

**OS POBRES EM ENCRUZILHADAS DE HISTÓRIAS:
TUDO EM FRAGMENTOS NA OBRA DE RAUL BRANDÃO**

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/ UFRJ)
eloisaporto@globocom

Enveredar pelos caminhos da ficção é sempre uma aventura desejável e apaixonante, porém complexa e inesgotável, como qualquer aventura crítica, sobretudo em se tratando de romances desafiadores como os de Raul Brandão, que mergulham sempre tão fundo nas questões do Homem [e] do seu tempo, através de indagações inquietantes e convidativas que entremeiam narrativas inovadoras, com personagens e eventos ficcionais sempre tão complexos e comoventes.

A “condição trágica do homem moderno” e o processo de fragmentação em que se insere são patentes em muitas narrativas de Raul Brandão, antecipando uma tendência modernista ou “no limiar da modernidade”, segundo Maria João Reynaud (Reynaud, 2000, p. 17), baseada num comentário do próprio Raul Brandão em Prefácio ao Volume I das suas Memórias: “A nossa época é horrível porque já não cremos – e não cremos ainda. O passado desapareceu, de futuro nem alicerces existem. E aqui estamos nós sem tecto, *entre ruínas*, à espera...” (grifos nossos).

Fragmentação, segundo Hall, é um fenômeno moderno, iniciado no limiar do século XX, abalando as “velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social”, “fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo, até aqui visto como um sujeito unificado (Hall, 2003, p. 7)”.

Em *Os Pobres*, obra escrita no início do século XX, em 1906, a fragmentação acontece em vários elementos da narrativa, atingindo não apenas os narradores e personagens, com suas identidades em crise, como também os espaços em ruínas, a estrutura da narrativa, a diegese, o tempo... tudo partido e embaralhado, originando um emaranhado de fragmentos misturados, um quebra-cabeça escrito.

Comentar como a fragmentação se processa em alguns setores da narrativa *Os Pobres*, esse ousado projeto estético de Raul Bran-

CRÍTICA LITERÁRIA II

dão, é o objetivo desse trabalho, sem nenhuma pretensão de esgotar possibilidades.

A trama se constrói a partir de um emaranhado polifônico, narrada por diferentes vozes (como num vozerio) que enunciam fragmentos entrecruzados de histórias de diferentes personagens desgraçados, em diferentes tempos e espaços, degradados (“ruínas”) e degradantes (hostis).

O foco inicial se lança para o *enxurro* de pobres, uma massa disforme, de onde o primeiro narrador, ora em terceira, ora em primeira pessoa, faz saltar alguns personagens em seus mesquinhos dramas particulares.

A toda a hora vai o enxurro humano polindo as pedras. A ventania açouta o casarão e passa, levando poeira de cisma, ais, para outro mundo ignoto. Com a noite redobra a vida desta multidão feita de terriço: certos homens são sonhos, outros gritos. (Brandão, 2001, p. 28)

Por um lado, o meio social caótico e hostil, massifica e pressiona os sujeitos à igualdade (“enxurro humano polindo as pedras”) na desgraça, na indignância, na miséria, desencadeando no indivíduo “crise de identidade”, “vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos ancoragem estável no mundo social” (Hall, 2003, p. 7).

Por outro lado, esses processos sociais massificadores não são capazes de igualar todos os personagens, que segundo suas características individuais tendem uns mais para os “sonhos, outros para gritos”, uns para a “cisma”, outros mais para os “ais”...

Os personagens, focalizados em suas crises e individualidades pelas instâncias narradoras, ao mesmo tempo trágicas, banais e fragmentadas, são captadas do enxurro, da massa, da nulidade, do anonimato, do isolamento, durante seu processo de coisificação e sua trajetória de desgraças pelo mundo e têm suas subjetividades, particularidades, características inigualáveis reveladas.

O seu livro é a história patética de uma alma. Qual? A do Gebo, a de Luísa, a de Sofia, a da Mouca, a dos Pobres enfim? Não. A sua. Histórias diversas, que se resumem numa história única: a da sua alma, transitando almas, a da sua vida, percorrendo vidas. Autobiografia espiritual, dilace-

rada e furiosa, demoníaca e santa, blasfemadora e divina. (Junqueiro, Carta Prefácio. In: Brandão, 2001, p. 3)

O Gebo, a mulher do Gebo, a Luíza, a Sofia, a Mouca, a tísica, o Morto, o Velho, o Gabiru, o Pita, a Gorda, a Asilada, o ladrão e a filha (“anjinho”), o Lesma, a patroa... são prostitutas, ladrões, tísicos, loucos, órfãos, deserdados, desterrados, desonrados (como as mulheres enganadas pelos namorados e expulsas de casa), cafetões, pedintes, doentes, enfim desvalidos que ciclicamente se sucedem, incluindo até o narrador (ou os narradores).

