

**GABRIELA CASSILDA HARDTKE BÖHM**

**O AVESSE DAS METRÓPOLES:  
O SUBÚRBIO EM EVARISTO CARRIEGO E LIMA BARRETO**

Florianópolis

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Böhm, Gabriela Cassilda Hardtke

O avesso das metrópoles: : o subúrbio em Evaristo  
Carriego e Lima Barreto / Gabriela Cassilda Hardtke Böhm ;  
orientador, Cláudio Celso Alano da Cruz - Florianópolis,  
SC, 2016.

338 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós  
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Literatura comparada. 3. Subúrbio. 4.  
Evaristo Carriego. 5. Lima Barreto. I. Cruz, Cláudio Celso  
Alano da. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

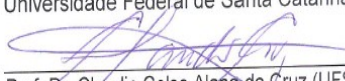
*“O avesso das metrópoles: o subúrbio em Evaristo  
Carriego e Lima Barreto”*

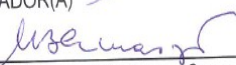
Gabriela Cassilda Hardtke Böhm

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

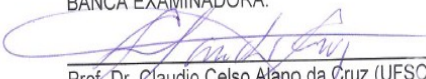
DOUTORA EM LITERATURA

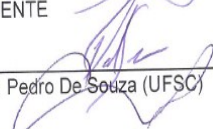
Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua  
forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

  
Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)  
ORIENTADOR(A)

  
Prof.ª Dr.ª Maria Lúcia de Barros Camargo  
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
Prof. Dr. Claudio Celso Alano da Cruz (UFSC)  
PRESIDENTE

  
Prof. Dr. Pedro De Souza (UFSC)

  
Prof. Dr. Fábio Lopes (UFSC)

  
Prof.ª Dr.ª Andréia Guerini (UFSC)

  
Prof.ª Dr.ª Alaj Garcia Diniz (UNILA)

  
Prof.ª Dr.ª Fátima Costa de Lima (UDESC)



Para minha avó Cassilda Donini  
Hardtke, uma “gringa”  
suburbana a quem foi negado o  
segredo das letras.

Para Clécios, que com seu  
amor, paciência, dedicação e  
carinho, tornou possível mais  
esse passo.



## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder força, determinação e saúde para cumprir mais esta etapa da vida.

Ao professor Cláudio Cruz, pela dedicada orientação e por suas indagações capazes de abalar minhas certezas.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Literatura que fizeram parte dessa trajetória.

À professora Marcela Croce, da Universidade de Buenos Aires, que gentilmente me acolheu durante o estágio doutoral, pela alegria, bom humor, por suas aulas inspiradoras e pelas indicações bibliográficas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura que, por meio dos seus coordenadores, não pouparam esforços para o bom andamento das atividades acadêmicas.

Ao Ivan, chefe de expediente da secretaria da Pós-Graduação em Literatura, cuja simpatia, calma e presteza fazem toda a diferença frente à burocracia e aos extensos trâmites.

À CAPES, pelo apoio financeiro.





“el universo, que se da entero en cada instante, en cualquier lugar, (...) también estaba ahí, en el mero presente,”

(Jorge Luis Borges)



## RESUMO

As expressões “subúrbio carioca” e “Lima Barreto” tornaram-se sinônimos para a literatura brasileira a partir do momento em que a obra do cronista e romancista passou a receber o devido reconhecimento, principalmente na forma de estudos acadêmicos tanto no Brasil como no exterior. Desconsiderando o fato de que a maioria dos textos de Lima retrata o centro da cidade, os cafés e suas figuras típicas daquele início de século, o sucesso de *Clara dos Anjos* e a ausência de outros testemunhos sobre as regiões periféricas à metrópole, tão vivos quanto os desse autor, talvez expliquem essa associação. Do outro lado da fronteira, o bairro periférico à Buenos Aires do início do século serviu de matéria-prima de boa parte da poesia para o argentino Evaristo Carriego, tido por seu maior difusor – Jorge Luis Borges – como “el primer espectador de nuestros barrios pobres”. Porém, até agora, os estudos empreendidos sobre a representação do subúrbio na literatura, no que se refere especialmente ao autor brasileiro, levaram em conta uma visão urbana, geral, sem considerar as especificidades do bairro. A partir de uma proposição de Cruz (2009), que sugere como embasamento, para suprir essa lacuna, os estudos sobre o bairro de alguns historiadores da cidade, arquitetos, antropólogos e geógrafos, este trabalho encontrou, na perspectiva comparativista, um caminho original. Assim, por meio de pesquisa bibliográfica e utilizando-se de uma seleção de textos que fosse representativa para uma imagem literária do bairro periférico, o estudo teve como objetivo analisar as representações do subúrbio na obra de cada uma dos autores para, como propósito principal, encontrar nos espaços representados traços de semelhança, principalmente levando-se em conta a condição periférica que ocupavam Brasil e Argentina em relação à modernidade. Apesar do mútuo desconhecimento entre os autores, a visão de mundo de ambos parece ser um dos fatores preponderantes para a caracterização de um subúrbio dinamizado, sobretudo, pelas personagens femininas. Como intelectuais orgânicos às classes representadas, em graus diferentes, é preciso apontar, Evaristo Carriego e Lima Barreto foram algumas das poucas vozes “subalternas” a serem ouvidas num tempo em que as luzes, os cafés e o centro das metrópoles atraíam quase todos os olhares.

Palavras-chave: Evaristo Carriego; Lima Barreto; Buenos Aires; Rio de Janeiro; subúrbio; subalternidade.

## ABSTRACT

The terms "Rio de Janeiro suburb" and "Lima Barreto" have become synonyms for the Brazilian literature from the moment the work of the chronicler and novelist began to receive due recognition, especially in the form of academic studies both in Brazil and abroad. Disregarding the fact that most of Barreto's texts portray only downtown Rio, its cafes and its typical figures of that early century, the success of *Clara dos Anjos* and the absence of other witnesses on peripheral regions to the metropolis, as vivid as his are, may explain such association. Across the border, the suburb of Buenos Aires of the early century served as raw material for much of the Argentine Evaristo Carriego's poetry, considered by his biggest diffuser – Jorge Luis Borges – as “el primer espectador de nuestros barrios pobres” (“the first audience of our poorest neighborhoods”, my translation). However, the studies undertaken so far concerning the suburb portrayed in literature, specifically with regard to the Brazilian author, took into account a broad and urban overview, with no consideration as to the neighborhood's specificities. From a proposal made by Cruz (2009) – which suggested, as basis to fill this gap, studies on the neighborhood of some historians of the city, architects, anthropologists, and geographers –, this study has found, under a comparativist perspective, an original topic. Therefore, through bibliographical research and the use of a selection of texts that were representative of the suburb's literary image, this study aimed to analyze the depiction of suburbs in the work of each one of the authors in order to, as main objective, find similar traits in the places represented, especially taking into account that Brazil and Argentina occupied a peripheral condition in relation to modernity. Despite the mutual ignorance of one author towards the other, their worldviews seem to be one of the important factors for characterizing a suburb boosted mainly by female characters. As organic intellectuals, in different degrees, of the portrayed classes, it must be pointed out that Evaristo Carriego and Lima Barreto were some of the few “subaltern” voices to be heard at a time when the lights, the cafes, and the center of the metropolis drawn almost all of the attention.

Keywords: Evaristo Carriego; Lima Barreto; Buenos Aires; Rio de Janeiro; suburb; subalternity.

## RESUMEN

Las expresiones "suburbio carioca" y "Lima Barreto" han se tornado sinónimos en la literatura brasileña a partir del momento en que la obra del cronista y novelista pasó a recibir el debido reconocimiento, principalmente en la forma de estudios académicos tanto en Brasil como en el exterior. Sin tener en cuenta que la mayoría de los textos de Lima retrata el centro de la ciudad, los cafés y sus figuras típicas de aquel inicio de siglo, el éxito de *Clara dos Anjos* y la ausencia de otros testimonios sobre las regiones periféricas a la metrópolis, tan vivos cuanto los testimonios de ese autor, tal vez expliquen esa asociación. Del otro lado de la frontera, el barrio periférico de la Buenos Aires del inicio del siglo sirvió de materia prima de buena parte de la poesía para el argentino Evaristo Carriego, considerado por su mayor difusor - Jorge Luis Borges - como "el primer espectador de nuestros barrios pobres". Sin embargo, hasta hoy, los estudios emprendidos acerca de la representación del suburbio en la literatura, en lo que se refiere especialmente al autor brasileño, llevaran en cuenta una visión urbana, general, sin considerar las especificidades del barrio. A partir de una proposición de Cruz (2009), que sugería como embasamiento, para suplir esa deficiencia, los estudios sobre los barrios de algunos historiadores de la ciudad, arquitectos, antropólogos y geógrafos, este trabajo encontró, en la perspectiva comparatista, un camino original. Así, mediante pesquisa bibliográfica y utilizando una selección de textos representativa para una imagen literaria del barrio periférico, el estudio tuvo como objetivo analizar las representaciones del suburbio en la obra de cada uno de los autores con el propósito principal de encontrar en los espacios representados rasgos de semejanza, principalmente teniendo en cuenta la condición periférica que ocupaban Brasil y Argentina con relación a la Modernidad. Aunque el desconocimiento mutuo entre los autores, la visión de mundo de ambos parece uno de los motivos preponderantes para la caracterización de un suburbio dinamizado, en especial, pelas personajes femeninas. Como intelectuales orgánicos a las clases representadas, en diferentes grados, hay que señalar, Evaristo Carriego y Lima Barreto fueron unas de las pocas voces subalternas a ser oídas en un tiempo en que las luces, los cafés y el centro de las metrópolis que atrajeron casi todas las miradas.

Palabras-clave: Evaristo Carriego; Lima Barreto; Buenos Aires; Rio de Janeiro; suburbio; subalternidad.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>19</b>
<b>2</b>	<b>UN BARRIO EN LAS ORILLAS: O OLHAR DE EVARISTO CARRIEGO .29</b>	
2.1	No princípio era o nome, depois veio o homem: pequena nota biográfica .....	58
2.2	“Se abre la verja del jardín con la docilidad de la página”: o bairro periférico em Evaristo Carriego .....	63
2.2.1	Infância e velhice: dois pólos da existência feminina bairrial .....	69
2.2.2	Trabalho, violência e enfermidade: armadilhas para as mulheres suburbanas na passagem do século .....	82
	<b>Mulheres e cachorros</b> .....	94
2.2.3	<i>La costurera</i> : a ida e a volta ao “dulce hogar” .....	98
2.2.4	Uma geografia simbólica do bairro periférico de Carriego: alguns elementos .....	117
2.2.5	<i>Gringos, guapos e borrachos</i> : o universo masculino .....	126
2.2.6	<i>El chisme</i> : um esporte bairrial .....	143
2.2.7	Os ausentes .....	149
<b>3</b>	<b>NA CONTRAMÃO DA PARIS TROPICAL: O SUBÚRBIO EM LIMA BARRETO.....</b>	<b>161</b>
3.1	Antes do subúrbio, uma mirada para a "grama do vizinho" .....	166
3.2	Um subúrbio narrado em contos, crônicas e romances .....	183
3.2.1	Maricás, trens e pousos: elementos para uma cartografia dos subúrbios barretianos .....	186
3.2.2	Costurar, lavar, esperar: as funções da figura feminina no subúrbio de Lima Barreto .....	213
3.2.3	De malandros, funcionários públicos e trabalhadores: o subúrbio masculino .....	252
<b>4</b>	<b>OS AVESSOS, LADO A LADO.....</b>	<b>303</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>319</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>333</b>
	<b>ANEXO A – CORPUS EVARISTO CARRIEGO.....</b>	<b>334</b>
	<b>ANEXO B – CORPUS LIMA BARRETO.....</b>	<b>336</b>



## 1 INTRODUÇÃO

“Um modernismo exuberante com uma modernização deficiente”: assim se define o processo de ingresso do continente sul americano no ciclo de mudanças vivido desde o século XIX pela Europa. Considerando que as condições para a concretização desse processo eram, irremediavelmente, distintas daquelas encontradas no Velho Continente e, principalmente, que as nações ibéricas eram as mais atrasadas no que diz respeito à economia e ao próprio processo de modernização, o que se viu não foi um processo contínuo, planejado, mas ciclos de desenvolvimento interrompidos por fatos de ordem política e econômica, sobretudo.<sup>1</sup>

Quatro movimentos básicos poderiam se configurar como vetores para a entrada de um país na modernidade: emancipação, expansão, renovação e democratização. Em linhas gerais, apresentam-se como condições de realização dessas etapas a secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas e seu desenvolvimento em mercados autônomos. Além disso, a emancipação requer a racionalização da vida social e o crescimento do individualismo. No que concerne à expansão, estão aí inseridos a ampliação do conhecimento e a posse da natureza, a produção, circulação e consumo de bens, o que gera o incremento do lucro, mas também descobertas científicas e desenvolvimento industrial.

Pertencem ao elemento renovador desse movimento, a constante busca por aperfeiçoamento e inovação, assim como a sucessiva renovação dos signos de distinção que o consumo vai desgastando. Por fim, ao eixo democratizador do projeto de um país para a entrada na modernidade pertence o desenvolvimento dos cidadãos racional e moralmente, por meio da educação e da difusão das artes e dos saberes especializados.<sup>2</sup>

Se o foco da discussão, neste trabalho, fosse a contemporaneidade, seria necessário ir bem mais longe no

---

<sup>1</sup> Cf. CANCLINI, 2011.

<sup>2</sup> Id. Ibid.

estabelecimento dos parâmetros de avaliação do moderno, mas em se tratando da virada do século XIX para o XX, o momento em que a maioria das nações latino-americanas completavam seu primeiro centenário de independência, é possível imaginar o grau de incipiência desse processo, até mesmo em face do estágio atual em que se encontra o subcontinente.

Um pouco antes do seu centenário (1910), a Argentina encontrou uma relativa estabilidade política com a separação de Buenos Aires da província de mesmo nome. A partir daí, a metrópole firmou-se como centro econômico do país, de onde se originavam diversas linhas férreas que traziam as matérias-primas para o porto, que também se modernizou.

No Brasil, à primeira vista, o teor das mudanças era capaz de suscitar profundas transformações na política, na economia e na estrutura social do país. E essa era a expectativa. No entanto, a Abolição (1888) e a mudança no sistema de governo, de monarquia para República (1889), depois de um período de euforia, se revelou decepcionante. Apesar disso, não há dúvida que esses acontecimentos configuravam-se em etapas a serem vencidas no caminho para a entrada desses países na modernidade. Entre as muitas medidas adotadas, especialmente pelas capitais de ambos os países, para tornar mais visível esse novo tempo que se instaurava, estavam as reformas urbanas, que trouxeram não só mudanças urbanísticas e arquitetônicas, mas um novo estatuto para as relações humanas. À medida que avenidas eram abertas ou alargadas, que palacetes eram construídos, a moda, as relações sociais, as formas de divertimentos, os costumes em geral sofreram modificações substanciais. E o grande modelo a ser seguido, em todos esses setores, era a cidade que já figurava como ícone da modernidade antes da virada do século: Paris. E a Exposição Universal de 1900, lá realizada, teve papel preponderante na difusão desse imaginário de progresso, luxo e elegância.

Estabelecida essa referência e, de posse do capital gerado pela alta demanda de matérias-primas de origem animal, vegetal e mineral, Buenos Aires e Rio de Janeiro, duas cidades portuárias, lançaram-se no desafio de produzir uma imagem de semelhante impacto, como acontecera com Paris, Viena e outras capitais europeias. E esse propósito tornou-se uma verdadeira “obsessão”. O termo entre aspas, utilizado por Lima Barreto em texto de 1915, retrata perfeitamente o

comportamento das elites em busca da “fantasia de Civilização”.<sup>3</sup> Enquanto a capital do país vizinho mirava obstinadamente em direção a Paris, copiando-lhe os bulevares, a profusão de monumentos, os palacetes quase transplantados – porque todos os materiais eram comprados na França –, o Rio de Janeiro mirava “a grama do vizinho” e tinha seu orgulho e capacidade de imitação desafiados pelas notícias que chegavam através dos jornais, dando conta das transformações, do luxo, da higiene, da verdadeira europeização sofrida pela capital surgida no pampa. A visita do presidente Campos Sales, em 1900, à Argentina, acompanhada de cronistas de alguns jornais cariocas, entre eles Olavo Bilac, instiga ainda mais o clima de concorrência – unilateral, é preciso dizer – entre a então capital federal brasileira e a cidade argentina.

À época em que transcorriam essas reformas, o escritor Lima Barreto era uma das poucas vozes que questionava não a modernização em si, mas a forma como ela era conduzida e, sobretudo, a tentativa de transplante cultural que se operava, sem a devida adequação, considerando a história do Brasil, a geografia do Rio de Janeiro e os elementos que forjaram o povo, a cultura e os costumes. Já para os leitores daquele início de século, a partir dos textos jornalísticos de Lima, ficavam evidentes as fissuras nesse projeto de modernização empreendido pelos governantes brasileiros. A dissonância do cronista era manifestada em textos sobre diversos temas, entre os quais a corrupção dos dirigentes políticos, a má gestão dos recursos, os costumes importados, mas também o cotidiano do Rio de Janeiro, o carnaval, o preconceito racial, enfim, talvez haja poucos assuntos sobre os quais Lima não tenha se manifestado. O tema do subúrbio, desde há muito, tem definido a ficção e não-ficção de Lima, o que se revelou um equívoco, mas o seu ponto de vista privilegiado sobre essa região ajuda a elucidar o outro lado da modernização. Alguns contos, trechos de romances, além de diversas crônicas contam as prováveis histórias dos excluídos desse processo originado no norte da Europa na segunda metade do século XIX.<sup>4</sup> O subúrbio, tal como

---

<sup>3</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

<sup>4</sup> Cf. SEVCENKO, 2003.

caracterizava o Lima Barreto, figura como uma das extremidades do ciclo de modernização vivido até a Primeira Guerra Mundial.

E na cidade que era o símbolo mais próximo de Civilização e de progresso, naquela que se tornou a “obsessão”, haveria situação semelhante? Ou a imagem de uma Paris sul-americana, que o centro e a região norte da cidade verdadeiramente lograram, alcançava os demais limites?

A poesia de Evaristo Carriego (1883-1912) responde a essas questões. A recente edição de alguns poemas traduzidos para o português, em edição bilíngue, e a ausência de estudos acadêmicos sobre esse autor, reforçaram a possibilidade de uma comparação, no mínimo, profícua. O nome de Carriego ainda soa irrelevante para muitos estudiosos da literatura argentina, a não ser em razão do título de um ensaio-homenagem publicado por Jorge Luis Borges em 1930, onde o renomado poeta, apesar de inúmeras ressalvas, reconhece seu vizinho de bairro como “el primer espectador de nuestros barrios pobres”. Não há como negar a Borges o justo título, dado pela crítica, de difusor da obra de Evaristo Carriego, embora antes da publicação do ensaio os poemas de Carriego tivessem uma significativa circulação. Além de *Misas herejes* (1908) e dos *Poemas póstumos* (1913), seus textos circulam em artigos de jornais, coletâneas ou edições parciais. Em 1964, em prólogo a uma edição popular da poesia de Carriego, um crítico já destacava a fidelidade do público ao poeta, apesar das mudanças no gosto dos leitores e na própria poesia.<sup>5</sup> Antes disso, em 1921, pouco menos de uma década depois de seu desaparecimento, aparece a primeira biografia do poeta<sup>6</sup>, bastante aproveitada por Borges em seu ensaio. Nos anos 70, uma nova biografia é lançada<sup>7</sup>, e no final dos anos 90, a mesma pesquisadora publica a mais completa edição dos poemas carrieguanos, acrescida de textos críticos quase irrecuperáveis.<sup>8</sup> Esta edição servirá de fonte para a análise a ser empreendida na sequência. Antes de passar ao caso de Lima Barreto, um fato curioso sobre a crítica à obra de Carriego.

---

<sup>5</sup> Cf. GHIANO, 1964.

<sup>6</sup> GABRIEL, 1921.

<sup>7</sup> CIRUZZI, 1978.

<sup>8</sup> CIRUZZI, 1999.

Em março de 1930 a revista *Nosotros*, dirigida por Alfredo Bianchi e Roberto Giusti, publica, em tradução, dois artigos que o crítico Piero Pillepich teria escrito para a revista romana *Colombo*, sobre a literatura argentina contemporânea. Um deles trata dos poetas Fernán Féliz de Amador, Evaristo Carriego e Rafael Arrieta. Ainda na apresentação dos textos, o editor chama a atenção para a perspectiva dos críticos estrangeiros que, “por ser distinta de la nuestra, ha de permitirle descubrir en estos autores, aspectos que acaso a nosotros nos pasan inadvertidos o no se nos muestran”.<sup>9</sup> A tendência apontada pelo editor parece ter se confirmado: em que pese a biografia crítica escrita por José Gabriel e o ensaio de Jorge Luis Borges, grande parte dos juízos acerca da poesia carrieguiana vem de fora da Argentina. Nos anos 70, a obra do poeta recebe seu primeiro estudo acadêmico, empreendido por pesquisadora da universidade de Berkerley.<sup>10</sup> A próxima latitude a abordar o poeta de Palermo é o Brasil, com a edição de alguns poemas traduzidos para o português, além de estudos críticos<sup>11</sup>. Talvez, com essa volta à América do Sul, os conterrâneos de Carriego animem-se a uma mirada em direção a esse autor que, não tendo a mesma projeção de um Borges, é credor de algumas boas passagens da chamada primeira poesia borgeana.

Com respeito ao papel da crítica estrangeira na difusão da obra de autores latino-americanos, a situação de Lima Barreto não é muito diferente, guardadas as devidas proporções. O papel de grande difusor de Lima cabe, indubitavelmente, a Francisco de Assis Barbosa que, além de compor uma biografia poucas vezes igualada na história cultural brasileira (1952), organizou os 17 volumes da obra completa do ficcionista, com a colaboração de Antônio Houaiss e M. Cavalcanti Proença (1956). Até esse momento, algumas historiografias, a partir dos anos 30, incluíam o autor de *Clara dos Anjos*. A inserção da obra barretiana em ambiente acadêmico, no entanto, acontece, primeiro

---

<sup>9</sup> PILLEPICH, 1930, p. 411.

<sup>10</sup> TELEKI, 1977.

<sup>11</sup> Trata-se do volume de poemas traduzidos *Poesia Hereje* (CARRIEGO, 2010) e dos artigos “A invenção do bairro (periférico) moderno: o caso Evaristo Carriego.” (CRUZ, 2009) e “Lisboa e Buenos Aires na poesia de Cesário Verde e Evaristo Carriego: uma primeira aproximação.”(CRUZ, 2009).

fora do país, na Inglaterra e nos Estados Unidos, para depois ocupar as mentes de pesquisadores brasileiros.<sup>12</sup> O movimento, pois, é idêntico, ainda que o caminho a ser percorrido pela obra de Carriego seja longo. Por outro lado, a enorme fortuna crítica de Lima Barreto, hoje, deve-se, sobretudo, ao tamanho de sua obra e à variedade de temas discutidos por meio de romances, contos, crônicas e sátiras.

Ambos os autores, assim, apresentam-se como parte do “modernismo exuberante” a que se refere Canclini (2011), e suas obras testemunham – em diferentes proporções – a deficiência do projeto modernizador nas duas principais metrópoles sul-americanas. Curiosamente, as formas de produção e de divulgação das primeiras obras de Lima e de Carriego confirmam a precariedade dos meios artísticos, ainda que se tratasse de uma época de grande circulação de riquezas. Enquanto o poeta argentino teve a edição de *Misas herejes* (1908) patrocinada por Salvador Boucau, um tipo que, fora dos padrões argentinos, misturava riqueza com apreço pela arte e pela cultura, Lima Barreto precisou abrir mão dos direitos autorais para imprimir, em Portugal, seu *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909). Não há relatos de que tenha havido tentativas frustradas de publicação por parte de Carriego, mas da parte do romancista brasileiro foram muitas.<sup>13</sup>

O tema do subúrbio, em Lima Barreto, já foi objeto de pesquisa de alguns estudiosos, embora muitas vezes esteja diluído no escrutínio, por meio de seus textos, da relação do autor com a cidade do Rio de Janeiro.<sup>14</sup> Com Carriego não foi diferente. No entanto, num dos estudos críticos mais recentes sobre o poeta argentino, um esboço de uma possível abordagem, mais original para ambos os autores, aparece desenhada:

Mas a verdade é que, do ponto de vista da crítica, essas representações sempre foram vistas muito mais como *representações urbanas*, no sentido geral, do que propriamente *representações*

---

<sup>12</sup> Cf. BARBOSA, 2002.

<sup>13</sup> Cf. BARBOSA, 2002.

<sup>14</sup> Entre os trabalhos que se ocupam especialmente dos subúrbios estão o de Belchior (2011) e Ornellas (2010).



*barriais*. Ou seja, não se criou, no âmbito da crítica, instrumentos para uma análise mais equipada teoricamente, digamos assim, para se pensar a representação literária do ponto de vista estritamente barrial. Começando pelo próprio fato de que até há pouco tempo nem mesmo uma definição minimamente consensual de *bairro* existia, e não só no campo literário.

No entanto, nos últimos anos um campo investigativo parece estar ganhando destaque. Refiro-me a pesquisadores de áreas variadas que vêm se dedicando ao estudo de um espaço determinado da cidade, qual seja, o bairro. Autores como Ariel Gravano, Liliana Barela, Mario Sabugo, Angel Prignano, para só citar alguns, têm trazido inúmeros aportes para uma melhor compreensão do fenômeno *bairro*, a partir das mais variadas perspectivas. Da perspectiva do campo literário, creio que muita coisa ainda está para ser feita, sendo que uma primeira pergunta que podemos formular é a seguinte: **como podemos pensar a representação literária do bairro?** E, numa primeira tentativa para respondê-la, seria conveniente voltarmos a Evaristo Carriego, aquele que não por acaso ficou conhecido como o “cantor do arrabalde portenho”, tornando-se um autor paradigmático quando o assunto é arrabalde, subúrbio, bairro.

(CRUZ, 2009, p. 70 – grifo do autor).

A proposta do crítico, assim, tornou-se a síntese de uma pesquisa que busca, em linhas gerais, analisar as aproximações e distanciamentos existentes entre as representações do bairro periférico ou subúrbio nas obras de Lima Barreto e de Evaristo Carriego. A partir do aporte dos autores citados pelo pesquisador, foi possível entender o bairro como um fenômeno cultural, antes de tudo, no qual o papel do imaginário dos seus moradores cumpre papel primordial, também como uma forma de resistência à homogeneização imposta pela assimilação desenfreada da cultura europeia e pela

rejeição aos valores tradicionalmente populares observados nessas duas metrópoles, especialmente.<sup>15</sup>

Em auxílio no cumprimento desse objetivo a que se propôs esta pesquisa vem o trabalho de diversos historiadores, geógrafos e sociólogos que desvendaram as estruturas sociais, a economia, a cultura, além da geografia das duas metrópoles e, por extensão, auxiliaram na ampliação dos sentidos de cada um dos textos lidos. Cumpre destacar, nesse sentido, o irretocável estudo de um historiador norte-americano<sup>16</sup> sobre a cultura portenha entre os anos de 1870 e 1910, justamente o período em que viveu Carriego. À tarefa de elucidar a chamada *Belle époque* carioca e as relações entre política, economia e literatura foi convocado outro norte-americano, além do exaustivo trabalho de um paulista, filho de ucranianos.<sup>17</sup>

Em face do objetivo a que se propôs o presente trabalho, a sua estrutura é clássica. Com um capítulo dedicado à análise da representação do subúrbio em cada um dos autores, na seção final, procura identificar os principais pontos de aproximação e de distanciamento, além de examinar as possíveis causas de tais coincidências ou discordâncias.

Por tratar-se de um autor ainda em fase de divulgação no ambiente acadêmico, julgou-se apropriado a inclusão de um pequeno percurso biográfico de Evaristo Carriego, salientando alguns fatos que poderão, mais adiante, elucidar algumas escolhas estéticas ou temáticas. Da mesma forma, o contexto de formação do Modernismo hispano-americano, bem como do ambiente estético em que apareceu a poesia de Carriego mereceu maior atenção, visto tratar-se de um sistema um tanto distinto do brasileiro. A estrutura dos capítulos destinados à análise de cada um dos autores procurou obedecer aos mesmos elementos. Uma vez identificada a preponderância do elemento feminino, foram eleitas algumas funções ou papéis desempenhados por cada um dos grupos, a fim de melhor proceder no momento do cotejo entre os dois espaços simbólicos.

---

<sup>15</sup> Cf. GORELIK, 2004; BARELA, 2004; PRIGNANO, 2008.

<sup>16</sup> SCOBIE, 1977.

<sup>17</sup> NEEDEL, 1993 e SEVCENKO, 2003, respectivamente.

Identificadas desde as primeiras leituras da obra de Lima Barreto, as manifestações do romancista a respeito da capital do país vizinho como referência de beleza, luxo e progresso não poderiam ser desprezadas num estudo como este. Por isso, antes de proceder a leitura dos contos e romances representativos do subúrbio barretiano, as passagens que fazem referência a Buenos Aires foram aproveitadas como meio de contribuir para o contraste entre a imagem “vendida” pela cidade aos estrangeiros e o seu avesso, na visão de um dos moradores.

Desde já é necessário reconhecer os limites deste trabalho. Em nome de uma almejada similitude de tratamento para ambos os autores, logicamente, aquele cuja obra e crítica se revelam mais numerosas precisou ceder espaço. Assim, para a leitura dos textos barretianos buscou-se a colaboração dos estudos mais significativos sobre o tema, alguns deles tidos como referência quando se trata do período ou do autor em questão. Algumas ausências, porém, são involuntárias, dadas as dificuldades em acessar determinadas obras, disponibilizadas nas bibliotecas universitárias que, durante parte considerável do tempo dedicado a esta pesquisa, estiveram fechadas em razão de greves de servidores.

Enfim, ainda que se espere que os objetivos a que se propôs este trabalho de pesquisa sejam alcançados com êxito, fica claro que este é um dos muitos pontos de um longo caminho, iniciado há pelos menos duas décadas com a leitura de um conto de Lima Barreto.



## 2 UN BARRIO EN LAS ORILLAS: O OLHAR DE EVARISTO CARRIEGO

*El hombre porteño tiene una muchedumbre en el alma.*<sup>18</sup>

Raul Scalabrini Ortiz

Buenos Aires, ano de 1900. A imagem de uma cidade moderna e cosmopolita corria o mundo por meio de jornais, revistas, e na bagagem de muitos argentinos que se impunham a obrigação de uma “gira por Europa” anual. A federalização da cidade, ocorrida vinte anos antes, abriera caminho para a construção de um porto moderno e de alta capacidade exportadora, para a construção e expansão de ramais ferroviários, eletrificação do transporte de passageiros entre os bairros. A inauguração da Avenida de Mayo, em 1894, e da nova sede do Congresso, no final dessa mesma avenida, também constituem marcos importantes da mudança de fisionomia arquitetônica e urbanística da capital argentina, construções públicas que, entre muitas outras, inspiraram o surgimento de muitos palacetes com suntuosos jardins, na região ao norte da Plaza de Mayo.

Assim como à reforma urbana carioca, no início do século XX, encontra-se associado o nome do Prefeito Pereira Passos, Torcuato de Alvear foi o responsável por grande parte da mudança do aspecto urbano de Buenos Aires, primeiro como presidente do Conselho Deliberante e depois como Intendente Municipal. A riqueza que patrocinou todas essas mudanças tinha origem no alto valor, no mercado externo, dos produtos agrícolas, da carne e seus derivados e no afluxo de capitais estrangeiros. A onda migratória espontânea, ao mesmo tempo em que afirmava Buenos Aires como um lugar de perspectivas e progresso, aportou à indústria a necessária mão-de-obra para o desenvolvimento.<sup>19</sup>

A expansão da agricultura de exportação argentina, na última década do século XIX, girou, essencialmente, em torno do trigo. O *boom* do trigo começou na província de Santa Fé, entre 1888 e 1895, e, a partir desta última data,

---

<sup>18</sup> SCALABRINI ORTIZ, 1986, p. 31.

<sup>19</sup> Cf. SBOBIE, 1977.

expandiu-se pela província de Buenos Aires. Um fator essencial para que isso se verificasse foi a expansão da rede ferroviária, permitindo uma rápida conexão dessas províncias com os portos e os mercados urbanos. Na província de Santa Fé, em seus primeiros tempos, a produção assentou num esquema de colonização, com a atração de imigrantes para terras públicas e privadas. Embora as famílias de colonos não acessem imediatamente à propriedade da terra, os contratos de arrendamento com as empresas colonizadoras, quando não eram demasiado curtos, abriam essa possibilidade, (...) Cabe notar que, quando a oferta de imigrantes crescia, subia o preço dos arrendamentos e muitos deles se deslocavam para regiões novas, principalmente quando as ligações ferroviárias se ampliaram. Disso tudo decorre que o arrendamento representou uma possibilidade de prosperar, em determinados períodos e em determinadas regiões, em particular nas mais novas, tendo-se em conta a alta produtividade da terra e o preço internacional dos bens produzidos.

(FAUSTO; DEVOTO, 2004, p. 161).

Nesse contexto não soa descabido que a literatura acompanhasse a linha de pensamento dos demais setores da sociedade portenha. E a chegada à capital, em 1893, do poeta nicaraguense Rubén Darío (1867 – 1916) serve bem aos propósitos de um país que ansiava por mudanças também nesse setor. A experimentação formal e rítmica, aliada a uma linguagem poética que em nada lembrava os sentimentalismos e exageros do Romantismo, transformam o paradigma literário da América espanhola como um todo, influenciando inúmeros poetas, entre os quais estaria o Carriego dos primeiros tempos.

Passando antes pela sua América Central, Espanha e Nova Iorque – onde encontrou pessoalmente José Martí – Rubén Darío provocou impacto numa Buenos Aires que carecia de uma figura catalisadora, de forte efeito:

El clima cultural que encontró en Buenos Aires fue favorable para la formulación de la figura del “raro”. En este aspecto, tanto para los modernistas argentinos como para el resto de los hispanoamericanos, Rubén Darío funcionó como el *nomoteta*, esto es, el héroe fundador que establece las reglas y el principio de existencia del artista como artista. De ahí que las prosas que publicaba en los periódicos porteños y que finalmente conformaron Los Raros, tengan el valor de un manifiesto.

(BERNABÉ, 2006, p. 152).

É preciso atentar para o fato de que o movimento modernista hispano-americano não possui o mesmo significado do que no Brasil. Mas trata-se, somente, de uma questão de nomenclatura. O que a América espanhola nomeia como Modernismo equivale ao Simbolismo e ao Parnasianismo brasileiros, tendo como pontos de referência, ambos, a obra de poetas como Théophile Gautier, Paul Verlaine e Mallarmé. No Chile, Darío já havia publicado, entre outros títulos, *Azul* (1888), considerada obra inaugural do Modernismo hispano-americano.

Assim, a modernização da cena artística e cultural viria na esteira das demais mudanças, necessitando-se, para tal, uma figura de impacto, como foi o caso de Darío. Até o momento de sua chegada, a literatura argentina era um incipiente sistema em que coexistiam diversas práticas estéticas, cada uma com seus próprios estatutos.<sup>20</sup> A publicação de *Prosas Profanas* (1896) vem renovar esse quadro, na medida em que concentra o fazer poético numa mesma direção. Com suas práticas literárias, o poeta introduziu no país – ou ao menos na capital – uma ideia do que seria o moderno, conceito a cujo domínio aspiravam os grupos detentores do poder. O país – e principalmente a sua principal cidade – almejava, ser a França, ser Paris, ser moderno, e Darío, com sua proposta poética, interpretou esse anseio, sinalizado, entre outras formas, pelas mudanças na educação, no jornalismo e no urbanismo de Buenos Aires.

---

<sup>20</sup> Cf. RUBIONE, 2006.

