, girando recorrentemente, seja para positivar, seja para negar. Não sem razão, o segundo parágrafo do livro já alude aos vagabundos:

Há criaturas que não suportam. Os vagabundos, por exemplo. Parece-me que eles cresceram muito, e, aproximando-se de mim, não vão gemer peditórios: vão gritar, exigir, tomar-me qualquer coisa. (p. 7)

Em outras cenas, são outros os que vão lhe dar ordens, o chefe da repartição, por exemplo: “Estava tão abandonado neste deserto... só se dirigiam a mim para dar ordens.” (p. 26).

Luís da Silva, seja recusando estar com o outro, seja submetendo-se a ele ou perdendo-se no meio de outros, espelha não desejos íntimos a se oporem a normas e condutas sociais, mas o jogo experiencial da linguagem, marcada pelo movimento parabólico e recursivo. A imagem do delírio condensa essa organização textual em que tudo é começo e fim:

16384. Um colchão de paina. Milhares de figurinhas insignificantes. Eu era uma figurinha insignificante e mexia-me com cuidado para não molestar as outras.
16384. Íamos descansar. Um colchão de paina. (p. 235)

Luís Bueno, em arguta análise de *Angústia* no contexto do romance de 30, mostra, como vivendo entre

duas ordens político-sociais, “para Luís da Silva [...] absolutamente todos são o outro [...]”. “O mesmo não há, só o outro” (2009, p. 636).

Rogério Silva Pereira, em tese sobre o romance de Graciliano Ramos, discute o lugar de Luís da Silva como intelectual, também entre duas ordens. Conclui, no entanto, que Luís da Silva, intelectual impossibilitado de falar, mudo como o papagaio de Vitória, opera uma revolução privada e leva para seu colchão de nuvens somente os vagabundos, daí excluindo o avô e o pai e sua ordem opressiva. Diz Rogério Silva, referindo-se à imagem do sururu utilizada por Luís da Silva em sua autoimagem:

A imagem do sururu, o mexilhão de Alagoas com que Luís da Silva se compara [...], mais do que representar um homem fechado em si mesmo, serve para marcar essa reclusão na intimidade e na vida privada – entendida como oposta à vida pública. (2003, p. 175)

Se em lugar de nos fixarmos no personagem/narrador Luís da Silva como figura autônoma, tomamo-la como estratégia textual, como enunciador construído pelo autor com faces diversas, sempre no jogo entre o eu e o outro, podemos perceber que é justamente por isso que, como observa o Luís Bueno, Graciliano Ramos “logra a mais bem acabada fusão entre vida íntima e vida social que o romance de 30 foi capaz de urdir” (p. 641). Na verdade, não se trata de fusão, pois nenhuma das duas instâncias se apaga do início ao fim da trama romanesca. Trata-se sim de uma intercorrência. Isso porque o texto se constrói como um processo de cruzamento de histórias e de trajetórias, concretizando o que Doreen Massey (2008) conceitua como espaço, essa construção relacional, aberta, múltipla, não acabada e sempre em devir, marcando-se pela coetaneidade. Nesse sentido, Graciliano Ramos move-se em rumo contrário à tendência aplainadora da modernidade, pois a história de Luís da Silva não é apenas sua, de Marina e de Julião Tavares, nem só de seu avô, pai, Quitéria e outros a ele diretamente ligados, mas da mulher que lava garrafas e do homem que enche as dornas, da prostituta da rua da Lama ou da grávida em quem esbarra na rua. Histórias de proprietários de terra com nome e sobrenome ao lado daquelas de anônimos, de autoridades como os desembargadores e de criminosos, trajetórias de comerciantes e capitalistas atravessadas por vagabundos e andarilhos. Não se faz necessário nomear aqui essas várias histórias e trajetórias, importa antes mostrar algumas estratégias que confirmam esse movimento de interseção, esse cruzamento de parábolas, que faz divergir espaços e temporalidades rompendo com a força centrípeta de um modelo único.

Voltemos, então, à figura do muro e/ou da parede para percebermos como, paradoxalmente por meio dessa

imagem de limite se processam tais interseções, levando o íntimo e o público a dialogarem recursivamente no texto, tanto no espaço como no tempo.