O *Gebo* é o primeiro personagem a saltar do enxurro, misto da Candidinha e da Joana de *A Farsa*, concentra em si a patética postura pedinchona e escarnecida da primeira, aliada à inesgotável, infinita, incomensurável (e, por vezes, inverossímil) ternura da segunda. Ávido sempre por ganhar a esmola para alimentar a família, mas conformado com a exclusão e incapaz de um gesto de indignação ou de trapaça.

A *mulher* do Gebo, ao contrário, gostaria de enriquecer e procura sempre impulsioná-lo à ação, à busca, mas não é capaz de buscar ela mesma a concretização de seus sonhos. Desta forma, após a morte da esposa, o Gebo declina e esmorece crescentemente até a invalidez.

A filha, *Sofia*, a quem dedicavam-se o Gebo e a mulher integralmente, também degrada-se crescentemente após a morte da mãe, até tornar-se prostituta para sustentar o pai e a si mesma.

Intercaladamente, vão sendo contadas, aos *fragmentos*, as histórias das outras prostitutas (Luíza, Mouca, tísica, Gorda, Asilada...) e dos ladrões (Morto, Velho, Pita...), figuras sempre patéticas, degradadas, ora risonhas ora lamuriosas. Cada qual tem sua história particular de abandono, de desamparo, de orfandade ou de perdição, complementam-se e desprezam-se mutuamente, mas também dependem uns dos outros para persistirem existindo.

Entre os pobres, ainda não num universo paralelo ao deles (como ocorrerá em *Húmus*), ora participando das peripécias, ora divagando sobre os acontecimentos e os personagens ou sobre o mundo, aparece o *Gabiru*, escarnecido e menosprezado por todos, com sua loucura que, por um lado, torna-o alheio (ou descomprometido

CRÍTICA LITERÁRIA II

ou desvinculado) da realidade (na visão dos outros personagens) e, por outro lado, faz dele talvez o maior entendedor da ilógica “realidade” circundante.

Todas essas existências ficcionais, sem exceção, emergem de um enxurro de pobres, integram e/ou narram uma peripécia e novamente se afundam, submergem na lama da desgraça, de onde nunca sairão. Cada desgraça individual e isolada vai gradativamente se contextualizando, no entrecruzamento das histórias e das desgraças, até que todas mergulham novamente no mesmo enxurro, unidas pela miséria e pela indignação, igualando-se e anulando-se ou igualando-se na desgraça e na nulidade.

Por um lado, cada personagem é parte integrante dessa *massa*, constituindo “um único corpo com a multidão” (enxurro), “em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito”. O enxurro é, pois, como aquele “imenso reservatório de energia elétrica” de que fala Baudelaire, no seu “Pintor da vida moderna”.

Por outro lado, o meio social não é capaz de homogeneizar os personagens, apresentando cada qual sua própria problemática existencial, seus desejos e sonhos individuais, suas indagações acerca do mundo, seus dramas particulares, seus questionamentos e inquietações próprias, suas opiniões, uma inigualável complexidade interior, um modo único de se comportar diante das adversidades...

Os fragmentos de histórias de cada personagem, de cada um desses “gatos-pingados”, vão lentamente, em meio a várias digressões, reflexões e divagações da instância narradora, juntando-se e compondo um fragmentado quebra-cabeça de trajetórias sociais e de relações. Quanto à estrutura, portanto, o romance apresenta-se fragmentário, desmontado e desmontável, de forma que cada capítulo compõe parte importante dentro do todo, com alguma seqüência cronológica, ainda que não rígida e entrecortada por fragmentos inúmeros de outras histórias. A narrativa é composta de um *conglomerado de fragmentos intercalados e justapostos* de histórias entrecortadas, que caminham gradativamente para um entrecruzamento de trajetórias individuais, até que se possa visualizar ao fim uma trama coesa, ou melhor um enxurro coeso, construído e constituído a partir das várias peças do quebra-cabeça escrito. Inclusive, cada capítulo, lido isoladamente, funciona como uma espécie de conto, compreensível

isoladamente também, ainda que constituindo, em conjunto, uma narrativa longa (com traços de novela, de romance, de drama, de poesia...). Neste sentido, ocorre mais ou menos como acontecerá na futura obra regionalista brasileira de Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, classificada por Rubem Braga como “romance desmontável”, por constituir-se de contos ou de capítulos que podem existir (ser lidos) separadamente, como contos, ainda que a obra do brasileiro os capítulos sejam cronologicamente seqüenciados e ordenados, diferentemente do que ocorrera em *Os Pobres*, décadas atrás; e ainda que a obra regionalista trate das peripécias de uma família (e uma “cachorra” muito especial) em sua retirada da seca, enquanto a obra decadentista trata das peripécias de várias núcleos de personagens ligados pela vida miserável no “enxurro”.