Por essa razão, o discurso do autor encontrou terreno fértil para se fazer ouvir, e logicamente tornou-se um dos componentes do esquema geral de modernização. A divulgação de suas ideias foi favorecida pela função de jornalista exercida num dos principais jornais portenhos – *La Nación*, fundado por Bartolomé Mitre – onde suas crônicas versavam sobre os mais variados temas culturais ou compunham retratos de escritores e poetas que depois seriam reunidos no volume *Los Raros* (1896), do qual ficou ausente Leopoldo Lugones, principal seguidor argentino de Darío, cuja suposta extravagância parece não ter convencido o mestre a ponto de reservar-lhe um espaço na publicação.<sup>21</sup>

O Modernismo na Argentina articulou uma linguagem em que se integram poesia e ciência, poesia e religião, poesia e filosofia. A retórica do movimento realçou o valor da palavra quando impôs um vocabulário exótico e raro, associado a um uso mais livre e imaginativo da língua. No entanto, a ruptura efetiva com os modelos vigentes desde o século anterior só viria com as vanguardas, na terceira década do século XX.<sup>22</sup>

A força inovadora da proposta modernista perdeu até o Centenário da Independência (1910), quando perdeu seu caráter de novidade e caiu na repetição de um modelo, prática então atacada, na década de 20, pelas primeiras vanguardas.<sup>23</sup> Carriego não chegou a viver para militar nessa frente, mas sua poesia, inicialmente submissa aos preceitos do Modernismo, aos poucos ganhou independência, aproximando o poeta de Palermo dos vanguardistas dos anos 20.

O movimento modernista argentino abrigou não só uma profusão de poetas como também particularidades poéticas pessoais que, sem deixar de lado o rigor do verso e a flexibilidade sonora, optaram por outros caminhos. A partir de determinado ponto, o exotismo das imagens – tão caro à poesia rubendariana – deu lugar à diversidade de temas e de formas, o que contribuiu para um processo de amadurecimento da literatura argentina. Essa abertura pode ser creditada, entre outros fatores, à onda migratória que havia gerado

---

<sup>21</sup> Cf. CROCE, 2013.

<sup>22</sup> Cf. CROCE, 2013.

<sup>23</sup> Cf. JITRIK, 2010.



linguagens e favorecido o aparecimento de novos tipos de pessoas. Buenos Aires deixou para trás o epíteto de “la gran aldea”<sup>24</sup> para tornar-se uma metrópole de um milhão e trezentos mil habitantes.<sup>25</sup>

Numa realidade como essa, as desigualdades sociais são inevitáveis, assim como a inadequação de modelos estéticos baseados numa cultura de elite, com referenciais muito distantes da média da população. Entre outras vertentes, surge o *sencilismo*, linha de atuação estética a que se filiaram vários poetas, na tentativa de reagir à linguagem elaborada e excessivamente culta do Modernismo. Como o próprio nome indica, a corrente buscava maior simplicidade, aproximando-se do registro coloquial.<sup>26</sup>

Algumas mudanças de ordem formal tiveram como inspiração um poeta de língua portuguesa. *Horas* (1891), do português Eugénio de Castro (1869-1944), libertando-se dos modelos parnasianos, cultiva o verso livre, que passa a ser de uso na poesia modernista de língua espanhola. Rubén Darío, numa conferência de 1896 no *Ateneo* de Buenos Aires, analisa as inovações do português para, no mesmo ano, incluí-lo no volume *Los Raros*.<sup>27</sup>

Em *Cantos de vida y esperanza*, publicado em 1905, em Madrid, o iniciador do Modernismo hispano-americano já põe de lado as marquesas, o exotismo oriental e os jogos de salão em nome de uma linguagem mais simples e um maior poder de comunicação, optando também por temas mais realistas, por assim dizer, como no conhecido poema *A Roosevelt*. E há, inclusive, autores considerados modernistas aos quais nunca lhes atraiu o exótico – caso de Roberto Payró (1867 – 1928) – seja porque se dedicaram a gêneros como o teatro ou a prosa, seja porque, a partir da virada do século, o Modernismo, de modo geral, finalmente, voltou-se para o seu entorno, a América.

Agregado a isso, o movimento enfraqueceu em Buenos Aires, principalmente porque a geração que se apresentava ao público não seguia à risca os preceitos estabelecidos pelos seguidores de Rubén

---

<sup>24</sup> Título de uma novela de Lúcio Vicente López, publicada como folhetim, em 1884.

<sup>25</sup> Cf. SCOBIE, 1977.

<sup>26</sup> Cf. JITRIK, 2010.

<sup>27</sup> Cf. UREÑA, 1962.

Darío, preferindo outros caminhos, principalmente no que se refere ao exercício de uma maior simplicidade da expressão, fugindo do preciosismo que prevaleceu na maioria das manifestações. Assim, a cidade em que o movimento teria alcançado mais força na América espanhola foi a primeira onde o Modernismo enfraqueceu, embora em outras urbes no subcontinente a estética modernista continuasse.<sup>28</sup>

A situação de desgaste por que passava o Modernismo, associada, principalmente, às profundas mudanças na estrutura da sociedade argentina, favoreceram o aparecimento de uma poesia de intenção social da qual Almfuerte era o representante mais notável:

Las inquietudes políticas, las posiciones de protesta frente a la injusticia determinan actitudes de crítica que se traducen en poemas y revistas. Alberto Ghirardo (1874 – 1946), cuyo libro *Fibras* de 1895 prologara Rubén Darío, funda en 1904 (...) la revista *Martin Fierro*, combatiente y candorosamente anarquista. Un año después, José de Maturana (1884-1917) (...) funda, junto con Juan Más Y Pi, *Nuevos Caminos*. Se asiste al descubrimiento de otros universos poéticos que implican un acercamiento a la cotidianidad y una preocupación no esporádica por los problemas que la realidad del siglo plantea al grupo intelectual. Surgen así temas nuevos – que sólo Almfuerte había intuido – y, consecuentemente, una búsqueda de la expresión directa, como reacción, en parte, frente al modernismo encarnado en la figura avasalladora de Lugones.

(SARLO, s.d., p. 769).

Almfuerte, pseudônimo de Pedro Palacios (1854 - 1917), constitui-se numa das principais inspirações para Carriego no início de sua vida de poeta. Teria sido a admiração pelo mestre a razão da empatia entre Carriego e Juan Más Y Pi, jornalista catalão que trabalhava no jornal *La protesta*, no início do século XX, e um dos

---

<sup>28</sup> Cf. UREÑA, 1962.

responsáveis por reunir os *Poemas póstumos*, em 1913.<sup>29</sup> A partir dos primeiros poemas publicados, em 1904, em jornais como *La gaceta* e na revista *Martin Fierro*, suplemento literário de *La protesta*, começam as inquietações do poeta a respeito do rumo a ser seguido por sua poesia. Nessa época, seu principal interlocutor é Charles de Soussens (1865 - 1927) que dá o seguinte conselho ao poeta iniciante:

- Carriego, usted sigue una ruta peligrosa. Sus versos son excelentes, sus madrigales deliciosos, sus odas señoriales. Empero, viven de una vida ficticia. Lo van a tratar de plagiario de los plagiarios de Rubén. Él, por lo menos, conoce el verdadero ambiente aristocrático de Francia y de las Españas. A sus princesas y sus marquesas les ha besado la mano. Su alma no se ha forjado en un país cosmopolita de labradores y mercaderes. Busque inspiraciones más originales.

(GALTIER, 1973, p. 142).

Na sequência dessa sugestão, o jornalista franco-suíço teria traduzido oralmente, para Carriego, poetas franceses de temática popular, tais como Jean Rictus<sup>30</sup> e Jean Richepin<sup>31</sup>, assim prosseguindo no seu conselho:

---

<sup>29</sup> A narração deste primeiro encontro está registrada em *Más Y Pi* (1913).

<sup>30</sup> Jehan Rictus (1867 – 1933) ou Gabriel Randon: tendo se transferido muito jovem de Boulogne-sur-Mer para Paris, passou por momentos de muita pobreza até obter um emprego em um hotel e, assim, iniciar suas primeiras relações literárias, ao colaborar em revistas simbolistas e parnasianas. Em 1896, fazendo sucesso como cantor em um café, Rictus cria uma forma de expressão que, na linguagem dos subúrbios, fala da miséria do povo, conforme o poeta bem a conhecia. *Les soliloques du pauvre* (1897), sua obra mais conhecida, *Les Doleances* (1899) e *Les Cantilènes du malheur* (1902) são resultado de seu trabalho de vários anos como cantor em cabarés parisienses, ao mesmo tempo em que frequentava a vanguarda literária. (COMPAGNON, 2015)

<sup>31</sup> Jean Richepin (1849-1926): poeta, ficcionista e dramaturgo francês. Jovem avesso às convenções sociais, com a publicação de *Chanson des gueux*

- ¿Por qué usted – decía Soussens –, siempre errante en la soledad de los barrios apartados, no poetizaría, como esos maestros, los dramas interiores de las pobres gentes que luchan y sufren, agobiadas por la enfermedad y la miseria? En nuestra república das letras, semejante obra sería una revelación y un triunfo.

(GALTIER, 1973, p. 143).

Em agosto de 1906 aparece “La viejecita” e, no ano seguinte, “La guitarra”, publicados em *Caras y caretas*, revista fundada por Fray Mocho em 1898<sup>32</sup>, revelando indícios de que os conselhos de Soussens teriam encontrado eco no espírito do poeta, que lutava entre uma tendência ao abstrato e à fantasia, e outra ao espaço simbólico que se desenhava a partir da porta de sua casa todos os dias. “Recoge de allí, a través de una percepción modificada pelo sentimiento, valorizada pela emoción – y por ella a veces empobrecida – todo el bagaje de tipos, de imágenes, de realidades que harán su poesía de ‘El alma del suburbio’ y de ‘La canción del barrio’”.<sup>33</sup>

As duas composições, publicadas em *Caras y caretas* e registradas posteriormente na quarta seção de *Misas herejes* – “El alma del suburbio” –, guardam ainda algumas características dos demais textos daquela obra, de clara tendência modernista, com inspiração, logicamente, em Darío e em Lugones, respectivamente as mais importantes figuras hispano-americana e argentina dessa linha estética. Porém, os objetos para os quais o poeta volta seu olhar são entes e elementos próprios do subúrbio por onde ele circula costumeiramente.

Além das sugestões do companheiro de redação, não se poderá descartar a influência dos demais elementos daquele meio em que ideias socialistas e anarquistas permeavam discussões e norteavam publicações. Advertem alguns contemporâneos do poeta que o

---

(1875) consegue provocar escândalo devido à linguagem direta e violenta.  
(COMPAGNON, 2015)

<sup>32</sup> Cf. CIRUZZI, 1999.

<sup>33</sup> SARLO, s.d. p. 774.

anarquismo praticado por jornais como o *La protesta* não se traduzia em posicionamentos radicais ou violentos. O próprio Más Y Pi declara que no dito jornal se fazia mais literatura do que política: “No era una doctrina política, claramente comprendida y acatada con toda responsabilidad, la que los movía: era un vago – y muy noble, es claro – sentimiento de justicia y de elevación, que de socialismo y anarquismo no tenía más que el nombre.”<sup>34</sup> No entanto, numa reação a um movimento subversivo de trabalhadores, ocorrido em fevereiro de 1905, *La protesta* e *La batalla*, ambos de tendência anarquista, e *La vanguardia*, órgão oficial do partido socialista, foram devastados e incendiados por jovens da oligarquia portenha, com apoio da polícia.<sup>35</sup>

Num país que vivia o auge do seu desenvolvimento econômico, a simpatia pelos trabalhadores e pelos pobres poderia ser encarada como anarquismo, sem que para isso se tomasse a via da ação mais radical. Carriego permaneceu apenas como um anarquista no campo das ideias, um socialista sentimental, no dizer de seu primeiro biógrafo, tendência que se mostra evidente em “Los desheredados”, título de uma das três composições publicadas na revista *La gaceta*,<sup>36</sup> mas que não foram reunidas em nenhuma de suas coletâneas.

As leituras do poeta, apesar de não serem numerosas, também exerceram papel importante na sua poesia de bairro. O primeiro biógrafo de Carriego dá conta de leituras “exclusivamente literárias e históricas”, sendo a vida de heróis como Napoleão, a poesia e o romance romântico seus gêneros preferidos.<sup>37</sup> Vitor Hugo, Dumas (citado no incompleto “Leyendo a Dumas”, de *Poemas póstumos*), Cervantes e as novelas de Eduardo Gutiérrez, entre as quais está *Juan Moreira*, também se unem a esse grupo. Outros estudiosos da obra de Carriego mencionam Federico A. Gutiérrez, autor de *Gérmenes* (1902), como uma sugestão de caminho para o jovem poeta que buscava afirmação.<sup>38</sup> Jorge Luis Borges também apresentou sua versão para a

---

<sup>34</sup> GABRIEL, 1921, p. 8-9.

<sup>35</sup> Cf. SALAS, 1999.

<sup>36</sup> Cf. GABRIEL, 1921. Os títulos dos poemas são “Los desheredados”, “Demoliendo” e “Patria...”.

<sup>37</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

<sup>38</sup> Cf. MORALES, 1926; GABRIEL, 1921.

vertente *criolla* da poesia de Carriego, que adviria de uma iluminação repentina, um *insight*.<sup>39</sup> Levando em conta o fato de que a publicação de *Misas herejes* não significou uma ruptura com o modernismo da geração de 90, outros críticos elaboram explicações diferentes:

Me inclino a creer que el barrio no se le dio a Carriego en un instante y de una vez, sino que tuvo características de posesión amorosa – la imagen primero le entró por los ojos al poeta y lo cautivó con sus rasgos pintorescos y atractivos, pero luego le indicó que eso era sólo una faceta de su personalidad y que en el fondo tenía un alma sencilla y buena, moldeada por sentimientos vulgares y cotidianos, como todo el mundo.

(TELEKI, 1977, p. 107).

Carriego estabelece uma relação contraditória com os poetas modernistas. Ainda que o vocabulário rebuscado, um exotismo voltado para a Espanha e referências aristocráticas, além do artificialismo, características presentes em boa parte de *Misas herejes*, aproximem-no do grupo de Darío, o autor declarava forte resistência contra os poetas decadentes, principalmente em razão das constantes referências à cultura e à vida em outros países. Na visão de um de seus contemporâneos, “sin querelo, sin pensarlo, era más decadente y más simbolista y más preciosista que ninguno.”<sup>40</sup>

Uma observação pertinente em relação às primeiras composições de Carriego é capaz de explicar suas escolhas iniciais. Se partisse diretamente para a poesia realista, simples, de tema local, certamente o autor não seria respeitado, seria tido como menor e até mesmo ignorado pelo meio intelectual da época. É como se versificar em sonetos e praticar metros de variados tamanhos fosse uma prova de competência. Evaristo Carriego, assim, não foge à regra de grande parte dos poetas que partem da eloquência, da abstração, do incomum, mas, a certa altura, derivam para a simplicidade e o realismo. Desse modo, no caso dos textos modernistas de Carriego não

---

<sup>39</sup> Cf. BORGES, 1998.

<sup>40</sup> GABRIEL, 1921, p. 34.

apresentarem nenhuma contribuição à lírica argentina, teriam valor pedagógico.<sup>41</sup>

Não há menção, nos depoimentos de familiares ou de escritores contemporâneos, relativos ao poeta, à leitura de Charles Baudelaire, a grande referência francesa em se tratando de poesia, naquele final do século XX. Apesar disso, são notáveis, na poesia de Carriego, alguns poemas que dialogam com textos do mestre francês, principalmente no que se refere à seção “Quadros Parisienses”, de sua obra mais conhecida. Ali estão “A uma mendiga ruiva”, “O cisne”, “As velhinhas” e “Os cegos”<sup>42</sup>, mas, sobretudo, estão as quadras de variados tamanhos de versos que lembram, em sua unidade, pequenas fotografias verbais. Enquanto o tratamento dado à linguagem assemelha-se de forma muito tênue nos dois poetas, dada a pouca objetividade, por vezes, prolixidade e envolvimento com seus personagens, no caso do argentino, entre outros aspectos, a composição em quadros, ainda que não seja prerrogativa única de Baudelaire, foi uma lição bem aprendida por Carriego, apontada pela maioria dos seus críticos.<sup>43</sup>

A distância emocional mantida em relação aos cenários e personagens que descreve é outra marca da poesia de Baudelaire que não encontra correspondência no autor argentino. Assumindo uma atitude solitária frente à multidão, o francês não se deixou comover demasiado pelas realidades que testemunhava. No entanto, assemelham-se ambos no descobrimento, para a poesia, do cenário que envolvia cada um deles: a cidade de Paris, para o caso francês, e o subúrbio portenho, para Carriego.<sup>44</sup>

A primazia no tratamento do subúrbio como tema de sua poesia é atribuída a Carriego por seu maior difusor<sup>45</sup>, Jorge Luis Borges, ainda que o arrabalde apresente alguns antecedentes na poesia argentina. Até o século XIX não era comum um poeta utilizar uma cidade como

---

<sup>41</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

<sup>42</sup> Os títulos da seção, bem como dos poemas, foram retirados da tradução para o português feita por Ivan Junqueira. (BAUDELAIRE, 1985).

<sup>43</sup> Cf. LAFINUR, 1922; GHIANO, 1964; CRUZ, 2009.

<sup>44</sup> Cf. GHIANO, 1964.

<sup>45</sup> O termo é utilizado por Beatriz de Teleki (1977) para referir-se ao papel de Borges na divulgação da obra de Carriego.

tema. Entre os precursores dessa linha estão Wordsworth e Thomas Quincey.<sup>46</sup> Na poesia francesa, no entanto, o subúrbio é tema da poesia de Jean Rictus, cuja comparação com Carriego põe o argentino em desvantagem. François Coppée (1842-1908) também engrossa as fileiras do coloquialismo francês, apesar de ter começado como poeta parnasiano. Rictus, o “poeta da miséria moderna”, e Coppée, o “cantor do *petit peuple*” parisiense, no entanto, dispunham de toda uma tradição literária que já incluía entre seus temas os subúrbios. Carriego conta com um sistema literário incipiente, em comparação com a França.<sup>47</sup>

Em se tratando de lírica argentina, dar voz a esses setores urbanos que até então eram invisíveis para a poesia, quando não invisíveis para a própria municipalidade, dadas as suas condições de vida, não pode deixar de ser interpretado como uma ousadia, um atrevimento.<sup>48</sup> Antes de 1908, alguns autores ensaiaram uma representação do arrabalde na poesia argentina culta.<sup>49</sup> O espanhol Pío Baroja (1872 – 1956), figura da geração de 98, publicou um livro de versos dedicado exclusivamente ao arrabalde. No entanto, consta que *Canciones del suburbio* apareceu já avançado o século XX e teria sido comparado, por um crítico espanhol, com os versos de Carriego.

Além de ser considerado o embrião das obras de ficção argentina, o conto *El Matadero* (1871), de Esteban Echeverría, tem como ambiente do relato o típico arrabalde portenho da época (expresso já no título), berço de “matones” e “compadres”, e origem dos trovadores urbanos (“payadores”). Por outro lado, Buenos Aires, como um todo, emprestou seu cenário a muitas obras a partir da federalização, em 1880, que desencadeará uma grande onda migratória. Primeiro romance rioplatense, *Amalia* (1851), de José Mármol, situa uma história de amor em meio às disputas entre federais e unitários. O cenário de encontro entre o casal é uma quinta em Barracas, zona sul da capital. *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres, tem como protagonista um filho de imigrantes italianos

---

<sup>46</sup> Cf. SALAS, 1968.

<sup>47</sup> Cf. PILLEPICH, 1930.

<sup>48</sup> Cf. LAFINUR, 1922.

<sup>49</sup> Cf. ETCHEBARNE, 1955.



que decide utilizar sua herança para pagar seus estudos e ascender socialmente. Até que esse objetivo se concretize, o arrabalde e o *conventillo* – *habitats* do *gringo* por excelência naquela época – são pintados vivamente. José Álvarez ou Fray Mocho captou nessas zonas limítrofes da cidade e no chamado *bajo fondo* – o submundo – , seus temas mais originais. Nessa linha surge, por exemplo, *Galeria de los ladrones de la capital* (1887). Francisco Sicardi, com os cinco tomos de *Libro extraño* (1894 - 1902), também é apontado por alguns críticos como um autor que poderia ter indicado a Carriego o caminho até o subúrbio<sup>50</sup>, assim como um ou outro poema de Enrique Bachs.<sup>51</sup>

Apesar de tais títulos fazerem uso das *orillas* como cenário para suas tramas ou para seus poemas, essa região da cidade muitas vezes não passa de simples pano de fundo. Não há, portanto, aprofundamento das questões que envolvem o subúrbio e seus moradores. *El compadrito* (1919), de Joaquín Belda, por exemplo, somente de passagem cita essa figura-síntese do arrabalde.<sup>52</sup>

Em artigo de jornal dos anos 80, por ocasião do centenário de nascimento do poeta, Pagella faz a seguinte avaliação da importância da obra de Carriego:

En ningún caso se tradujo el suburbio visto y sentido, con sus tipos y personajes característicos, con sus dramas familiares, con sus lugares específicos – el conventillo, el cuarto, la calle, el café, la cantina, la fábrica – Carriego dio en sus “Misas Herejes” (1908), y después, póstumamente en “La canción del barrio”, todo el dolor del barrio pobre, contemplado por él, vivido por él.

(PAGELLA, 1983, p. 7).

Assim, certamente, quando Borges atribui a Carriego o título de “el primer espectador de nuestros barrios pobres”<sup>53</sup>, vê na obra de seu

---

<sup>50</sup> Cf. TELEKI, 1977.

<sup>51</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

<sup>52</sup> Cf. ETCHEBARNE, 1955.

<sup>53</sup> BORGES, 1998, p. 90.

vizinho de bairro uma unidade temática capaz de auferir-lhe tal honraria e, inclusive, inaugurar um tópico da poesia argentina, na medida em que abre caminho para que diversos autores façam do subúrbio objeto de sua poesia, como Nicolás Olivari, Horacio Molina, Baldomero Fernández Moreno, além do próprio Borges.

Em ensaio de 1926, o autor de *Fervor de Buenos Aires* também esboça uma pequena lista de “cantores” do arrabalde:

Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidianidad [sic] conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y su fracaso. Después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes de nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones. Roberto Arlt y José S. Tallon son el descaro del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito del suburbio: nadie lo ha dicho enteramente.

(BORGES, 1993, p. 24).

Apesar de ter vivido menos do que Lima Barreto e publicado, em vida, somente *Misas herejes*, Carriego, no que diz respeito à recepção dessa primeira obra, teve maior êxito do que o romancista carioca. Na época de sua publicação, o volume foi bem festejado devido, provavelmente, ao seu grande círculo de convivência. Carriego era assíduo frequentador dos cafés e reuniões de intelectuais, neles declamando os seus versos e tornando-os públicos antes de serem impressos. Também integrou a maçonaria argentina, tendo se iniciado em 3 de julho de 1906, junto ao amigo Florencio Sánchez.<sup>54</sup> A ele, o Canillita, Carriego dedicaria, em seus textos póstumos, um dos quatro *envíos* – poemas especialmente dedicados a figuras mais próximas do poeta.

---

<sup>54</sup> Cf. biografia do autor no sítio da organização: <http://www.masoneria-argentina.org.ar/novedades-y-eventos/114-evaristo-carriego>. Acesso em: 7 mai. 2015.

Mas Lima Barreto também deve suas dificuldades de publicação do primeiro livro à falta de figuras como Salvador Boucau, o mecenas a quem Carriego dedica *Misas herejes*, usando a expressão “uno de los pocos”. O mecenas é, sem dúvida, a figura decisiva para a sorte de um e a dificuldade de outro dos autores aqui tratados. Originalmente um cerealista bem-sucedido, por meio do casamento Boucau transformou-se em rico proprietário de terras e admirador das corridas de cavalos. Depois das dificuldades econômicas e políticas por que passou o país em 1890, Boucau dedicou-se a apoiar seus amigos políticos em apuros – caso de Julio Costa, governador da província de Buenos Aires – e a praticar o mecenato. Consta, no entanto, que além dos cavalos, o ilustre patrocinador criava galos de rinha para alimentar uma atividade muito rendosa por volta de 1880.<sup>55</sup>

Boucau, por meio desses gestos, demonstrava uma generosidade incomum entre os poucos homens endinheirados, na rica capital argentina da época. Mantinha até mesmo uma casa – uma *garçonnière* –, localizada à rua Junin, em Balvanera Norte, que abrigava alguns escritores eventualmente, local nomeado por alguns, entre os quais Carriego e Carlos de Soussens, “la cueva”<sup>56</sup>. Ademais, o patrocinador da primeira obra de Carriego também arcava com as despesas de alimentação de Soussens e de seus convidados.<sup>57</sup>

Mas a proteção das letras e das artes por proprietários de terras, tanto na Argentina como em grande parte da América Latina, não era algo comum. Apesar disso, a história da literatura argentina está pontuada de patrocínios como esses. A edição de *Prosas profanas*, de Rubén Darío, foi financiada por Carlos Vega Belgrano, líder do cenáculo “Ateneo de Buenos Aires”, à época da chegada do poeta nicaraguense à capital argentina, assim como diretor do jornal *El Tiempo*, para o qual o poeta escrevia. Luis Berisso, único prosador do grupo modernista de Buenos Aires, custeou o primeiro livro de Leopoldo Lugones, *Las montañas del oro* (1897).<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Cf. BILBAO, 1934.

<sup>56</sup> Cf. GARCÍA JIMENEZ, 1968.

<sup>57</sup> Cf. GALTIER, 1973.

<sup>58</sup> Cf. UREÑA, 1962.

Ainda que tenha contado com patrocínio para a publicação de sua primeira obra, além de uma calorosa recepção<sup>59</sup>, a crítica não deixou de fazer ressalvas, embora brandas, ao trabalho do poeta, principalmente no que concerne aos poemas de filiação modernista rubendariana, como é o caso de quatro das seções de *Misas herejes*. Diretor da revista *Nosotros*, Roberto Giusti encarregou-se da apreciação crítica do livro de Carriego tão logo saído do prelo. A avaliação condescendente também não deixa – acertadamente, como o tempo dirá – de sugerir aos demais poetas da cena literária portenha que tomassem o caminho da simplicidade linguística, tal como fez Carriego:

No es, pues, monocorde su lira. Si sabe arrancar la nota vibrante del heroísmo ó da áspera del desaliento, si la acariciadora ó la tierna, también da una que le es propia, exclusiva: la sensación del suburbio. “El alma del suburbio”... Este tuvo un descriptor admirable en el inolvidable Fray Mocho: ahora Carriego ha recogido esa alma y la ha volcado en sus estrofas. Allí aparece el poeta de cuerpo entero, colorista y psicólogo audaz en la pincelada estridente ó cuando pone manchones de miseria en su cuadro; sentimental al siluetar la pobre costurerita que está por caer ó la prostituta que cayera hace tiempo.

(...)

Nuestros poetas de América deben proponerse el apostolado de una poesía sencilla, honda y sana, no de enfermizos credos, flores de un día regadas con ajeno. Lo cual no significa que hayan de cantar eternamente la patria, la bandera, los Andes ó Maco-Capac. Me parece que hay filones en esta América que la verdadera poesía puede explotar con la certeza del triunfo. Muchos

---

<sup>59</sup> O aparecimento de *Misas herejes* foi comemorado com um almoço no restaurante Ferrari, com a presença de muitos amigos e colegas de boemia do poeta, não faltando, obviamente, o mecenas Salvador Boucau. O evento foi organizado pela revista que publicou muitos textos de Carriego. (CIRUZZI, 1978).

rincones de “Misas Herejes” son de ello una prueba incontestable.

(GIUSTI, 1908, p. 115).

Três anos mais tarde, o mesmo crítico republica sua avaliação de *Misas herejes*, agora explicitando alguns dos deslizes praticados na obra, entre eles o fato de que Carriego teria se deixado levar pela “literatura, y por la más detestable, la del peor decadentismo”<sup>60</sup>. Tal juízo – há que se lembrar – ainda não está contaminado pela morte precoce do poeta, para o caso de se considerar a afirmação de Borges de que “no hay cosa como la muerte para mejorar la gente”<sup>61</sup>. Se os efeitos da morte recaem também sobre a obra, a discussão é outra, todavia é possível perceber que, para esse crítico, naquele momento, Carriego é um poeta em crescimento, em ascensão.

Dez anos depois, a respeito dessa “acolhida favorável”, o primeiro biógrafo de Carriego a consideraria “inmerecida”, tendo em vista o caráter geral da obra.<sup>62</sup> José Gabriel começa o terceiro capítulo de sua apreciação biográfico-crítica intitulando-a “Un aprendiz de poeta”<sup>63</sup>. Meia década depois, Ernesto Morales consideraria o livro “Simpático (...) aunque no posee el valor que se le diera cuando su aparición. Es un libro que anuncia un poeta, nada más.”<sup>64</sup> Na mesma direção, Borges afirma ser *Misas herejes* “un libro de aprendizaje”<sup>65</sup>, acrescentando que boa parte do livro são “esas primeras cosas endebles que son la condición de las válidas”<sup>66</sup>, aí referindo-se ao conjunto da obra que, na parte acrescentada por ocasião do aparecimento dos *Poemas póstumos*, revela maior maturidade e uma relativa independência em relação aos modelos modernistas, já que entre esses últimos textos ainda se observam exemplos da poesia que predomina nos primeiros.

---

<sup>60</sup> GIUSTI, 1911, p. 106.

<sup>61</sup> “¿Donde se habrán ido?”. BORGES, 1974, p. 957.

<sup>62</sup> GABRIEL, 1921, p. 17.

<sup>63</sup> GABRIEL, 1921, p. 32.

<sup>64</sup> MORALES, 1926, p. 118.

<sup>65</sup> BORGES, 1998, p. 50.

<sup>66</sup> Id. *ibid.* p. 33.

*Misas herejes* traz 47 composições distribuídas em cinco partes: “Viejos sermones”, “Envíos”, “Ofertorios galantes”, “El alma del suburbio” e “Ritos en la sombra”. O título escolhido para essa primeira obra, conforme lembra o texto de apresentação da *Obra completa*<sup>67</sup>, traz a mistura entre sagrado e profano, característica do Modernismo argentino.<sup>68</sup> E não há como negar que a estrutura da obra demonstra coerência, já que os títulos evocam elementos da celebração religiosa. Os sermões, porém, são velhos, antigos; os envios – poemas à maneira medieval, geralmente relacionados com catequistas e missionários – aqui privilegiam as figuras mais próximas de Carriego, os amigos. Os oferecimentos ao Deus Pai, na verdade, são galantes; e os ritos exalam uma atmosfera lúgubre. O título da quarta parte demonstra a intenção de decifrar o elemento-chave de uma celebração: a alma, que não é dos fieis, mas do subúrbio, por isso contrária ao que preceitua a Igreja, ou seja, herege.

A ordem em que estão dispostos os poemas de *Misas herejes* não depõe a favor da ideia de que no autor tenha impactado definitivamente a sugestão do colega Soussens. Tampouco se pode crer que a sequência em que aparecem os textos na obra seja a mesma da produção.<sup>69</sup> Se assim fosse, a seção “El alma del suburbio” figuraria em última posição, pois em “Ritos en la sombra” (seção final da obra) se percebem sinais de mudanças de rumo, concretizadas na parte destinada ao subúrbio portenho. Leem-se naquela parte referências a figuras e a cenários em que se desenrolarão os dramas vividos pelos personagens bairriais: “el conventillo”, “los barrios bajos”, “la taverna”, a “Manon arrabalera”, a “cortesana de barrio”, além da “viejecita”.

A atmosfera que envolve esses elementos típicos do bairro, porém, traz ainda muito do tom lúgubre e decadente, próprio dos primeiros poemas, assim como uma característica que perpassa toda obra de Carriego: a chantagem sentimental evocada por meio do

---

<sup>67</sup> CARRIEGO, Evaristo. *Obra completa*. Compiladora: Marcela Ciruzzi. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

<sup>68</sup> CIRUZZI, 1999.

<sup>69</sup> Sobre esse aspecto as informações são desconstruídas, como se verá mais adiante.

sufrimento e da doença, sobretudo femininas.<sup>70</sup> A vertente bairrial ou suburbana da poesia de Carriego vai se aprimorando, isso é evidente, ao longo dessa primeira obra, por meio de uma luta entre instinto, observação, algumas sugestões – como já se viu – e a necessidade de pertencimento, de afirmação. Composições como *Los desheredados* e *Demoliendo*<sup>71</sup> são as primeiras publicações carrieguianas de que se tem notícia e pendem para a poesia social que se vê em *Residuo de fábrica*, por exemplo, poema da quarta parte de *Misas herejes*. Em contrapartida, versos como os de “Íntimas”, terceira seção dos *Poemas póstumos*, remetem-se ao poeta modernista que predomina em *Misas herejes*.

Mas a opção pelo realismo, além de ser resultado de uma aversão pelo elemento estrangeiro e uma opção pelo local, pelo nacional<sup>72</sup>, tem raízes pessoais, de acordo com uma das vozes mais credenciadas sobre Carriego:

Ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad, un atropellar el primer gusto áspero de las cosas: conocimiento que parece faltar a los ricos, como si todo les llegara filtrado. Tan adeudado se creyó Evaristo Carriego a su ambiente, que en dos distintas ocasiones de su obra se disculpa de escribir-le versos a una mujer, como si la consideración del pobrericío amargo de la vecindad fuera el único empleo lícito de su destino.

(BORGES, 1998, p. 35).

A publicação da obra póstuma de Carriego foi produto da amizade e do interesse pela divulgação do trabalho do poeta. Marcelo del Mazo, Juan Más Y Pi e Enrique Carriego, irmão de Evaristo, publicaram três mil exemplares<sup>73</sup> do volume, em 1913, por um selo

---

<sup>70</sup> Cf. BORGES, 1998.

<sup>71</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

<sup>72</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

<sup>73</sup> Trata-se de um dado que, sem dúvida, depõe a favor da popularidade de Carriego, do sucesso de sua poesia, atribuídos à publicação de seus poemas

espanhol. Além de abrigar *Misas herejes* em sua parte inicial, a segunda metade da obra, intitulada *Poemas póstumos*, está dividida em 6 seções: “La canción del barrio”, “La costurerita que dió aquel mal paso”, “Íntimas”, “Envíos”, “Leyendo a Dumas” e “Interior”. Embora a maioria dos críticos refira-se ao conjunto como “La canción del barrio”, esta é a designação de uma das partes somente.<sup>74</sup>

E a temática bairral também não está presente em todos os textos de *Poemas póstumos*. A “obra propia e característica de Carriego” – defende boa parte de seus críticos – estaria apenas nas seções “El alma del suburbio” – de *Misas herejes* –, “La canción del barrio” e “Interior”.<sup>75</sup> A estas poderia ser acrescentada, ainda, a seção referente à “costurerita”. Com respeito a “Íntimas”, o juízo emitido por Beatriz Sarlo auxilia na escolha do *corpus* a ser utilizado na composição de uma representação bairral na poesia de Carriego:

*Íntimas* se publicaron también entre estos *Poemas póstumos*. Está en estos poemas el Carriego de la primera época, con góndolas, “ansias misteriosas”, “magnolias pectorales”, amadas que no pertenecen al ciclo ordenado de la casa. Esta sección constituye un nexo con el poeta de *Misas Herejes*, así como “El alma del suburbio” anunciaba *La canción del barrio*.

(SARLO, s.d., p. 783).

Assim, considerando-se a existência de duas linhas temáticas na poesia de Carriego – a modernista e a bairral –, uma frase poderia resumir a opinião geral da crítica sobre elas: “Carriego, cuando sale de Palermo, se pierde.”<sup>76</sup>

na revista *Caras Y caretas*, acompanhados de caprichadas ilustrações. (Cf. ARRILI, 1962).

<sup>74</sup> A origem dessa substituição do título da obra – que não foi dado por Carriego – parece advir de uma licença de seu primeiro biógrafo, que decide usar a denominação da primeira seção como título geral dos poemas deixados por Carriego.

<sup>75</sup> Cf. OYUELA, 1955.

<sup>76</sup> CLEMENTE, 1950, p. 14.