A relação de D. Rosália e o marido viajante ilustra um dos aspectos do íntimo que se faz público, não só porque a atividade sexual atravessa as paredes do quarto com seus ruídos, mas porque atravessa também as paredes do eu a se exibir em desejos:

Estávamos os três na mesma peça, eu rebolando-me no colchão estreito, picado de pulgas, respirando o cheiro de pano sujo e esperma, eles agarrados, torcendo-se espumando, mordendo-se. Aquilo ia prolongar-se por muitas horas. Depois o silêncio, o cansaço, a luz da madrugada, o sono, a parede, nos afastariam. (p. 106)

Não havia regulamento, nem janela, nem mostruário. O que havia eram duas camas próximas. (p. 107)

O que se passava na cama de D. Rosália era quase público [...]. (p. 108)

Assim como na infância, da escola Luís via a casa defronte, atravessando-a com seu olhar, na idade adulta ouve os ruídos da cena de sexo, vivenciando-a. Assim, mais do que aquele que vê, como observa Luís Bueno, o narrador exercita também os sentidos da audição e do olfato para aproximar instâncias de ordens diversas. As cenas do banho de Marina ilustram com propriedade esse mesmo movimento:

O banheiro da casa de seu Ramalho é junto, separado do meu por uma parede estreita. Sentado no cimento, brincando com a formiga ou pensando no livro, distingo as pessoas que se banham lá. Seu Ramalho chega tossindo, escarra e bate a porta com força. [...] D. Adélia vem docemente, lava-se docemente e canta baixinho: – ‘Bendito, louvado seja...’. Marina entra com um estouvamento ruidoso. Entrava. Agora está reservada e silenciosa, mas o ano passado surgia como um pé-de-vento e despia-se às arrancadas, falando alto. [...] Em seguida mijava. Eu continha a respiração e aguçava o ouvido para aquela mijada longa que me tornava Marina preciosa. (p. 138)

Os ruídos configuram ações, percebe-se o arrancar de botões, o ato fisiológico ou mais tarde o cuspe, as apalpadelas no ventre e nos seios intumescidos pela gravidez.

Outra parede, outro muro se concretiza como suporte da frase revolucionária: “Proletários, uni-vos.” Frase essa que para o narrador “seria copiada a carvão no muro de uma igreja de arrabalde”. Interessante retomar o texto de Benjamin antes citado:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e

inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para esse ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração mural tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão do burguês; os muros com ‘défense d’afficher’ (proibido colocar cartazes) são sua escrivãzinha, as bancas de jornal, suas bibliotecas. (BENJAMIN, 1989, p. 194)

Veja-se que o muro do bairro sujo, cheio de lixo, morada de maloqueiros e “crianças barrigudas e amarelas” faz-se cartaz a incitar ações políticas. Mas, mais do que isso, registra uma sintaxe outra: “Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço?” (p.170). Inicialmente ressalta-se a oposição entre o narrador e os revolucionários e sua sintaxe desregulada. Essa contraposição, porém, é rasurada na medida em que aquele que diz ter-se afastado dos vagabundos por sua língua escrita cuidada e regulada se interroga sobre seu lugar no mundo:

Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Quereriam fazer uma revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. Mas então?

– Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura, colabora nos jornais, e isto não vale nada? Pois sim. É só pegar um carvão, sujar a parede. Pois sim. Moisés que se arranje. (p.170-171)

O intelectual que já questionara sua função de escritor de encomenda, de frases certinhas e bem arranjadas no papel, é ironicamente colocado diante do muro que o interpela: 4 interrogações, ao lado de 2 vezes a expressão “pois sim” evidenciam a possibilidade de outra sintaxe, de outra ordem social. O mesmo mecanismo pode ser verificado em *Memórias do cárcere* na cena relativa à sintaxe dos paranaenses a incomodar o escritor. Se o movimento da narrativa, tanto no referido livro, como no aqui analisado, prima pelo jogo entre atração e repulsão, confirma-se o diálogo entre as sintaxes possíveis, entre as ordens sociais possíveis.