O todo da narrativa *Os Pobres* parece constituído de micro-partes com certa independência, são como pequenos contos interrelacionados e interligados, porém embaralhados, desordenados, num frenético enxurro de fatos, acontecimentos e personagens, digressões reflexivas e filosóficas, monólogos interiores..., que deságuam em uma estrutura narrativa maior. O macrocontexto da narrativa se constrói, primeiramente, através da ligação entre as partes, diversos capítulos ou microcontos (como nascentes, só que de esgoto), que compõem a história de cada personagem (afluentes) que, em seguida ou paralelamente, vão se juntando em histórias de personagens para constituir o enredo de cada núcleo de personagens (rios de lama ou corredeiras de histórias e núcleos e personagens entrecruzados entre si) até chegar ao emaranhado que é o enredo global da narrativa (mar de lama dos enxurros nascentes, afluentes...).

Até a instância narradora é fragmentária, multifacetada, plural, polifônica, desmembrando-se em várias... Por um lado, partes constituintes do enxurro e, por outro, construtoras do quebra-cabeça que integram; ora dentro ora fora da matéria narrada, digressivos, ora líricos, ora filosóficos... Como já acontecera em *A Farsa* e em outras narrativas, fragmenta-se (ora em primeira pessoa, ora em segunda, ora em terceira, ora no singular ora no plural) e dá voz a outros narradores, fragmentos de vozes de personagens que assumem a narração, e que não deixam de ser fragmentos do narrador central, aquele primeiro narrador. Em outras palavras, não há um único narrador, diferentes vozes enunciam a narrativa, gradativamente o narrador que

CRÍTICA LITERÁRIA II

emite o primeiro capítulo (auto-intitulado um dos desgraçados que mora no casarão, vizinho dos demais personagens), vai distribuindo (comportando-se como uma espécie de narrador central) a enunciação entre certos personagens, cedendo a voz a outros desvalidos, democratizando e pluralizando os pontos-de-vista sobre a matéria narrada e também fragmentando-se, dividindo-se voluntariamente.

A polifonia é intensa, mas os personagens que vão assumir a narração são selecionados pelo narrador central, que passa a voz para personagens como o louco Gabiru, o ladrão Morto e a dura Luísa adulta, mas não para o peregrino cansado e conformado Gebo, nem para Sofia abnegada e conformada, cada qual com o seu tipo de força pessoal e disposição para sobreviver às adversidades, mas sem ousadia, coragem nem vigor para se fazer ouvir por outros, desvozeados, portanto. Sobre esses desvozeados, o próprio narrador central e também os outros narradores “eleitos” se encarregarão dos relatos. Ao contrário, o insubmisso Gabiru tem vários capítulos reservados para suas divagações e elucubrações filosóficas, porque não se deixou silenciar/desvozear, não se subjugou aos padrões e amarras sociais, transcendendo através da sua loucura, lúcida e inconformada, como se pode observar no fragmento abaixo, que abre o capítulo “O escárnio”, ora em primeira ora em terceira pessoa, como é o caso do fragmento a seguir:

No ermo da noite o Gabiru vai tecendo a sua teia:

A matéria também sonha. Nessa mistura de homens e calhaus, torrente que leva consigo gritos e forças embravecidas, turbilhão a rasto pelo infinito fora, não é indiferente ir ser pedra ou nuvem, nascer em macieira de quintal escondido e humilde ou na água fulgindo duma fraga. Não é o acaso que reúne ou afasta as moléculas, para as fundir noutras formas. Há corpos que a química não consegue ligar, porque os separa o ódio, e outros que se atraem com sofreguidão. Depois da morte a matéria entra num mar. (...) (Brandão, 2001, p. 121)

A Luísa, depois de amadurecida à força, depois de endurecida pelo sofrimento, também recebe voz para narrar e relembrar suas desventuras, no capítulo “Memórias de Luísa”, em que a castigada e enrijecida prostituta reavalia a sua trajetória de vida desde a infância sem família, sem lar e sem carinho, introduzido assim:

É assim a história duma das mulheres.