No que diz respeito à originalidade e autenticidade, há quem compare o papel exercido por Carriego em relação ao subúrbio com o que José Hernández executou junto ao homem do campo argentino. Descobridores, cada um em seu nicho temático, ambos tomaram como ponto de partida uma realidade humana, portanto universal, ressaltando-lhe as características essenciais que tornaram particular sua poesia.<sup>77</sup> E Carriego soube fazer as escolhas corretas, elegendo elementos que favorecessem a construção de um bairro, no mínimo, pitoresco, interessante, um pouco diferente da Palermo do início do século, como atesta um de seus contemporâneos:

El barrio – hoy modernizado, limpio, recogido, común, sin malevos ni conventillos –, era lo que el Maldonado actualmente: un suburbio miserable, destartalado, lleno de chicos y de roña, aunque, en realidad, no fue nunca exactamente el que nos pintó Carriego, que se parece mucho más al de la Boca.

(GABRIEL, 1921, p. 7).

Outros críticos, no entanto, consideram inválido o epíteto de “cantor do subúrbio portenho”, de um modo geral, para Carriego, já que grande parte dos aspectos que retratou em sua poesia só poderia ser visto em Palermo.<sup>78</sup>

Simplicidade e temática local têm servido de argumento para alguns estudiosos indicarem a existência de duas fases distintas na poesia carrieguiana. Uma primeira, caracterizada pela poesia modernista de primeiro turno, representada pela maior parte de *Misas herejes*. O segundo momento poderia ser exemplificado pela maior parte das composições de “El alma del suburbio” e pela maioria dos *Poemas Póstumos*. Contudo essa divisão não faria sentido quando se considera que tanto o aristocratismo predominante na primeira obra de Carriego como o populismo dos versos sobre o arrabalde portenho opõem-se ao crescente avanço do pensamento capitalista e burguês para, na sequência, questionar a ascensão do imigrante, o “gringo”, assim como a onda migratória. Mais lógico seria pensar, assim, numa

---

<sup>77</sup> Cf. TIEMPO, 1963; AMIEVA, 1970.

<sup>78</sup> Cf. MORALES, 1944.

sobreposição de temas com vistas a resistir ao progresso e à busca desenfreada pelo lucro e pelo poder. Tanto a fuga para o universo das marquesas parisienses – retratada na maior parte da primeira obra – quanto o retorno ao reduto familiar do bairro funcionariam como trincheiras nas quais o poeta se protege das consequências dessa nova cidade que se impõe, marcada por mudanças bruscas e habitada pelos imigrantes, elementos merecedores de desconfiança, na visão de muitos portenhos nativos.<sup>79</sup>

Considerando que Buenos Aires já teria perdido sua unidade face à grande expansão sofrida nesses primeiros anos do século, Carriego, captando essa realidade, desloca seu olhar da cidade como um todo para o bairro. Nesse sentido, pergunta-se outro de seus críticos:

até que ponto a solução barrial, a criação imaginária de uma *patria chica* não correspondeu, no caso da cultura portenha, a uma defesa, a uma forma de manutenção das relações comunitárias, próximas, de caráter mais emotivo, que foram sofrendo um processo contínuo de esgarçamento, de diluição, de desaparecimento mesmo, nos casos mais extremos.

(CRUZ, 2009, p. 73).

A palavra de ambos remete ao que vêm preconizando autores que, na última década, têm se dedicado ao estudo do bairro como forma de resistência ao fenômeno da globalização. Ainda que esse fenômeno tenha se tornado mais evidente nas últimas décadas do século XX, o progressivo desenvolvimento das comunicações e dos transportes, desde o início do século, além da força do capital das grandes corporações, contribuem, de forma significativa, para a globalização. E um primeiro argumento a favor da tese sobre a resistência seria o de que o processo de unificação comercial e cultural vivido pela sociedade se oporia ao universal de forma categórica, já que, enquanto a globalização representaria o mercado, a informação, a tecnologia e o turismo, o universal seriam os valores, os direitos do

---

<sup>79</sup> Cf. VIÑAS, 1971.

homem, a liberdade de cultura e a democracia. Ambas estariam relacionadas na medida em que a homogeneidade proporcionada pelos intercâmbios culturais, financeiros e de comunicação acabaria com a universalidade de valores.<sup>80</sup>

É evidente que essa dicotomia entre universal e global é flagrante, nos dias de hoje, mas no início do século passado os seus sinais eram tênues. Porém, o sentimento de perda, de nostalgia frente ao desaparecimento da velha cidade e à modernização, provavelmente, deve ter atingido muitas pessoas. Foi justamente o período entre o começo das publicações de Carriego em jornais (1905) e a data de sua morte (1912) o de auge econômico na Argentina e, conseqüentemente, quando sua capital absorveu a maioria dos investimentos em construção civil, em infraestrutura e modernização.<sup>81</sup> Nesse sentido, o foco sobre um setor urbano capaz de reunir um determinado número de pessoas em torno de alguns valores, costumes, enfim, de uma identidade, poderá configurar-se numa alternativa:

Convengamos, entonces, que los países periféricos deben aprovechar tal hendidura<sup>82</sup> para contrarrestar esa fuerza arrolladora, preservar su cultura y articular sus propias singularidades interiores, en definitiva para sobrevivir salvando la dignidad. Un instrumento válido, entre otros, es la *barriología* que, extendida a cualquier parte del mundo, se presenta como una construcción posible para descubrir y entender la historia emotiva y personal de los pueblos, su hábitat primario y su modo de ser. Dicho con otras palabras, desde la *barriología* es posible afirmar la diversidad cultural en cualquier espacio urbano básico que se manifieste, estimulando la *barrialidad* propia e

---

<sup>80</sup> Cf. PRIGNANO, 2008.

<sup>81</sup> Cf. SCOBIE, 1977.

<sup>82</sup> Aqui o autor refere-se às concessões que a globalização necessita fazer ao local, para expandir-se.

inseparable de cada vecino, condición acaso acallada por otras historias.

(PRIGNANO, 2008, p. 71).

Resta, ainda, esclarecer o que o autor entende por *barriología*, conceito que poderia abarcar, entre outras manifestações culturais, uma poesia capaz de fixar para a posteridade traços distintivos de um espaço há muito desaparecido:

La *barriología* no es el distendido y melancólico ejercicio de la nostalgia sino el ámbito agitado y a la vez reflexivo por el que se puede comprender un espacio esencial, definido en un tiempo preciso desde la perspectiva de sus protagonistas locales y testigos ocasionales. Se trata de una postura corajuda desde donde se puede comprender os hechos en el lugar donde acontecieron y elucidar sus secuelas en una comunidad determinada. En definitiva, el punto de partida desde el cual valorizar usos y costumbres, recuperar apegos y devociones, enmendar errores y salvar omisiones.

(PRIGNANO, 2008, p. 72-73).

Outros autores<sup>83</sup> advertem que a necessidade de se estabelecer uma noção de bairro aparece justamente no momento em que surgem as utopias sociais antiurbanas do século XIX e as denúncias contra a sociedade industrial. Com isso, esse setor urbano poderá ser encarado como forma de evidenciar a situação de diferenciação e desigualdade dentro da macro-unidade (cidade) na sociedade industrial do século XIX. Assim, o bairro seria o lugar de cultivo de determinados valores que contribuem para a convivência e a qualidade de vida urbana em comunidade. Para o contexto latino-americano, iniciado o século XX, com a chegada dos grandes investimentos, das massas migratórias e a concretização das reformas urbanas, a reação a essa “obsessão por Paris” – parafraseando uma expressão de Lima Barreto – torna-se

---

<sup>83</sup> Cf. GRAVANO, 1995.

evidente na forma crítica como se expressam diversos intelectuais e artistas. Lima Barreto e Evaristo Carriego são alguns dos exemplos.

Outros aspectos desse olhar que Carriego lança sobre o bairro ainda devem ser ressaltados, em especial seu nacionalismo, e principalmente regionalismo, que não se manifestaram somente por meio dessa temática. Um leitor sem muita intimidade com o idioma espanhol, mas atento, ao deparar-se com alguns termos grafados em itálico em muitas de suas composições, poderá se perguntar sobre os objetivos do poeta ao destacar expressões como “gringo musicante” ou palavras como “amasijo” e “trucadas”.

Ao ato de simplificação da linguagem, compreendido a partir de “El alma del suburbio”, e consolidado em parte dos *Poemas póstumos*, é preciso agregar o aproveitamento de vocábulos e expressões típicas do arrabalde, registro linguístico que, mais tarde, seria conhecido como *lunfardo*<sup>84</sup>. Naquele momento, além de voltar seu olhar para as *orillas* de uma metrópole que oferecia a seus habitantes o espetáculo da modernização, Carriego, sem demonstrar preconceito linguístico, incluiu em seus poemas não poucos termos utilizados pelas pessoas que habitavam esse pequeno mundo que lhe servia de inspiração: o arrabalde portenho. Trata-se de uma postura até então visível somente em alguns prosistas e nos poetas da vertente gauchesca. A maioria desses vocábulos “insólitos” aparece nos poemas que retratam o “bajo fondo” do arrabalde, como “El guapo”, “El amasijo” e algumas estrofes de “El alma del suburbio”.<sup>85</sup>

Termos dessa natureza já estavam presentes nos folhetins de Eduardo Gutiérrez, tendo em seguida aparecido em sainete de García Velloso, em 1898. Nas primeiras décadas do século XX, os folhetins populares auxiliaram na divulgação desses vocábulos, assim como fizeram certos setores da imprensa, acolhendo poesias em *lunfardo*<sup>86</sup>, como foi o caso de Carriego, que publicou “Día de bronca”, sob

---

<sup>84</sup> Lunfardo: Habla que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de clase baja. Parte de sus vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en la lengua popular y se difundieron en el español de la Argentina y el Uruguay. (RAE, 2012)

<sup>85</sup> Cf. CAÑAS, 1965.

<sup>86</sup> Cf. GOBELLO; CANÑS, 1961.



en dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia.

(BORGES, 1994, p. 145).

O tema calcado numa geografia humana dos arrabaldes, numa zona híbrida entre campo e cidade; a linguagem e o vocabulário que pouco a pouco vão se simplificando, além de agregar, à poesia, vocábulos até então utilizados como gíria de um grupo social marginalizado: estes podem ser alguns dos ingredientes que favoreceram a associação da poesia de Carriego com as letras de tango. Embora o poeta não tivesse vivido o suficiente para compor letras para esse ritmo que, na sequência dos anos, ganharia o mundo, em um ou outro estudioso se encontra, por vezes, o epíteto “autor de letras de tango” associado a Carriego. As referências ao seu nome, em muitas composições, no entanto, são inúmeras.

O estágio incipiente em que se encontrava o tango à época da publicação do primeiro livro está registrado em uma das estrofes de “El alma del suburbio”, poema de abertura da quarta seção de *Misas herejes*.<sup>92</sup>

25            En la calle, la buena gente derrocha  
                   sus guarangos decires más lisonjeros,  
                   porque al compás de un tango, que es “La Morocha”  
                   lucen ágiles cortes dos orilleros.

(CARRIEGO, 1999, p. 83).

“Mi noche triste” (1917), de Pascual Contursi, inaugura a evolução de uma poética literária do tango, embora haja composições que datem a partir de 1900, como “Don Juan, el taita del barrio”, de Ricardo Podestá, e “El porteño”, 1903, de Angel Villoldo, autor também da letra citada por Carriego: “La morocha”, 1905. Não se pode excluir do protagonismo exercido por essa letra de Contursi, em particular, o fato de ter sido o primeiro tango gravado em disco por Carlos Gardel, em 1917, sendo incluído em um sainete no ano

---

<sup>92</sup> Cf. BORGES, 1998; TELEKI, 1977.

seguinte.<sup>93</sup> Desse modo, tal composição marca a mudança temática das letras de tango de um tom ligado à “compadraje” e ao *bajo fondo*, lugar de origem do tango, para uma vertente mais sentimental: “inauguró una desdichada época lacrimógena del tango (con claros antecedentes en Carriego y en los payadores urbanos) [y] salvó al lunfardo del destino caricaturesco al que parecía haberle condenado el sainete.”<sup>94</sup>

De maneira geral, são diversos os fatores da cultura argentina que, naquele momento, contribuem para a afirmação do tango:

La composición de Contursi es un punto de partida indiscutible, sin olvidar que convergen allí diversos formantes originarios: los derivados directa o indirectamente de la gauchesca; los payadores suburbanos; las letras y letrillas cantadas en las zarzuelas hispánicas primero y en el género chico criollo después; el repertorio de las cupleteras; los poemas lunfardescos de López Franco y sus “colegas”; los estribillos procaces que acompañaran a los tangos primitivos, desde 1880 en adelante; **y el decisivo descubrimiento poético del suburbio por obra de Evaristo Carriego.**

(ROMANO, 1995, p. 7 – grifo meu).

Assim, a poesia de Carriego – junto a outros fatores – contribuiu para o aperfeiçoamento das letras de tango porque captou uma temática e uma linguagem que, saindo do “bajo fondo” portenho, ganhariam logo depois as ruas do subúrbio para, em seguida, fazer sucesso em Paris, sendo então aceitas nos salões da classe alta do seu país de origem. Ao que parece, Carriego flagra exatamente um dos momentos de mudança de *status* do tango, quando ainda não era dançado por homem e mulher, como hoje se vê, além do fato de que, tendo origem em ambientes pouco familiares, agora já pode ser exibido nas ruas do bairro, onde a gente “derrocha sus guarangos decires más lisonjeros”.

---

<sup>93</sup> Cf. ROMANO, 1995.

<sup>94</sup> GOBELLO; CAÑAS, 1961, p. 9.



Em “El casamiento” – um dos textos da obra póstuma – aparece a mesma reação negativa frente a possibilidade de “cortes”:<sup>95</sup>

40 El tío de la novia, que se ha creído  
obligado a fijarse si el baile toma  
buen carácter, afirma, medio ofendido,  
que no se admiten *cortes*, ni aun en broma.

—Que, la modestia a un lado, no se la pega  
ninguno de esos vivos... seguramente.  
La casa será pobre, nadie lo niega:  
todo lo que se quiera, pero decente—.

(CARRIEGO, 1999, p. 135).

Saído a público em 1909, em uma revista portenha<sup>96</sup>, “El casamiento” seria republicado em *Poemas póstumos*, quando o tango já alcançava fama na capital francesa e se iniciavam, em Buenos Aires, as primeiras reuniões de reavaliação da natureza moral desse ritmo que, com o aval dos salões parisienses, agora, era visto não mais como algo condenável.<sup>97</sup>

Essa dificuldade de trânsito da cultura popular, marginal no caso do tango, em direção a outros setores da sociedade, principalmente às classes médias altas, encontra respaldo nas ideias de Gorelik (2004), quando retoma uma imagem já estabelecida por outro autor, segundo a qual a capital portenha das primeiras décadas do século XX estava dividida em dois setores culturais bem distintos: a cultura do centro, das classes altas, médias tradicionais e novas classes médias; e a cultura dos bairros, periférica, na qual se entrelaçam elementos diversos:

los grupos de inmigrantes e hijos de inmigrantes,  
incómodos en su marginalidad, y un abanico de  
sectores criollos e inmigrantes que se hicieron  
fuertes en ella, ‘un formidable experimento,  
forzado por la presencia y el contacto de grupos  
diferentes puestos en una misma situación, y

---

<sup>95</sup> Cf. BORGES, 1998.

<sup>96</sup> Cf. CIRUZZI, 1999.

<sup>97</sup> Cf. CARRETERO, 2009.

para quienes la segregación actuó como agente catalizador’.

(GORELIK, 2004, p. 176).

Assim, o tango seria um dos produtos desse amálgama cultural formado nas *orillas* da cidade, e dificilmente romperia a fronteira cultural não fosse o sucesso alcançado entre os europeus. Como ainda explica Gorelik, ainda que fosse grande a mobilidade social entre os imigrantes bem-sucedidos e as novas classes médias, em razão do bom resultado da economia, essa fluidez social não encontrava correspondência nos campos geográfico e cultural.

No que se refere aos temas legados por Carriego às letras de tango, o tópico da coragem, personificado em “El guapo”, talvez não possa ser creditado ao poeta, tendo em vista o aparecimento, anterior a *Misas herejes*, de composições como “Don Juan, el taita del barrio”(1900), “La morocha” (1905) ou “El taita”(1907), mas, como se verá adiante, os temas das letras de tango, com o tempo, deslizavam para o sentimental, como ocorre com o já citado “Mi noche triste”(1917), momento em que os aportes da poesia carrieguiana se tornam mais evidentes.

Antes, porém, de entender como se constrói esse amálgama de tipos *orilleros* que é o bairro simbólico de Carriego, universo capaz de alimentar tanto o tango – ritmo nascido em locais onde se gestava a *mala vida* – quanto a vertente *criolla* de um dos maiores poetas da literatura ocidental, convém uma aproximação mais demorada com a história da família Carriegos, ou Carriego, que legou ao poeta de Palermo um pouco mais do que um nome.

## **2.1 No princípio era o nome, depois veio o homem: pequena nota biográfica<sup>98</sup>**

Não há somente um, mas cinco Evaristos na família Carriego, ou Carriegos. O poeta nasceu em 7 de maio de 1883 na cidade de Paraná, província argentina de Entre Rios, tendo se transferido, com sua

---

<sup>98</sup> A sugestão do trocadilho está em CAPDEVILA, 1953.

família, aos seis anos, para Buenos Aires. Os Carriego, porém, não migraram pelas mesmas razões que levaram muitos europeus a se fixarem na capital argentina naquele final de século. O antepassado mais remoto do escritor na Argentina é Josef Carriegos Alonso, nascido em Valladolid, Espanha, e se instalou na província de Corrientes, num povoado de nome São Tomé, próximo à fronteira com o Brasil. Ganhava a vida como professor primário, sendo depois nomeado Tenente Corregedor, Alcaide de Primeiro Voto e administrador daquele povoado.<sup>99</sup>

Nesse contexto nasce o primeiro Evaristo Carriego, ou melhor, José Evaristo Carriegos Godoy, em 1791, na província de Corrientes. Esse precursor dos Evaristos, no ramo argentino da família, chegou a ser deputado no Congresso Geral Constituinte, assessor de um governador e governador delegado de Entre Rios. Embora sua morte, em 1836, oficialmente tenha sido devido a causas naturais, essa circunstância chegou a ser posta em dúvida pelo próximo Evaristo, filho desse primeiro, nascido apenas oito anos antes da morte do pai.

José Evaristo Carriegos de La Torre nasceu na cidade de Paraná, tornando-se, mais tarde, jornalista, embora tenha obtido o título de doutor em leis pela Universidade de Córdoba. Fundou um jornal, dirigiu outro e colaborou em outros tantos da província de Entre Rios. Quando deputado, combateu ferrenhamente a ideia de erguer uma estátua do general Urquiza quando este ainda vivia, por considerar esta uma atitude de adulação e servilismo. Foi voto vencido, no entanto. Digno de nota é o fato de que nessa terceira geração o sobrenome da família perde seu “s” final, passando, todos os futuros descendentes, a grafarem “Carriego”. Apesar de ter exercido função pública, o avô do poeta morreu na pobreza. E nesse ponto da árvore genealógica começa a revelar-se uma vocação literária, com a publicação de *Páginas Olvidadas* (1895), aptidão que seria desenvolvida, mais tarde, pelo quarto Evaristo Carriego.

Mas antes o terceiro que, logicamente, era filho de José Evaristo. Nicanor Evaristo Carriego Ramírez nasceu em 1857 e foi escrivão e estancieiro. Em 1887 foi chamado pelo então governador de La Plata, capital da província de Buenos Aires, para colaborar em sua

---

<sup>99</sup> Cf. STEFANINI, 2013.

administração. Dois anos depois, transferiu-se, com a família, para Buenos Aires, instalando-se, primeiro numa casa à rua Arenales, e depois, em 1897, na rua Honduras, bairro de Palermo, na casa que abrigou até pouco tempo a Biblioteca Municipal Evaristo Carriego. Dois filhos de Nicanor Evaristo haviam nascido em Paraná e agora a família habitava uma das primeiras casas construídas no bairro, uma construção típica dos imigrantes italianos à época. O quarto Evaristo Carriego, o poeta, cujo nome completo era Evaristo Francisco Estanislao Carriego Giorello, sendo este último o sobrenome da mãe, viveu ali até a data de sua morte, em 13 de outubro de 1912.

Uma pequena descrição, datada de 1896, fornece uma ligeira noção do que era aquela região da cidade, um ano antes da chegada dos Carriego:

Los suburbios de la ciudad también ofrecían viviendas para los menos afortunados o menos previsores; éstas se hallaban a menudo lejos del transporte y eran construcciones bajas en tierras marginales desde el tiempo de la colonia. El nombre gráfico de “cinturón negro”, todavía no había sido acuñado, pero en 1896 la Revista Municipal describió así estos barrios de viviendas de emergencia: “El arroyo Maldonado, los bañados de Flores, los Mataderos, el Riachuelo, la Boca, y las lagunas del puerto, la circundan [a la ciudad] como una cadena de la que los eslabones son pantanos, lagunas, charcos de aguas estancadas y depósitos de basuras, reforzados por un rosario de fabricas, talleres y otros establecimientos industriales, que no tienen como deshacerse de sus residuos insalubres sin perjudicar la higiene pública.

(SCOBIE, 1977, p. 231-232).

A família, vinda de La Plata, não se enquadrava no tipo que necessitasse de uma moradia de emergência, mas o trecho seguramente é capaz de delinear o seu entorno, o tom do ambiente com que se deparava o futuro poeta ao sair de sua casa, durante a infância e adolescência, para dar seus passeios.

Faz-se necessário esclarecer, antes de tudo, a origem do quinto Evaristo – até agora – dessa família que, como tantas que cultiva seus

antepassados e sua memória, o faz por meio dos nomes próprios dos seus integrantes. Evaristo, o poeta, não deixou descendentes, tendo sido vítima de sua frágil saúde. Assim, é seu irmão Enrique Cruz Carriego, três anos mais novo, que toma para si a tarefa de dar sequência à tradição, dando o nome de Evaristo ao seu primeiro filho. Enrique foi militar, depois ingressando na carreira diplomática, por meio da qual atuou como cônsul em Portugal e na Noruega. Publicou a obra *Por las calles de Buenos Aires* (1938). Seu filho, Evaristo, nascido em 1915, ou seja, quase três anos após a morte do poeta, foi advogado e funcionário público e, como o tio, era apaixonado pela história, além de ter uma memória prodigiosa.

Apesar de Carriego ter merecido três biografias, há muitos detalhes sobre sua vida que ainda se encontram obscuros, e certamente assim permanecerão. Não há notícia sobre suas relações afetivas fora do âmbito familiar, por exemplo. Uma namorada, uma noiva, tampouco. As circunstâncias sobre sua morte também não são consenso. Muitos críticos mencionam a tuberculose como *causa mortis*, em razão de sua aparência pálida e frágil, e da magreza, agravada pelo costume do poeta de vestir de preto dos pés à cabeça. No entanto a palavra do médico que atendeu a família em 13 de outubro de 1912 dá conta de uma peritonite apendicitária.<sup>100</sup>

Cinco Evaristos. Quase todos homens de atuação destacada, com propósitos políticos e méritos reconhecidos, cada um em seu tempo. Dessas histórias parece emanar uma força de vida e uma determinação que, aparentemente, não encontra lugar na figura magra e sempre vestida de preto de seu mais ilustre representante. Esse vigor, constatado nas vidas dos seus antepassados, se concentrava nos olhos, onde habitava “la más urgente vida”, e no “vivacísimo rosto”, nas palavras de Borges (1998). Ao compor a figura do poeta, sua biógrafa menciona a “palidez llamativa” e “ojos pequeños de poca luz aunque expresivos y movedizos; una sonrisa casi permanente, suaves y sóbrios modales, frente despejada de soñador”<sup>101</sup>, ainda acrescentando os adjetivos de brincalhão e imodesto, além de naturalmente sensível e

---

<sup>100</sup> Cf. CIRUZZI, 1978.

<sup>101</sup> CIRUZZI, 1978, p.11.

nervoso, portador de uns trejeitos pronunciados. Outro contemporâneo de Carriego assim descreve o poeta:

Para él la vida era un problema exclusivamente intelectual, sencillamente poético. Era el soneto que iba a publicar en breve, el último libro del escritor favorito, la discusión literaria que quedara pendiente en la madrugada anterior. El mundo de Carriego cabía en una de sus estrofas.

(OLAZABAL *apud* STEFANINI, 2013, p. 4).

No entanto foi esse Carriego que permitiu aos outros quatro serem resgatados do esquecimento. E essa rede de memórias começa a ser tecida, principalmente, por Jorge Luis Borges, quando publica seu *Evaristo Carriego* (1930)<sup>102</sup>. O sexto.

O cinema argentino tirou proveito da história dessa curta vida envolta em poesia e alguns mistérios. Sob a direção de Román Viñoly Barreto e com roteiro de Ulyses Petit de Murat, em 25 de outubro de 1951, quase 40 anos após a morte de Carriego, estreou *La calle junto a la luna*. O filme, em preto e branco, mescla trechos de poemas com passagens da vida do poeta, focando especialmente o final de sua vida, os amigos e a família.

A fisionomia de Carriego era descrita como “pálida e frágil”. Ainda assim, o poeta parece ter reunido forças para deixar na literatura argentina a sua marca pessoal, a sua visão particular sobre um espaço que lhe era familiar, dando voz a inúmeras figuras que, de outra maneira, talvez não tivessem chance de ver suas histórias narradas: *compadritos, costureras, muchachas sin novio, tísicas, madrecitas, borrachos, perros, una viejecita, chicos*, enfim, uma pequena multidão que, num primeiro momento, Carriego reuniu sob a denominação de “el alma del suburbio”. Como na frase de Scalabrini Ortiz (1986), usada como epígrafe deste capítulo, sua obra apresenta-se como a fusão entre a multidão de tipos com os quais se encontrava todos os dias, em suas andanças pelo bairro, e os Evaristos Carriegos que o antecederam,

---

<sup>102</sup> Borges, na verdade, muito se apóia na pesquisa de José Gabriel (1921). No entanto, é forçoso admitir que a notoriedade do ensaísta auxiliou no resgate também desta biografia de Carriego.

com sua força combativa contra as injustiças e seu amor pela memória. A multidão que habitava a alma do poeta, para a sorte dos leitores, fez-se poesia.

## 2.2 “Se abre la verja del jardín con la docilidad de la página”<sup>103</sup>: o bairro periférico em Evaristo Carriego

*el suburbio crea a Carriego y es recreado por él.*<sup>104</sup>

Jorge Luis Borges

Quando Jorge Luis Borges escreve o prólogo para o seu *Evaristo Carriego* (1930), lembra que, apesar de ter crescido num bairro de ruas perigosas e de *compadritos*, suas vivências infantis restringiam-se ao jardim da casa na hoje *calle* Jorge Luis Borges e à biblioteca de literatura inglesa de seu pai, com seus personagens fantásticos. Aquele bairro de gente pobre, de moças tuberculosas e costureiras só chegou ao seu conhecimento por meio da literatura de Carriego, entre outros escritores e poetas, quando de seu retorno da Europa em 1921.<sup>105</sup> Os sete anos de ausência e as grandes transformações por que passou Buenos Aires provocaram um hiato na memória do escritor, que tentou preenchê-lo por meio de obras como *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Evaristo Carriego* (1930). No texto de apresentação a este último livro, Borges se pergunta: “¿Qué había, mientras tanto, del otro lado de la verja con lanzas? ¿Qué destinos vernáculos y violentos fueron cumpliéndose a unos pasos de mí, en el turbio almacén o en el azaroso baldío? ¿Cómo fue aquel Palermo o como hubiera sido hermoso que fuera?”<sup>106</sup>

Por meio de uma breve história do bairro de Palermo – colhida em outros testemunhos –, de uma biografia de Carriego e de um texto

---

<sup>103</sup> “Llaneza”. BORGES, 1974, p. 42.

<sup>104</sup> BORGES, 1998, p. 125.

<sup>105</sup> Os dados biográficos sobre Borges têm como fonte o sítio da fundação que leva seu nome: <http://www.fundacionborges.com.ar/index.php/borges>  
Acesso em: 15 jun. 2015.

<sup>106</sup> BORGES, 1998, p. 9-10.

crítico acerca dos seus poemas, Borges tenta responder à questão aristotélica a si mesmo feita no prólogo: uma resposta “menos documental que imaginativa”, nas palavras do ensaísta. Seguindo seus rastros, a partir de outras fontes, busca-se, assim, responder às mesmas questões, agora seguindo a imaginação não de Borges, mas do próprio Carriego, apoiada em elaborações teóricas capazes de dar conta dessa especificidade: uma representação literária de um bairro periférico.

De início, talvez seja importante lembrar que no princípio do século XX, por diversas razões, o bairro tinha chegado ao seu limite como unidade psicológica, social e econômica, e iniciava-se um processo de maior mobilidade entre seus habitantes: “nuevas fuerzas, una educación más amplia, la creciente variedad de ocupaciones, mejores transportes, las grandes tiendas céntricas y las diversiones populares, alejaron a la gente del barrio.”<sup>107</sup>

Também merece atenção a questão da nomenclatura bairro-subúrbio, utilizada por Carriego em dois momentos distintos de sua produção: “El alma del suburbio”, título da quarta seção de *Misas herejes*, de 1908, e “La canción del barrio”, uma das partes dos *Poemas póstumos*. A explicação de Borges para o uso de diferentes vocábulos está pautada, como em muitos outros pontos de seu ensaio, pela sua imaginação:

suburbio es una titulación recelosa, un aspaviento de hombre que tiene miedo de perder el último tren. Nadie nos ha informado ‘Vivo en el suburbio de Tal’; todos prefieren avisar en qué barrio. [...] Las orillas adolecen también de una atribución enconada. El arrabalero y el tango las representan. [...] En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es el natural sonido de los barrios; lo fue de los burdeles nomás. Lo representativo de veras es la milonga. [...] El suburbio es el agua abombada y los callejones, pero es también la balastrada celeste y la madre selva pendiente y la jaula con el canario.

(BORGES, 1998, p. 68-74).

---

<sup>107</sup> SCOBIE, 1977, p. 265.



À procura de uma explicação mais racional, em princípio poderia se pensar numa diferença em termos de estrutura ou de urbanização, tal como se verifica hoje no Rio de Janeiro, por exemplo,<sup>108</sup> mas naquele início de século, quando as cidades ainda encontravam-se a meio caminho no processo de urbanização, essa distinção inexistia. Por volta de 1910, ano do centenário da Revolução de Mayo, o subúrbio portenho em geral constituía-se num grupo de vizindários, ou seja, um aglomerado de casas que ainda não apresentava unidade ou identidade. Somente a partir daquele ano, medidas como a ampliação de linhas de transporte e a organização de loteamentos passaram a contribuir para a mudança de *status* desse subúrbio.<sup>109</sup> No entanto, considerando um conceito um pouco mais amplo, há uma série de outros elementos que vem em auxílio desse amálgama que se transformará em bairro:

Barrio no es, (...), una definición jurisdiccional, aplicable a sectores de la ciudad en cualquier momento de la historia, sino la aparición de un fenómeno preciso en Buenos Aires: es el barrio suburbano moderno, como fenómeno material, social y cultural: la novedosísima producción de un espacio público local que reestructurará la identidad de los heterogéneos sectores populares en el suburbio.

(...) El barrio (...) es (...) la producción, sobre la expansión cuantitativa de los sectores populares al suburbio, de un territorio identitario, un dispositivo cultural mucho más complejo en el que participa un cumulo de actores y de instituciones públicas y privadas, articulando procesos económicos y sociales con representaciones políticas y culturales.

(...)

Si respectamos el corte sincrónico en los años del centenario nos resulta imposible encontrar

---

<sup>108</sup> A discussão sobre as diferenças de nomenclatura, no caso brasileiro, será levada a termo no capítulo sobre o subúrbio em Lima Barreto.

<sup>109</sup> Cf. GORELIK, 2004.

formado en el suburbio algo parecido a un barrio; simplemente vecindarios, en los que nada indica que una agregación cultural como la idea de barrio supone, pudiera producirse.

(GORELIK, 2004, p. 273-4).

Associadas às instituições públicas e privadas que formarão o bairro enquanto espaço público, encontram-se a literatura e, como manifestação musical concomitante a esse processo, o tango, ambos responsáveis pelo viés mítico desse construto que é o bairro portenho. O tango, sem dúvida, deu sua contribuição na medida em que “en las decenas de miles de tangos de Buenos Aires casi siempre se menciona al barrio, pero muy pocas veces la ciudad.”<sup>110</sup> No entanto, como se viu, é a literatura que assume a dianteira nesse processo de formação de uma identidade, de um território cultural.

A ideia do bairro como detentor de duas facetas – espaço público e espaço simbólico, mítico – também é compartilhada por autores que as associam aos conceitos clássicos de *urbs* e *civitas*. O lado territorial, com suas peculiaridades de território, meio ambiente, arquitetura e traçado urbanístico corresponderia a *urbs*. Por outro lado, à face institucional do bairro, derivada da noção de *civitas*, pertenceriam os aspectos sociais, a cultura, os costumes das pessoas.<sup>111</sup> Assim, esse viés institucional, em particular, encontra eco na proposição de um conceito de bairro como “fenômeno material, social e cultural”, “território identitário” e “dispositivo cultural” – na definição de Gorelik (2004). Fica claro, também, que para o estabelecimento dos traços distintivos de um espaço como o bairro literário de Carriego, ainda que gozem de menor importância, elementos como a arquitetura das casas ou o nível de urbanização de determinado setor urbano também devem ser levados em conta, na medida em que influenciam o comportamento das personagens.

Vem da antropologia o reconhecimento do fato de que um bairro nunca poderá ser definido a partir de um único olhar, ou seja, um marco teórico sobre o bairro adviria de um conjunto heterogêneo

---

<sup>110</sup> BARELA; SABUGO, 2004, p. 8.

<sup>111</sup> Cf. SABUGO, 2004.

de disciplinas e aportes, apesar de que em nenhum campo científico o bairro ocupa uma posição central.<sup>112</sup>

No mesmo diapasão, historiadores preconizam que os alicerces para a construção de um conceito de bairro estão no território e no sentimento. Isso significa dizer que, além dos aspectos concretos ligados a limites e a contingente populacional, o bairro pode definir-se a partir do imaginário dos seus moradores.<sup>113</sup> Ao questionar a concepção de cidade como resultado apenas de planos urbanísticos ou de políticas e ações de governos – sem dúvida necessários para o progresso e a modernidade<sup>114</sup> –, esses estudiosos levam em conta que “a cidade é uma construção dos homens e, portanto, nunca poderá ser estritamente racional. Ela é memória organizada e construção convencional, natureza e cultura, público e privado, passado e futuro.”<sup>115</sup>

Nesse sentido, a cidade, de modo geral, assim como seus diversos setores, entre eles o bairro, admitiriam, também, definições construídas a partir do imaginário de seus habitantes, das suas memórias e experiências vividas. “São as relações sociais desenvolvidas na cidade que, em última análise, acabam por definir e delinear a paisagem urbana, a imagem da cidade.”<sup>116</sup> Assim sendo, as palavras subúrbio e suburbano remetem, muito mais do que a limites geográficos, a imagens e sentimentos que traduzem modos de viver, morar, relacionar-se com o restante da cidade, divertir-se, ou seja,

práticas culturais e relações sociais e históricas vividas nesse espaço que se alteram no tempo, e, portanto, seus significados não são estanques. E se essas palavras têm força [“subúrbio” e “suburbano”], esta se sustenta principalmente nos significados das experiências que historicamente têm dado substância e qualificado os espaços e os modos suburbanos. Ou seja, eles

---

<sup>112</sup> Cf. GRAVANO, 1995.

<sup>113</sup> Cf. BARELA, 2004.

<sup>114</sup> Cf. MACIEL, 2010.

<sup>115</sup> FENELON, 2000, p. 7.

<sup>116</sup> FENELON, 2000, p. 6.

não existem fora das experiências sociais dos sujeitos que os habitam, e seus sentidos são um entrecruzar de experiências históricas variadas, contraditórias e às vezes até antagônicas.

(MACIEL, 2010, p. 193).