A esse respeito, vale nos deter sobre a imagem do parafuso também intermitente na narrativa. Ao contrapor-se aos vagabundos ressaltando a impossibilidade de diálogo entre eles e culpando a literatura por isso, o narrador registra a interrupção de algumas trajetórias, daqueles “mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas” (p. 118). É então que faz sobressair a imagem do parafuso:

Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas,

desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só. (p.118)

Mais uma vez o questionamento atinge o eu e o outro, o narrador e o escritor em sua constante interrogação sobre seu lugar social. Mais do que isso, no entanto, o que se observa é que as voltas do parafuso na narrativa nunca estão em um lugar só, antes configuram-se como um movimento espiralado, em que o que volta, mesmo que semelhante, nunca é igual. É o mesmo movimento narrativo estrategicamente utilizado pelo autor, quando faz o narrador se pintar como uma das criaturas encaracoladas “que, tendo corrido mundo, se resignam a viver num fundo de quintal. Olhando canteiros murchos, respirando podridões, desejando um pedaço de carne viciada?” (p. 119).

Daí a importância de se examinar com mais cuidado o quintal e o lixo em sua relação com a rua, outra contraposição que parece opor privado e público, quando, na verdade os aproxima. O quintal da rua do Macena contém metafórica e metonimicamente elementos da vida íntima do narrador, da família, da repartição, da vida socioeconômica.

O meu horizonte ali era o quintal da casa à direita: as roseiras, o monte de lixo, o mamoeiro. Tudo feio, pobre, sujo. Até as roseiras eram mesquinhas: algumas rosas apenas, miúdas. Monturos próximos, águas estagnadas, mandavam para cá emanações desagradáveis. Mas havia silêncio, havia sombra. (p. 40)

Outra vez a cerca não é suficiente para separar o cá e o lá, o eu e o outro; os sentidos captam o lixo, seu cheiro, aproximando-os. Além da casa de Marina e tudo que ela significa de atração e repulsa, há a mulher que lava garrafas e o homem triste que enche dornas, o jogo de gato e rato, há o dinheiro enterrado de Vitória. Tudo isso representa metonimicamente as relações sociais e o próprio sistema capitalista, além de conter as rasuras desses relacionamentos e os germes da revolução.

Bom lembrar com José Carlos Rodrigues (1995) que o lixo ameaça, não apenas pelo risco de doenças, mas principalmente por sua natureza disforme, inclassificável e incontrolável. No lixo está a desordem que, paradoxalmente, contém a ordem representada em seus restos, é justamente como a sintaxe sem vírgulas e traços. Na cena do que seria o delírio final tais elementos se aproximam mais marcadamente, não por acaso em superposição com a imagem da parede:

Moisés levantava-se, despedia-se. Eu escondia as mãos na coberta, enrolava o pano debaixo do queixo e tremia, pedia-lhe com os olhos que não me deixasse

só entre aquelas paredes horríveis. Agora Moisés havia me abandonado, e eu batia os dentes como um caititu. As paredes cobriam-se de letreiros incendiários, de lágrimas pretas de piche. As letras moviam-se, deixavam espaços para serem preenchidos. Estava ali um tipógrafo emendando a composição. E o piche corria, derramava-se no tijolo. Ameaças de greves, pedaços da Internacional. Um, dois... Impossível contar as legendas subversivas. Havia umas enormes, que iam de um ao outro lado do quarto; umas pequeninas, que se torciam como cobras, arregalavam os olhinhos de cobras, mostravam a língua e chocalhavam a cauda. As letras tinham cara de gente e arregaçavam os beijos com ferocidade. A mulher que lava garrafas e o homem que enche dornas agitavam-se na parede como borboletas espetadas e formavam letreiros com outras pessoas que lavavam garrafas, enchiam dornas e faziam coisas diferentes. (p. 233-234)

A longa citação justifica-se por resumir a reflexão aqui conduzida, já que a parede do quarto encena o processo da escrita, seu jogo recursivo, na medida em que letras e personagens já não se distinguem como os elementos do lixo. Tudo se deforma, ressaltando outro traço da narrativa, seu traço expressionista.