Tive sempre frio. Esta impressão de ter os ossos gelados vem de muito longe, de pequenina. Nunca tive mãe, nem ninguém. Fecho os olhos e só vejo o Asilo, os corredores húmidos, o dormitório, o frio refeitório abobadado de granito. Toda aquela pedra parecia sepultar-nos. Também guardo de pequenina esta impressão: a vontade que tinha de beijar, sem ter ninguém a quem dar beijos. (...) (Brandão, 2001, p. 82-87)

Outro a quem o narrador central cede voz é um ladrão (o Morto), o qual depois de velho e arrependido de ter no passado usado, violentado, oprimido e abandonado a órfã Luísa (ou Asilada) num prostíbulo, grávida e desamparada, conta (no capítulo XIII, intitulado “Essa rapariguinha”) tais desventuras, a resignação da órfã virolada, seus remorsos, a pena (e o carinho) que sente da pobre criança (filha sua) que nasceu dessa violência...

Quedo-me a cismar sozinho neste velho casarão...

De noite ouço vozes, logo sufocadas, que me querem falar e não podem. Só os meus crimes de outrora (há tanto esquecidos) se põem a pregar dentro de mim.

Arqueja o lume no escuro e sinto em redor toda a treva povoada...

Foi há vinte anos e no entanto hoje, como em certas horas presagas, alguma coisa remexe e acorda dentro em mim. Oh não! bem sei, por de mais conheço a forma por que as ideias se ligam, até as mais contraditórias, e como um nada recorda um velho crime abafado... (Brandão, 2001, p. 112)

Num título que tanto pode se aplicar à mãe quanto à filha, ambas vitimadas pela vida e pelos atos do Morto (além dos delas próprias), mãe e filha parecem (ao personagem narrador do capítulo, o Morto), existências duplicadas, espelhos que fazem refletir através do tempo a mesma desgraça que ciclicamente se perpetua, o mesmo no outro, a igualdade na diferença, já que em histórias diferentes podem ser identificados fragmentos da mesma desgraça: uma criança órfã amável, ávida pelo amor de uma mãe, torna-se incapaz de amar a própria filha, deixando-a como que órfã de mãe presente (em corpo, mas não em afeto, amparo e amor).

O personagem narrador da vez, o Morto (de medo, de remorso, de fome...), olha apavorado para a filha, como provável espelho da mãe, enxergando a possibilidade de a pequena repetir tantas tragédias da mãe (em meio às tantas que não repetirá, em meio às imprevisíveis variantes), tornando-se outra, mas portadora de tantos

CRÍTICA LITERÁRIA II

fragmentos de desgraças repetidas. Situação que, por um lado, torna o destino da menina previsível, segundo condicionamentos do meio determinante, numa “concepção mais social do sujeito” (Hall, 2003, p. 30), como ocorrera a tantas personagens que povoaram os romances realistas-naturalistas ou os chamados “romances burgueses”, “tendo descido ao abismo das paixões humanas” (Robbe-Grillet, 1969, p. 13-18) e como ocorre ao próprio Morto, ladrão, como tantos outros “ladrões e prostitutas” pobres dessa narrativa de Raul Brandão.

Por outro lado, a individualidade que se verá delinear em cada prostituta, em cada ladrão e em cada um daqueles (personagens narradores) que vai abrindo sua intimidade na narrativa, tornará os condicionamentos e determinismos naturalistas, apenas algumas das forças que atuam sobre o ser, relativizando e delimitando a força de tais condicionamentos do meio. Desta forma, a obra parece jogar muito mais com as possibilidades infinitas e surpreendentes de reações e de constituições, subordinadas a fatores intrínsecos do ser, psicológicos, íntimos, individuais e irrepetíveis... (os quais eram ignorados em muitas obras do século XIX), já que cada subjetividade é fruto de processos psíquicos inconscientes, segundo Freud. O ser se torna, portanto, uma incógnita, na obra de Raul Brandão, constituída de possibilidades combinatórias infinitas (de situações, vivências, reações, sensações e sentimentos imprevisíveis), irredutível a “interacionismos” e, muito menos, a “biologizações”, como relembra Hall (2003, p. 30-31).