Utilizando-se de Carriego para exemplificar os inícios do bairro na literatura de Buenos Aires, um historiador argentino observa que esse espaço, na obra do poeta, detém um caráter feminino, haja vista que o universo masculino, na maioria das vezes, se manifesta apenas no coletivo, enquanto que no caso feminino há maior riqueza nas diferenciações dos personagens:

las mujeres son “las vecinas”, un subcolectivo en el que se analizan las “comadres”, denominación que sugiere una gama de relaciones no explicitadas, en la que es posible incluir el vínculo establecido por la ceremonia religiosa del bautismo, la amistad adicional a la vecindad y aun la posibilidad de colaborar en el parto [...]; de manera simétrica aparecen las “chiquilinas”, que, por la necesidad de eludir lo biográfico en favor del tipo, el texto nunca presenta como futuras vecinas. En un estado intermedio de estas distinciones que parten de lo cronológico y subrayan la progresiva incorporación a la cultura en general y del barrio en particular, se ubica a “la moza”.

El universo de los tipos femeninos enmarca casos excepcionales que en la obra de Carriego se transforman en personajes centrales de escenas destinadas a estimular la emotividad del lector y espectador. El ritual de los acercamientos puede convertir a la moza en “despreciativa” y aun “novia infiel”. La “mujer del obrero” muestra la abnegación de la madre por su “muchacho”, y el sumiso padecimiento de esposa de las penas que le causa el “marido borracho”. El natural devenir de esposa y madre se frustra de diferentes maneras para “la tísica”, de muerte

preanunciada, “la hermanita ciega”, “la costurerita que dió aquel mal paso”.

(GUÉRIN, 2004, p. 92).

As razões para essa predominância do feminino podem ser as mais diversas, mas não há como negar a força do entorno que Carriego tinha diante dos olhos, todos os dias. Na sua busca pelo pitoresco e original, o poeta testemunha, em suas andanças, cenas protagonizadas por mulheres, vítimas da doença, da violência ou da solidão. O papel de agentes desses males todos cabe aos homens, ainda que não se possa enquadrar todos os tipos num maniqueísmo de gênero. Há homens abandonados, há valentões e *orilleros* que dançam tango nas ruas. Há comadres que se ocupam da vida alheia. A moldura que lhes envolve, que lhes serve de geografia também tem suas particularidades. Não há subúrbio portenho sem cantina ou *cafetín* e, tendo em vista a época de Carriego, não poderão faltar o *conventillo* e o pátio, assim como a casa familiar. Assim estará composta a “pátria chica”<sup>117</sup> de Carriego, revelada a seguir.

### 2.2.1 Infância e velhice: dois pólos da existência feminina bairrial

Levando-se em conta as condições de vida dos personagens do bairro literário que emerge dos poemas da quarta seção de *Misas herejes* é surpreendente a presença de pessoas idosas. São tantos os desafios que se apresentam à sobrevivência da mulher, que chegar a uma idade mais avançada torna-se um feito de resistência, traduzido no poema “La viejecita”.

O texto reúne, a um só tempo, o presente da personagem-título e o futuro de muitas outras figuras desse bairro, já que a velhinha vivencia, ao longo do poema, seu passado de dores e dificuldades que em nada se alteraram até o momento em que o poeta lança seu olhar sobre ela. Produto do abandono, da pobreza, da fome e da ausência de

---

<sup>117</sup> Pátria chica: expressão que designa o lugar, cidade ou país de nascimento de uma pessoa. (RAE, 2014) Na literatura, embora provavelmente não tenha sido cunhado por Borges, o termo foi por ele utilizado em alguns dos seus primeiros textos. (Cf. CRUZ, 2009).

solidariedade, a velhinha tem a capacidade de não reproduzir esses males que transformaram sua vida numa coleção de infortúnios a que o poeta chama “la cruz”<sup>118</sup>, já que acolheu uma menina abandonada e com ela divide o pouco que tem. Mas a presença de quatro estrofes que descrevem a sua companheira de jornada – a serem destacadas mais adiante – parece ter a função, somente, de provocar o contraste entre juventude e velhice, pois, ao final, quando o poeta passa da descrição à narração, a menina não se faz presente ao lado da velhinha:

5 Sobre la acera, que el sol escalda,  
doblado el cuerpo —la cruz obliga—  
lomo imposible, que es una espalda  
desprecio y sobra de la fatiga,  
pasa la vieja, la inconsolable,  
la que es, apenas, un desperdicio  
del infortunio, la lamentable  
carne cansada de sacrificio.

10 La viejecita, la que se siente  
un sedimento de la materia,  
deshecho inútil, salmo doliente  
del evangelio de la miseria.

(...)

Ahí va la vieja, como una hiriente  
fórmula ruda de una ironía:  
llena de sombras en la esplendente,  
en la serena gloria del día.

120 Tal vez alguna visión extraña  
ha conmovido su indiferencia,  
pues ha cruzado triste y huraña  
como una imagen de la demencia.

125 ¡Y allá, sombría, y adusto el ceño,  
obsesionada por las crueldades -

---

<sup>118</sup> Todas as passagens referentes aos poemas de Carriego foram retiradas da edição de sua *Obra Completa* (1999).

va taciturna, como un ensueño  
que derrotaron las realidades!

(CARRIEGO, 1999, p. 84-7).

Com sua visão onisciente sobre as personagens, o poeta revela ao leitor os sentimentos da velhinha em relação à realidade que vive, embora essa descrição abstrata pouco colabore para o realismo almejado por Carriego nessa seção: “la que se siente un sedimento de la materia, desecho inútil”.

Vários críticos já chamaram a atenção para a dificuldade de Carriego em desvencilhar-se do Simbolismo.<sup>119</sup> Por essa razão, a quarta seção de *Misas herejes*, “El alma del suburbio”, ainda não revelaria o verdadeiro Carriego, e o poema em questão, junto a outros detalhes da obra, seriam prova disso. No trecho abaixo, o primeiro biógrafo de Carriego atém-se, particularmente, à segunda estrofe do texto, da qual fazem parte os versos citados.

Juzgada *La viejecita* en si misma, de ningún modo puede decirse que sea “profundamente humana” como hay derecho para decirlo de *La costurerita que dió aquel mal paso*. Se trata aún de una poesía conceptuosa. [...] Darle la significación abstracta que se le da en esos cuatro versos (e en toda la composición), es un acto reflexivo, propio de filósofo, no de artista; es una abstracción intelectual que se hace adecuando el objeto a un concepto, es decir, generalizándolo en el espíritu, y no a la inversa, tomando el objeto ante todo, en su individualidad, es decir, particularizándolo humanamente, según la función artística. Si la ciencia, que puede partir del sentimiento, pero que se desarrolla con la razón (e por eso es ciencia), tiene por materia propia la abstracción, los números, los denominadores, el arte, precisamente, opera con la personalidad humana, concreta e directa. Después de decirnos que es el “salmo doliente/ del Evangelio de la Miseria.”, qué os ha dicho Carriego de la viejecita

---

<sup>119</sup> Cf. GIUSTI, 1911; GABRIEL, 1921.

que vio? Nada. Os ha formulado um concepto de moral.

(GABRIEL, 1921, p. 48- 49).

E o despojamento dessa “madre haraposa, madre desnuda” contrasta com a afetividade que manifesta em relação aos que dela necessitam: “¡sin haber sido, siquiera, amada se siente madre de los que gimen!”. Ou seja, sem ter vivido alegrias que talvez pudessem lhe conceder algum alento, sem amores passados (“en la vendimia de los amores fue desgranado racimo ausente”), não deixa de ser solidária aos que com ela compartilham a dor. A impressão que fica é de que a velhinha não teve juventude ou vida adulta: “Bajo un hastío que no deseara, pasó su noche sin una aurora sin que en la vida la conturbara ni una impaciencia de pecadora.”

Diante de sucessivas desventuras, o caminho natural que percorre o leitor é a procura pelas causas dessa situação, mas é impossível encontrá-las no poema de Carriego. Ironicamente, o erro da velhinha do bairro carrieguiano é ter sobrevivido. Sua pena é a própria existência, enfrentada com dor, mas também com coragem e sem rancores. Outra é a atitude de muitos personagens masculinos desse bairro que, diante da dificuldade, encontram no álcool o consolo para suas aflições.

Nos poemas publicados postumamente, a realidade dos idosos será muito diferente. As “abuelas” serão parte essencial da vida em família, seja cuidando das crianças doentes, ainda que sua saúde não esteja perfeita (“El nene está enfermo”), seja apenas descansando, fato que guarda um sentido de ordem, de completude da família, como ocorre em “Sola”, texto presente na seção “Interior”, de *Poemas póstumos*.

Bueno.  
 10 Por fin estás sola... No hay nadie,  
 todas las amigas se fueron  
 y se halla en silencio la casa.  
 La abuela descansa, y los chicos  
 en el distante comedor  
 15 juegan despacio, sin dar gritos.

(CARRIEGO, 1999, p. 164).



Na seção “La costurerita que dió aquel mal paso” – de *Poemas póstumos* –, enquanto a família da moça aguarda por notícias trazidas por “el viejo”, “La abuela se ha dormido”, atitude que demonstra o entendimento da situação vivida pela família. Quando a maioria espera apreensiva pelo retorno da trabalhadora, a avó já entendeu que não há nada mais a ser feito, que somente o tempo poderá solucionar o drama, ou remediá-lo.

As avós também são responsáveis, nesse bairro suburbano, pela educação dos mais jovens, repreendendo-os de forma enérgica, como em “El aniversario” ou, no habitual choque de gerações, reclamando a falta de silêncio, como se vê em “Mientras el barrio duerme”, ambos pertencentes à última parte dos *Poemas póstumos*. A seguir, um trecho dessa última composição:

5   ...¿Tú, tampoco me has oído?  
   Bueno, que no se repita  
   otra vez ese silbido.  
   ¡Eh, muchachos, no hagáis ruido:  
   se fue a dormir abuelita!

10   Recordando vuestros sustos  
   continuamente se queja.  
   Vamos, muchachos, sed justos  
   y no la deis más disgustos;  
   cada día está más vieja...

15   Ahora se ha vuelto odiosa...  
   Cuando se da a porfiar  
   ¡se pone de fastidiosa!  
   Ya lo veis: ¡por cualquier cosa  
   no cesa de rezongar!

(CARRIEGO, 1999, p. 171).

A idade avançada dos entes mais próximos cumpre o papel de evidenciar a passagem do tempo em “Los viejos se van”, composição que também reflete a ausência dessas figuras tão importantes à atmosfera terna e familiar que o poeta celebra nessa versão mais intimista do bairro, retratada na última seção dos *Poemas póstumos*. O tom de perplexidade frente a passagem do tempo também se faz

presente em “Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho...”, o último texto da obra. A figura central desse poema é “la madre”, agora idosa, cujo envelhecimento se reflete também nos demais integrantes da família, principalmente os filhos:

5                                    ¡Qué horror, hermana, cómo envejecemos,  
y cómo pasa el tiempo, cómo pasa!  
Llegamos niños, y ya somos hombres,  
hemos visto pasar muchos inviernos  
y tenemos tristezas. Nuestros nombres  
no dicen ya diminutivos tiernos,  
ingenuos, maternales; ya no hay esa  
10                                  infantil alegría de cuando éramos todos a la mesa:  
"—¡Que abuela cuente, que abuelita cuente  
un cuento antes de dormir, que diga  
la historia del rey indio..."

15                                  Gravemente  
la voz querida comenzaba...:

   "—Siga  
la abuela, siga, no se duerma!"

   "—¡Bueno!..."

20                                  ¡Ah, la casa de entonces! La modesta  
casita en donde todo era sereno,  
nuestra casita de antes. No, no es esta  
la misma. ¿Y los amigos, las triviales  
ocurrencias, la gente que vivía  
25                                  en el barrio ... las cosas habituales?  
¡Ah, la vecina enferma que leía  
su novela de amor! ¿Qué se habrá hecho  
de la vecina pensativa y triste  
que sufría del pecho?

(CARRIEGO, 1999, p. 181).

Dirigindo suas reflexões à “hermana”, num movimento circular, o olhar do poeta vai passando dos familiares à casa, depois à “vecina

pensativa y triste que sufría del pecho”. Apesar das informações contraditórias sobre o papel de Carriego no ordenamento dos poemas publicados postumamente<sup>120</sup>, esse último texto da obra traz reminiscências de várias outras composições em que o tópico da passagem do tempo se manifesta: “El camino de nuestra casa”, “Aquella vez que vino tu recuerdo” ou “La silla que ahora nadie ocupa”, enfim, o tema da ausência – a ser abordado mais adiante – abre uma oportunidade para evidenciar a figura da matriarca. E os sinais da passagem do tempo, na sequência do trecho transcrito, estão por toda parte, nos silêncios das conversas, no riso claro e límpido que se torna grave antes de se calar, no semblante dos familiares, nas cadeiras vazias à volta da mesa.

Num dos poucos momentos – entre os poemas que compõem uma representação do bairro – em que o poeta se coloca em primeira pessoa, finaliza o texto com apreensão pelo desaparecimento paulatino daquela que figura como centro da família, ainda que outras ausências sejam lamentadas. A existência ou permanência da mãe no lar parece trazer ao sujeito lírico algum alento capaz de suavizar sua dor: “Muertos o ausentes, ya no están: sólo nosotros quedamos por aquellos que se han ido; y aunque la casa nos parezca extraña, fría, como sin sol, aún el nido guarda calor: mamá nos acompaña.”

Sofrida e maltratada pelo tempo e pela sociedade ou objeto de cuidados na família suburbana, a figura da idosa será sempre feminina no bairro carrieguiano. Há, sem dúvida, muitos “viejos”, mas nenhum “abuelo”. A explicação para essa diferença pode estar nas estatísticas da época, assustadoras sob o olhar de um leitor do século XXI, ainda mais se levando em conta que eram as melhores da América do Sul: em 1906 a expectativa de vida dos portenhos era de 40 anos.<sup>121</sup>

O outro pólo da vida não goza de prerrogativas muito diferentes, levando-se em conta os dois momentos do bairro de Carriego.

---

<sup>120</sup> Gabriel (1921) afirma, no decorrer de sua biografia crítica, que o material para edição dos *Poemas póstumos* teria sido ordenado por Carriego antes de sua morte. (p. 32). Mais adiante, na mesma obra, o crítico afirma que a ordem dada às seções do livro póstumo não teria sido estabelecida pelo poeta, já que os organizadores da publicação teriam adicionado textos e alterado a sequência das composições (p. 53-54).

<sup>121</sup> CARRETERO, 2013, p. 272.

Inicialmente, em se tratando de infância pobre, numa metrópole da passagem de século, dificilmente se encontrará exemplos de proteção e carinho. Voltando um pouco no tempo, cabe lembrar o caso do *Oliver Twist*, de Charles Dickens, obra que reflete um caso extremo de abandono e exploração. As crianças do bairro de Evaristo Carriego não chegam ao ponto de se tornarem delinquentes. Os papéis por elas desempenhados são ainda inocentes.

Em “El alma del suburbio”, poema que abre a seção de mesmo nome, o “chiquillo” é aquele que divulga as novidades do “boletín – famoso – de última hora”, trazidas pelo “pregonero”. Em “Residuo de fábrica”, o “hermanito que a veces en la pieza se distrae jugando” repete o comportamento do pai que, por sua vez, nenhuma solidariedade ou afeto demonstra pela filha doente. Mais forte é o modelo masculino adulto, nesse caso, porque o poema não menciona a existência de uma mãe que possa mediar a situação. Ao comentar que a criança se afasta da irmã doente “con algo de pesar y mucho de asco”, o poeta reproduz suas duras palavras num discurso indireto livre muito raro na poesia de Carriego: “que la puerca, otra vez escupe sangre...”.

Na ausência de uma origem para a personagem infantil que aparece como contraponto a “La viejecita”, o poeta localiza-a no arroio Maldonado, que limitava o bairro de Palermo à época de Carriego: “lirio de anemia que dió el arroyo”. Apesar da pobreza e da fome, a menina é objeto de afeto da velhinha: “Por eso sufre la mendicante, con una idea terrible e fija que no ha empañado su amor radiante por esa hija que no es su hija.”

Boa parte das estrofes destinadas à descrição da personagem é reservada à projeção do futuro dessa “flor de suburbio desconsolado”.

Esa pequeña que va a su lado,  
la que mañana será su apoyo,  
flor de suburbio desconsolado,  
lirio de anemia que dió el arroyo.

25

Vida sin lucha, ya prisionera,  
pichón de un nido que no fue eterno.  
¡Sonriente rayo de primavera  
sobre la nieve de aquel invierno!  
Radiación rubia de luz que arde

30 como un sol nuevo frente a un ocaso,  
 triste promesa, mujer más tarde  
 linda y deseada que será, acaso,  
 la Inés vencida, la dulce monja  
 de los tenorios de la taberna,  
 35 cuando el encanto de la lisonja  
 le dé su frase nefanda y tierna.

—Ritual vedado de sensaciones  
 trágicos sueños, fiebres aciagas,  
 hostias de vicios y tentaciones  
 40 de las alegres jóvenes magas...

¡Qué de heroínas, pobres y oscuras,  
 en esos dramas! ¡Cuántas Ofelias!  
 Los arrabales tienen sus puras  
 tísicas Damas de las Camelias.—

(CARRIEGO, 1999, p. 84-85).

O poeta já prevê um destino parecido com o da jovem de “Detrás del mostrador”, outro poema da mesma seção: “triste promesa, mujer más tarde linda y deseada que será, acaso, la Inés vencida, la dulce monja de los tenorios de la taberna”. Não se trata, portanto, de um caso isolado. A partir da realidade vivida por essa menina, o poeta reflete sobre muitas outras que, pelos subúrbios daquela grande e rica cidade, percorriam uma trajetória semelhante: “¡Qué de heroínas, pobres y oscuras, en esos dramas! ¡Cuántas Ofelias! Los arrabales tienen sus puras tísicas Damas de las Camelias.”

Um possível desdobramento mais minucioso da personagem infantil de “La viejecita”, com algumas variações, encontra-se num dos poemas de “La canción del barrio”, uma das seções dos *Poemas póstumos*. Em “Mamboretá”, o poeta, pela primeira vez, proporciona ao leitor a oportunidade de ouvir seus entes representados, ainda que seja a voz dos algozes da menina assim alcunhada – os “muchachos traviosos” e a “viuda” – que potencializam, por meio de suas falas, a crueldade com que é tratada a personagem. Apesar de fazer uso, em sua poesia, de alguns tópicos da estética romântica, tais como o medievalismo, amor impossível e a morte em plena juventude, Carriego não recorre ao já desgastado tópico da idealização da infância. Além da humilhação que sofre a personagem central do poema, é

possível notar ainda as pequenas insensibilidades comuns à idade, a doença, o trabalho, entre outras situações

De acordo com alguns dados históricos, a história de Mamboretá<sup>122</sup> não era incomum naquele início de século. As chamadas “siervas” eram prática habitual entre as famílias burguesas não só na capital. A origem dessas meninas poderia ser uma instituição de menores ou o campo, de onde provavelmente teriam sido retiradas de sua família ou até mesmo dadas pela mãe que, pobre, não tinha como sustentar a filha, numa situação similar à escravidão.<sup>123</sup>

- 20 *Mamboretá* trabaja desde por la mañana;  
sin embargo, no falta quienes la llaman floja,  
la viuda, sobre todo, la trata de haragana,  
y si está con la luna de cuanto se le antoja:
- “La inútil, la abriboca, la horrible, la tolola...”  
*Mamboretá* no ha oído todavía una sola  
25 palabra de cariño. ¡Pobre *Mamboretá*!  
(CARRIEGO, 1999, p. 125).

Sua situação afetiva se diferencia da personagem de “La viejecita”. Enquanto esta dispensa “su amor radiante por esa hija que no es su hija”, Mamboretá tem “una vida tan arrastrada, que ni contar se puede.” Ao final do poema, o poeta atribui os maus-tratos sofridos pela menina ao fato de ela não ter mãe, referindo-se, certamente, a uma pessoa que por ela nutrisse afeto e cuidado, como faz a velhinha do poema de *Misas herejes*. Em se tratando do modo de composição dessas duas personagens, há, sem dúvida, muito menos artificialidade e conseqüente humanidade e emoção em “Mamboretá” do que em “La viejecita”.<sup>124</sup> Na galeria das crianças em situação-limite ainda precisam

<sup>122</sup> Mamboretá: Nombre genérico de varias especies de insectos carnívoros de la misma familia que la mantis religiosa. Se caracterizan por tener el cuerpo muy fino, de color verdoso, la cabeza triangular, el primer segmento del tórax muy largo y movable y patas anteriores prensiles, con las que cazan y devoran otros insectos. (RAE, 2012)

<sup>123</sup> Cf. PIGNA, 2012.

<sup>124</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

figurar “los cuatro huerfanitos, filhos de “la viuda de la esquina” que “murió anteayer”, objetos de recordação do poeta em “Mientras el barrio duerme”, da parte final de *Poemas póstumos*.

Mas há também crianças bem amparadas nesse bairro simbólico, ainda que uma sombra paire sobre suas famílias. Na seção “La costureirita que dió aquel mal paso”, os irmãos da protagonista aguardam sua chegada na companhia do pai e das irmãs mais velhas, “que cosen, [...] calladas”, embora percebam a apreensão nos rostos dos adultos em virtude do atraso da irmã, por isso “no juegan con el gato, ni recuerdan ahora lo de la adivinanza que propusiera alguno”.

Entre as muitas críticas que desferiu Jorge Luis Borges aos poemas de Carriego, uma delas está dirigida à composição “El nene está enfermo” que, assim como “Mamboretá” e “Hay que cuidarla mucho, hermana”, pertenceriam, “no (...) a la literatura, sino al delito”, pois se constituiriam em “deliberado chantaje sentimental”.<sup>125</sup> De fato, o tom lúgubre assumido pelo poeta ao narrar o sofrimento da “abuela” com a doença do bebê, assim como o silêncio que envolve a casa, caminham nessa direção:

#### EL NENE ESTÁ ENFERMO

Hoy el hogar no tiene la habitual alegría  
de los días hermosos y eso que hoy es un día  
suavemente asoleado. En el patio no hay ruidos,  
ni se escuchan las risas sonando en los dormidos  
5 rincones de la antigua casa. La regalona  
y traviesa hermanita de siete años no entona  
las canciones ingenuas que aprendiera en la  
[escuela,  
ni riñe a su muñeca mutilada. La abuela  
—¡ah, la pobre abuelita casi nunca está sana!—  
10 olvida su dolencia que lleva una semana  
de no darla un momento de reposo. Una incierta  
amenaza inquietante ha violado la puerta  
del hogar. Bajo el techo  
de la casa modesta se presiente en acecho  
15 al dolor. Repentina, melancólicamente,

---

<sup>125</sup> BORGES, 1998, p. 77.

ha pasado una sombra como por una frente,  
 como por una frente que fué siempre serena  
 y que recién ahora la oscurece la pena  
 con la torva amargura de una arruga muy honda.  
 20 Ronda a paso de lobo por nuestra casa, ronda  
 la tristeza, la angustia,  
 que ya ha puesto sus fríos labios en una mustia  
 carita enflaquecida.  
 (...)

(CARRIEGO, 1989, p. 167-8).

Como em muitos textos da parte final dos *Poemas póstumos*, Carriego deixa de lado o soneto, para adotar uma estrofação menos rígida, com versos de mais de dez sílabas, aproximando-se do tom de uma narrativa, na qual o sujeito lírico sofre, como os demais, a apreensão pelo estado de saúde da criança. E se de início o poeta parece contar o que sucede a algum vizinho, ou ainda a si mesmo, numa reflexão íntima, a conversa se dirige, na sequência, à “abuela, para finalizar-se numa oração em que pede pela saúde da criança. O cenário em que se desenvolve o drama não será a rua ou “la pieza”, mas uma “antigua casa”, “modesta”, com “el patio” e “habitaciones”. Apesar de retratar uma família melhor estruturada, com melhor moradia, não há referência à figura materna. Quem cuida da criança doente é a “abuela...[que] casi nunca está sana”. O mesmo motivo poético da doença infantil aparece em “Por las madrecitas modestas”, embora o foco esteja sobre a personagem do título.

Completando a sequência de personagens infantis em situação de risco, não se pode esquecer que, apesar de constituir um quadro de costumes variado e, por vezes, até com algum humor, “El velorio” descreve a movimentação de uma comunidade de bairro em torno da morte de uma criança, duas, na verdade, já que na segunda estrofe o leitor toma conhecimento de que o filho mais velho daquela família morrerá há poucos meses. Vizinhos também relatam ter “enfermos em casa”. A informação de que o mal que acometera o menino teria se manifestado apenas 48 horas antes da morte, agregada à referência ao *conventillo*, leva a crer na possibilidade de se tratar de peste bubônica ou peste negra, doença fulminante, transmitida em locais de pouca higiene, como eram essas moradias coletivas no início do século.



## EL VELORIO

Como ya en el barrio corrió la noticia,  
algunos vecinos llegan consternados,  
diciendo en voz baja toda la injusticia  
que amarga la suerte de los desdichados...

5 A principios de año, repentinamente  
murió el mayorcito... ¡Si es para asustarse:  
apenas lo entierran cuando fatalmente  
la misma desgracia vuelve a presentarse!

10 En medio del cuadro de caras llorosas  
que llena el ambiente de recogimiento,  
el padre recibe las frases piadosas  
con que lo acompañan en el sentimiento...

15 Los íntimos quieren llevárselo afuera,  
pues presienten una decisión sombría  
en su mirar fijo: de cualquier manera  
con desesperarse nada sacaría... (...)

(CARRIEGO, 1989, p. 137-8).

Em situações de pesar extremo como esta, há personagens – geralmente as crianças menores – que, devido à incapacidade de compreensão dos fatos, agravam a atmosfera lúgubre da cena:

La crédula hermana se acerca en puntillas,  
a ver nuevamente, “... si ya está despierto...”  
y le llama y pone sus frescas mejillas  
sobre la carita apacible del muerto.

(CARRIEGO, 1999, p. 139).

Num dos poemas da seção “La costurerita...”, o irmão menor chama a ausente para que o coloque na cama, enquanto que a “hermanita”, ao iniciar uma oração “por aquela perdida”, rompe o silêncio do lar em reflexão. Em “La silla que ahora...”, a pergunta sobre quando retornará a mãe que já não ocupa seu lugar à mesa colabora nessa mesma direção.

Mas nem todas figuras infantis vivem situações extremas. Contrariando as expectativas do leitor para um poema que se intitula “El suicidio de esta mañana”, aparece uma cena bem-humorada: “un travieso chico remeda la jerga de un vecino que a manotones logró llegar al grupo de los mirones”. Mais uma vez um contraponto em relação à atitude dos adultos.

Assim estão representados, na poesia bairrial de Carriego, os dois pólos da existência humana. Na velhice predomina a experiência de vida, o respeito e o zelo dos mais jovens, mas também há abandono e falta de solidariedade num setor da cidade em que todos parecem carecer das mesmas coisas: atenção, respeito, valorização, cuidado, trabalho digno, boas condições de vida, enfim, a lista é extensa. Esses bens estão em falta também para alguns representantes da infância carrieguiana, entre os quais o gênero feminino também se destaca.

O peso da personagem de “La viejecita”, com seu sofrimento, pobreza e dor, força a balança em direção ao equilíbrio, ainda que as demais figuras dessa natureza sejam representadas pelas matriarcas. Essa última constatação só se torna possível devido à ausência dos “viejos”, mencionados somente no sentido geral – como em “Los viejos se van”, texto a ser discutido, mais detidamente, ao final deste capítulo. As duas formas de representação, no entanto, estão bem localizadas nos dois momentos do bairro carrieguiano. A presença da mulher idosa como sinal de ordem e de conforto afetivo só poderia integrar a versão mais intimista do bairro.

O mesmo não se dá com os personagens infantis. A infância como vítima da pobreza, da fome ou da vilania dos adultos encontra-se bem distribuída na obra de Carriego, da mesma forma que o trabalho infantil e as típicas travessuras da idade, além da inocência diante dos dramas e infortúnios. Enfim, um quadro bem diversificado e, por isso, realista.

## 2.2.2 Trabalho, violência e enfermidade: armadilhas para as mulheres suburbanas na passagem do século

Uma síntese da mulher trabalhadora do início do século: assim um dos historiadores mais profícuos<sup>126</sup> da Argentina atual define a composição em quadras “Residuo de fábrica”, de *Misas herejes*:

### RESIDUO DE FÁBRICA

Hoy ha tosido mucho. Van dos noches  
que no puede dormir; noches fatales,  
en esa obscura pieza donde pasa  
sus más amargos días, sin quejarse.

5 El taller la enfermó, y así, vencida  
en plena juventud, quizás no sabe  
de una hermosa esperanza que acaricie  
sus largos sufrimientos de incurable.

10 Abandonada siempre, son sus horas  
como su enfermedad: interminables.  
Sólo a ratos, el padre se le acerca  
cuando llega borracho, por la tarde...

15 Pero es para decirle lo de siempre,  
el invariable insulto, el mismo ultraje:  
¡le reprocha el dinero que le cuesta  
y la llama haragana, el miserable!

20 Ha tosido de nuevo. El hermanito  
que a veces en la pieza se distrae  
jugando, sin hablarla, se ha quedado  
de pronto serio como si pensase...

Después se ha levantado, y bruscamente  
se ha ido murmurando al alejarse,

---

<sup>126</sup> PIGNA, 2012.

con algo de pesar y mucho de asco:  
 – que la puerca, otra vez escupe sangre...  
 (CARRIEGO, 1999, p. 92).

Alternando descrição e narração, o sujeito poético expõe a situação de uma mulher “vencida en plena juventud” pela doença, sobrecarregada pela pobreza e pelo descaso da família. Como será comum em muitos poemas de Carriego: “El taller la enfermó” e a “oscura pieza” onde vive com o pai e um irmão – provavelmente um quarto de *conventillo* – poucas chances oferece de recuperação. Agravando a situação, há o descaso e a repulsa por parte do “hermanito” e do pai que “se le acerca cuando llega borracho, por la tarde”. A mãe, provavelmente, já terá sucumbido à doença, já que não é mencionada no poema, e a moça encaminha-se para o mesmo destino. O poeta, aqui, parece ser o único que compreende a situação e se coloca ao lado da personagem feminina, ao julgar o procedimento do pai: “¡le reprocha el dinero que le cuesta e la llama haragana, el miserable!”

A figura da tuberculosa é recorrente na poesia bairrial de Carriego. Já em “El alma del suburbio” – o poema –, “La tísica de enfrente” protagoniza uma das cenas que compõem esse mosaico multicolorido que abre a quarta seção de *Misas herejes*. A melancolia da doente agrava-se com a lembrança de “aquele verso olvidado, pero querido, que un payador galante le cantó un dia”. Em “Residuo de fábrica”, porém, a melancolia é o menor dos males. A realidade vivida pela moça não lhe permite alguma memória feliz, embora passe “sus más amargos dias, sin quejarse.”, com a resignação comum às mulheres daquele tempo, não somente moradoras de periferia. Na verdade esse conformismo marca os personagens de Carriego em geral, como já apontou um de seus críticos.<sup>127</sup>

O abandono sofrido pela jovem de “Residuo de fábrica” dá lugar, em “La enferma que trajeran anoche”, a uma rede de cuidados, mas seus últimos pensamentos são dirigidos às colegas do “cafetín”, pelas quais se sentia abandonada, provavelmente porque a possibilidade de contágio da doença despertava receios em possíveis visitantes.

---

<sup>127</sup> GABRIEL, 1921.

Não será a degradação física, mas moral, a consequência do trabalho para a personagem de “Detrás del mostrador”. Ao invés de dignificá-la e reverter-se em benefício, o ofício da moça atrás do balcão condena-a a um destino nefasto:

#### DETRÁS DEL MOSTRADOR

Ayer la vi, al pasar, en la taberna,  
detrás del mostrador, como una estatua...  
Vaso de carne juvenil que atrae  
a los borrachos con su hermosa cara.

5 Azucena regada con ajeno,  
surgida en el ambiente de la crápula,  
florece, como muchas, en el vicio  
perfumando ese búcaro de miasmas.

10 ¡Canción de esclavitud! Belleza triste,  
belleza de hospital, ya disecada  
quién sabe por qué mano que la empuja,  
casi siempre, hasta el sitio de la infamia...

15 Y pasa sin dolor, así, inconsciente,  
su vida material de carne esclava:  
¡copa de invitaciones y de olvido  
sobre el hastiado bebedor volcada!

(CARRIEGO, 1989, p. 89).

Intensificando a dramaticidade da cena, a personagem não esboça reação alguma diante de sua condição. A ela não parece restar mais nada além daquele destino: “Y pasa sin dolor, así, inconsciente, su vida material de carne esclava: ¡copa de invitaciones y de olvido sobre el hastiado bebedor volcada!” Ainda que a moça atrás do balcão não se submeta aos caprichos de “los borrachos”, não há como manter sua dignidade intacta. O meio em que ganha seu sustento condiciona todas as suas futuras escolhas, embora os demais ramos de atividade não garantam à mulher condições de trabalho e de tratamento social muito diferentes. E se a respeito dos sentimentos da “viejecita” o leitor tinha alguma notícia por meio do poeta, aqui ele é um simples observador

que em nenhum momento reproduz, mesmo que indiretamente, a voz da personagem.

Mas não só a desesperança povoa a vida das enfermas do bairro de Carriego, assim como não serão somente trabalhadoras pobres as acometidas de doenças, pois em relação à tuberculose não havia distinção de classe. Ainda assim, sendo altamente contagiosa, casas pequenas, mal ventiladas ou quartos de *conventillo* em que viviam muitas pessoas eram locais de fácil propagação do bacilo.<sup>128</sup>

Em fins do século XIX e início do seguinte, uma série de leis proibia a assistência a tuberculosos em hospitais comuns, assim como obrigava a denúncia dos doentes. A criação de sanatórios especializados nesse tipo de mal também surgiu nesse contexto, ainda que seja fácil entender porque a maioria não era atendida por essas instituições, quando o tratamento, à época, era baseado em repouso absoluto, boa alimentação e clima favorável. Diferente da epidemia de febre amarela que afetou grande parte da população pobre na década de 70, do século XIX, na capital argentina, a tuberculose era silenciosa e não provocava terror na população.<sup>129</sup>

Voltando às enfermas de Carriego, “La francesita que hoy salió a tomar el sol” reúne a convalescença a uma leve desilusão amorosa. Uma estrangeira, loira e de porte airoso, mesmo “un poco paliducha y adelgazada” destoa dos tipos que até então circulavam pelo bairro carrieguiano, apesar de haver aí uma referência a Palermo. Em nenhum outro poema – entre aqueles capazes de representar o bairro – é possível identificar uma figura tão viva, luminosa, descrita com tanto otimismo pelo poeta:

---

128 Um estudo divulgado no ano de 1918, na Argentina, aponta a tuberculose com principal causa mortis naquele país. Entre os fatores que desencadeavam a doença estavam o alcoolismo, as habitações insalubres, a má alimentação, excessos físicos e falta de higiene. O mesmo estudo denuncia jornadas de mais de 10 horas diárias submetidas a meninas de 10 a 14 anos, em fábricas de tecidos da capital. (Cf. CARRETERO, 2013).

<sup>129</sup> Cf. CARRETERO, 2013.

## LA FRANCESITA QUE HOY SALIÓ A TOMAR EL SOL

Un poco paliducha y adelgazada,  
— ¡estuvo tan enferma recientemente!—,  
caminando de prisa por la asoleada  
vereda, va la rubia convaleciente

que, con rumbo a Palermo dobló hacia el Norte.  
¡Salud, la linda rubia! Cara traviesa,  
gesto de ¡viva Francia!, y airoso el porte:  
como que para eso nació francesa.

¿Será el desconocido que va delante,  
o es la gracia burlona con que camina  
que ahuyentó aquel capricho sentimental?

¡Adiós los ojos tristes del estudiante  
que vió junto a la cama de su vecina  
en la tarde de un jueves del hospital!...

(CARRIEGO, 1999, p. 126).