O piche que escorre alterando letras e faces concretiza a alteração do traço antevisto na percepção dos pés do pai morto ou das ancas de Marina por trás da cerca do quintal, projetando as “sombras que se misturam à realidade e (me) produzem calafrios” (p. 7). O mundo “empastado e nevoento” contém os enforcamentos vividos e imaginados com suas cobras e cordas, ou seja, todas as histórias retalhadas, todas as trajetórias em interseção.

A imagem da grávida, de “barriga monstruosa” sintetiza bem esse traço expressionista: “Agora havia duas imagens distintas: uma barriga que se alargava pela cidade e a mulher que mostrava apenas um pedaço de cara” (p. 137). Mais do que a contra-face de Marina ou da própria mãe, interessa ressaltar o jogo narrativo a aproximar intermitentemente imagens distintas, em um movimento de ordem e desordem, nomeação e anonimato, alienação e revolução, íntimo e público. Movimento este que pode ser relacionado ao que Doreen Massey, citando Jean-Luc Nancy, mostra justamente como a noção do político advém de “uma comunidade sofrendo, conscientemente, a experiência de seu compartilhamento” (MASSEY, 2008, p. 219).

Nesse sentido, apontar o caráter expressionista da obra como derramamento do íntimo sobre a realidade, seria, mais uma vez, fixar na personagem narradora e não na elaboração textual. Pode-se falar de expressionismo sim, mas há que se quebrar a dicotomia entre interior e exterior, mudando o conceito de realidade. A anamorfose reforçada pela nebulosidade, pela fragmentação, pela intermitência mostra antes o processo cognitivo humano

via linguagem em sua organização da realidade, sempre construída. Assim não há prioridade do íntimo, já que este não se separa da ordem social em toda a sua complexidade. Importa, pois, realçar, usando as palavras de Maria Luiza Ramos, que “a luta contra a burguesia foi também um dos temas comuns na pluralidade de frentes abertas do expressionismo, que se afirmou desde o início como um movimento essencialmente político” (cf. RAMOS, 2000, p. 197). Assim, mais do que “a aspiração de se manifestar o interior do eu” (Ramos, 200, p. 198), o que contrariaria a concepção de linguagem com que aqui se trabalha, interessa apontar no caráter expressionista da narrativa o jogo entre realidade e fantasia, lembrando com Barthes que a fantasia não o contrário de racional e lógico (cf. BARTHES, 2003, p. 10).

Graciliano Ramos mostra, pois, como o íntimo é parte integrante da ordem social, o caos parte integrante do cosmos. Por isso mesmo, a cidade, ordem em que se insere o país no momento de enunciação do livro em questão, exhibe irreversivelmente a relação eu/outro, sua natureza política em sua difícil natureza de viver juntos.

Ao percorrer as ruas fazendo o trajeto entre a casa e a repartição, passando pelos cafés, frequentando a rua da Lama ou a do Sol, Luís da Silva, como Naziazeno, é metonimicamente um elo da rede política a incorporar o rural e o urbano, a ordem conservadora e o sonho revolucionário. O muro é então metáfora metonímica do próprio livro, barreira e porosidade, em que as letras se movem, deixando espaços para serem preenchidos.

Noite: Entre o público e o privado: a escuridão

A despeito do contexto político algo diferente, a novela *Noite* de Erico Veríssimo dialoga com o chamado romance de 30, como bem mostra Flávio Loureiro ao situar a novela na obra de Veríssimo:

... é evidente que aí se constitui o termo mais radical da indagação sobre a vida urbana, e o ambiente alucinatório desta novela está intimamente vinculado com o ‘realismo social’ dos romances publicados entre 1933 e 1943. (p. 107)

Em vista disso assinala-se, no labirinto urbano em que se movem as personagens, a questão identitária dada na relação eu X outro. Nesse sentido, Maria Eunice Moreira, também situando a narrativa na obra do autor, afirma que

[...] Noite instaura um duplidade para apontar ou sugerir que nada tem um lugar determinado ou que ninguém possui uma única face. O que determina a aparência é o ângulo com que se mira um acontecimento, uma situação obviamente, a própria pessoa. (p. 95)

O verbo mirar utilizado pela crítica indicia o aspecto especular da narrativa, dado pelos deslocamentos não só da personagem principal, mas de todos com que se relaciona, o que insere em sua trajetória outras histórias de vida. Daí a força do anônimo no texto, também ele marcado pelos pontos de (des)encontros na cidade habitada por sombras e vultos, pelo “tropel e vozes indistintas” (p. 3). Encontrões (p. 5), empurrões (p. 6), tropeços (p. 8) são vocábulos significativos a assinalar o conflito e as dissensões.