Percebe-se que aqueles que ganham voz são os que de alguma maneira foram capazes de lançar o olhar crítico para suas próprias vidas, para as vidas dos outros e/ou para a sociedade que os envolve, são os inconformados, não idealizados mas críticos imperfeitos. Aqueles que ganham voz são os que até foram (e permanecem) usados, mas que não estão de todo alienados, capazes de “acordar” para (de desvendar e de se indignar com) alguma mazela sua individual (Luísa), coletiva (Gabiru) ou do próximo (o Morto). Há, com isso, a mescla de instâncias narradoras (são vários narradores) e de focos-narrativos (são diferentes pontos-de-vista e perspectivas), estes últimos entendidos como “a relação entre o narrador (ou cada narrador) e o universo diegético e ainda entre o narrador e o narratário (leitor virtual)” (Soares, 2001, p. 52).

Cada enunciação (em primeira, segunda ou em terceira pessoa) feita por um personagem narrador é uma entrada num “eu-profundo” daquele personagem, que ganha verossimilhança e muito mais credibilidade do leitor por ser feita pelo próprio personagem (em primeira ou terceira pessoa), que abre sua individualidade, sua interioridade diante do leitor, enunciando em sua própria voz (ou monólogos interiores) suas memórias, seus dramas particulares, aflições, reflexões, indagações, contestações, descontentamentos, traumas, sonhos ou desesperanças...

Coloca-se o narrador central em terceira pessoa (ou em primeira ou em segunda) para relatar outros dramas envolvendo personagens que são narradores em dado momento, bem como os dramas daqueles personagens que não possuíram posicionamento crítico ou mesmo disposição para fazê-lo, como o Gebo e a Sofia, desvozeados pelo desânimo, de acídia, pela abulia, pelo cansaço e pela indisposição para chocar os outros (e a si próprios até, por vezes), conformados com suas próprias desgraças, abúlicos.

Entretanto, passa (ou passeia) da terceira para a segunda ou primeira pessoa o narrador central que relata o drama dos desvozeados, conforme sua necessidade de emitir parecer e opinião sobre a matéria narrada (personagens, relações ou situações) ou de se manter distante para trazer credibilidade e verossimilhança, manipulando a parcialidade ou imparcialidade (esta muito mais rara) de acordo com suas necessidades expressivas. Dois capítulos enunciados pelo narrador central sobre o mesmo personagem, por exemplo, iniciam-se um em segunda pessoa, dirigindo-se ao leitor (menos parcial e mais distanciado da matéria narrada) e outro em primeira (imparcialíssimo e totalmente envolvido na matéria narrada):

O Gebo

Heis-de tê-lo encontrado, esse velho gordo, de cabelos brancos estacados e um ar de aflição que faz riso e piedade. Chora, depois caminha esbaforido. Parece que vai gritar, de cabelos brancos estacados, e, de súbito, baixinho, pede-vos esmola. Tem um riso de humilhado e o aspecto duma bola de sebo de cabelos brancos estacados. É o Gebo. É gebo por ser pícaro e roto e por a desgraça o ter calçado aos pés até o tornar ridículo.

Triste existência sem ódio e sem gritos. A vida não na entende e recebe cada empurrão com o ar espantado e aflito de quem não compreende. Que mal fizera? que mal fizera? Pois a desgraça faz rir? O sofrimento faz rir? (Brandão, 2001, p. 31)

CRÍTICA LITERÁRIA II

História do Gebo

Por fim, na entrada desse frio e rigoroso inverno, já tinha vendido tudo. De envelhecido e gasto, di-lo-eis um trapo que se deita fora ou um doido de cabelos brancos estacados, a falar sozinho. Toda a gente o conhecia. (Brandão, 2001, p. 58)

História do Gebo

Para nada me importa a história banal que esse homem gasto conta, abalado pela dor, a suor de aflição... Morta a mulher, o lar ficou gelado. Por onde a morte passa deixa muito tempo um frio de túmulo que transe os corações. A filha caíra a um canto sem palavra e o Gebo pôs-se a engordar e a chorar. Se tudo acabasse!...

Mas não, era preciso tornar à mesma vida de desespero, pisar sempre o mesmo chão, atrás de esmolas para a sustentar.

Nos dias, agora amiudados, de fome, já ninguém o esperava numa ânsia como outrora:

– E então? então? arranjaste?... (Brandão, 2001, p. 151)

Inclusive, o narrador central, em primeira pessoa, ironicamente (frisando o quanto a sociedade é irremediavelmente fria e negligente para com as aflições dos miseráveis), coloca-se insensível diante das narrativas que o Gebo faria durante suas andanças a pedir esmolas, exatamente como se comportavam os personagens insensíveis a quem o pobre ia pedir.