“¡Salud, la linda rubia! Cara traviesa, gesto de ¡viva Francia! y airoso el porte: como que para eso nació francesa.” Aí está, portanto, a razão para tanta diferença: ser estrangeira, mas, principalmente, ter nascido no país considerado o berço da civilização moderna. De acordo com o poeta, uma moça nativa, *criolla*, não poderia suscitar a mesma descrição, a não ser no seu aspecto mais íntimo. A lembrança dos “ojos tristes del estudiante que vio junto a la cama de su vecina en la tarde de un jueves del hospital” traz, em seu bojo, a mesma melancolia da “tísica de enfrente” de “El alma del suburbio”, da pálida pianista de “En el café” ou a de “nuestra vecina, la de los ojos tristes”, de “El camino de nuestra casa”. O contraste de perfis entre as moças locais e essa estrangeira demonstra que, para o poeta, a essência da alma feminina mostra-se inalterável, sempre em busca do amor.

A decadência moral e física, a doença, a prostituição e a violência de gênero estão reunidas numa só personagem em “La queja”, um poema narrativo em *flashback* em que o poeta acompanha os pensamentos de uma mulher febril, à beira da morte. Trabalhadora seduzida, iludida pela própria beleza e juventude, a personagem, a cada estrofe, desce um degrau na escala moral, culminando com a

doença e a agressão do companheiro. Suas ilusões, até certo ponto, eram alimentadas por “las novelas de fe romántica”, que certamente obscureceram a razão de muitas jovens com histórias parecidas como esta. Nesses romances, as heroínas são resgatadas do abismo moral, na maior parte das vezes, por um grande amor.

Na esteira desses sonhos românticos, a personagem de “La queja” apaixonou-se por um “orillero”....

45                                  por un capricho, porque ostentaba,  
   como un orgullo jamás vencido,  
   adorno y premio de sus audacias,  
   una imborrable cicatriz honda  
   sobre su rostro: cuartel de cara,  
   brutal nobleza, blasón sangriento  
   que con fiero arte grabó la daga.  
   (CARRIEGO, 1999, p. 96).

Buscava, portanto, um herói, um homem capaz de façanhas, um *compadrito*, talvez, como o poema “El guapo” bem descreve. Na visão da personagem feminina, os delitos, a prisão e as marcas das lutas corporais conferiam a esses homens “pergaminos de aristocracia” que acabavam por seduzi-las. Outro exemplo do impacto da má conduta masculina sobre as mulheres pode ser lido em “El guapo”: “Las mozas más lindas del baile orillero para el no se muestran esquivas y hurañas, tal vez orgullosas de ese compañero que tiene aureolas de amores y hazañas.”

À primeira vista trata-se de uma lógica de difícil compreensão, embora muito comum. Uma das explicações para a proliferação do que muitos chamam de “mala vida”<sup>130</sup> e que condiz perfeitamente com a situação apresentada por Carriego é o surgimento da *gauchesca*, que exaltava o perfil mais agressivo do *gaucho*, conferindo-lhe, assim, um

---

<sup>130</sup> A expressão aparece no título de uma obra publicada em 1908: *La mala vida en Buenos Aires*. No prólogo, assinado por José Ingenieros, é definida como conjunto de manifestações destoantes da conduta dita normal, as quais implicam a inadaptação do indivíduo às condições de sobrevivência estabelecidas pela ética social em determinadas circunstâncias de tempo, modo e lugar. (In. GÓMEZ, 2011, p. 34 – tradução minha)



traço de nobreza. Juan Moreira, homem que desafiou a justiça em nome da honra, sendo depois transformado em personagem de Gutiérrez, é a personificação dessa ideia. Historiadores da criminologia o caracterizaram como “un delincuente vulgar y repulsivo, glorificado en la escena, [que] llegó a ser, en cierto momento, para nuestras clases populares, sujeto de sincera admiración.”<sup>131</sup> Guardadas as devidas reservas que exige um texto analítico sobre as causas da criminalidade, publicado no mesmo ano que *Misas herejes*, não há como negar essa acolhida, entre as classes populares, que a gauchesca recebeu e seus efeitos sobre as relações amorosas, inclusive.

Mas, depois de se apaixonar por um “orillero”, a personagem passa a sustentá-lo com seu trabalho de prostituta. A paga recebida da parte do amado, no entanto, era “el azote” até que, num momento extremo de violência e já com os primeiros sintomas da tuberculose, recebe um corte de faca, “el tajo” no rosto, desferido pelo “canfinflero”, expressão no linguajar lunfardo<sup>132</sup> para os homens que vivem à custa do trabalho das prostitutas.

Em “La queja”, os episódios de violência física, acompanhados de “las mentirosas voces de lástima o los insultos jamás velados”, demonstram que a mulher torna-se, comumente, refém dos seus afetos, realidade que vai se construindo, conforme o poema, ao longo da vida adulta da personagem, mas que só recebe um gesto de revolta na penúltima estrofe, quando a situação encontra-se irremediável. Não há reação alguma por parte da personagem, ainda que no decorrer de sua trajetória a sua situação vá se agravando.

---

<sup>131</sup> GÓMEZ, 2011, p. 51.

<sup>132</sup> Lunfardo: linguajar popular ou gíria originalmente utilizada entre criminosos e pessoas que circulavam no submundo da cidade de Buenos Aires e seus arredores. Passando aos poucos para o domínio dos compadritos suburbanos e, em seguida, para as classes populares, ganhou as ruas do centro da cidade, onde se tornou um modo de expressão coloquial entre os portenhos. Parte de seu vocabulário foi sendo incorporado, ao longo dos anos, ao idioma espanhol dos países do Prata. (RAE, 2012; DICCIONARIO LUNFARDO, 2015) Na sua *Obra Completa*, consta um poema de Carriego em linguajar lunfardo – “Día de bronca” – que teria sido escrito para uma revista policial, assinado com pseudônimo.

Por eso a solas, hoy, en el cuarto  
 donde se muere, donde le arranca  
 hondos gemidos la tos violenta,  
 100 la tos maldita que la desangra,  
 bajo la fiebre que la consume  
 tiene rencores de sublevada,  
 ¡tiene unas cosas!... ¡Oh, si pudiera  
 con los pulmones echar el alma!  
  
 105 ¡Por eso grita su queja inútil  
 de inconsolable, la queja aciaga,  
 inofensiva, porque en su boca  
 son estertores de amordazada  
 las frases duras que va arrojando  
 110 como un detritus de la garganta  
 llena de angustias, ¡al mismo tiempo  
 que los pedazos de sus entrañas!  
 (CARRIEGO, 1999, p. 97).

Na estrofe final, como se vê acima, o poeta conclui que toda queixa é “inofensiva, porque en su boca son estertores de amordazada”, isto é, sua voz não será ouvida, assim como a de muitas outras mulheres com histórias semelhantes. A menos que alguém fale por ela, como faz Carriego.

Um quadro construído com elementos de “La queja”, “Residuo de fábrica” e “La francesita que hoy salió a tomar el sol” recebe o título de “El ensueño”, poema pertencente à seção “La canción del barrio”, de *Poemas póstumos*. O motivo da tuberculosa resignada aí se repete, mas chama a atenção o aproveitamento de versos inteiros de um poema para outro, o que reforça a ideia da recorrência das imagens no horizonte do poeta.

Uma análise sobre o perfil das mulheres que se dedicavam à prostituição, naquele início de século, dá conta da presença de trabalhadoras que buscavam complementar seus escassos vencimentos, além de atrizes de teatro e moças de famílias pobres. Nas conhecidas “casas de citas”, ou casas de encontros, elas procuravam um modo de sobrevivência diante das poucas alternativas que a sociedade e a vida lhes ofereciam. Ainda o mesmo estudo separa os modos de atuação das prostitutas *criollas* das “importadas”,

apontando, na primeira, certas características de nobreza, como a capacidade de nutrir um amor, podendo este chegar à obsessão, e a ausência de um espírito de acumulação de dinheiro. Seduzida pela vida desordenada, ela conheceria as estratégias capazes de prender seu homem. Era capaz de sacrifícios, insuflando a vaidade do parceiro e demonstrando ciúme quando lhe convinha. A prostituta *criolla*, enfim, seria a preferida dos “hombres de mala vida” que teriam sobre ela uma ascendência capaz de fazê-la colaborar em crimes ou ainda acobertá-los.<sup>133</sup>

Esse tópico da poesia carrieguiana, porque expressa uma realidade muito comum dos subúrbios da época, foi aproveitado em letras de tango como “El motivo”, de Pascual Contursi, de 1920, no qual as duas primeiras estrofes já situam o leitor em drama semelhante ao de “La queja”:

5 Mina que fue en otro tiempo  
la más papa milonguera  
y en esas noches tangueras  
fue la reina del festín...  
Hoy no tiene pa’ ponerse  
ni zapatos ni vestidos,  
anda enferma, y el amigo  
no aportó para el bulín.

10 Ya no tienen sus ojazos  
esos fuertes resplandores,  
y en su cara los colores  
se le ven palidecer.  
15 Está enferma, sufre y llora  
y manya con sentimiento  
de que así, enferma y sin vento,  
más naides la va a querer.

(ROMANO, 1995, p. 37-38).

Muito longe de justificar o tom dessa relação de violência entre ambos os sexos – até mesmo em razão do flagrante preconceito em

---

<sup>133</sup> Cf. GÓMEZ, 2011.

relação ao elemento estrangeiro – as informações históricas são capazes de explicitar a lógica sobre a qual se erigia a condição feminina suburbana. A violência física, portanto, é somente mais um capítulo dessa história de humilhações, capítulo que ganha seção especial no poema “El amasijo”, um testemunho importante da brutalidade com que poderiam ser tratadas as mulheres. A surra era diária, um “brutal ultraje” encarada pelo homem como um feito, motivo de orgulho “en la rueda insolente del compadraje”. O motivo não chega a ser apontado, embora se possa especular uma eventual traição ou até mesmo a prostituição.

A posição do poeta frente aos fatos que testemunha é, como em outras ocasiões, favorável à mulher, o que se verifica pelo uso de qualificativos como “brutal ultraje” para designar a surra, além de “rudo, insultante” para referir-se ao agressor. E completando o quadro de aberrações machistas próprias daquele tempo/espaco, uma voz que se ouve no armazém onde se discute o acontecimento assegura que somente o marido tem “ese derecho”.

- 15                                En el cafetín crece la algarabía,  
                                      pues se está discutiendo lo sucedido,  
y, contestando a todos, alguien porfía  
                                      que ese derecho tiene sólo el marido...
- 20                                Y en tanto que la pobre golpeada intenta  
                                      ocultar su sombría vergüenza huraña,  
oye, desde su cuarto, que se comenta  
                                      como siempre en risueño coro la hazaña.
- Y se cura llorando los moretones  
-lacras de dolor sobre su cuerpo enclenque...-  
                                      ¡que para eso tiene resignaciones  
                                      de animal que agoniza bajo el rebenque!
- 25                                Mientras escucha sola, desesperada,  
                                      como gritan las otras... rudas y tercas,  
                                      gozando en su bochorno de castigada,  
                                      ¡burlas tan de sus bocas!... ¡burlas tan puercas!...
- (CARRIEGO, 1999, p. 90).

No decorrer do relato, o olhar do poeta vai se alternando entre as duas cenas. Do quarto/residência vai para o “cafetín”, retornando para a companhia da vítima que, num ato incompreensível para a visão de mundo atual, tenta “ocultar su sombría vergüenza huraña”, enquanto no outro ambiente “se comenta como siempre en risueño coro la hazaña.” Num primeiro momento, poderia se tomar tal comportamento como fruto de uma lógica invertida das relações humanas, só explicável por meio das contribuições trazidas por Gómez (2011), além da crença de que se trata de um outro nível de civilização, um degrau abaixo nas relações humanas em geral, agravado pela surpreendente falta de solidariedade das vizinhas que “gritan [...] rudas e tercas, (...) ¡burlas tan de sus bocas! .... burlas tan puercas!....” . No entanto, passado mais de um século, a violência de gênero ainda protagoniza cenas semelhantes, seja em subúrbios, seja nos centros das grandes cidades.

Cena semelhante já se apresentava no poema de abertura da quarta seção de *Misas herejes*, no qual uma das estrofes indica, como um dos componentes da alma do subúrbio, a “filosofía sobre el destino” das “comadres del barrio” “mientras los testarudos hombres intentan defender al amante que fue asesino.”

Muito a propósito, o subúrbio de Lima Barreto não registra esse tipo de violência, mas em outras crônicas<sup>134</sup> que tratam da sociedade carioca em geral, o autor comenta, sobretudo, casos de assassinato de mulheres pelos seus maridos. Lima inclusive fez parte do júri popular num caso em que foi “lavada a honra” de um marido por meio do assassinato da esposa. O cronista, mesmo contra suas convicções, acabou por absolver o assassino, do que se revelava arrependido. No mesmo texto em que expõe seu ponto de vista sobre esse traço cultural da sociedade brasileira – absolver o marido assassino –, Lima conta um episódio em que teria ido a um necrotério na companhia de um amigo. A vítima era uma “rapariga” assassinada pelo seu cafetão (Lima utiliza a palavra *maquereau*). Ao chegar ao local, o cronista se surpreende com a presença, diante do necrotério, de inúmeras

---

<sup>134</sup> Cf. “Os uxoricidas e a sociedade brasileira”. LIMA BARRETO, 2004a, p. 466-474.

lavadeiras, cozinheiras e “colegas de profissão” da vítima que a condenavam, por ter traído aquele que consideravam seu marido.

Em ambos os espaços, portanto, o tratamento recebido pela mulher que trai o marido não inclui a solidariedade das outras mulheres. A sociedade patriarcal depositou no sexo feminino a responsabilidade de ser o suporte moral da humanidade, assim tolhendo toda e qualquer possibilidade de desvio comportamental fora desse padrão.<sup>135</sup>

O trabalho, que pode comprometer a tão valorizada honra feminina, naquele início de século, também pode levar à doença, dadas a falta de condições salubres em muitos locais e as grandes jornadas, sem períodos adequados de descanso. No entanto, em se tratando da principal enfermidade da época – a tuberculose – não somente as mulheres pobres, trabalhadoras, tornavam-se vítimas. É possível que essa assertiva seja válida também para o caso da violência de gênero, embora a poesia bairrial de Carriego se atenha à realidade das personagens suburbanas representadas na quarta seção da primeira obra, publicada em vida pelo poeta. Ainda que a doença permaneça muito presente entre as mulheres de *Poemas póstumos*, a violência, da forma como está retratada nessa parte de *Misas herejes*, desaparece e dá lugar a outros males, entre os quais a solidão ou o abandono, como se verá na sequência.

### Mulheres e cachorros

Em texto veiculado na imprensa carioca em setembro de 1919<sup>136</sup>, Lima Barreto comenta o convívio existente entre os cachorros do subúrbio e as mulheres, observando que, apesar de não agregar nada de útil à existência humana, há uma relação de amor entre os humanos e os cães, na qual as mulheres pobres têm papel preponderante:

...mas são as mulheres e as mulheres pobres, depositárias por excelência daquilo que faz a felicidade e infelicidade da humanidade – o

---

<sup>135</sup> Cf. VASCONCELLOS, 1992.

<sup>136</sup> “A carroça dos cachorros”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 20.

Amor. São elas que defendem os cachorros das praças de polícia e dos guardas municipais; são elas que amam os cães sem dono, os tristes e desgraçados cães que andam por aí à toa.

(LIMA BARRETO, 2004b, p. 20).

Para a presença de cães no bairro simbólico de Carriego não se poderá negar que essa é uma boa explicação, já que, como em Lima Barreto, a figura feminina é proeminente na obra do poeta argentino. A humanização empreendida pelo poeta eleva-os a uma posição semelhante a qualquer outro personagem bairrial, onipresentes que são nos versos carrieguanos. Em um dos textos em prosa deixados por Carriego, o afeto do poeta por esses personagens do seu bairro também se revela. “Mataperros” narra a história de um homem que não resiste à tentação de desferir golpes nos cachorros, mesmo os que são defendidos pelos seus donos. Depois de descrever a cena em que um cão e seu dono são mortos por Mataperros, o narrador conclui que “el ser que le pega a un perro no tiene inconveniente ninguno en matar a un cristiano.”<sup>137</sup>

Antes de suas andanças se constituírem em tema para “Los perros del barrio”, o poema mais longo de *Misas herejes*, os cães aparecem em alguns textos da vertente mais modernista de Carriego, como um dos *envíos*, “Murriá” e “Funerales báquicos”. Na vertente bairrial, porém, o cachorro figura como testemunha de muitas cenas suburbanas que, talvez, nenhum personagem humano teria conseguido flagrar. Em uma das estrofes de “El alma del suburbio”, os cães são alguns dos poucos entes que, como “el gringo”, alguns “paseantes”, além dos “vigilantes”, testemunham o silêncio da rua depois que soaram as dez badaladas. Enquanto o *gringo* se despede, os cães, como romeus de subúrbio, “bohemos de rebeldes crías sarnosas, ladran (...) sus serenatas” para as gatas protegidas nas sacadas. Imagem parecida está em “Mientras el barrio duerme”, embora nessa composição o poeta louve o silêncio noturno do bairro, proporcionado, também, pela ausência de latidos de “el perro de enfrente”. Nessa linha de cão-testemunha, como se substituísse a presença do poeta, “Por las

---

<sup>137</sup> CARRIEGO, 1999, p. 213.

madrecitas modestas” traz um cachorro que acompanha uma mãe em vigília pelo filho doente.

A humanização dos cães, em especial, não é recurso raro na literatura. Carriego, aficcionado leitor de Cervantes, certamente terá se inspirado nas *Novelas ejemplares*, publicadas em 1613 pelo escritor espanhol, onde se pode ler *El coloquio de los perros* (ou *Cipión y Berganza*, em algumas versões), um diálogo entre dois cães, guardiães de um hospital em Valladolid, Espanha, que, uma noite, se veem com a capacidade de falar, e passam a narrar, cada um, sua trajetória até ali. Numa crônica de 1907, Olavo Bilac também se utilizou do poder de comunicação dos cães para abordar os mistérios da vida.<sup>138</sup>

A associação entre cães e os setores mais pobres das cidades também é observada por Borges (1998), que a atribui à necessidade de proteção, ao gosto pela observação dos costumes caninos ou, ainda, ao desleixo. Para o ensaísta, a alegoria dos cães feita por Carriego é indevida, embora transmita “su vida caliente en montón”.<sup>139</sup>

Na composição de Carriego, toda ela construída em quadras, o olhar do poeta é despertado no momento em que a matilha se aproxima à procura de sobras, “caridad de afables cristianas servientas que tienen por ellos cuidados asiduos”. De modo similar ao subúrbio de Lima Barreto, são as mulheres que zelam por essas criaturas, alimentando-as. Mas na medida em que o foco se intensifica, o comportamento desses animais mais e mais se aproxima do humano até ganhar ares de seres transcendentais:

10                   Espíritus sabios en sus devociones,  
ladran sus blasfemias como ángeles malos,  
pero en los oficios de las contriciones  
los mueve a ser santos la unción de los palos

15                   Tal vez ellos mismos, en noches aciagas  
son los milagrosos geniales artistas,  
de bíblicas lenguas, que curan las llagas  
de anónimos Cristos sin evangelistas...

(CARRIEGO, 1999, p. 100-101).

---

<sup>138</sup> Cf. BILAC (1997).

<sup>139</sup> BORGES, 1998, p. 60.



A humanização levada a termo por Carriego não deixa de lado nem mesmo o instinto de sobrevivência inerente a toda e qualquer pessoa. A “humildad que baja de sus lagrimales” imediatamente se transforma, por necessidade, em “desplantes de ladridos fieros”; “ladran sus blasfemias como ángeles malos”, mas “los mueve a ser santos la unción de los palos”.

Na sequência, a voz poética passa a lembrar de cenas mais prosaicas, com as quais se convive rotineiramente no bairro: os cães que acompanham criminosos, compartilhando suas confidências e seus destinos em presídios e hospitais; os que se solidarizam, à noite, com os pobres enfermos dos cortiços; os que ladram de madrugada para acordar as operárias. É esse cachorro de bairro que testemunha, também, o descontentamento da esposa com o marido que tarda em chegar à casa, e a acompanha à distante taberna em busca do “sinvergüenza que aún no ha venido”. Em algumas dessas situações, o sentimento de solidariedade e humanismo é superior ao de muitos personagens descritos em outros poemas, principalmente os masculinos.

À semelhança de outros poemas, “Los perros del barrio” atua como uma sucessão de quadros suburbanos filtrados, de modo indireto, pelo olhar do cão, que é capaz de testemunhar realidades inacessíveis ao observador comum: assistem a assassinatos, cenas de vinganças, acompanham confissões, fofocas e velórios, descobrem esconderijos de roubo. Essa disposição em forma de *tableaux* – à moda baudelaireana – é facilitada pelos dodecassílabos em quadra.

A galeria de tipos caninos não é pequena. Ao longo de doze estrofes – de um total de 32 – o poeta combina alguns dos seus personagens preferidos com o perfil de algumas dessas figuras bairriais. Assim, não falta “o terror dos valientes” em cujos dentes Juan Moreira pôs sua adaga de *guapo*, além do “Maestro”, impassível, culto, de finas maneiras e hábil em estratégias de desaparecimento repentino. O apóstolo, o arrogante, o orgulhoso filósofo, o aristocrata e até o patriota, “bravo y talentoso – nació en Entre Ríos” – também integram a galeria. Marca presença, inclusive, o cavalheiro que lê Dom Quixote e já sofrera humilhações e ataques. Ao final da galeria, a matilha é descrita como um grupo pelo qual teria passado a alma de *payadores*,

liderada por Santos Vega e Juan sin Ropa, figuras míticas da história e da literatura argentinas:

- 120 Parece que el alma de los payadores  
hubiese pasado por sobre la tropa,  
y que, frente a graves jueces gruñidores,  
está Santos Vega y está Juan sin Ropa!
- ... ¿Qué será ese inquieto pavor tumultuario  
que desde la sombra llega, a la sordina?  
¡Cómo si rezasen lúgubres rosarios,  
de ostiles rumores se puebla la esquina!
- 125 Se van galopando... ¿Por qué habrán huido?  
... ¡Qué sola ha quedado la calle! ¡Qué honda  
la pena del ronco furor del aullido!  
¿No sientes, hermano? Se aleja la ronda...  
(CARRIEGO, 1999, p. 103-104).

### 2.2.3 *La costurerita*: a ida e a volta ao “dulce hogar”

Um ícone que, em razão da sua originalidade, identifica Carriego como poeta<sup>140</sup>, a ponto de o primeiro verso do poema principal constituir-se em título de antologia<sup>141</sup>: consequências do impacto provocado por uma das seções dos *Poemas póstumos* que mais sucesso alcançou entre os leitores. Ainda assim, há críticos que consideram “extraña la inmerecida fama antológica que gozan los triviales versos de *La costurerita que dió aquel mal paso*.”<sup>142</sup> Trata-se de onze poemas – a maioria sonetos – que apresentam diferentes desdobramentos de um clássico enredo dos subúrbios de toda metrópole: a operária seduzida que resolve, por isso, abandonar a casa da família para ganhar o mundo. Ao contrário do que se supõe, e pelo que já se viu em poemas como “La queja” e “El amasijo”, – de *Misas herejes* – a

<sup>140</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

<sup>141</sup> CARRIEGO, E. *La costurerita que dió aquel mal paso y otros poemas*. 2ª. ed. Buenos Aires: Torres Agüero, 1984.

<sup>142</sup> CLEMENTE, 1950, p. 13.

costureira volta a casa familiar, onde é recebida calorosamente, apesar das inevitáveis mudanças trazidas pelo tempo.

A posição do poeta em relação aos fatos varia, de forma equânime, entre um observador que por vezes dialoga com a moça, e um dos “hermanos” que divide com os demais membros da família a saudade e o vazio que essa ausência provoca. Os fatos que envolvem a sedução em si e a vida que se segue ao abandono do lar familiar são escassos, apesar dessa série apresentar relativo número de poemas. O acontecimento propriamente dito funciona como elemento desencadeador para os demais textos, cujo foco recai sobre as consequências do ato para o estado de espírito dos integrantes dessa família. A exceção fica por conta do último poema que conta o regresso da costureira ao ambiente familiar.

No primeiro poema da série, o dito “mal paso” é apenas uma suspeita da parte do poeta que parece conhecer bem o roteiro de histórias como esta, pois, inicialmente, percebe o nervosismo da moça ao chegar além do horário previsto ao bairro e intui a razão, deixando espaço para respostas que não aparecerão, como comprova o largo uso das reticências:

#### LA QUE HOY PASÓ MUY AGITADA

5 ¡Qué tarde regresas!... ¿Serán las benditas  
locuaces amigas que te han detenido?  
¡Vas tan agitada!... ¿Te habrán sorprendido  
dejando, hace un rato, la casa de citas?  
¡Adiós, morochita!... Ya verás, muchacha,  
cuando andes en todas las charlas caseras:  
sospecho las risas de tus compañeras  
diciendo que pronto mostraste la hilacha...  
(CARRIEGO, 1999, p. 141).

A segunda suposição apresentada pelo poeta já funciona como uma ruptura, a partir da qual são listadas as consequências desse comportamento, na estrofe seguinte. Pesquisas sobre criminalidade naquele início de século, incluindo nessa categoria a prostituição, davam conta de que as operárias eram uma das classes trabalhadoras

que frequentavam as “casas de citas” como forma de complementar o orçamento.<sup>143</sup> Ao final do poema, a reflexão recai sobre a consciência da personagem: “¿quién sabrá se llevas en este momento una duda amarga sobre el pensamiento y un ensueño muerto sobre el corazón?” ou seja, diante da confirmação do “mal paso”, a moça estaria em dúvida sobre o futuro do seu relacionamento.

Importante esmiuçar o termo usado por Carriego ao longo desse conjunto de poemas: o desvio cometido pela personagem em relação ao rígido código moral e comportamental imposto às mulheres, isto é, o “mal paso”, está associado a um espaço desconhecido da maioria dos habitantes do subúrbio, o centro da cidade<sup>144</sup> que, naquele início de século, passava por profundas mudanças arquitetônicas e urbanísticas, as quais, certamente, assustavam as pessoas mais simples. Um dos principais críticos de Carriego acrescenta que o adjetivo presente na expressão “mal paso” deve ser interpretado como sinônimo de “desgraciado, infeliz”, e não como algo passível de condenação.<sup>145</sup>

Diante da decisão de abandonar a casa familiar, o segundo ato do drama da costureira se resume às lamentações dos irmãos a respeito da futura ausência dessa figura familiar na vizinhança:

¿NO TE VEREMOS MÁS?

...¿Conque estás decidida? ¿No te detiene nada?  
¿Ni siquiera el anuncio de este presentimiento?  
No puedes negar que eres una desamorada:  
¡te vas así, tranquila, sin un remordimiento!

5                    ¡Has sido tanto tiempo nuestra hermanita! Mira  
                         sino te desearemos buen viaje y mejor suerte,  
                         ...tu decisión de anoche la creíamos mentira:  
                         ¡que tan acostumbrados estábamos a verte!

10                    Nos quedaremos solos. ¡Y cómo quedaremos!  
                         De más fuera decirte cuánto te extrañaremos:

---

<sup>143</sup> Cf. GÓMEZ, 2011.

<sup>144</sup> Cf. MONTELEONE, 2006.

<sup>145</sup> Cf. GABRIEL, 1921.

y tú, también, ¿es cierto que nos extrañarás?

¡Pensar que entre nosotros ya no estarás  
mañana!

Caperucita roja que fuiste nuestra hermana,  
Caperucita roja, ¿no te veremos más?

(CARRIEGO, 1999, p. 142).

Na estrofe final aparece, pela primeira vez, o vocativo “caperucita roja”, referindo-se à moça, muito provavelmente em razão do destino que ambas as personagens tiveram em suas respectivas tramas: a sedução. A expressão “fuiste nuestra hermana”, no penúltimo verso, com o verbo no passado, revela que algo na relação entre o observador – que aqui fala no plural, em nome de todo grupo que envolve esse ciclo – e a personagem se alterou.

Como num *flashback*, a voz do sujeito poético se modifica, assim como a direção do seu olhar em “La inquietud” – o terceiro poema da série. Em terceira pessoa, o poeta descreve as atitudes dos familiares da trabalhadora diante do atraso incomum de seu retorno ao lar. Há referências a “los niños”, ao “padre [que] mira el reloj” e a “las muchachas, que cosen, [e] permanecen calladas”. Uma família numerosa, portanto, embora não seja mencionada a mãe, figura ausente em muitas famílias representadas na poesia carrieguiana, como em “Residuo de fábrica” e “Mamboretá”.

Parece haver um consenso entre os habitantes desse bairro simbólico de Carriego sobre o desenrolar de certos episódios, principalmente no que se refere ao comportamento feminino, consenso este provavelmente derivado do código moral antes aludido a que as mulheres estavam sujeitas. Diante do nervosismo com que a costureira chegou ao bairro, o poeta presume o “mal paso”. O atraso da operária no retorno ao lar provoca “aquella dolorosa sospecha” e o conseqüente nervosismo do pai que “enciende outro cigarro”, depois de deixar a leitura de lado. Aqui surpreende a imagem de um pai leitor que, apesar das circunstâncias, se revela sóbrio e zeloso, em contraste com outros chefes de família que, diante das adversidades, entregavam-se à bebida, como em “Residuo de fábrica”, por exemplo.

A mesma atmosfera de apreensão está presente no poema seguinte – “Cuando llega el viejo” – agora trazendo à cena “la abuela”

e “el hermano”, como integrantes dessa família, este último surpreendido pelo poeta na sua leitura das notícias de um jornal.

CUANDO LLEGA EL VIEJO...

Todos están callados ahora. El desaliento  
que repentinamente siguiera al comentario  
de esa duda, persiste como un presentimiento.  
El hermano recorre las noticias del diario

5                   que está sobre la mesa. La abuela se ha dormido  
y los demás aguardan con el oído alerta  
a los ruidos de afuera, y apenas se oye un ruido  
las miradas ansiosas se clavan en la puerta.

10                   El silencio se vuelve cada vez más molesto:  
una frase que empieza se traduce en un gesto  
de impaciencia. ¡La espina de esa  
[preocupación!...

Y cuando llega el viejo, que salió hace un  
[instante,  
en todas las miradas fijas en su semblante  
hay una temerosa, larga interrogación.

(CARRIEGO, 1999, p. 143).

Se em “La inquietud” a espera era pela volta da irmã que se tardava, aqui parecem todos ansiar somente por notícias, menos “la abuela [que] se ha dormido”, como se já soubesse o desfecho dessa história, não guardando maiores esperanças a esse respeito, ao contrário dos demais membros da família. Na última estrofe, o leitor – que possivelmente guarda uma apreensão semelhante diante da espera pelo “viejo” – toma conhecimento de que, na verdade, o pai da família saíra “hace un instante”, provavelmente em busca de notícias sobre a filha. O título da composição promete ao leitor a revelação dos acontecimentos posteriores à chegada do pai, mas mesmo após a leitura dos últimos versos, a incógnita continua: O que terá acontecido com a *costurerita*? Apenas o poeta e “la abuela” parecem ter a resposta dessa pergunta, a partir dela desencadeando diferentes reações.

Depois de focar o episódio desde o ângulo da suspeita, passando pela decisão da moça pela saída de casa, até a espera angustiante da família pela filha atrasada – um percurso cronologicamente desordenado –, o poeta preocupa-se em resumir o acontecimento desde o ponto de vista externo, passados dois dias, ou seja, quando o fato já corria de boca em boca no bairro. Trata-se do poema mais conhecido deste conjunto, até porque lhe empresta o título.

Como será possível constatar em outros poemas de Carriego, “La costurerita que dió aquel mal paso” é produto da reprodução indireta das vozes que circulam no bairro, misturadas às impressões do próprio poeta em relação à situação:

#### LA COSTURERITA QUE DIO AQUEL MAL PASO

5 La costurerita que dió aquel mal paso...  
—y lo peor de todo, sin necesidad—  
con el sinvergüenza que no la hizo caso  
después... —según dicen en la vecindad—  
se fué hace dos días. Ya no era posible  
fingir por más tiempo. Daba compasión  
verla aguantar esa maldad insufrible  
de las compañeras, ¡tan sin corazón!

10 Aunque a nada llevan las conversaciones,  
en el barrio corren mil suposiciones  
y hasta en algo grave se llega a creer.

¡Qué cara tenía la costurerita,  
qué ojos más extraños, esa tardecita  
que dejó la casa para no volver!...

(CARRIEGO, 1999, p. 143).

Na terceira estrofe, o poeta relativiza os comentários que chegam a cogitar um desfecho ainda mais trágico: “en el barrio corren mil suposiciones y hasta en algo grave se llega a creer.” A falta de solidariedade das colegas mais uma vez aparece, da mesma forma que em “El amasijo”, sendo uma das razões para a possível fuga, já que se torna difícil suportar “esa maldad insufrible de las compañeras, ¡tan sin corazón!” Cabe lembrar que tema semelhante foi abordado em dois contos, entre os poucos que Carriego produziu, publicados somente

nos anos 50. “Dos cartas”<sup>146</sup> narra exatamente o mesmo drama com enfoques em duas personagens: a que está prestes a encontrar-se com seu admirador, e aquela que, a esse mesmo homem, já “deu provas de sua afeição” e, agora, grávida, descobre que seu pretendente assedia a colega de fábrica. Em posição contrária a que assume nos poemas da costureira, o narrador de “La chica más linda de mi barrio”<sup>147</sup> desempenha o papel do sedutor que, apesar de ser amigo da moça, não resiste aos seus encantos e acaba por levá-la à morte em razão da desonra.

A rigor, somente três poemas do conjunto em questão citam fatos que correspondem ao caso do “desvio de conduta” da costureira. Os demais dão conta das expectativas em relação a sua chegada e à reação dos familiares após o abandono do lar. Também relatam as lamentações, sempre reproduzidas pelo poeta, acerca da ausência da “hermana”.<sup>148</sup> Este é o caso de “ ‘Caperucita roja’ que se nos fue”, em que o sujeito poético – como se fosse um dos familiares – comenta as consequências práticas, em sua maioria, dessa ausência: a casa em desordem, já que “la hacendosa muchacha de otros tiempos” não se encontra. Se os adultos ou os filhos maiores expressavam sua lástima por meio do silêncio – como se viu em “La inquietud” – “el menor de los chicos”, na sua incapacidade de entender esses acordos tácitos, “llama recordándote siempre lo que le prometieras, para que le des algo... Y a veces – ¡si lo oyeras! – para que como entonces le prepares la cama.”

Nesse ponto, é importante notar a relação de proximidade entre a irmã mais velha – que saiu de casa – e o menor, algo comum em famílias numerosas como a que se apresenta, com “niños”, “muchachas que cosen”, o “hermano”, a “abuela” e, “la madre”, que aparece nesse enredo pela primeira vez. A enumeração dos indícios de falta da irmã mais velha dá a medida exata do lugar que ocupa essa figura na estrutura familiar: ela é quase uma mãe que põe a casa em ordem, tem agilidade e destreza nas tarefas domésticas, cuida do irmão menor, colocando-o para dormir. Daí a desestruturação inicial, o

---

<sup>146</sup> CARRIEGO, 1999, p. 199-203.

<sup>147</sup> CARRIEGO, 1999, p. 207-210.

<sup>148</sup> Cf. GABRIEL, 1921.



impacto gerado por essa perda, expressado nesse poema, desordem que funciona, também, como metáfora do estado emocional daquele núcleo familiar.

*CAPERUCITA ROJA QUE SE NOS FUE*

¡Ah, si volvieras...! ¡Cómo te extrañan mis  
[hermanos!

La casa es un desquicio: ya no está la hacendosa  
muchacha de otros tiempos. ¡Eras la habilidosa  
que todo lo sabías hacer con esas manos!...

5 El menor de los chicos, ¡pobrecito!, te llama  
recordándote siempre lo que le prometieras,  
para que le des algo... Y a veces —¡si lo oyeras!—  
para que como entonces le prepares la cama.

10 ¡Cómo entonces! ¿Entiendes? ¡Ah, desde que te  
[fuiste,  
en la casita nuestra todo el mundo anda triste,  
y temo que los viejos se enfermen, ¡pobres  
[viejos!