Cidade e personagens não se distinguem, o que já se percebe em sua definição como “ser vivo, monstro de corpo escaldante a arquejar e transpirar na noite abafada” (p. 3). Como em *Os ratos*, os vazios são parte do enredo marcado pela desmemória e da narrativa, paradoxalmente, plena de vazios, em um jogo de luz e sombra.

E de novo se perdeu num território crepuscular, povoado de vozes e vultos vagos, iluminado de quando em quando por súbitos e inexplicáveis clarões. (p. 19)

A perda de identidade acentua o jogo especular em que um eu se vê no outro, ou vê a si mesmo como outro: “... achando estranha a própria voz como achara estranha a própria imagem” (p. 17). A vitrine, elemento fundamental na ordem capitalista da modernidade, reflete não apenas a imagem do homem perdido na cidade, mas do homem perdido na ordem social:

Sobressaltou-se ao avistar o homem que o observava lá no fundo... Um homem sem chapéu, o cabelo revoltado, a roupa manchada, um cigarro preso aos lábios... Levou algum tempo para perceber que estava diante dum espelho. Começo a fazer gestos que o outro repetia. O outro era ele. Mas ele era... assim? (p. 16-17)

Por isso mesmo, esse jogo reduplica-se na relação com o mestre e com o anão, faces sociais a exibirem pontos da rede urbana, como as instituições que a sustentam. As falas do anão, não por acaso uma figura grotesca, vão desvelando a falência da família, da igreja, da política: “Detesto a virgindade, o pudor me dá náuseas, os chamados homens de caráter me matam de tédio” (p. 33). Na apresentação do mestre, cada qualidade anunciada tem como avesso a ordem social fraturada:

O amigo tem a maioria desses burgueses presos pelo rabo. Conhece os podres do todos eles e é por isso que os figurões não lhe negam nada. (p. 35-36)

Se quisesse podia ser um deputado, era só dizer que estava eleito. (p. 36)

Não se ordenou porque foi expulso. Uma verdadeira injustiça. Quem perdeu no fim das contas foi a Igreja, porque ele podia ser um sacerdote de primeira ordem. (p. 38)

O mestre não é, mas poderia ser deputado, padre, policial.

A cena no prostíbulo de luxo condensa outras, na medida em que, além de acolher figurões da sociedade e mulheres casadas dadas como de respeito, instaura no seio do casarão a imagem do Coração de Jesus, que paira sob aquilo que seria o avesso da família: “Nada de mal pode acontecer a esta casa, que está sob a proteção do Coração de Jesus. Além disso a madama vai todos os domingos à missa e toma comunhão pelo menos uma vez por mês.” (p. 97). Além disso, é aí nesse ambiente ambíguo que é discutida a questão da guerra e seus benefícios, como se pode conferir na fala do Comendador:

Somos uma classe sacrificada – murmurou. – Impostos de todos os lados, contribuições decorrentes das leis sociais, e mais impostos contínuos aumentos de salários! Temos um lucro mínimo a par de riscos fabulosos. No entanto somos o eterno alvo da má vontade das massas e o bode expiatório dos demagogos.” (p. 108)

É no prostíbulo que a fratura se faz exposta, pois metonimicamente ali não se vendem apenas os corpos, mas a alma sociopolítica do capitalismo. Tal fratura associa-se às feridas do Pronto-socorro, atravessado por “cocainômanos, morfônômanos, fumadores de maconha, ébrios, doidos, possessos”. O Pronto-socorro pode ser associado ao quintal cheio de lixo em *Angústia*, ou à perseguição ao dinheiro dos agiotas, em *Os ratos*. Não sem razão, os signos ligados à perda do desmemoriado são a carteira, cheia de dinheiro, o lenço e um molho de chaves, metonímias do capitalismo e a força da propriedade.