O narrador central usa, ao lado do discurso direto e do indireto, o indireto livre, sempre demonstrando profunda identificação com os dramas d*Os Pobres* personagens, como na passagem: “A filha caíra a um canto sem palavra e o Gebo pôs-se a engordar e a chorar. Se tudo acabasse!... (Brandão, 2001, p. 151)”, em que o narrador central parece comungar do mesmo cansaço que o personagem diante da vida desgraçada que levam. O narrador, entretanto, parece cansar-se duplamente, doer-se duas vezes, pelas dores e cansaços do personagem e pelas suas próprias, já que se coloca também como desgraçado.

A instância narradora também não se contenta em fragmentar-se e (em) dar voz a*Os pobres*, sendo ela mesma um d*Os Pobres*, parece buscar no interlocutor virtual (leitor potencial) também esta identificação, transfiguração e fragmentação, num jogo de identidade

e alteridade, dirigindo-se ao leitor (como fizera já Machado de Assis em seus Romances, presentificando o leitor, o qual deixa de ser virtual, potencial para se materializar, para se concretizar, participar, integrar-se à narrativa,) e/ou aos personagens da trama ou tentando mesclar polifonicamente a segunda pessoa em que se converte o personagem e o leitor, simultaneamente:

– Porque não morri então?...

Cala-te e sofre. E até à morte, até o teu pobre corpo cair exausto e moído, negro de pancadas.

Este velho que pára nos patamares das escadas, gordo e mole, de cabelos brancos estacados, é o Gebo. (Brandão, 2001, p. 27-28)

O tu (a quem se fala, receptor do discurso, da narrativa) passa a incorporar o personagem (de quem se falava) ao qual o narrador (quem fala, 1ª pessoa, que emite a escrita) francamente se dirige. Entretanto, o tu também não deixa de ser o leitor, receptor do livro, que acompanha o narrador e a quem a narrativa se dirige. Assim, o personagem passa de mera matéria da narrativa para interlocutor (sem deixar de ser matéria). O leitor, por sua vez, de mero interlocutor, converte-se em participante e matéria, na media em que integra uma segunda pessoa que também é do desgraçado pobre, identificando-se com ele.

O narrador, de mero emissor (discurso impessoal, enunciado em 3ª pessoa), torna-se também participante da ação, parte da matéria narrada (pois se coloca como mais um pobre desgraçado, assumindo a 1ª pessoa, por vezes). Aliás, o narrador torna-se até mesmo interlocutor, no momento em que dá a voz e a liderança narrativa a personagens e “acompanha” (ou está por trás de) suas narrações.

Neste jogo narrativo, que brinca com identidades e alteridades, todos identificam-se com todos: narrador com personagens (que são também narradores, por vezes, e a quem o narrador se dirige); personagens com narrador (que se declara também um pobre); leitor com personagem (quando é colocado como pobre desgraçado sofrendo: “Cala-te e sofre”, reunido na mesma segunda pessoa que o personagem Gebo); personagem com leitor (reunidos numa mesma segunda pessoa); leitor com narrador (já que o narrador identificara-se com *Os Pobres* personagens e depois identificou o leitor com eles, ambos segunda pessoa, tornando todos desgraçados: *Os Pobres* per-

CRÍTICA LITERÁRIA II

sonagens, narrador e leitor); narrador com leitor (quando dá a liderança da narrativa, o papel de emissor para outro, para um personagem, mantendo-se com espectador do mesmo, acompanhando suas elucubrações e só depois retomando a narração, a enunciação. O narrador assume os papéis ora de interlocutor daqueles personagens a quem passa a emissão, ora de mero observador, ora de narrador-observador, ora de narrador-personagem, ora de mero personagem, ora de narrador ora de mero leitor.

Não contente ainda com o seu processo de (multiplicação e de) crescimento individual na alteridade, o narrador propõe ao leitor a troca de papéis, leva o leitor a, como ele e com ele, (multiplicar-se e) colocar-se no lugar do outro (ou nos lugares dos outros), envolvendo todos num construtivo diálogo com a matéria narrada, com o leitor, com os personagens, partes da matéria narrada... num diálogo com o todo e com as partes, ou do todo com as partes das partes com todo e das partes com as partes e, enfim, de todos com todos...

A partir dos acontecimentos narrados, das posturas dos personagens e das relações travadas entre eles, o(s) narrador(es) tece(m) incontáveis digressões filosóficas, reflexivas e líricas, que nem são novidade em *Os Pobres*, já que aparecem em obras anteriores e continuarão a aparecer em obras posteriores. Aliás, essa sede reflexiva, digressiva e lírica da instância narradora brandoniana é cada vez maior, ao se comparar o narrador (ou os narradores) de *A Farsa* com o (ou os) de *Os Pobres* e futuramente com o (ou os) de *Húmus*.