Mi madre disimula, pero a escondidas llora,  
con el supersticioso temor de verte lejos...  
Caperucita roja, ¿dónde estarás ahora?

(CARRIEGO, 1999, p. 144).

Os sinais da ausência são, portanto, materiais e psicológicos. Como se estivesse conversando com a costureira, o poeta comunica-lhe esses efeitos da sua decisão sobre a família. As hesitações, além de algumas exclamativas e perguntas, ficam sem resposta. Assim, a questão que fecha o poema dirige-se para o vazio, sem convicção de obter uma resposta: “Caperucita roja, ¿dónde estarás ahora?”

A passagem do tempo é capaz de suavizar o impacto de determinadas perdas na vida de um indivíduo ou de uma família, mas nunca apagá-las. Em síntese, esta é a mensagem contida em “Aquella vez que vino tu recuerdo”. Deixando de lado, nesta parte da obra, o soneto e, conseqüentemente, o esquema mais rígido de rima e métrica, o poeta sente-se livre para narrar uma cena que traz dois

momentos distintos: no primeiro, o clima familiar transcorre animadamente. Aí se vê um quadro típico de subúrbio, com as mulheres da família ao redor de uma mesa de chá, a clássica fofoca, a visita da prima com novidades da rua, a brincadeira das crianças. Nesse texto, o poeta se coloca entre “los demás que hablábamos de todas las cosas de que se habla con cariño.” Esse é o clima de amenidades instaurado quando se dá a ruptura. E o elemento desestabilizador não poderia ser outro senão a lembrança da filha que deixou a casa:

15 Estábamos así, contentos, cuando  
alguno te nombró, y el doloroso  
silencio que de pronto ahogó las risas,  
con pesadez de plomo,  
persistió largo rato. Lo recuerdo  
como si fuera ahora: nos quedamos  
mudos, fríos. Pasaban los minutos,  
20 pasaban y seguíamos callados.  
Nadie decía nada pero todos  
pensábamos lo mismo. Como siempre  
que la conmueve una emoción penosa,  
mamá disimulaba ingenuamente  
25 queriendo aparecer tranquila. ¡Pobre!

(CARRIEGO, 1999, p. 144-145).

O silêncio que se instala na família é revelador do quanto o tema contém de interdito, de tabu. Ao longo dos poemas dessa parte, a única forma de tomar conhecimento da dor e da saudade dos familiares da *costurerita* é a voz do poeta, que se infiltra entre os irmãos da moça para dar testemunho da reação do pai, das irmãs, da mãe. Contudo, como demonstra o poema, o silêncio é a reação mais corriqueira. Não há notícia de tentativas de resgate ou de saber sobre as condições de vida da irmã. Naquele contexto de elevado controle moral sobre as mulheres, o “mal paso” parecia ser uma atitude irreversível, para a qual não havia perdão, e que cortava definitivamente as relações da “transgressora” com sua família. O silêncio por ocasião da lembrança também cumpre a função de proteger as outras moças, nas quais a atitude da irmã poderia deixar uma marca de falta de respeitabilidade, comprometendo seus futuros relacionamentos.

Ainda que a cena nesse poema englobe muitos personagens – já que se trata de uma reunião familiar – é sobre a figura materna que o olhar do poeta se detém. Primeiro, no início do texto, quando descreve a alegria da mãe (“mamá reía recordando, entre otros, no sé qué antiguo chisme de familia”); ao final, diante da consternação geral, a dissimulação dos sentimentos. E essa reação da matriarca soa como uma ordem ou um modelo a ser seguido pelos demais, uma fórmula sobre como encarar a situação: “las muchachas fingían ocuparse del vestido que una de ellas llevaba; los niños, asombrados de un silencio tan extraño, salían de la pieza. Y los demás seguíamos callados sin mirarnos siquiera.”

Para além do clima sombrio e da ausência da alegria familiar, alguns poemas contribuem para a construção do bairro simbólico em outros campos. Se nos poemas de *Misas herejes* predominavam “la pieza” e “el conventillo” como cenário para alguns dramas individuais, aqui se apresenta uma família inteira que, ao que indica o poema, vive numa casa, com pátio, ou seja, não se trata de uma moradia precária, como nas situações anteriores. Compreende-se, agora, a expressão do poeta quando narra o episódio em si, na composição que dá nome a esta parte dos *Poemas póstumos*: “La costurerita que dió aquel mal paso... – y lo peor de todo, sin necesidad –”, ou seja, as razões para a atitude da moça não passam pela necessidade de um complemento salarial, como costumava acontecer.<sup>149</sup> Trata-se pura e simplesmente de um caso de sedução. A propósito da expressão entre travessões, e a título de curiosidade, Nicolás Olivari, em *La amada infiel*, reescreve o enredo da operária, concedendo-lhe um final alternativo, no qual o “mal paso” não teria acarretado tantos sofrimentos, muito ao contrário:

LA COSTURERITA QUE DIÓ AQUEL MAL PASO

“La costurerita que dió aquel mal paso  
y lo peor de todo sin necesidad”.  
Bueno, lo cierto del caso,  
es que no se la pasa del todo mal.

---

<sup>149</sup> Cf. GÓMEZ, 2011.

un collar de perlas, y un cucurucho  
de bombones; la saluda el encargado  
y ese viejo por cierto, no la molesta mucho.

10 Pobre la costurerita que dió el paso malvado...!  
Pobre si no lo daba, que aun estaría  
sinó tísica del todo, poco le faltaría.

Ríete de los sermones de las solteras viejas,  
en la vida muchacha, no sirven esas consejas  
porque... piensa!... si te hubieras quedado...!  
(OLIVARI, 2008, p. 66).

No poema “Mientras el barrio duerme”, pertenente à última seção dos *Poemas póstumos*, a reflexão do poeta também se dirige a uma *costurera* cuja história difere um pouco da sua colega mais famosa:

75 ¿Y los otros? ¿Los hurraños  
vecinos? La costurera  
ya un poquito entrada en años...  
¿Si serán los desengaños  
que la dejaron soltera?

80 Si bien la historia no es clara,  
dice la chismografía  
que una prima le robara  
el novio en su misma cara,  
jugando a la lotería.

85 Al fin y al cabo valiera  
más olvidar la traición;  
pero por esa zoncera  
de la pena que le diera  
se enfermó del corazón.

(CARRIEGO, 1999, p. 173).

Aqui, ao invés da sedução e da saída de casa, a moça perde o namorado para uma prima, causando-lhe desgostos e doença. Chama a

atenção a referência à ciência do *chisme*, “la chismografía”, a quem o poeta atribui a versão sobre os acontecimentos da vida amorosa da costureira.

De volta ao enredo da operária seduzida, com o passar do tempo, as questões que envolvem o destino da personagem central parecem ampliar-se, dado o número de perguntas que integram a composição que já no título apresenta uma indagação: “¿Qué será de ti?”. Como em muitos outros textos dessa parte, trata-se de um monólogo do poeta dirigido à costureira cujo tom são as dúvidas que as cartas – mencionadas em outra poema da seção (“Por ella”) – parecem não ter esclarecido:

¿QUÉ SERÁ DE TI?

¿Qué será de ti? ¡Hace tanto  
que te fuiste! Ya ni sé  
cuanto tiempo.  
¿De nosotros  
5 te acuerdas alguna vez?  
¿Verdad que sí? Tu cariño  
de lejos nos seguirá...  
¡qué sola te sentirás!  
Si se habla de ti, en seguida  
10 pensamos: ¿será feliz?  
Y a veces te recordamos  
con un vago asombro: así  
como si estuvieras muerta.  
¿Después de aquel largo adiós,  
15 ahora que no eres nuestra,  
quién escuchará tu voz?  
Madrecita, hermana, dulce  
hermana que se nos fué,  
hermanita buena, ¿cuándo  
20 te volveremos a ver?

(CARRIEGO, 1999, p. 146).

Afirmando desconhecer há quanto tempo deu-se o abandono da casa familiar pela moça, o poeta deixa claro que se trata de tempo suficiente para que se tenha parado de contar, embora, de acordo com os poemas anteriores, a esperança de retorno sempre esteve presente.

Passado o período de luto – porque da forma como lembram, por vezes, é como se a moça estivesse morta – a família já consegue falar sobre a “perdida”, conjecturando sobre a sua felicidade.

A cisão familiar definitiva – comprovada pela expressão “fuiste nuestra hermana”, presente em poema anterior –, ganha reforço com os versos “¿Después de aquel largo adiós, ahora que no eres nuestra, quién escuchará tu voz?” Fica implícita a certeza de que, pertencendo àquela família, a voz da moça seria ouvida. No entanto, no que se refere ao bairro representado por meio dos textos escolhidos, o poeta foi o único ouvinte de todos os personagens, cujas queixas, solicitações, protestos e questionamentos foram objeto de mediação para que, enfim, chegassem a ser “ouvidos” pelo leitor.

Uma última cena de espera está desenhada em “Por la ausente”. Ainda que estejam presentes vários personagens, o olhar do poeta se fixa sobre uma das “hermanitas” que está prestes a iniciar uma oração, “noche a noche tartamudeada, por aquella perdida, desamorada, que hace ya cinco meses dejó el hogar.” De modo semelhante ao que demonstrou “Aquella vez que vino tu recuerdo”, aparentemente a situação sentimental da família parecia ter se normalizado, e a mácula provocada pela perda, se dissipado. O pai e seu cachimbo; a mãe e as histórias já repetidas de doenças familiares; as tarefas escolares do “muchacho”: nada mais cotidiano. A rotina, no entanto, é quebrada “como una obsesión mala”, com a lembrança de uma das integrantes da família:

#### POR LA AUSENTE

Fuma de nuevo el viejo su trabajosa  
pipa y la madre escucha con indulgencia  
el sabido proceso de la dolencia  
que aflige a una pariente poco animosa.

- 5 El muchacho concluye la fastidiosa  
composición, que sobre la negligencia  
en la escuela le dieron de penitencia,  
por haber olvidado no sé qué cosa...
- 10 Y en el hondo silencio que de repente  
como una obsesión mala llena el ambiente,

muy quedo la hermanita va a comenzar

La oración, noche a noche tartamudeada,  
por aquella perdida, desamorada,  
que hace ya cinco meses dejó el hogar.

(CARRIEGO, 1999, p. 146).

A expectativa do leitor mais uma vez é frustrada em “La vuelta de ‘Caperucita’ ”. Até esse ponto do enredo da costureira, muito já se conhece acerca dos que permaneceram à espera da moça, e pouco sobre a protagonista. Com o último poema da série não será diferente. A acolhida à “hermana” é feita por uma voz familiar e obedece ao mesmo tom compreensivo em relação à condição feminina, expresso em muitos dos poemas de *Misas herejes*, por exemplo. No entanto, essa atitude soa incomum diante de tantos impedimentos antes postos (a falta de atitude da família diante do fato em si, o silêncio, a menção à filha como se estivesse morta). Todavia, frente às perdas vividas pelos familiares (a doença da mãe e a morte do pai), o fato de ter uma filha desonrada sob o mesmo teto parece menor. Por isso, talvez, a boa acolhida e a certeza, já expressa no primeiro verso, de que ninguém lhe reprovará a conduta antes demonstrada.

#### LA VUELTA DE CAPERUCITA

Entra sin miedo, hermana: no te diremos nada.  
¡Qué cambiado está todo, qué cambiado!; ¿no es  
[cierto?  
¡Si supieras la vida que llevamos pasada!  
Mamá ha caído enferma y el pobre viejo ha  
[muerto...

5 Los menores te extrañan todavía, y los otros  
verán en ti la hermana perdida que regresa:  
puedes quedarte, siempre tendrás entre  
[nosotros,  
con el cariño de antes, un lugar en la mesa.

10 Quédate con nosotros. Sufres y vienes pobre.  
Ni un reproche te haremos: ni una palabra sobre

el oculto motivo de tu distanciamiento;

ya demasiado sabes cuánto te hemos querido:  
aquel día, ¿recuerdas?, tuve un presentimiento...  
¡Si no te hubieras ido!...

(CARRIEGO, 1999, p. 147).

Enquanto a “los menores”, por sua visão restrita dos fatos, está reservado o sentimento da falta, nos adultos, à saudade agrega-se a imagem da “hermana perdida que regresa”. Repentinamente o discurso de exclusão referido anteriormente é substituído por “siempre tendrás entre nosotros, con el cariño de antes, un lugar en la mesa”, motivado, provavelmente, pelo fato de que “el oculto motivo de tu distanciamiento” já não gera comentários no bairro, preocupado, provavelmente, com outras vítimas de sedução, mais recentes.

Na estrofe final, a referência a “un presentimiento” citado no segundo poema da seção levanta a hipótese de que a saída de casa poderá ter sido precipitada, ainda que “Ya no era posible fingir por más tiempo.”, como assinala o poema principal. Por outro lado, esse trecho final pode sinalizar uma retomada do diálogo interrompido desde a partida da moça, a partir de onde fazem um balanço de perdas e ganhos (“Se no te hubieras ido!”) e a vida segue em frente, mais próxima do normal, do aceitável, do que deveria ter sido, mas que, pela força do destino, desviou-se do caminho, deu um “mal paso”. Outra interpretação desse regresso fornece indícios de que o grande desafio da costureira começa no momento da sua volta ao lar:

Para Carriego – dentro de su visión pequeño-burguesa de los hechos, acentuada por esa hipertrofia del sentimiento (...) la vuelta al orden se produce a través del retorno y del perdón. El tiempo ha transcurrido y la que se fuera vuelve para enfrentar el cambio, los cambios inevitables de vida y muerte.

(SARLO, s.d., p. 782).

Tendo Carriego, por meio de sua poesia, ampliado para as ruas do subúrbio o ambiente doce e acolhedor do lar – típico originalmente reconhecido por Jauss em Baudelaire –, nesse conjunto de poemas



sobre a *costurerita* a habitual situação feliz é quebrada.<sup>150</sup> Em verdade, ao longo da quarta seção de *Misas herejes*, há pouquíssimos poemas em que a fórmula do “doce lar” poderia ser aplicada.

Em “El camino de nuestra casa”, primeiro texto de *Poemas póstumos*, a rua e o lar se fundem como ambientes familiares, íntimos. A partir desse ponto, no que se refere ao bairro, Carriego inicia um movimento em direção ao interior, cujo ponto de inflexão é a volta da costureira à casa paterna. “Por ello el motivo del regreso halla espacio privilegiado en el suburbio: el que vuelve y, de un modo más abstracto, lo que retorna, confirma, ciclicamente, el orden que reinstaura el tiempo quieto del suburbio.”<sup>151</sup> Por essa razão, no tópico do “doce lar” – “que significa siempre un regreso a lo bueno, a lo justo, a lo que debe ser conservado”<sup>152</sup> – podem se inserir a maioria dos poemas de “Interior”, a última parte da obra póstuma. É flagrante, nessas composições, a valorização que o poeta atribui ao espaço da casa, seus sons, sua quietude e, logicamente, seus moradores.

“La dulce voz que oímos todos los días” pode ser um primeiro exemplo, construído todo em uma só estrofe. Nele o poeta fala a uma pessoa da família, uma moça, elogiando-lhe a bondade e a doçura de sua voz. Mas o que, em princípio, soa como um elogio ou reconhecimento das habilidades da personagem em fazer “reir la abuelita cuando ella quiere llorar” acaba deslizando para a chantagem infantil.

No te habrás de imaginar  
lo mucho que sufriremos  
si tú nos dejas... Mamá  
dice que cuando te cases  
nos tendrás que **abandonar**,  
y eso es mentira: ¿no es cierto  
que nunca te casarás?  
Nunca nos dejarás solos

---

<sup>150</sup> Cf. MONTELEONE, 2006. Um dos textos de Baudelaire que expressa esse ambiente de conforto proporcionado pelo lar é *Le balcon* (A sacada), de *As flores do mal*.

<sup>151</sup> MONTELEONE, 2006, p. 216.

<sup>152</sup> SARLO, s.d., p. 779.

porque eres buena ¿verdad?

(CARRIEGO, 1999, p. 163 – grifo meu).

Não será este o único texto em que o casamento está representado como uma ruptura para com a família, e não somente para a moça. Num dos quadros de “El casamiento” – poema da primeira seção da obra póstuma – aparece o lamento da mãe do noivo pela “perda” de um dos filhos. Suas motivações são compreensíveis, já que o outro filho encontrava-se preso:

Las mujeres distraen, de cuando en cuando,  
a la vieja que anoche, no más, reía  
fingiéndose conforme pero dudando:  
—... al fin era la ayuda que ella tenía—.

95 La afligen los apuros. Lloro, temiendo  
las estrecheces de antes ¡y con qué pena!  
piensa en el hijo ausente que está cumpliendo  
los tres años, tan largos, de su condena...  
(CARRIEGO, 1999, p. 136).

De volta ao texto em questão, o uso da palavra “abandonar” caracteriza o enlace como um fato negativo, o que, somado à tentativa de convencimento calcada em uma sequência de perguntas, quase intimidatória, beira a crueldade, quando se pensa no destino das mulheres suburbanas: “el silencio, la tristeza, la nostalgia, o la entrega.”<sup>153</sup> Em “El aniversario” – da seção “Interior” – a “tía soltera” é uma das que compartilha a dor da família no dia em que se comemoraria o aniversário de um ente falecido. Na cena, mãos “cansadas de la tarea diaria, que no es poca” caracterizam essa figura que “medita, evocando memorias de lejanos noviazcos de muchacha”, enquanto desfaz uma peça do enxoval.

Esses pequenos excertos demonstram que, para o poeta, não importa a felicidade da personagem ou o futuro lar que ela poderá constituir. A sua argumentação, no decorrer do poema, objetiva manter intacto o “doce lar”, desconsiderando, inclusive, a evolução

---

<sup>153</sup> SARLO, s.d., p. 778.

natural da vida da moça. Ainda assim, não deixa de reconhecer a dor da solidão vivida pelas “tías solteras”. E aí reside um ponto fundamental da poesia de Carriego: não há, em seus poemas, projeções em direção ao futuro. Ou melhor, o porvir está sempre associado ou à morte, ou à partida de alguém ou à solidão.<sup>154</sup> Há o passado e, sobretudo, o presente, que Carriego encarrega-se de fixar, com sua poesia, numa tentativa de parar o tempo que, para ele, já se tornava exíguo.

Contudo ainda podem ser encontrados momentos de celebração, embora o tom lúgubre e uma atmosfera soturna se instale ao final de “Reíd mucho, hermanitas”. Nesse texto, o poeta contrapõe o som das risadas que “llena nuestra casa de salud” à “nuestra melancolía”. E o pátio – lugar, por excelência, de celebração da casa suburbana portenha – é o local adequado, já que sua posição estratégica reverbera o som do riso para toda a casa. No entanto, como uma voz dissonante, o poeta lembra que, a todo momento, poderá surgir algum fato capaz de provocar mudanças:

#### REÍD MUCHO, HERMANITAS

Reíd mucho, hermanitas, reíd con esa risa  
tan fresca y tan sonora, con esa risa fuerte  
que llena nuestra casa de salud. La sonrisa  
no es para vosotras todavía: ¡qué suerte!

5                    Que vuestra risa sea como una  
fuente, y vierta  
su chorro alegre sobre nuestra melancolía:  
sea como una caja de música que abierta  
perennemente suena desde que empieza el día.

Hermanas: reíd de una vez toda vuestra sana  
10                    alegría de dueñas del patio, que  
mañana  
— ¡ah, mañana!— quién sabe si os habremos de oír.

¡Ay, hermanas, hermanas juguetonas!, ¡ay, locas

---

<sup>154</sup> Cf. TELEKI, 1977.

rabietas de la abuela!, ¿cuál de esas lindas bocas  
será la que primero dejará de reír?

(CARRIEGO, 1999, p. 166-167).

Mas se houver um poema capaz de celebrar a representação da casa como lugar de conforto afetivo e de acolhimento, esse texto será “La lluvia en la casa vieja”. Para além dos sinais físicos do tempo, o adjetivo “vieja” traz toda uma carga de afetividade e de recordações. O torrencial aguaceiro que tange o teto de zinco do reduto de onde o poeta inicia sua reflexão contribui para a intensificação do olhar em direção às coisas mais prosaicas que se poderá viver em uma casa de subúrbio, num dia de chuva, naqueles idos de 1910. Enquanto algumas moças preparam as clássicas “tortas fritas”, outras discutem o passatempo noturno, além dos comentários sobre a reprimenda dirigida pela avó a uma das netas que ficou lendo romances até tarde, na noite anterior. De início sereno em suas observações, a algaravia da chuva no telhado somada à que se instalou no interior da casa domina a razão do poeta, que passa a reproduzir parte dos comentários que ouve:

- 40 Y sigue el chaparrón. ¡Cómo diluvia  
en el jardín! Adiós el enrejado;  
era un adorno al fin, maldita lluvia...  
¡Daba una vista, así, recién pintado!
- 45 ¡Adiós, con este viento, la glorieta!...  
¡Los claveles, muchachas, los claveles!,  
quien no vuelva trayendo una maceta  
se quedará esta noche sin pasteles.
- 50 ¡A ver, Florinda, a ver dónde pisamos:  
las baldosas del patio se hallan flojas  
y te salpican toda entera...Vamos,  
por ahí no, con cuidado, ¡que te mojas!  
Tan a destiempo el resbalón ¿no es cierto?  
¡Ah, ese primo, si hubiese andado listo!  
¡Y se atreve a decir que ha descubierto  
unas cosas más lindas! ¡Lo que ha visto!
- ¿Reproches? Se ha lucido la lectora.  
¡También la otra zozna es tan *autera!*

55

Se ha lucido. ¡Si lo supiese ahora  
alguno que yo sé!... ¡Si lo supiera!

(CARRIEGO, 1999, p. 178).

Nada poderia ser mais corriqueiro e banal. E o poeta sente-se tão à vontade nesse ambiente familiar e alegre que arrisca até mesmo um termo lunfardesco<sup>155</sup>, prova de que reproduz de maneira fiel as vozes que o cercam. Assim, o tom coloquial aliado ao prosaísmo das imagens recolhidas confere à casa o *status* de ambiente ideal por excelência.

Sendo o bairro um construto formado por uma face institucional – aqui caracterizada pelos personagens e suas ações –, além dos seus aspectos territoriais<sup>156</sup>, não se poderá negar que alguns elementos dessa geografia simbólica contribuem significativamente para a formação desse espaço simbólico, na medida em que condicionam o comportamento dos entes que por eles circulam. Determinismos à parte, em muitos casos, será difícil separar as facetas, já que o meio interfere decisivamente no destino de alguns personagens. O “conventillo”, “la pieza” e “el pátio” talvez sejam, entre outros, os melhores exemplos.

#### 2.2.4 Uma geografia do bairro periférico de Carriego: alguns elementos

O subúrbio carioca, conforme a representação que Lima Barreto nos oferece por meio de suas narrativas, tem como edificação característica o *chalet*, vocábulo utilizado pelo ficcionista ainda na grafia francesa. Para Carriego, a casa familiar detém uma grande importância, haja vista o desenvolvimento do tópico do “dulce hogar” em sua poesia. Por razões ligadas ao gênero poético, as descrições desses elementos da geografia bairrial do poeta não são tão

---

<sup>155</sup> Autera: alarmista, pessimista, pessoa que traz má sorte. (DICCIONARIO LUNFARDO, 2015)

<sup>156</sup> Cf. SABUGO, 2004.

esclarecedoras quanto as de Lima Barreto, ainda que permitam a identificação da predominância de certos espaços em momentos diferentes desse subúrbio portenho.

Em *Poemas póstumos*, quando o bairro adquire uma feição mais afetiva e familiar, o espaço que envolve os personagens será a “casa vieja”, enquanto que em *Misas herejes*, onde se sobressai o caráter pitoresco e violento desse bairro, predominam “la pieza”, “el conventillo” e seu “pátio”. As referências a essa construção similar ao cortiço carioca não são muitas. No caso da composição “El amasijo”, o que explicaria o fato de a vítima da surra ouvir “desde su cuarto” “la algarabía” gerada pela repercussão do acontecido? Da mesma forma, o deboche e os gritos de “las otras”, provavelmente as vizinhas, eram ouvidos pela mulher, de modo que havia proximidade geográfica entre os ambientes.

Em outros poemas, como é o caso de “Residuo de fábrica” e “La queja”, o cenário que envolve as febris personagens é “la oscura pieza” ou “el cuarto onde se muere”, as unidades mínimas do *conventillo* que aparece, por exemplo, em “La viejecita”: “Por eso, a veces, tiene su duelo en sus cansados ojos sin brillo, llantos que caen como un consuelo sobre las llagas del conventillo.” No texto de abertura da quarta seção de *Misas herejes* – “El alma del suburbio” –, o poeta se refere à “algarabía del conventillo” através da qual passa o menino que traz as últimas notícias divulgadas pelo “boletín – famoso – de última hora”. A “pieza” também aparece na geografia de “El guapo”, como “amenaza de algún conventillo” e “academia de ágiles visteadas”, ou seja, o lugar onde aprimora sua agilidade para as brigas a *cuchillo* que auxiliam na construção de sua fama.

Em 1904, 21% da população da cidade de Buenos Aires habitava esse tipo de moradia na região que circundava a Plaza de Mayo, que em 1910 passou à zona de maior densidade populacional e edilícia da capital. Entre 1870 e 1910, por razões climáticas – a zona ao norte da praça central era mais fresca e menos úmida no verão –, os ricos foram abandonando suas casas na parte ao sul e construíram palacetes de acordo com o estilo arquitetônico vigente. Essas casas abandonadas ou em más condições passaram a funcionar como moradia de imigrantes. Ainda na década de 70, a epidemia de febre amarela acelerou o processo de transferência dos ricos para o norte da

Plaza de Mayo e também à região Oeste da cidade (Flores e Belgrano). Conforme Scobie (1977, p. 45-46):

En el corazón de la vieja ciudad colonial, apenas al sur de Plaza de Mayo, muchas residencias antes pertenecientes a la élite, que incluían hasta tres patios interiores, se transformaron en conventillos. En habitaciones de bajo alquiler se hacían grupos unifamiliares o grupos de solteros. De esta manera los obreros estaban cerca de sus lugares de trabajo, sea en la construcción, en el acarreo, en la estiba, en los almacenes, en las calles y en los diques. Los distritos céntricos presentaban, en consecuencia, una mezcla de riqueza y pobreza, elegancia y suciedad, mansiones y conventillos, familias tradicionales y humildes inmigrantes recién desembarcados de algún transatlántico, y hombres cuya función iba desde manejar el destino de una nación de ocho millones de habitantes hasta levantar una bolsa de trigo de ochenta kilos.

No entanto, o problema da falta de moradia não era resolvido somente com as velhas casas ao sul da Plaza de Mayo. Em 1880 cerca de 300 dos 2000 *conventillos* de Buenos Aires eram novos, especialmente construídos para esse fim. Em 1890 o total dessas residências multifamiliares já alcançaria 2.500.

Edifícios especialmente construídos com esse fim também se agregaram a los conventillos ya existentes en el área de la plaza. Uno de los primeros ejemplos registrados se refiere a un grupo de comerciantes italianos que, en 1867, alquilaron por veinte años varios lotes baldíos en las calles Corrientes y Lavalle y levantaron edificios baratos para alojamiento. A fines de ese año dos nuevos conventillos construídos sobre Corrientes entre Talcahuano y Uruguay ya

estaban repletos, Cada uno de ellos tenía treinta habitaciones que medían 5 x 5 metros.

(SCOBIE, 1977, p. 189).

Agrega-se, ainda, a esse panorama, o fato de que os donos desses primitivos conjuntos residenciais eram os mais ricos e respeitáveis homens da cidade, à semelhança do que ocorria no Rio de Janeiro, onde o dono de um dos cortiços mais populosos – o Cabeça de Porco –, localizado no centro da cidade, era o genro de D. Pedro II. No subúrbio, por sua vez, também era possível encontrar essas precárias habitações, porém em piores condições do que as do centro, já que estas sofriam constantes fiscalizações, dado seu grande número, principalmente durante a epidemia de febre amarela, que vitimou 13.725 pessoas entre janeiro e maio de 1871.<sup>157</sup> Aqueles que acolhiam pessoas de modo informal, em geral em pequeno número, não eram fiscalizados pela inspeção municipal.<sup>158</sup> O *conventillo*, por fim, foi o cadinho onde conviveram os elementos heterogêneos que formaram a base da sociedade portenha mais humilde a partir do último quartel do século XIX:

La parda planchadora, el compadre mayoral de tranvías, el español anarquista, el napolitano verdulero y el turco mercachifle, han trenzado en sus patios bulliciosos la temática del sainete y la raigambre de un mundo nuevo, que entrecruzó sus ramas como las plantas de un monte cimarrón.

(ETCHEBARNE, 1955, p. 77).

No caso dos personagens de Carriego, sua situação de marginalidade geográfica e social apresenta diversos desdobramentos, visíveis, sobretudo, nas suas atitudes:

Esta marginalización los une y hace del barrio una entidad sólida, que no se maneja por las leyes civiles sino por juicios de valores que le son dictadas intuitivamente como necesidad de

---

<sup>157</sup> Cf. CARRETERO, 2013.

<sup>158</sup> Cf. SCOBIE, 1977.



sobrevivencia. Así resuelve regirse por dos virtudes principales: el coraje y el respeto por la unidad familiar. El barrio es un fortín. Dentro del barrio no puede existir una vida privada o un secreto íntimo, pues éstos llegarían a constituir una amenaza para la fortaleza del barrio, basada en lo conocido, lo esperado, lo que es común a todos y es por eso comprendido y compartido. Las desgracias comentadas solidarizan, mientras los secretos separan, y por eso el barrio ni puede permitirlos; ya se encargará de encontrarles la clave, de inventar alguna anécdota que los explique.

(TELEKI, 1977, p. 67-68).

Não há dúvida de que a ideia de barrio como uma fortaleza explica muitos comportamentos revelados pelos personagens carrieguanos, como a ideia do “dulce hogar” e a prática do “chisme”, discutida a seguir. Mas em se tratando de geografia, elemento que contribui para essa noção de resistência, se a “pieza” cumpre a função de uma casa, será o “patio” o local de socialização do *conventillo*. Geralmente coberto com uma parreira, como em “El guapo” e “En el barrio”, ambas composições de *Misas herejes*, esse espaço serve para reunião dos moradores em torno de um cantor ou do *compadrito* daquela região, que narra suas façanhas:

#### EN EL BARRIO

Ya los de la casa se van acercando  
al rincón del patio que adorna la parra,  
y el cantor del barrio se sienta, templando  
con mano nerviosa la dulce guitarra.

5 La misma guitarra, que aún lleva en el cuello  
la marca indeleble, la marca salvaje  
de aquel despechado que soñó el degüello  
del rival dichoso tajeando el cordaje.

(CARRIEGO, 1999, p. 90).

Há também o pátio da casa suburbana, lugar de alegria ou de contato com o clima exterior ao “dulce hogar”, como exemplificam

essas duas estrofes de “Mientras el barrio duerme”, poema da seção “Interior”, no qual o poeta parece conversar com os demais membros da família enquanto distribui conselhos e reprimendas, como um irmão mais velho:

45	<p>¿Y tú? ¿Recién te has fijado que no para de garuar? ¿Al patio así? Ten cuidado, no salgas desabrigado que te puedes resfriar.</p>
50	<p>Cae monótonamente el agua... ¡Qué silencioso el barrio! El perro de enfrente dejó de ladrar. ¿La gente se habrá entregado al reposo?</p>

(CARRIEGO, 1999, p. 172).

Além do “conventillo”, do “patio” e da “pieza”, o “camino” também é objeto de reverência na poesia de Carriego, já no primeiro texto dos *Poemas póstumos*. Diferentemente da maioria dos poemas de *Misas herejes*, agora o sujeito lírico se apresenta como um coletivo (“Nos eres familiar como una cosa”) que, assim como em “Has vuelto”, dirige-se a um ser inanimado de forma afetuosa, ressaltando-lhe a capacidade de agregar diversos elementos positivos do bairro. Estão ali a “alegría bulliciosa y loca de los muchachos”, “las caras de los viejos amigos”, “las historias íntimas que andan de boca en boca (...) y en la monotonía dolorida del quejoso organillo”.

A se julgar por esse poema que abre a seção intitulada “La canción del barrio”, Carriego apresentará um bairro mais leve, mais alegre e afetuoso, e o amplo uso dos diminutivos nessa parte pode ser um indício a favor dessa ideia, além da presença das exclamações. Outros críticos do poeta já haviam estabelecido ligação entre esse uso dos diminutivos, associado a sufixos familiares como “paliducha” e “tristona”, a um ambiente mais íntimo, mais familiar.<sup>159</sup> Embora não desapareça de todo, a alegria e a leveza vão dando lugar a uma

---

<sup>159</sup> Cf. TELEKI, 1977.

melancolia, que passa pela “muchacha modesta y pensativa que hemos visto envejecer sin novio... resignada!” até os ausentes, “que desaparecen poco a poco, en silencio, (...) que se van del barrio o de la vida”. Na última estrofe do texto não há como não associar a reflexão à frágil saúde do poeta e sua morte prematura:

## IV

45                    ¡Oh, los vecinos  
que no nos darán más los buenos días!  
Pensar que alguna vez nosotros  
también por nuestro lado nos iremos,  
quién sabe donde, silenciosamente,  
como se fueron ellos...

(CARRIEGO, 1999, p. 124).

O convívio dos moradores desse bairro não se dá, todavia, somente no pátio dos *conventillos*. Seja para contar as façanhas, *emborracharse*, jogar cartas ou simplesmente refletir sobre a vida, o lugar será o café, *cafetín*, *botequín*, ou ainda a cantina. A função social desse espaço assemelha-se muito ao armazém ou venda, do subúrbio de Lima Barreto, embora no caso argentino a aproximação mais adequada seja o *almacén*, com venda de mantimentos.

O poema que cita esse ambiente já no título<sup>160</sup> não esclarece ao leitor muitas de suas características e pode-se até mesmo afirmar que não se trata de um café de bairro, dada a presença do piano, junto ao qual uma moça “agota um repertório plebeyo, agradeciendo com aire indiferente la admiración ruidosa del modesto auditorio.” A ausência, por cinco noites consecutivas, de um “parroquiano” é o motivo poético para a composição. Como é comum em toda obra de Carriego, a razão de tal ausência é dada a conhecimento do poeta por meio da inconfidência de outro frequentador do café: “Entre los habituales hay algún indiscreto que asegura a los otros, em tono de secreto, que hoy está la pianista más pálida que ayer.” Assim, o café, nesse poema não passa de um cenário para uma história de amor mal resolvida.

---

<sup>160</sup> “En el café”. (CARRIEGO, 1999, p. 127).

Outra é a atmosfera da “cantina [que] desborda de parroquianos”, onde se iniciará em breve o truco, um dos quadros de “El alma del suburbio”. A “taberna” de “Detrás del mostrador” é o “ambiente de la crápula”, onde ganha o seu sustento a moça detrás do balcão. Aqui se trata somente de um bar, cuja presença feminina tem a função de atrair os homens. Por essa razão, a dignidade da personagem fica comprometida nesse trabalho. A discussão sobre os direitos de um marido de surrar a companheira pode dar-se na “algarabía” do “cafetín”, lugar onde se reúnem os vizinhos da personagem de “La queja”.

Local de comentários sobre a vida alheia, sempre regados pelo álcool, a “cantina” também aparece como um espaço de reflexões solitárias, um refúgio, por mais paradoxal que isso possa parecer. Justamente porque incomum, a situação merece o olhar do poeta em “El hombre que tiene un secreto”, soneto que poderia figurar também como mais um exemplo da cultura do “chisme”, da fofoca, já que o número de aportes para a construção da possível explicação para o comportamento retraído do personagem é grande.

#### EL HOMBRE QUE TIENE UN SECRETO

Algunos se hacen malas suposiciones  
cada vez que el pobre hombre dobla la esquina  
y franquea la puerta de la cantina,  
donde busca el silencio de los rincones.