As falas do anão e do mestre vão assim montando “a história secreta da cidade”, aquela que seria contada “do ângulo do Pronto Socorro” (p. 124, p. 127). A escrita do texto, como em *Os ratos* e em *Angústia*, incorpora em sua sintaxe a sintaxe social e psíquica. Observe-se, na passagem abaixo, em que cenas se superpõem de forma análoga aos delírios de Naziazeno e Luís da Silva, como a ausência de pontuação acelera do ritmo narrativo a incorporar o ritmo da alma, do inconsciente:

[...] viu uma grande estepe cinzenta e deserta onde ele buscava aflito a estrada e por mais que olhasse só via atrás de si uma parede e à frente e dos lados a planura a perder de vista e agora sobre a areia diante dele caminhava uma sombra sem corpo e seu próprio corpo não tinha sombra e ele sentia a angústia de ter perdido a sombra e quando eu me juntar com ela tudo vai ficar bem de novo e passará a sede esta aflição porque sofro de caminhar nas areias de fogo e agora lá no meio da estepe uma essa um defunto uma vela imensa ardente e ereta latejante uma mosca a sombra da mosca a moça dona da sombra debruçada sobre o caixão de defunto o berço com uma criança a mosca na cara da criança agora a mulher caminhando com sua sombra e a vela na mão e não sabendo do precipício e ele queria gritar

não vá! E não tendo voz e a moça sem nome deixando na areia rastro de sangue escorrendo das entranhas, fonte, ele queria beber sede” sede” a moça a sombra caminhavam par ao precipício e de repente ele lembrou do nome, ia gritar...” (p. 118-119)

O íntimo e o público funcionam no texto como a banda de Moebius, deixando entrever simultaneamente os dois lados, que, por isso mesmo, não são apenas dois. Interessante observar que, se em *Os ratos* a personagem central é um proletário e em *Angústia* um funcionário público que perdeu o lugar de proprietário de terras, em *Noite*, a personagem é um burguês. O curioso é que na figura desse burguês refletem outras constitutivas do cenário político-social do país. Uma delas, como no romance de Graciliano Ramos, é a prostituta pobre e desvalida.

A prostituição pode ser vista como outra metonímia do capitalismo já que o corpo faz-se mercadoria alienada. No caso de *Noite*, a Madame que recebe o Comendador, a Ruiva e o Passarinho são faces desse corpo de que não deixa de fazer parte também sua esposa – Virgem, Virgem, Virgem (p.189) e/ou “uma cadelinha no cio” (p. 201), “uma cadelinha cercada de cachorros ou “cadela indecente”. Outra figura importante no jogo é da mãe e suas contra-faces, as três tias, “as três velhas, as três sombras, os três corvos.” (p. 179). Observe-se então que o corpo do capitalismo é também parte do corpo do desconhecido, de sua memória, de seu eu. Não sem razão, a ambiguidade que permeia a narrativa acolhe a Virgem Maria e a marafona, a pureza e a contaminação, o macho e o impotente, o sexo/crime: “Uma mulher em cima numa cama, toda lavada em sangue – o sangue de sua mãe, o sangue de sua mulher, o sangue daquela moça, o sangue de todas as mulheres ...” (p. 113-114). Daí os sonhos e pesadelos do caminhante que exibem seus desejos e seus medos, bem sintetizados na figura do centauro, “monstro mitológico, metade homem, metade cavalo” (p. 193).

O anão, o mestre e o homem da flautinha são duplos do desmemoriado; a história da noite, das “galerias de marafonas”, dos bares, dos pronto-socorros, é a sua história olhada com olhar do outro de si mesmo. Daí o viés expressionista da narrativa, marcada pela figura do olho, sempre arrancado da face:

Os olhos do Desconhecido andavam do caboclo para os boiões e ele agora imaginava como ficaria aquela cabeça separada do corpo e posta em conserva dentro dum boião – o rosto dessangrado, os olhos vidrados, a pele já com verdor de pepino. (p. 25)

Agora era de novo menino e estava acocorado no meio da rua a jogar gude com os olhos do outro. (p. 39)