Nota-se, na obra, grande fragmentação também nos *cenários* e no *espaço social*, uma quantidade grande de núcleos de personagens e de tramas paralelas (que se unificarão apenas ao fim da obra), como aconteceria numa novela. Entretanto, a densidade psicológica contida nas personagens e nas relações entre elas é grande, como costuma ocorrer mais nos romances. Crescentemente também nota-se o mergulho nas interioridades dos personagens sobrepondo-se às exterioridades, que culminará no extremo avesso em que são reviradas as figuras pelo narrador de *Húmus*, que absolutamente não se detém por muito em exterioridades nem em peripécias. O(s) narrador(es) de *Os pobres* já se detém menos em peripécias do que o de *A Farsa*.

A par disso, o retrato traçado pelo(s) narrador(es) para os personagens é subjetivo, introspectivo, inebriantemente impressionista, esvoaçado de comparações e de imagens que são aproximadas das personagens para desvelar-enevoando, iluminar-esfumando as figuras que são na narrativa “pintadas”.

O tempo dessa narrativa (como outros elementos estruturais seus) encontra-se picado e embaralhado como num jogo de quebra-cabeça, em que cada capítulo contém fragmentos de épocas diferentes, com poucas marcações cronológicas, em forma de memórias de diferentes momentos justapostos caoticamente, narrados por diferentes narradores com diferentes pontos-de-vista, entremeados de diversas reflexões digressivas, especulações e divagações líricas (acerca dos mais variados temas relacionados ou não à diegese) como num falatório desordenado (como num vale de lamentações), em que o leitor vê-se incumbido de atentar a cada fragmento monologado por cada narrador para ir montando gradativamente as peças (por vezes intrinsecamente incompatíveis) até o final da leitura.

O tempo da narrativa, justamente por seu caráter cíclico, pela certeza da desgraça imbatível, é sentido pelos personagens como desperdício, *perda de tempo*, pois aumenta a coleção de desgraças da vida do sujeito e o aproxima da morte. O tempo é, portanto, cansativo, tedioso, perdido, pois cada momento vivido aumenta a dor, nunca a ameniza. Como todo dia é mais um tanto de desgraça que cada um precisa sofrer, então a acídia abate quase os personagens, quase sem exceção, apresentam-se abúlicos, movidos muito mais pela necessidade de sobrevivência do que por ânimo.

Viver é perda de tempo, por isso todos cultuam a *morte*, ainda que tenham desânimo até de acabar com suas vidas. Matar-se exige um esforço desnecessário, se viver e morrer são o mesmo, vão vivendo, matando e fazendo sofrer aos outros, já que o sofrimento é inevitável e é só o que conhecem. Ninguém pode dar aquilo que não recebe ou que não sabe, não conhece, não tem, logo dão sofrimento, violência, pois foi o que receberam quase sempre.

Muitos desejam a morte para si e para os outros, não são capazes de amar nem de odiar completamente. Seus sentimentos não são plenos, nem inteiros, nem claros, mas confusos, fragmentados, misturados como o enxurro em que residem. Odeiam e amam a um

CRÍTICA LITERÁRIA II

instante, choram e riem, ou riem significando choro, como a Mouca que odeia e ama a Sofia, execra e venera no mesmo instante, que despreza e preza o Gabiru; ou como o ladrão que violenta e ampara a Asilada, entre tantos outros confusos personagens com seus confusos sentimentos em seu confuso enxurro de vidas.

Neste enxurro de pobres percebe-se o descentramento e, ao mesmo tempo, a pluralidade de centros, constituindo uma “estrutura deslocada e fragmentada”, que segundo Hall, “é aquela cujo centro é deslocado, não sendo substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder”, de forma que “as sociedades modernas (como a de *Os Pobres*) não têm nenhum centro, nenhum princípio articulador ou organizador único e não se desenvolvem de acordo com o desdobraimento de uma única ‘causa’ ou ‘lei’”(Hall, 2003, p. 16). Cada pobre se guia pelas suas próprias regras, necessidades e interesses (não pelas de uma classe ou de uma nação), até se reunindo em pequenos grupos de semelhante desgraça (ladrões, prostitutas, moradores do casarão, pobres...) por vezes, mas de forma desorganizada, desarticulada, desmobilizada, desagregada e desregrada, caoticamente, constituindo uma sociedade fragmentada em que impera o individualismo e o imediatismo.