5                   Eco de las diversas murmuraciones  
de los más insidiosos, una vecina  
dice que nunca dejan de darle espina  
esas muy sospechosas ocultaciones.

10                   Hoy —y esto es explicable— la buena gente  
se halla un tanto intrigada, pues casualmente  
hace cinco minutos, al regresar

de la calle, cumplido cierto mandado,  
el hijo de la viuda que vive al lado  
acodado en la mesa lo vió llorar.

(CARRIEGO, 1999, p. 130).

Atitude semelhante pode ser vista em “Lo que dicen los vecinos”, texto que traz uma série de conjecturas sobre a mudança de comportamento de uma moça do bairro. Talvez por se tratar de uma personagem feminina, não há, no poema, referência às “más suposiciones”, como ocorre com “el hombre que tiene um secreto”, o que leva a crer que segredos, para alguns, são uma prerrogativa feminina. No caso do personagem masculino, a situação de mistério e a curiosidade ainda se agravam com as lágrimas mencionadas nos últimos versos, mais um produto da observação alheia.

A presença de “el hijo de la viuda que vive al lado”, uma espécie de entregador de pedidos, provavelmente um jovem, associada à menção a “una vecina” que se mostra receosa frente ao mistério que cerca o homem, conferem ao local uma feição mais familiar, ao contrário dos cafés que serviam de lugar de encontro dos personagens de *Misas herejes*.

O motivo é praticamente similar em “El silencioso que va a la trastienda”: um trabalhador passa várias horas, pensativo, com o chapéu sobre o rosto, diante do copo. Chama a atenção, nesse texto, uma espécie de luta de forças entre a reserva do personagem e a curiosidade dos frequentadores do lugar, também visível em outros poemas, mas aqui com tintas mais vivas. Como o solitário nada revela diante das “indiretas”, fazendo-se de “desentendido”, o garçom interpela-o diretamente, embora sem sucesso.

#### EL SILENCIOSO QUE VA A LA TRASTIENDA

Francamente, es huraña la actitud de ese obrero que, de la alegre rueda casi siempre apartado, se pasa así las horas muertas, con el sombrero sobre la pensativa frente medio inclinado.

5 Sin asegurar nada, dice el almacenero que, por momentos, muchas veces le ha preocupado ver con qué aire tan raro se queda el compañero contemplando la copa que apenas ha probado.

10 Como a las indirectas se hace el desentendido, el otro día el mozo, que es un entrometido,

y de lo más cargoso que se pueda pedir,

se acercó a preguntarle no sabe qué zoncera,  
y le clavó los ojos, pero de una manera  
que tuvo que alejarse sin volver a insistir.

(CARRIEGO, 1999, p. 133).

Homens silenciosos, ou que guardam segredos, ou ainda que se matam por amor (“El suicidio de esta mañana”) são os tipos que levaram a crítica de Carriego a afirmar, de forma peremptória, que “Carriego, no tiene hombres”<sup>161</sup>. O principal motivo para essa conclusão seria a resignação característica de homens e mulheres desse bairro, ou seja, a pouca disposição para mudar o rumo dos acontecimentos, de solucionar seus dilemas. Em síntese, esse comportamento dos personagens carrieguianos revelaria uma ausência de individualidade.

Por esse *locus* particular que emerge da poesia bairrial de Evaristo Carriego transitam alguns poucos tipos masculinos comparando-se com a variedade verificada no universo feminino. Já por meio da leitura dos poemas que trazem por figura principal a mulher é possível perceber a posição desfavorável que ocupa o homem nesses textos, talvez porque cumprem o papel de contraponto. Se a tuberculose é o grande algoz das mulheres suburbanas de Carriego, o álcool pode ser tratado como grande motor da ação masculina em boa parte das situações.

### 2.2.5 *Gringos, guapos e borrachos*: o universo masculino

Na elaboração de sua pequena biografia de apresentação do poeta que dá nome ao seu ensaio de 1930, Borges faz algumas considerações acerca da relação entre Carriego – descendente de imigrantes – e os estrangeiros:

“A los gringos no me basta con aborrecerlos; yo los calumnio”, pero el desenfreno alegre de esa declaración prueba su no verdad. El criollo, con la

---

<sup>161</sup> GABRIEL, 1921, p. 76.

seguridad de su ascetismo y del que está en su casa, lo considera al gringo un menor. Su misma felicidad le hace gracia, su apoteosis espesa. Es de común observación que el italiano lo puede todo en esta república, salvo ser tomado realmente en serio por los desalojados por él. Esa benevolencia con fondo completo de sorna es el desquite reservado de los *hijos del país*.

(BORGES, 1998, p. 34).

Esse conflito entre os nativos – principalmente os que pertenciam às classes mais baixas da população – e os estrangeiros também pode ser explicado por meio da inveja e desconfiança por parte daqueles em relação aos gringos, em razão da ambição, capacidade de economia e amor ao trabalho demonstrado pelos imigrantes. Assim sendo, mesmo configurando mão-de-obra eficiente para os empresários, esses trabalhadores estrangeiros nunca deixaram a condição marginal.<sup>162</sup> Estudiosos da criminalidade naquele início de século atribuíam a maior parte dos crimes praticados na cidade de Buenos Aires aos estrangeiros,<sup>163</sup> ainda que alguns delitos de motivação política, como os atentados anarquistas, também fossem enquadrados nessa categoria. Por essa razão, a Lei de Residência de 1909 tinha como objetivo expulsar os estrangeiros tidos como indesejáveis, entre os quais se encontravam muitos líderes sindicais.<sup>164</sup> No subúrbio de Lima Barreto essa relação entre nativos e estrangeiros, embora ilustrada com maior número de situações, não será tão tensa, ainda que no plano geral da cidade do Rio de Janeiro tenha havido muitos conflitos.

Embora verbalizasse essa rejeição, certamente um sentimento comum entre a vizinhança, Carriego atribuiu ao seu gringo um dos papéis mais poéticos do seu bairro simbólico. No primeiro poema de “El alma del suburbio”, seção de *Misas herejes*, é o “gringo musicante” que carrega consigo “el alma del suburbio” por meio do seu realejo. Conforme já dito, esse primeiro texto congrega uma série de cenas que, posteriormente, serão desenvolvidas nos poemas seguintes, de

---

<sup>162</sup> Cf. SCOBIE, 1977.

<sup>163</sup> Cf. GÓMEZ, 2011.

<sup>164</sup> Cf. CARRETERO, 2013.

modo que se torna um resumo dos principais aspectos do bairro. Ou seja, o realejo capta a alma, por isso ela só poderia ser sonora, auditiva. Nela estão congregadas as “vozes”, a “algarabía”, as “nuevas” divulgadas pelo garoto, a “filosofía” das “comadres del barrio”, a história narrada pelo “héroe del homicídio” até o “compás de un tango” dançado por dois homens.<sup>165</sup> O gringo marca presença no início e no desfecho do poema, onde, depois que o bairro silencia, já não se ouve a “suave habanera provocadora” do início. Agora ele “arrastrase en silencio, pesadamente, el alma del suburbio, ruda y sombría!”

Assim, a avaliação de Borges acerca da declaração do poeta sobre os gringos parece encontrar eco na importância desse personagem para o bairro literário que construiu por meio de sua poesia. Trata-se de um papel fundamental. De início, “El gringo .... desafina en la suave habanera”, ou seja, imprime a sua marca no ritmo local para, ao final de sua jornada, guardar em seu instrumento a síntese daquela parte da cidade. O gringo nada mais será, para o poeta, do que o guardião de todas aquelas situações que testemunha no decorrer de sua caminhada, harmonizando-as e, quem sabe, no dia seguinte, reproduzindo-as novamente. Ao final, o gringo é o “pobre Chopin nocturno de las costureritas sentimentales!”, comparação que reflete a simplicidade reinante tanto naquele espaço de *orillas* quanto na poesia que dele emerge pelo olhar de Carriego.

Apesar de exercer papel tão importante nesse bairro, o gringo não é figura onipresente no decorrer dos poemas. Depois de apresentar o subúrbio ao leitor, todos os outros quadros bairriais que se seguem parecem tê-lo como testemunha oculta. Metonimicamente é o *organillo*, cuja imagem, nesse início, vem associada ao gringo, que volta como protagonista num dos poemas mais elogiados de Carriego: “Has vuelto”, último poema da seção intitulada “La canción del barrio”:

#### HAS VUELTO

Has vuelto, organillo. En la acera  
hay risas. Has vuelto llorón y cansado  
como antes.

---

<sup>165</sup> Cf. MONTELEONE, 2006.



5 El ciego te espera  
 las más de las noches sentado  
 a la puerta. Calla y escucha. Borrosas  
 memorias de cosas lejanas  
 evoca en silencio, de cosas  
 de cuando sus ojos tenían mañanas,  
 10 de cuando era joven... la novia... ¡quién sabe!  
 Alegrías, penas,  
 vividas en horas distantes. ¡Qué suave  
 se le pone el rostro cada vez que sueñas  
 algún aire antiguo! ¡Recuerda y suspira!  
 15 Has vuelto, organillo. La gente  
 modesta te mira  
 pasar, melancólicamente.

(CARRIEGO, 1999, p. 140).

Ao contrário de “El alma del suburbio” – o poema –, não há, aqui, nenhuma preocupação formal no que tange à organização de estrofes, e a sucessão de quadros suburbanos em terceira pessoa dá lugar a um monólogo do poeta com o *organillo*, o detentor da “alma del suburbio”. A volta desse poderoso agente de memórias põe em evidência um menor número de aspectos do bairro, agora já mais íntimo do leitor, depois de tantas histórias. Muito eloquente é o fato de que um cego é a pessoa que mais espera por esse mensageiro: “calla y escuta” aquele som que difere de todos os já propagados ao longo dos demais poemas, desde a primeira versão do bairro carrieguiano, em *Misas herejes*: as canções de “el guapo”, os lamentos de “la queja”, as tosses, “los chismes”, etc. O *organillo* brinda o subúrbio com um som diferente, por isso “hay risas” na calçada, e no cego são evocadas “memorias de cosas lejanas... de cosas de cuando sus ojos tenían mañanas”.

Assim como o poeta, que escreve seus versos, e o leitor, que os frui, o cego revive, nas suas lembranças, o bairro de outrora. O *organillo* tem essa capacidade: fixar, na memória do cego, seu passado, assim como o poeta faz em relação ao bairro. O sentimento de “la gente modesta [que] mira pasar, melancólicamente” esse guardião de memórias é o mesmo: a lembrança.

30 ¡Adiós, alma nuestra!, parece  
 que dicen las gentes en cuanto te alejas.

35                    ¡Pianito del dulce motivo que mece  
                           memorias queridas y viejas!  
                           Anoche, después que te fuiste,  
                           cuando todo el barrio volvía al sosiego  
                           —¡qué triste!—  
                           lloraban los ojos del ciego.

(CARRIEGO, 1999, p. 141).

Ao final da rua, depois de uma valsa, o *organillo* se despede sob o vocativo “alma nuestra”, que parece sair da boca dos moradores do bairro. A música, a esta altura, já terá se dissipado, mas as recordações trazidas à memória daquelas pessoas permanecerão ainda por algum tempo, até serem esquecidas e, com uma volta futura do instrumento, trazidas à tona novamente. Para o cego, no entanto, esse ciclo parece menos dinâmico e mais doloroso.

Na Buenos Aires das primeiras décadas do século XX, os “organitos callejeros”, ou seja, de rua, foram, junto aos motoristas dos bondes, os primitivos meios de difusão do tango. Em 1896, calcula-se que funcionavam, em média, 400 realejos na cidade de Buenos Aires, a maioria estrangeiros.<sup>166</sup> Em razão da necessidade constante de manutenção desses instrumentos, dos avanços tecnológicos no campo da reprodução musical e da aceitação de orquestras de tango em cafés e teatros, os organitos passaram a circular mais nos bairros, onde, por vezes, animavam bailes clandestinos, nos quais se pagava um determinado valor por música dançada. A função final desses instrumentos, anos depois, foi a adivinhação do futuro ou dos números da sorte.

Anos mais tarde, a poética do tango, entre muitos tópicos que tomou de empréstimo da poesia carrieguiana, aproveitou a imagem do *organillo* em algumas composições como “Organito de la tarde” (1923), de José González Castillo, ou, o mais conhecido, “El último organito” (1948), de Homero Manzi. Em razão da referência a outras figuras carrieguianas, a letra desse tango será transcrita em sua integralidade:

---

<sup>166</sup> Cf. CARRETERO, 2013.

## EL ÚLTIMO ORGANITO

Las ruedas embarradas del último organito  
 vendrán desde la tarde buscando el arrabal  
 con un caballo flaco y un rengu y un monito  
 y un coro de muchachas vestidas de percal.  
 Con pasos apagados elegirá la esquina  
 donde se mezclen luces de luna y almacén

para que bailen vales detrás de la hornacina  
 la pálida marquesa y el pálido marqués.

El último organito irá de puerta en puerta  
 hasta encontrar la casa de la vecina muerta,  
 de la vecina aquella que se cansó de amar;  
 y allí molerá tangos para que llore el ciego,  
 el ciego inconsolable del verso de Carriego  
 que fuma, fuma y fuma sentado en el umbral.

Tendrá una caja blanca el último organito  
 y el alma del otoño sacudirá su son  
 y adornarán sus tablas cabezas de angelitos  
 y el eco de su piano será como un adiós.  
 Saludarán su ausencia las novias encerradas  
 abriendo las persianas detrás de su canción  
 y el último organito se perderá en la nada  
 y el alma del suburbio se quedará sin voz.

(ROMANO, 1995, p. 375).

Mas muito antes do tango de Manzi, o par cego-*organillo* aparece em “Mientras el barrio duerme”, uma das últimas composições entre os *Poemas póstumos*, já anteriormente comentada. Na sequência de quadros suburbanos que a consciência do poeta desenha numa noite de chuva, seu pensamento dirige-se, entre outros personagens de seu bairro, também, ao cego: “¿ en qué sueño de amargura se hallará abstraído el ciego?”. Diante da questão, o poeta supõe um novo encontro entre o cego e o instrumento, agora na solidão de um sótão:

Pienso en ellos... En su oscura  
 mala suerte, y pienso luego  
 con un poco de ternura:

55                   ¿en qué sueño de amargura  
se hallará abstraído el ciego?

60                   Allá, solo, en el altillo,  
moliendo la misma pieza  
quizás suena un organillo  
aunque el aire es tan sencillo  
no cansa, ¡da una tristeza!

65                   Llora el ritmo soñoliento  
que tanto gusta a la loca  
amiga nuestra... El son lento...  
¡Toca con un sentimiento!  
¿Qué pensará cuando toca?

70                   ¡Cómo le hace comprender  
noche a noche, al lazarrillo,  
cuánto le apena el tener  
que fumar sin poder ver  
el humo del cigarrillo!

(CARRIEGO, 1999, p. 172-173).

De um ponto de vista histórico, a passagem do “organillo” dos ambientes pouco familiares para as ruas da metrópole e do bairro é assim descrita:

Retirados de la peor vida y saliendo a oxigenarse pelas calles ciudadanas, presidian con sus sonos el torneo bajuno del tango compadrón, pero también lo enternecían con miniaturas simples. Automáticos muñequitos saltaban y giraban en cajas de cristal, ajenos al que el ritmo fuera el de *Un ballo in maschera* o el de *Sacale viruta al piso*. Una cotorrita de ojo inquieta extraía con su pico el papelito de la suerte, y en el da predicción del clisé: Afortunados negocios. Buena salud. Boda feliz. Viaje.

El “bailetín” terminaba con el anuncio perentorio de la noche en la presencia del farolero que, con su caña lumínica al hombro, correteaba encendiendo los mecheros de gas del alumbrado público. El trashumante piano emprendía el

regreso en las sombras. En esa retirada sigilosa, pisoteando en algún charco el reflejo puro de los astros, la carrindanga de la música vagabunda pudo parecer una réproba pecadora. No lo era. Se alguien culpara al organito de Rinaldi o de Rangone del posterior matonismo de un muchacho o del desliz mundanal de una moza, le responderíamos que el organito está absuelto por los versos piadosos de Carriego:

*¡Adiós, alma nuestra!, parece  
que dicen las gentes en cuanto te alejas.  
¡Pianito del dulce motivo que mece  
memorias queridas y viejas!*

Haríamos comprender al censor que han cambiado las cosas... Que el organito se ha lavado de equívocos en la fuente lustral de las “calesitas” de hoy, donde su ancianidad recaló y donde sus tangos del 900 suenan a consejos sosegados entre bisnetos vocingleros.

(GARCÍA JIMENEZ, 1964, p. 19).

Bem mais frequente do que o gringo é o personagem masculino dominado pelo alcoolismo. O álcool, principal mercadoria da taberna onde trabalha a personagem de “Detrás del mostrador”, é o agente da degradação moral da moça. De modo semelhante, ele atua sobre a atitude do pai da protagonista de “Residuo de fábrica”, amortecendo-lhe os sentidos e, certamente, as aflições de quem testemunha uma filha à beira da morte, sem condições de interferir no destino. Em uma das cenas captadas pelo “gringo musicante” de “El alma del suburbio”, “la mujer del obrero, sucia y cansada” cogita a possibilidade de o marido chegar em casa embriagado. E as consequências desse fato podem ser bem mais dolorosas para ela do que ver o marido cambaleante.

Na composição do tipo masculino bairrial, naquele corte espaço-temporal, o álcool atuava como elemento indispensável, ao que parece, como é comum em grande parte das regiões periféricas

urbanas até hoje. O alcoolismo, à época de Carriego, era tido como uma das causas da criminalidade na cidade de Buenos Aires<sup>167</sup>, transformando-se num dos alvos das ações do deputado socialista Alfredo Palacios que, especialmente nesse campo, não logrou êxito, apesar de ter aprovado importantes conquistas para os trabalhadores argentinos, tais como a do descanso semanal obrigatório e a da cadeira obrigatória para os empregados do comércio. Nessa mesma direção, o deputado empreendeu pesquisas sobre a extenuante carga horária dos trabalhadores argentinos e seus baixos rendimentos.<sup>168</sup> Numa realidade que assim se desenha, não será difícil entender a expansão “alarmante do alcoolismo”, como se referem os historiadores<sup>169</sup> da época.

Se o álcool é um dos elementos-chave do bairro periférico de Carriego, o violão poderá ser outro desses signos, capazes de mobilizar tanto seu portador quanto os que o cercam. Carriego dedicou até mesmo um poema de *Misas herejes* a “La guitarra”, texto que, no entanto, ainda carrega muito do vocabulário exótico e da artificialidade que não combinam com o ambiente em que circula esse instrumento.

#### LA GUITARRA

Porque en las partituras de su garganta  
ella orquesta la risa con el lamento,  
porque encierra una musa que todo canta,  
es la polifonista del sentimiento.

5                    Por la prima aflautada vuelan las aves  
de las notas chispeantes y juguetonas,  
y, poblando el ambiente de voces graves,  
braman las roncas iras en las bordonas.

10                    Arco de mil envíos. Carcaj de amores,  
hacen sus flechas raudas líricas presas,  
así como, en la pauta de los rencores,

---

<sup>167</sup> Cf. GÓMEZ, 2011.

<sup>168</sup> Cf. PIGNA, 2015.

<sup>169</sup> Cf. GÓMEZ, 2011.

- suele rugir el pueblo sus marsellesas.  
Ella lauda en su solfa los caballeros  
del valor o del arte, y aun hay un gajo  
15 de laurel para todos los cancioneros  
de la fértil Provenza del barrio bajo.
- Por eso elogia siempre los más sensibles  
finos ensueños, como también halaga  
las audaces pasiones irresistibles  
20 de los fieros Tenorios de poncho y daga.
- La luz de un viejo idilio, como aureola  
que ciñe su cordaje, quizás le llega  
desde el fondo de un rancho: que aunque  
[española,  
conoció el amor gaucho de Santos Vega.
- 25 Bajo el alero en ruinas, contando duras  
malas correspondencias a sus deseos,  
con la magia vibrante de sus ternuras  
cautivan a las mozas criollos Orfeos.  
(CARRIEGO, 1999, p. 97- 8).

A partir daí se inicia uma fusão de dois universos: o mundo *criollo*, da adaga e do *gaucho*, com o mundo clássico de Orfeus, Otelos e marquesas. A intenção do poeta parece ser a de saudar esse instrumento capaz de impactar tanto as mais finas reuniões sociais quanto “el fondo de un rancho”. Três estrofes, ao final, sintetizam essa mobilidade do violão através dos espaços:

- 80 Corona los aplausos que le merecen  
las ágiles hazañas de los toreros,  
o sobre algún sombrío cuento aparecen  
evocadas visiones de bandoleros.
- Vive en los Escoriales de los blasones,  
o en las Trianas flamencas de las Sevillas,  
¡y ya es una marquesa de áureos salones,  
ya la pobre muchacha de las bohardillas!

- 85 Por eso, luce orgullos de aristocracia  
 en la altivez de regios rasos triunfales,  
 como también se llena de humilde gracia  
 en la coquetería de los percales.  
 (CARRIEGO, 1999, p. 100).

Para além do entretenimento, o violão é um meio de comunicação dos ressentimentos e dos amores. Desperta paixões, comunica desilusões e decepções, transmite recados amorosos de toda natureza, além de contar histórias. Nesse sentido, o poeta o caracteriza como a “polifonista do sentimento”, pois serve aos mais variados propósitos de quem porventura queira empunhá-lo.

Esse é o caso de um cantor descrito no poema “En el barrio”, da quarta seção de *Misas herejes*, texto já antes referido. Sua audiência é composta por “los de casa” que “se van acercando al rincón del patio que adorna la parra”. A cena, portanto, provavelmente ocorre num *conventillo*, onde um de seus moradores toca para os demais. O poeta faz uma referência especial a uma das ouvintes que não presencia o momento, apenas “escucha insensible” porque “no quiere salir de la pieza...”. Cantor e instrumento, no entanto, já trazem marcas de antigos duelos que não foram verbais:

- 5 La misma guitarra, que aún lleva en el cuello  
 la marca indeleble, la marca salvaje  
 de aquel despechado que soñó el degüello  
 del rival dichoso tajeando el cordaje.
- (...)
- Sobre el rostro adusto tiene el guitarrero  
 viejas cicatrices de cárdeno brillo,  
 en el pecho un hosco rencor pendenciero
- 20 y en los negros ojos la luz del cuchillo.  
 (CARRIEGO, 1999, p.90-91).

Um cenário que tem como ícone de coragem uma figura controversa como o *compadrito* não poderá esperar que da palheta de um cantor de bairro saia uma canção puramente sentimental. Por isso a trova narra “sombrías pasiones de alcohol y de sangre, castigos



cruéis, agravios mortales de los corazones y muertes violentas de novias infieles...”. À semelhança de “El guapo”, no qual “cruzan el rostro (...) hondas cicatrizes”, o aspecto físico do artista desse subúrbio por si só já narra intrépidas aventuras.

Mas a atmosfera que se constrói por meio da descrição do cantor, da guitarra e do teor da carta rimada em forma de canção começa a se desconstruir na sétima estrofe, quando o leitor percebe que o objeto da ira daquele poeta é ele mesmo, que se sente acuado pelas humilhações sofridas, se sente vítima das falações de bairro que o diminuem, que põem em dúvida sua coragem. A canção, que geralmente teria um tom altivo, de desafio, termina “en un ronco lamento angustiado /como una amenaza que acaba en sollozo!”.

Esse mesmo tema da necessidade de vingança por um amor perdido será retomado na composição “Día de bronca”, escrita no jargão lunfardesco e publicada pouco antes da morte do poeta. Sobre a vingança como via de restauração da honra, acrescenta uma das pesquisadoras da obra de Carriego:

Es el código del honor trasladado al arrabal, pues “El *honor* es la dignidad personal, el orgullo individual, la opinión que éstos merecían a los contemporáneos.” Todo es parte del culto del coraje del guapo-compadrito, también basado en el mismo concepto que los españoles del siglo de oro tenían del honor: “El eje central de esta ley social es que la pérdida de la reputación es mil veces peor que la pérdida de la vida”.

(TELEKI, 1977, p. 41).

Na mesma linha inicial dessa “rimada misiva” versam as “altivas canciones” cantadas por “El guapo”, que por meio dos seus “relatos rojos” se transforma no arquétipo desse tipo. Juan Moreira, ou ainda Santos Veja, são alguns dos seus modelos. Sendo parte de sua indumentária, o violão se constitui no mecanismo de sedução dessa figura característica do subúrbio portenho na virada do século.

Parece haver uma contenda entre os principais críticos da poesia de Carriego sobre o seu personagem mais popular. José Gabriel (1921) elege a “costurerita”, mais especificamente um dos textos daquela seção dos *Poemas póstumos*: “La que hoy pasó muy agitada”. Borges

(1998), no entanto, concentra suas simpatias em “el guapo”, figura com raízes mais remotas.

Modulando, ao longo do tempo, algumas de suas características, o valentão dos arrabaldes, compadre ou *patrón* foi resistindo às mudanças sofridas por essas regiões da cidade, entre as quais a modernização e as pressões da lei:

El compadrito, producto del arrabal porteño en los últimos años del siglo XIX, sintetizó muchos de los valores viriles de los españoles, criollos e italianos. Como el gaucho, el compadrito fue descrito a veces por una literatura que acentuaba y en ocasiones distorsionaba los aspectos pintorescos de su personalidad. El compadrito pertenecía a la gente de pueblo. En general no tenía antecedentes policiales, aun cuando mostraba poco respeto por la ley y sus ordenanzas. Siempre era argentino, aunque muchas veces hijo de inmigrantes, hablaba con un marcado acento y vocabulario criollo al que se habían incorporado modismos y entonaciones gauchas. Se caracterizaba por usar botines de taco alto, pañuelo de seda anudado al cuello y sombrero gacho. La exageración de su vestimenta y modales lo distinguían de sus compañeros. Pero salvo que alguien respondiera a su insolente mirada, a su agresiva ostentación de masculinidad, era inofensivo.

(SCOBIE, 1977, p. 293).

Etchebarne (1955, p. 56-57), em sua descrição, parece captar o exato momento de aproximação do elemento rural até as *orillas*:

El arrabal se debilita con la muerte o ausencia de los varones jóvenes y fuertes. Entretanto, los hombres de la llanura se van acercando a la ciudad, muchas veces tras las bandadas de avestruces o las puntas de ganado cimarrón. Se produce así un contacto entre la pampa móvil y los primitivos arrabales estables. Ese es el momento de la aparición del compadre. El

gaucho, en sus andanzas, se demoraba en los arrabales y, muchas veces, se afincaba en ellos. El gaucho en Buenos Aires empezó a metamorfosear su vestimenta y su carácter. [...] El compadre es descendiente semiurbano del gaucho. Finalizada la época de la reorganización, al producirse la evolución económica de nuestros campos, el gaucho vio desaparecer su panorama de riesgos y de libertad sin límites. ‘Cuando comenzó a afluir la inmigración cosmopolita y cundieron las faenas agrícolas y el alambrado de los campos y los caminos transformaron la pampa cerril, se adulteró, se desfiguró el gaucho. El trabajo mató la aventura y el aventurero y la existencia de visos heroicos. En la adulteración de la singular personalidad precursora y progenitora del compadre – eficazmente cooperó el boliche, el villorrio, la mancebía y los arrabales cosmopolitas... A la sazón transmigro el gaucho descompuesto en el gauchito semiurbano, semiculto, descendiente estropeado del torero y del majo, como fuera su antecesor el árabe al través del andaluz.’

O *gaucho* real guarda muitas semelhanças com “El guapo” de Carriego, cujas variações ainda se percebem em poemas como “En el barrio” e “El alma del suburbio”. Neste último, o “héroe del homicidio de que fueron culpables las elecciones” narra aos vizinhos do bairro os momentos passados na prisão. A passagem sugere uma das funções do *compadrito* num tempo anterior à Lei Sáenz Peña, que instituiu o voto secreto, em 1912. A serviço de um político ou caudilho, esses homens intimidavam eleitores, dificultavam ou facilitavam o acesso de pessoas aos locais de votação – conforme a conveniência –, além de distribuir favores em troca de apoio nas urnas. Logicamente, o aparecimento da lei representou um distanciamento entre o poder e a população das periferias onde eles atuavam. Uma das estrofes de “El guapo” expressa justamente essa faceta do personagem:

Aunque le ocasiona muchos malos ratos,  
en las elecciones es un caudillejo  
que por el buen nombre de sus candidatos

en los peores trances expone el pellejo....  
(CARRIEGO, 1999, p. 88).

Os biógrafos de Carriego dão notícia de que, por volta da virada do século, fazia parte do círculo de relações do poeta um homem chamado Nicanor Paredes, uma provável referência para esse personagem arrabaldeiro, que Borges definiu como o “plebeu das cidades e do indefinido arrabalde”.<sup>170</sup> Não se pode ignorar, além disso, a influência de alguns personagens periféricos divulgados pelo tango<sup>171</sup>, ritmo que, à época, ainda encontrava-se no estágio primitivo do tango milonga. Prova disso é a menção aos “ágiles cortes [de] dos orilleros”, em “El alma del suburbio”. Por volta da virada do século, as mulheres “decentes” não se atreviam a tal dança por considerá-la obscena.

Mas a representação de um *compadrito*, para Carriego, inicia com uma evocação à figura que em nada lembra um santo, apesar da reverência: “A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente”, numa referência ao personagem da peça de Eduardo Gutiérrez que, por força de sua exitosa encenação, em 1894, pela companhia de teatro Podestá, transformou Juan Moreira em mito, em arquétipo do valentão destemido e popular, em sua versão literária.<sup>172</sup> A peça ganhou as telas de cinema em 1972, dirigida por Leonardo Favio, auxiliando na perpetuação do mito. A admiração por Dumas e pelo personagem de Cervantes – expressas em alguns poemas de “Viejos sermones” e “Leyendo a Dumas” – e a dedicatória a Juan Moreira são prova do interesse de Carriego pelo individualismo que faz frente aos ídolos sociais, à corrupção dos governantes e ao materialismo. O *compadrito* seria, assim, a sua síntese de uma reação a essa realidade.<sup>173</sup>

E o “guapo”, em todas as suas representações, inclusive no poema de Carriego, tem como campo de atuação o arrabalde, aspecto

---

<sup>170</sup> Cf. BORGES; BULLRICH, 2000.

<sup>171</sup> Como exemplos podem ser citadas as letras de tango “Don Juan, el taita del barrio”, de Ricardo Podestá, e “El porteño”, de Angel Villoldo. (ROMANO, 1995).

<sup>172</sup> Cf. BORGES; BULLRICH, 2000.

<sup>173</sup> Cf. TELEKI, 1977.

que sobressai já no primeiro verso do poema: “El bairro le admira. Cultor de coraje”. Essa admiração, no entanto, tem origem no seu êxito em brigas e na reputação construída dentro das prisões, assim se produzindo um modelo masculino seguido pelos homens do bairro que, conforme já se pode verificar nos demais poemas, reproduzem, uns mais outros menos, seu comportamento, como é o caso de muitos personagens masculinos de *Misas herejes*. Quando não o fazem – em “El hombre que tiene um secreto”, por exemplo, ou “Otro chisme” – são vistos com estranheza pelos vizinhos.

Aos olhos do leitor do século XXI, esse culto à coragem simbolizado por um personagem afeito ao delito parece soar estranho. Borges (1998) apresenta uma explicação para o sucesso do *compadrito*:

Nuestro pasado militar es copioso, pero lo indiscutible es que el argentino, en trance de pensarse valiente, no se identifica con él (pese a la preferencia que en las escuelas se da al estudio de la historia) sino con las vastas figuras genéricas del Gaucho y del Compadre. Si no me engaño, este rasgo instintivo y paradójico tiene su explicación. El argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar, porque el valor cifrado en aquél por las tradiciones orales no está al servicio de una causa y es puro. El gaucho y el compadre son imaginados como rebeldes; el argentino, a diferencia de los americanos del Norte y de casi todos los europeos, no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción; lo cierto es que el argentino es un individuo, no un ciudadano.

(BORGES, 1998, p. 137-138).

O culto à coragem e ao delito, personificados na figura do *guapo*, demonstraria, assim, uma tendência à subversão, e a obediência a um código comportamental diferente do oficial. Essa postura remonta a um outro nível de civilização, anterior à existência do estado moderno, no qual matar não é crime, se o que está em jogo é a honra de um indivíduo. À época retratada pelo poeta, o homem comum talvez fosse preso, e sua vida, abalada. Mas para o *compadrito*

a prisão e a morte fazem parte da vida, e as marcas que essa existência deixa em seu corpo, os “adornos sangrientos”, são motivo de orgulho:

10 Le cruzan el rostro, de estigmas violentos,  
hondas cicatrices, y quizás le halaga  
llevar imborrables adornos sangrientos:  
caprichos de hembra que tuvo la daga.  
(CARRIEGO, 1999, p. 88).

Instintivamente, o personagem parece lançar mão de estratégias de autopromoção a fim de ampliar a sua fama: a “guitarra”, o “sombbrero”, as “hondas cicatrices”. É importante registrar que toda caracterização do personagem, em razão do tom coloquial e da unidade temática de cada uma das estrofes, soa como uma teia de comentários da gente do bairro que convive com o *guapo*, que o admira, falas estas reproduzidos pelo poeta, que parece recobrar a voz somente na estrofe final, quando a presença do personagem se concretiza:

45 ...Y allá va pasando con aire altanero,  
luciendo las prendas de su gallardía,  
procaz e insolente como un mosquetero  
que tiene en su guardia la chusma bravía.  
(CARRIEGO, 1999, p. 89).

Assim, o personagem guarda a contraditória condição de ser ao mesmo tempo atrevido e nobre o suficiente para ter uma guarda, à maneira da monarquia francesa do século XVII. A sua guarda, no entanto, nada tem de nobreza, é uma corja, uma malta de indivíduos sujos, grosseiros, rudes. Em um dos seus poucos textos em prosa, Carriego cria um desfecho, no mínimo, irônico para uma personagem com esse perfil. Em “El matoncito”<sup>174</sup>, Lotito já é ensinado desde muito pequeno a não aceitar “que le pisen el poncho”, ou seja, que não tolere desaforos ou afrontas, sempre reagindo com violência. O destino desse personagem, no conto, é a sala de aula de uma faculdade de medicina, onde seu corpo é estudado pelos acadêmicos.

---

<sup>174</sup> CARRIEGO, 1999, p. 213-217.

Ainda que nos textos correspondentes à temática suburbana, Lima Barreto não tenha feito transitar uma figura semelhante, no Rio de Janeiro do início do século tem-se notícia de indivíduos com atribuições muito semelhantes às do *compadrito*. Os capoeiras, capangas e malandros, porém, estavam muito mais a serviço do poder do que de cultivar sua fama. Utilizados por políticos e poderosos como instrumento de uma justiça paralela, privada, também poderiam prestar serviços à polícia, como informantes ou como agentes de dispersão e de agitação de manifestações. Os capoeiras ou capangas poderiam ser pretos, brancos, estrangeiros e até mesmo descendentes da velha nobreza.<sup>175</sup> Ou seja, diferentemente do caso argentino, em que o *compadrito* era um produto das *orillas*, no Rio de Janeiro do início do século esses indivíduos circulavam com grande intimidade entre os membros da elite. Lucrecio Barba-de-bode é o exemplo que pode ser colhido da ficção barretiana. Habitante da Cidade Nova, um bairro popular da região central do Rio, o personagem de *Numa e a ninfa* é um mulato pobre que deixou a carpintaria para trabalhar como capanga de políticos.

#### 2.2.6 *El chisme*: um esporte bairrial

Em texto crítico antes referido, uma das pesquisadoras da obra de Carriego compara o bairro suburbano a uma fortaleza que, como estratégia de proteção, cultiva determinados comportamentos, entre os quais a impossibilidade de seus moradores manterem uma vida privada ou de guardar segredos.<sup>176</sup> Sendo características desse bairro o seu aspecto familiar, o conhecido, o compartilhado, segredos e desconhecimento de fatos sobre a vida alheia poderiam ameaçar a unidade do bairro. Trata-se, sem dúvida, de uma explicação coerente para a presença do *chisme*, do comentário da vida alheia, em diversos poemas de Carriego.