Remexia-se, procurava olhar para os lados, mas era inútil: tinha de encarar o outro. Por fim, como último

recurso, arrancou os olhos de ágata de suas órbitas e distraiu-se a brincar com eles. (40)

De novo teve nas mãos os olhos de ágata. Agora não brincava com eles: esmagava-os, sentindo-os visquentos nas pontas dos dedos. (p. 49)

Todas as passagens acima ilustram o jogo entre o eu e o outro, elementos da cadeia de intersubjetividade, em que circula a personagem e suas contra-faces: o inconsciente, a memória afetiva atravessada pelo desejo pela mãe interdito pelo pai, a cidade com seus prostíbulo e igrejas, seus parques e vitrines, suas quermesses e velórios, sala de espera de pronto-socorro.

O que se observa, pois, na conjunção dos três livros aqui analisados é que, na noção do político “como uma comunidade sofrendo, conscientemente, a experiência de seu compartilhamento”, de que fala Massey (2008, p. 219), citando Jean-Luc Nancy, insere-se o compartilhamento do sujeito e seu outro em um movimento da banda de Moebius. A polis e seus habitantes são exibidos pelo olhar daquele que saiu de si, arrancando seus olhos. Nesse movimento de exterioridade do eu, paradoxalmente, insere-se o olhar para dentro de forma intercorrente, sem dicotomias. Não há contrários, há coetaneidade. Naziazeno, Luís da Silva e o Desnomeado têm suas histórias contadas em cruzamento com outras histórias, o que não deixa perder as subjetividades, mesmo aquelas refugadas. Não sem razão as narrativas incorporam diferentes ritmos, apontando para o que Barthes chama Idiorritmo, o que, para ele, seria um pleonasma, “pois o *rhythmós* é, por definição, individual: interstícios, fugitividade do código, do modo como o sujeito se insere no código social (ou natural). Cruzam-se os caminhos, as histórias em sua pluralidade de ritmos, como se cruzam caminhos de ratos e seus chaidos. A escrita, com suas reticências, sua sintaxe mista, seu jogo de luzes e sombras, impede o aplainamento e faz ecoar vozes diversas do eu, do outro, do outro do eu inserido no jogo social.

Referências

- ABRIATA, Vera Lúcia. Nazareno e a submissão ao discurso do outro em *Os ratos*. In: *Revista de Letras*, v. 31, p. 127-136, 1991.
- ARRIGUCI, Davi. O cerco dos ratos. In: *O guardador de segredos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 100-112.
- BAKHTIN, Mikhail. A interação verbal. In: BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1981. p. 110-127.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006. (Org. Willy Bolle)
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- CARVALHO, Lúcia Helena. *A ponta do novelo*. São Paulo: Ática, 1983.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003. p. 41-74.
- LAFETÁ, João Luiz. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 1974.
- LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2004. (Org. Antonio Arnoni Prado).
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2009.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 2004.
- MOREIRA, Maria Eunice. Noite: uma sociedade oculta. In: *Letras de Hoje*, v. 27, p.87-98, mar. 1992.
- MORIN, E. *O Método 2: a vida da vida*. Porto Alegre: Sulina, 2001.
- MORIN, E. *O Método 1: a natureza da natureza*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Espécie de espaço: esfera pública. In: MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Org.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 99-111.
- PASSOS, Cleusa. A obsessão miúda em *Os ratos*, de Dyonélio Machado. In: *Língua e Literatura*, v. 17, p. 123-142, 1989.
- PEREIRA, Rogério Silva. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.
- RAMOS, Maria Luiza. Um latente manifesto: uma leitura de *Amar, verbo intransitivo*. In: *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Editora UFMF, 2000. p. 175-199.

ROBIN, RÉGINE. *Mégapolis*. Le derniers pàs Du flâneur. Paris: Stock, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. *Higiene e ilusão: o lixo como invento social*. Rio de Janeiro: NAU, 1995.

SCHNITMAN, Dora Fried (Org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Trad. Jussara Haubert Rodrigues. Porto

Alegre: Artes Médicas, 1996 (Introdução: ciência, cultura e subjetividade.)

Recebido: 21 de janeiro de 2011
Aprovado: 05 de março de 2011
Contato: iwalty2@yahoo.com.br