Essa sociedade de desgraçados, que é o enxurro, é “constantemente ‘descentrada’ ou deslocada por forças fora de si mesma” (Hall, 2003, p. 17), mas essas forças (ou “os ricos”, a exploração, as autoridades, a polícia, a fome...) que promovem tais desgraças são igualmente fragmentadas, desmobilizadas, revelando, mais que uma total desarticulação, uma articulação sempre parcial, móvel, superficial, frívola (cada rico age por sua conta e movido por seu interesse particular).

Inclusive, como aconteceu já em *A Farsa*, nota-se a fragmentação e a dispersão também em termos de nacionalidade, nota-se uma perda da identidade nacional, uma *desnacionalização* dessa sociedade ficcional, como consequência do crescente processo de globalização capitalista, segundo ensina Hall (Hall, 2003, p. 47), já que os personagens e espaços são universalizantes: um “enxurro de pobres”, sem referência clara e direta a uma nação específica, sem localização geográfica, podendo se aplicar a muitas localidades pobres em diferentes países capitalista durante o século XX...

Assim, a narrativa encontra-se embaralhada e entrecruzada de fragmentos (de histórias, de personagens, de trajetórias, de espaços, de tempos) porque assim estão as ficcionais “vidas” (dos personagens e das instâncias narradoras), os próprios personagens e narradores, os espaços e tempos, enfim assim está a sociedade ficcional. Os personagens estão despedaçados, decadentes, a um tempo explorados e exploradores, tiranizados e tiranos (são maltratados e maltratam outros pobres, roubam, enganam seus pares), desenganados, famintos, renegados, ora melancólicos ora histéricos, sempre desgostosos, desesperançados, descrentes dos sonhos, sem buscas, desorganizados, perdidos pelos boqueirões, pelos bordéis, pelas vielas... O espaço físico é fragmentado (caindo aos pedaços), decadente, hostil, enegrecido, úmido, desorganizado, sem luz, enfim espaço de perdição, de excluídos. O tempo é um algoz a mais (além do espaço, do próximo, da abulia dos próprios indivíduos...), por um lado concretizador, multiplicador e perpetuador da desgraça, por outro desafiador da estagnação e dos seres, obrigados a mover-se diante das surpresas apresentadas a cada momento, na luta pela sobrevivência... As relações dos personagens são fragmentadas e fragmentadoras, destrutivas, falsas, superficiais, descomprometidas, na maior parte das vezes. A sociedade (ou o simulacro de sociedade) que de tais personagens se constitui não poderia ser menos fragmentada, degradada, decadente, perdida, caótica, estagnada, submissa mas perversa e pervertida, excluída mas ameaçadora (dessa elite que a produziu), corrupta (estragada em seu cerne), corrompida (foi destruída por interesses de outrem) e corruptora (volta-se contra os seus produtores e contra si mesma), enfim um enxurro. *Os Pobres* constituem (e se constituem de) uma lama aparentemente coesa que contém (e se compõe de) fragmentos de tudo, porque está tudo fragmentado: identidades (de personagens e narradores), personagens (em frangalhos física, psicológica, moral, financeira e até culturalmente: abúlicos, individualistas, desmobilizados, desnacionalizados, pressionados pela massificação crescente, oprimidos, explorados, espoliados, desamparados, desinformados...) e suas relações (sociais, profissionais, familiares...), sociedade, cenários em ruínas, tempo picotado e embaralhado, a “voz” narradora e seus escritos, os pontos-de-vista, as situações, as trajetórias, a narrativa e sua forma, seus elementos estruturais...

CRÍTICA LITERÁRIA II

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3ª ed. Portuguesa. Coimbra: Martins Fontes, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. **In:** —. *Poesia e prosa*: volume único. [Edição organizada por Ivo Barroso]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 853.

BRAGA, Rubem. Prefácio. **In:** RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*.

BRANDÃO, Raul. *Os pobres*. Projeto Vercial, 2001.

———. *Memórias*, vol. I. 6ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, s/d.

CASTILHO, Guilherme de & CESARINY, Mário. (org. e colab.) *Cinqüentenário da morte de Raul Brandão: 1930-1980*. Exposição Biblio-Iconográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1980.

EMINESCU, Roxana. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: Bertrand, 1983.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Tradução de Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

REYNAUD, Maria João. *Introdução à edição crítica do Húmus, de Raul Brandão*. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Coleção Nova Crítica. Tradução: T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 15ª ed. Porto: Porto Editora, 1989.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho*: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999.