Muitos críticos já apontaram a oralidade presente nos poemas carrieguanos de temática bairrial como uma de suas marcas mais originais. Seus textos seriam produto do cruzamento de várias vozes

---

<sup>175</sup> Cf. CARVALHO, 1987.

<sup>176</sup> Cf. TELEKI, 1977.

bairriais<sup>177</sup>, o que se comprova a cada instante no decorrer da leitura de suas obras. Mais do que a sintaxe sem surpresas e o vocabulário simples, torna-se evidente a influência da épica popular, desde as *coplas* de Ascasubi até Hernández, além do já citado Almafuerte. As quadras de “El alma del suburbio”, “El casamiento” e “El velorio” soam como “cantadas” para os leitores, assim como faziam os *gauchos* de outros tempos.<sup>178</sup>

Permeando grande parte dos poemas estão as vozes dos habitantes do bairro, reproduzidas por Carriego. Em “El alma del suburbio”, o poema, aparecem “Las comadres del barrio [que], juntas, comentan y hacen filosofía sobre el destino...”. Não raro essa “filosofía” é desencadeada por um fato ocorrido no bairro, como pode ser o caso narrado em uma das estrofes de “El casamiento”:

En la acera de enfrente varias chismosas  
 10                   Que se hallan al tanto de lo que pasa,  
                           Aseguran que para ver ciertas cosas  
                           Mucho mejor sería quedarse en casa.  
(CARRIEGO, 1999, p. 134).

As “habladurías” que circulam “En el barrio” – poema já comentado – provocam a ira do cantor que tange seu violão e, ao mesmo tempo, remói um desejo de vingança por uma traição sofrida. E por meio do mesmo veículo que lhe provoca os instintos – a fofoca, os comentários – o cantor deseja que o seu revide seja propagado a toda gente do bairro:

¡Pues tiene unas ganas su altivez airada  
 30                   de concluir con todas las habladurías!...  
                           ¡Tan capaz se siente de hacer una hombrada  
                           de la que hable el barrio tres o cuatro días!..  
(CARRIEGO, 1999, p. 91).

O “chisme”, portanto, pode ser uma prática benéfica por vezes, como vem provar a performance de “El guapo”. Ciente do poder da

---

<sup>177</sup> Cf. MONTELEONE, 2006.

<sup>178</sup> Cf. MORALES, 1926.





dice —y esto lo afirma la propia abuela—  
que desde que ella estuvo con la viruela  
él, ni una vez siquiera, la ha vuelto a ver.

(CARRIEGO, 1999, p. 125-6).

Restam ao leitor poucos elementos concretos para constituir um enredo, entre eles a tristeza da moça. As motivações desse rompimento é que são o pomo da discórdia entre os vizinhos: enquanto “muchos lo achacan a una locura.... todavia se ignoram los verdaderos motivos admisibles de la ruptura.” Então, entra em cena outro círculo de relações da personagem: uma colega de trabalho, provavelmente uma costureira que, em “los pocos momentos desocupados” dedica-se à produção de “los chismes, casi obligados”. Chama a atenção, na última estrofe, a referência à “abuela”, fonte mais credenciada para a causa de tal abandono por parte do noivo. Enfim, entre vozes individuais e coletivas somam-se quatro, que se entrelaçam para dar conta de uma pequena tragédia sentimental.

O lugar ocupado pelos comentários sobre a vida íntima dos vizinhos ganha relevo em “Otro chisme”<sup>180</sup>. Se o poema anterior revelava o modo de construção desses comentários, aqui fica evidente a recepção das histórias que circulam no bairro. Em princípio indignado com a atitude alheia, como se conversasse com alguém que não aparece no texto, aos poucos o poeta vai resgatando pedaços do acontecimento, como que não resistindo à tentação do exercício antes condenado:

5 se han de contagiari todos entonces. ¡Vaya  
con la mania! Porque es el caso  
que no transcurre un solo día sin que haya  
sus novedades...  
Nadie ha sabido  
sacarle las palabras... ¡Es ocurrencia:  
servir de burla a cuanto mal entendido  
hay en Palermo!...

(CARRIEGO, 1999, p. 128).

---

<sup>180</sup> CARRIEGO, 1999, p. 128.

As sucessivas reticências, além de marcarem uma provável interferência do interlocutor, assinalam um suave desvio de rumo na conversa, como se o poeta respondesse a uma ou outra pergunta.

E qual seria, afinal, o motivo do comentário? Algo extraordinário? Não. Um caso comum, de certa maneira semelhante ao da “Muchacha que siempre anda triste”. Agora, no entanto, é o homem que sofre, não por abandono, mas pela morte da moça com a qual não chegara a ter um compromisso. E a reação do sofredor é tipicamente masculina, segundo os códigos bairriais carrieguanos: “Medio enterado del asunto, existe quien asegura que noche a noche vuelve tomado.”

No decorrer da manifestação, o poeta não hesita em contribuir com seus julgamentos, fazendo, assim, seu aporte para que o exercício de falar sobre a vida íntima alheia prossiga no bairro: “La causa, de cualquier modo, no ha de ser para tanto: pasarse horas enteras... y, sobre todo, ¡ siempre con esa cara de Viernes Santo!...”

Menos sofisticadas discursivas apresenta “Lo que dicen los vecinos” que, numa só voz, conta sobre a mudança repentina de comportamento de uma moça, enredo que bem poderia ser o detalhamento das conversas de bairro que precederam a saída de casa da *costurerita*: tristeza, indiferença, magreza, retraimento são os sintomas detectados pela comunidade, sem que se saiba a causa. E chama a atenção a insistência dos vizinhos, expressa na sequência de verbos: “ruegan, la apuran, (...) insisten” em interpelar a personagem sobre um fato que, ao que tudo indica, só diz respeito a ela mesma.

#### LO QUE DICEN LOS VECINOS

¡Bendito sea! Tan luego ahora  
 mostrarse adusta. ¡Quien lo diría:  
 ella que siempre conversadora  
 llenaba el patio con su alegría!  
 5 Es increíble lo que les cuesta  
 hacer que escuche si le hablan de esto;  
 ruegan, la apuran, y no contesta  
 ni una palabra: ¡les pone un gesto!  
 Y en cuanto insiste se les resiente.  
 10 Muchos la encuentran desconocida,

y —ida una pena!— continuamente  
 la van notando más retraída  
 como si todo la incomodara.

(CARRIEGO, 1999, p. 128-9).

Conforme as elaborações teóricas de Prignano (2008) a respeito da barriologia como forma de resistência a uma *standartização* da cultura, esses pequenos fatos sobre a vida das comunidades que, em Carriego, tornam-se, além de motivo poético, uma forma de discurso, figurariam como ferramentas de resistência: “Necesitamos esas dos cosas: un concepto universal del hombre y un conocimiento concreto de lo que hacen (...) [y] sienten mis vecinos, mis antepasados. A esto apuntan los estudios barriológicos.”<sup>181</sup> Nesse sentido, toda poesia bairrial de Carriego, transpassada por essas vozes alheias, seria um contributo à sobrevivência cultural do bairro portenho daquele início de século.

Há um título de poema que esconde mais um exemplo desses comentários. “El suicidio de esta mañana”, em princípio, põe o leitor de sobreaviso para uma cena lúgubre, conforme já apontado páginas atrás. No entanto, à medida que a leitura se desenvolve, o riso não será uma reação totalmente descabida. Juntamente com “El casamiento”, a composição forma uma vertente mais alegre da poesia carrieguiana. O fato anunciado pelo título é o que menos importância recebe em mais esse soneto, já que a repercussão do acontecido ganha maior projeção. Os personagens postos em evidência pelo poeta pouca relação possuem com o acontecimento. Ali estão somente para exemplificar as diferentes formas de reverberação, no bairro, de um fato como este:

#### EL SUICIDIO DE ESTA MAÑANA

En medio del gentío ya no hay quien pueda  
 pasar, pues andan sueltos los pisotones,  
 que han promovido algunas serias cuestiones  
 entre los ocupantes de la vereda.

5

En la puerta, un travieso chico remeda

---

<sup>181</sup> PRIGNANO, 2008, p. 71-72.

la jerga de un vecino que a manotones  
logró llegar al grupo de los mirones  
que, una vez en el patio, formaran rueda.

10 Una buena comadre, casi afligida,  
cuenta a una costurera muy vivaracha  
que, a estar a lo que dicen, era el suicida

un borracho perdido - según oyó - ,  
el marido de aquella pobre muchacha  
que a fines de este otoño lo abandonó.

(CARRIEGO, 1999, p. 133).

De início, cria-se um tumulto na calçada, pelo qual ninguém consegue passar. A curiosidade é grande a ponto de surgirem alguns desentendimentos entre os vizinhos e um deles vence o obstáculo distribuindo tapas, tendo sua linguagem imitada por um menino travesso. Até aqui nenhum comentário em particular, mas o ingrediente básico para os futuros “chismes” está presente: a curiosidade.

Ao final do poema, o olhar do poeta se detém sobre “Una buena comadre, casi afligida” que, então, passa adiante a versão por ela ouvida: o suicida era um homem que, depois de ser abandonado pela esposa, tornou-se um alcoólatra sem possibilidade de recuperação. A explicação dada a “una costurera muy vivaracha” está entremeada por termos como “a estar a lo que dicen” e “segun oyó”, prova de que aquela poderia ser apenas uma versão dos fatos. Como é de costume em Carriego, o fato objeto de comentários nesse poema pode ser uma sequência de enredos de outros textos dos *Poemas póstumos*, tais como “El silencioso que va a la trastienda” ou “El hombre que tiene un secreto”, ambos com protagonistas masculinos que escondem algum desgosto ou segredo.

### 2.2.7 Os ausentes

A construção de um bairro simbólico que incluía também aqueles que por ali já caminharam entra em consonância com algumas perdas pessoais de Carriego: o avô, em 1908, o pai no ano seguinte e, em

1910, o amigo Florencio Sánchez, o *Canillita*, a quem dedicou um dos *envíos*, publicados entre os seus últimos poemas. Quando se trata de perdas, de ausência, um dos poemas mais contundentes de Carriego pertence à última seção dos *Poemas póstumos*. “La silla que ahora nadie ocupa” descreve o vazio que toma conta de uma família que perde a mãe: o pai não encontra gosto na comida, o filho menor pergunta pela mãe, despertando a lembrança dos demais à mesa. Contraditoriamente, a marca dessa falta é a presença de uma cadeira vazia colocada, num ato falho, por alguém da família. O olhar em direção a esse objeto é revelador do significado da perda para cada um, já que o poeta, como um observador externo da cena, não chega a perscrutar as consciências ou ainda colocar-se como um dos integrantes da família, compartilhando com eles o momento de dor:

LA SILLA QUE AHORA NADIE OCUPA

Con la vista clavada sobre la copa  
se halla abstraído el padre desde hace rato:  
pocos momentos hace rechazó el plato  
del cual apenas quiso probar la sopa.

5 De tiempo en tiempo, casi furtivamente,  
llega en silencio alguna que otra mirada  
hasta la vieja silla desocupada  
que alguien, de olvidadizo, colocó en frente.

10 Y, mientras se ensombrecen todas las caras,  
cesa de pronto el ruido de las cucharas  
porque insistentemente, como empujado

por esa idea fija que no se va,  
el menor de los chicos ha preguntado  
cuándo será el regreso de la mamá.

(CARRIEGO, 1999, p. 161).

Frente a muitas ausências que se verá lamentadas no bairro de Carriego, a de uma mãe de família, com filhos pequenos, agrega à dor um sentimento de desamparo cujas consequências podem ser vistas em outros poemas sobre o bairro. “Residuo de fábrica”, texto já

comentado, pode ser um exemplo, assim como “El nene está enfermo”, no qual a “abuela”, apesar de doente, cuida da criança.

Poemas sobre quaisquer eventos ordinários da vida humana correm o risco de cair na obviedade. Esse não parece ser o caso de Carriego quando agrega ao seu espaço simbólico a representação de casamentos ou de aniversários. No primeiro caso, em “El casamiento”, a cerimônia em si ou a alegria dos noivos dá lugar a uma coleção de pequenas cenas pitorescas suburbanas tão rica quanto “El alma del suburbio”. Mas no que se refere ao tema da ausência, “El aniversario” traz uma reflexão contundente. Do mesmo modo como procedeu Álvaro de Campos ao lamentar o desaparecimento dos seus familiares, o que impedia a comemoração do seu aniversário<sup>182</sup>, Carriego registra a data natalícia com um sinal negativo: silêncio, tristeza e melancolia marcam a ausência de um familiar já falecido. O estado de espírito da família é ainda agravado pela “garúa [que] cae en el patio”, o que favorece a introspecção dos personagens da cena. O leitor familiarizado com a biografia do poeta imediatamente associa a composição com a morte do pai de Carriego, ocorrida em 1909.

#### EL ANIVERSARIO

La casa amaneció triste, callada.  
 Un aire melancólico se advierte  
 en los rostros: la pena es resignada.  
 No se oye reír ni se habla fuerte.  
 5 Los muchachos faltaron a la escuela,  
 y desde muy temprano, con incierto  
 y sombrío fulgor, arde la vela  
 en la que fuera habitación del muerto.  
 El recuerdo luctuoso les alcanza  
 10 a todos por igual.

(CARRIEGO, 1999, p. 168-9).

Como muitos fatos da vida íntima desses suburbanos, não se trata de uma dor restrita ao âmbito familiar, mas compartilhada com a

---

<sup>182</sup> “Aniversário”, poema de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa.

vizinhança. Se os tropeços amorosos das moças ou as bebedeiras masculinas se tornam de domínio público, com a celebração da memória de um desaparecido não será diferente:

15 Durante el día  
 unas cuantas visitas de confianza  
 estuvieron a hacerles compañía;  
 pero, entrada la noche, los amigos  
 al fin se despidieron, y la pena  
 contenida en presencia de testigos  
 extraños, fue a la hora de la cena  
 más intensa quizás. No había extraños  
 y el silencio tornóse doloroso:  
 20 sintiéronse molestos, casi huraños,  
 en ese comedor tan bullicioso  
 otras veces. Se levantó la mesa  
 (CARRIEGO, 1999, p. 169).

Ainda que o sentimento de luto seja dividido com “as visitas de confiança”, as demonstrações de pesar só serão externadas entre os membros da família, durante o jantar. Do ponto de vista histórico, essa preservação da intimidade familiar é assim descrita:

Sin embargo, no debe confundirse el sentido de asociación resultante de comprar en el mismo almacén, saludar a los vecinos en la calle, o en misa, o jugar una partida de dados en el café, con una estrecha interrelación personal entre los vecinos. La casa con patio junto con la tendencia a aislar a la familia fue heredada por los barrios y se reflejaba en las medianeras que separaban los largos lotes. Las familias trataban de resolver sus problemas entre sus miembros, sobrevivir a las privaciones, o escalar posiciones económicas y sociales. Rara vez era bienvenido el mundo exterior en el santuario del hogar. Los vecinos podían observar las idas y venidas del otro lado de la calle, o conversar en la puerta sobre el tiempo, un nacimiento, o el estado e salud de los miembros de la familia. Un fallecimiento podía reunir a los vecinos en la sala durante el



velatorio, pero de lo contrario sólo los parientes  
entraban a la casa.

(SCOBIE, 1977, p. 264).

À medida que a narração se desenvolve, o leitor percebe que essa é uma família em processo de dissolução, situação tão temida pelo poeta, em outros textos, quando apela para que as irmãs riam ou que uma delas não se case: o aniversariante do dia, o pai, está morto; um dos filhos “por quien [la madre] vive en continua aflicción desde que se halla tan lejos, el ingrato que no escribe hace mucho, ni aun de cuando en cuando...”. Por fim, “el hermanito enfermo tose con esa ronca tos que le sofoca atrozmente”. Apesar das ausências, a família segue numerosa. Além da “abuelita” e da “madre”, há referência à “tía soltera”, ao “hijo mayor”, a “uno de los chicos”, além da “huerfanita”. Sobre esse aspecto em particular dizem os historiadores:

Entre la gente de pueblo la familia extensa, si bien no tan amplia, también proporcionaba seguridad frente a la enfermedad o el desempleo. El trabajo de muchos brazos – niños de 9 y 10 años que ganaban monedas como lustradores de zapatos, o vendedores ambulantes, hermanas e hijas que lavaban o cosían, hermanos y primos que trabajaban como jornaleros – con frecuencia agregaban zanahorias y papas al puchero o posibilitaban el ahorro con vistas a la compra de un lote en las afueras. Sin embargo las obligaciones de una familia extensa también podían llegar a consumir todos los recursos, siendo así como sus ahorros desaparecían por indigencia, enfermedad o desempleo de algunos de sus miembros.

(SCOBIE, 1977, p. 290).

Ainda entre os poemas publicados postumamente, no primeiro deles já aparece “el rumor de los pasos familiares que se apagaron hace tiempo... Aquellos que ya no escucharemos a la hora habitual del regreso”, lembrança trazida à mente do poeta em “El camino de nuestra casa”. Os que são levados pela doença “poco a poco, en silencio” ou aqueles que, como a *costurerita*, “se van del barrio, sin

despedirse” deixam suas marcas na memória dos que ficam. E destes, o olhar volta-se para o sujeito lírico, para o dia em que ele será também uma lembrança nesse bairro, constatação que, de certa forma, responde a uma das questões feitas em “Los viejos se van”:

15 Y cuando no estén, ¿ durante  
cuánto tiempo aún se oirá  
su voz querida en la casa desierta?

¿Cómo serán  
en el recuerdo las caras  
20 que ya no veremos más?  
¡Qué ya no veremos!... ¿Nunca  
se te ha ocurrido pensar  
en el silencio que dejan  
aquellos que se nos van?

25 Y en nosotros mismos, piensas  
alguna vez, ¿es verdad?

En nosotros, que también  
nos tendremos que callar.  
Cuando nos llegue la hora

30 como a los viejos, ¿habrá  
para nosotros la dulce  
confortación familiar  
que tanto alivia? ¿Qué labio  
piadoso nos besará?

35 ¿Nos sentiremos muy solos?  
¿Y nos iremos en paz?

(CARRIEGO, 1999, p. 166).

A poesia de Carriego prova que essa lembrança ainda persiste, apesar de passado o tempo.

Acima da velhice e da morte, o poema, todo ele construído sobre uma sucessão de questionamentos, reflete sobre o tempo, cuja passagem, apesar dos esforços comuns, é inevitável para todos, inclusive para o poeta. A ideia de ciclo fica clara no final, quando a reflexão sobre a falta dos mais velhos – feita em tom de conversa com um interlocutor – transfere-se para o sujeito lírico, que se pergunta se haverá quem os conforte nessa hora, se a morte os surpreenderá em

paz. Em um dos estudos críticos sobre a obra de Carriego pode-se ler sobre o significado dessa preocupação do poeta:

La muerte como ruptura sin continuidad aparente, la muerte no como problema metafísico, sino como pregunta que parte del sentimiento y de la nostalgia, la muerte de los que queremos, que es la nuestra, es una recurrencia en la poesía de Carriego. El miedo a la pérdida de los seres queridos es, en última instancia, el miedo a la interrupción en la duración de un mundo.

(SARLO, s.d. p 777).

Em se tratando de ausência, a morte é a situação limite, irremediável, mas não faltam exemplos de outros vazios que “ocupam” os versos do poeta. O caso mais flagrante é a série de poemas sobre a *costurerita*. Durante o período em que esteve ausente, inúmeros foram os momentos de tristeza, de dúvida ou de esperança frente à falta daquela integrante da família. Mas no que se refere a ausências, a moça “sin novio”, isto é, sem perspectivas de casar-se, é a imagem mais recorrente desse bairro, principalmente nos poemas publicados em 1913. “La muchacha que siempre anda triste” por ter sido abandonada pelo noivo em razão – segundo dizem – da varíola, faz companhia à personagem de “Como aquella otra...” que viveu situação semelhante. Nesse soneto, o poeta conversa com a mulher, agora envelhecida, colocando-a, lado a lado com outra personagem do bairro “que se cansara de aguardar en vano”, numa referência à personagem do poema “La que se quedó para vestir santos”. Trata-se dos clássicos casos em que tudo se encaminhava para um desfecho feliz, mas, repentinamente, o rapaz desiste do enlace.

Cabe recordar que a situação inversa é ilustrada com menor frequência ao longo dos poemas de Carriego. Em “El suicidio de esta mañana”, a versão que corre sobre o fato mencionado no título é a de que teria sido motivado pelo abandono da esposa. Em “Otro chisme”, um taciturno rapaz é objeto de comentários dos vizinhos em razão da morte de uma moça com quem sequer estava comprometido. Um dado que poderia contribuir para a dificuldade na formação de casais vem das estatísticas da época, segundo as quais havia cerca de quinze por

cento a mais de homens no país, em razão, principalmente, da vinda de imigrantes desse sexo<sup>183</sup>. Essa diferença pode potencializar-se quando se pensa na resistência cultivada, pelo elemento local, em relação aos estrangeiros, além das questões culturais em geral, como língua, costumes, etc. Apesar da leve desvantagem do número de mulheres, muitas eram as abandonadas, como demonstram vários textos de *Poemas póstumos*. Em “Como aquella otra...”, a “vecina” a quem se dirige o poeta foi “la bondadosa amante, la primera, de um estudante pobre” para depois envolver-se, “en tus buenos tiempos de modista”, com “el muchacho periodista”, que em “una fría noche ya lejana te dijo, como siempre: ‘Hasta mañana’... pero que no volvió.”

Se nos primeiros textos de “El alma del suburbio” o poeta tomava partido, de forma contundente, das mulheres vítimas de violência ou abandonadas, aqui o julgamento é mais velado, estando representado por um ou outro qualificativo para a personagem feminina e nenhuma palavra de reprovação em relação aos dois homens que abandonaram a “vecina”. Outra moça abandonada aparece em “Mambrú se fue a la guerra”, título de uma canção infantil de origem francesa que, ao ser cantada pelas crianças na calçada, remete a personagem à recordação de mais um ausente:

#### MAMBRÚ SE FUE A LA GUERRA

“Mambrú se fue a la guerra...” ¡Vamos, linda  
[vecina!

¿Con su *ronga catonga* los chicos de la acera  
te harán llorar, ahora? No seas sensiblera  
y piensa que esta noche de verano es divina

5 y hay luna, mucha luna. ¡Todo por esa racha  
de recuerdos que llegan sin traer al causante!  
¡Todo por el veleta que fue novio o amante  
allá, en tus más lejanas locuras de muchacha!

Que nunca en tantos años se te oyera una queja

---

<sup>183</sup> Cf. PIGNA, 2012.

10 y te aflijas ahora, cuando eres casi vieja,  
por quien, al fin y al cabo, ¿dónde está, si es que  
[está?

Seamos muchachitos... Empecemos el canto  
sin que te ponga fea, como hace poco, el llanto:  
“¡Mambrú se fue a la guerra, Mambrú no  
[volverá!”

(CARRIEGO, 1999, p. 127).

O poeta convoca a vizinha saudosa a deixar de lado suas mágoas, suas lembranças, até mesmo porque já se teriam passado muitos anos: “tus más lejanas locuras de muchacha”. A referência a essa canção, em especial, não é gratuita, já que a letra, ao final da composição, serve de alerta à esperançosa vizinha: “Mambrú se fue a la guerra, ¡Mambrú no volverá!”

Ausentes por morte, por medo, por descaminhos da vida, podem ser acompanhados daqueles que nunca se deram a conhecer, nunca ocuparam seu lugar de fato, como em “La que se quedó para vestir santos”. À semelhança de “La viejecita”, essa personagem nunca teve uma experiência amorosa. E pela reação do poeta esse fato parece ser motivo de vergonha para uma mulher:

#### LA QUE SE QUEDÓ PARA VESTIR SANTOS

Ya tienes arrugas. ¡Qué vergüenza!... Bueno:  
serás abuelita sin ser madrecita.  
Ayer, recordando tu pesar sereno,  
me dió mucha pena tu cara marchita.

5 ... ¿Ni siquiera una novela empezada?  
Quizás el idilio que duró un verano,  
hasta que una noche por buena y confiada,  
se cansó la novia de aguardar en vano.  
(...)

(CARRIEGO, 1999, p. 162).

Apesar de o envelhecimento suscitar o lamento do sujeito poético, o sentimento da personagem é de “pesar sereno”. Na sequência dessa constatação, uma série de perguntas faz suposições

sobre algum romance iniciado ou algum suposto rompimento. Merece referência, ainda, o título escolhido por Carriego. É evidente que o uso da expressão com origem remota faz referência a um tempo que não o da Buenos Aires modernizada e cosmopolita.

Um dos motivos poéticos mais utilizados por Carriego, a mulher solteira, abandonada pelo noivo ou que nunca teve relacionamento algum, não poderia deixar de avançar para as letras de tango, como se observa na composição de Enrique Cadícamo, datada de 1930: “Nunca tuvo novio”, da qual se transcreve a primeira estrofe.

Pobre solterona te has quedado  
sin ilusión, sin fe...  
Tu corazón de angustias se ha enfermado,  
puesta de sol es hoy tu vida trunca.  
Sigues como entonces, releendo  
el novelón sentimental,  
en el que una niña aguarda en vano  
consumida por un mal

de amor...

(ROMANO, 1995, p. 192).

A publicação de *Evaristo Carriego*, em 1930 – não há como negar – representou um marco na literatura argentina por, no mínimo, duas razões. A primeira delas poderia ser a explicitação de uma influência, levada a público por meio de um ensaio crítico, um livro-homenagem, fato pouco comum na literatura. A outra razão advém dessa obra ser escrita por Borges. “Evaristo Carriego” passou a ser muito mais do que o título de uma obra de um escritor argentino para ter existência própria, ainda que somente para os mais atentos, perscrutadores dos meandros em que, costumeiramente, Borges enreda seus leitores. Embora o poeta alcançasse um significativo número de leitores naquela Buenos Aires das primeiras décadas do século XX – o que se comprova pela tiragem dos *Poemas póstumos*, mencionada anteriormente, – o ensaio de Borges ampliou o círculo de leitores de Carriego numa proporção muito maior.

O *Evaristo Carriego* de Borges, além disso, marca um ciclo de sua poesia e registra a fusão por ele empreendida entre a vertente *criolla*

da poesia argentina e as manifestações de raízes europeístas, conforme a classificação explicitada por Gabriel (1921). Essa fusão é flagrante em inúmeros poemas publicados antes de 1930, mas não desaparece na prosa do autor até os textos dos anos 70, como é o caso do volume *El informe de Brodie* (1970).<sup>184</sup> Esse *arrabal* que permeia a obra de Borges é o mesmo de Carriego, ainda que ambos lhe confirmam um tratamento diferente. Enquanto o primeiro poeta representa-o como uma experiência pessoal, Borges transforma-o em parte da mitologia de um passado,<sup>185</sup> como se pode observar nessas duas estrofes de “Fundación mítica de Buenos Aires”, primeiro poema de *Cuaderno de San Martín*:

Un almacén rosado como revés de naipe  
brilló y en la trastienda conversaron un truco;  
el almacén rosado floreció en un compadre,  
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

25 El primer organito salvaba el horizonte  
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.  
El corralón seguro ya opinaba YRIGOYEN,  
algún piano mandaba tangos de Saborido.  
(BORGES, 1974, p. 81).

E esse mesmo olhar sobre o bairro, impregnado de vivências particulares, serve de matéria-prima para uma parte da ficção de Lima Barreto. Alguns milhares de quilômetros ao norte de Buenos Aires, nas bordas de outra metrópole, outros suburbanos ganharam voz por meio da pena de um de seus vizinhos.

---

<sup>184</sup> “El informe de Brodie”. In. BORGES, 1974.

<sup>185</sup> Cf. TELEKI, 1977.





### 3 NA CONTRAMÃO DA PARIS TROPICAL: O SUBÚRBIO EM LIMA BARRETO

*Saturei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial da minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim!*<sup>186</sup>

Lima Barreto

Num estudo que busca mapear, em autores que cultivaram gêneros distintos, os tipos e os procedimentos característicos dos habitantes de determinada geografia, dificilmente o meio para se chegar a tais resultados será idêntico. Que se poderá dizer quando o tamanho das obras de ambos os escritores é tão díspar? Discorrer sobre o tema do subúrbio em Lima Barreto configura-se num duplo desafio, haja vista o volume de contos e de crônicas produzido pelo autor, acrescido dos romances e sátiras. Além disso, existe um número significativo de pesquisas sobre o assunto, ainda que a maioria desses estudiosos investigue a relação entre Lima e a cidade do Rio de Janeiro em geral, abordando tanto o centro, quanto os morros e o longínquo subúrbio, local onde o cronista viveu boa parte de sua curta vida.

Desse modo, a primeira tarefa dessa parte da pesquisa será uma delimitação geográfica da produção de Lima, a partir da qual foram eleitos contos, romances e crônicas que estivessem ambientados nos subúrbios cariocas. No caso de alguns romances, foi necessário um recorte, visto serem pequenas as passagens que se referem a essa região da cidade, embora essa afirmação não seja válida para *Clara dos Anjos*, narrativa que se passa inteiramente nos arrabaldes e identificada pela crítica como “o mais suburbano, o único rigorosamente suburbano dos romances desse grande escritor que quis ser, e foi, o cronista de seus muito amados subúrbios”<sup>187</sup>. Justamente por esse motivo, quando são justapostas as expressões “subúrbio” e “Lima Barreto”, a novela publicada pela primeira vez em livro em 1948

---

<sup>186</sup> LIMA BARRETO, 1990, p.21.

<sup>187</sup> MIGUEL-PEREIRA, 1997, p. 457.

aparece como preferida dos estudiosos, seguida de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* e de algumas crônicas muito conhecidas pela temática suburbana, como “Bailes e divertimentos suburbanos”, “O trem dos subúrbios” e “De Cascadura ao Garnier”, entre outras.

Sobre a relação entre Lima Barreto e a temática dos subúrbios que, provavelmente em razão da popularidade de *Clara dos Anjos*, parece natural e óbvia, uma das principais pesquisadoras de sua obra adverte que é o centro da cidade e as praias que despertam a paixão do autor, sendo o subúrbio por ele observado com olhar de curiosidade, e não como espaço de prazer.<sup>188</sup> Esse “equivoco”, nas palavras da estudiosa, é facilmente desfeito por meio de um levantamento, nos textos do autor, de temas abordados: ainda que não seja possível negar-lhe a primazia desse tópico na literatura brasileira, é o centro da cidade o objeto de suas maiores atenções, onde acontecem os fatos políticos, literários e as grandes agitações sociais, matéria-prima de suas narrativas e reflexões.

Na tentativa de percorrer um caminho mais original, a abordagem que segue prioriza os contos que se passam no subúrbio, recolhidos na última edição.<sup>189</sup> Por serem, muitos deles, de escassa circulação, além de constituírem-se em perfis muito amplos dos tipos suburbanos que se almeja identificar, a análise demorou-se sobre o enredo e a caracterização do espaço. As crônicas, tendo em vista a sua natureza reflexiva, funcionando, muitas vezes, mais como documento histórico do que como elaboração ficcional, atuaram como complemento na caracterização dos elementos suburbanos identificados nos textos de ficção.

Dos romances barretianos, sem dúvida, *Clara dos Anjos* é o que fornece maior número de subsídios para a composição desse subúrbio, embora não possam ser desprezados elementos distribuídos nas demais narrativas longas. Alguns pesquisadores localizam a região de São Cristóvão, onde vive o personagem Policarpo Quaresma, como área suburbana. No entanto, devido à proximidade com o centro e ao predomínio de construções de classe média, porque se avizinhavam ao

---

<sup>188</sup> Cf. RESENDE, 1993.

<sup>189</sup> Todas as citações de contos foram retiradas da edição dos *Contos completos de Lima Barreto*, organizada por Lilia Moritz Schwarcz (2010).

Paço de São Cristóvão, não se julgou adequado dar a esse espaço tratamento similar aos subúrbios ferroviários mais afastados. Sendo parte do chamado núcleo da estrutura metropolitana, São Cristóvão encontraria seus limites nos bairros da Tijuca, de Vila Isabel e do Caju, além da orla oceânica em direção à zona sul. Depois da proclamação da República, a região passou a abrigar muitas indústrias em razão da proximidade com o porto, as linhas férreas e o centro da cidade.<sup>190</sup>

Cabe lembrar que o subúrbio, além de tema, é um espaço muito significativo na ficção barretiana na medida em que condiciona a ação dos seus moradores quando apresenta, por exemplo, na estação de trem, um “centro” para onde acorrem os suburbanos para o lazer ou para uma ou outra necessidade. Ou ainda quando, por sua condição de abandono por parte do poder público, dificulta o acesso das pessoas a comércios mais variados, a escolas ou a moradias dignas, sem falar no simples direito a vias urbanas em condições de trafegabilidade, como se verá mais adiante.

O papel do subúrbio como espaço também se evidencia, tendo em vista que sua precariedade desencadeia, em boa parte dos seus habitantes, o deslumbramento pelo “centro da cidade” ou por Botafogo, bairro onde residia a elite de então. Apesar desses traços negativos, o ambiente suburbano dispensa o indivíduo da máscara de hipocrisia que orna o semblante da maioria dos que circulam pelo centro da cidade, como acontece com grande parte dos frequentadores da redação de *O Globo*, onde o personagem Isaías Caminha trabalha como contínuo.<sup>191</sup>

Mas a atenção dada por Lima Barreto a essa região da cidade não é o único aspecto que confere a sua obra originalidade e importância. A diversidade de temas e um registro linguístico menos artificial e mais próximo do coloquial – ao contrário dos autores que então dominavam o cenário das letras cariocas – contribuíram sobremaneira para uma mudança de paradigmas no sistema literário, infelizmente só começando a ser percebida, em sua importância, quando Lima sentia suas forças de luta, de oposição ao sistema vil e medíocre, o abandonarem. Entre os inúmeros pontos de aproximação

---

<sup>190</sup> Cf. ABREU, 1997.

<sup>191</sup> Cf. BOSI, 2010.

com o poeta argentino, a questão da linguagem configura-se em característica comum, ainda que o brasileiro tenha feito essa escolha desde seus primeiros contos, enquanto em Carriego percebe-se, no decorrer da sua obra, um embate entre os preceitos *modernistas* de primeiro turno e o chamado *sencillismo*.

Francisco de Assis Barbosa, seu biógrafo e um dos organizadores das *Obras de Lima Barreto*, assim resume a contribuição do ficcionista para a literatura brasileira:

Pois bem, Lima Barreto decidiu não seguir a receita. Rebelou-se contra os formalismos. Desmoralizou o diletantismo literário. Mandou às favas a retórica balofa e inconsequente e, com ela, os literários borocochôs, que viviam falando na Grécia. Pôde assim inaugurar revolucionariamente a fase do romance moderno no Brasil. Do “romance de crítica social sem doutrinário dogmático”, diria Monteiro Lobato, como que para separar, bem separados, Lima Barreto de Graça Aranha. Lobato teve a antevisão de que o autor de *Recordações do escrívão Isaías Caminha* acabara por enterrar a fase em que se cuidava impunemente da literatura como frívolo passatempo, impondo uma nova mentalidade, mais fecunda, que só muito mais tarde, com o romance nordestino de caráter social, iria adquirir foros de movimento, quando não de escola. A verdade é que foi o mulato carioca, isolado na sua casa suburbana, em Todos os Santos, o pioneiro em nossas letras da nova concepção do romance, que passou a ver o homem em função da sociedade em que vive e não apenas dentro de si mesmo, fosse um elegante petropolitano ou um caipira paulista.

(BARBOSA, 2010, p. 47-48).

Nesse prefácio à edição de *Recordações...*, publicado alguns anos depois do lançamento das *Obras de Lima Barreto* e reaproveitado em edição recente, o crítico cita, entre os inúmeros temas tratados por

Lima, “o milagre da sobrevivência da população pobre do subúrbio carioca, que em meio da miséria, canta e ri.”<sup>192</sup> Os subúrbios representam, desse modo, uma das facetas da ficção barretiana, o que se pode comprovar pelo lugar que essa região da cidade ocupa nos contos, romances e crônicas: significativo, porém, não se pode afirmar que central, uma “geografia simbólica” eleita “como cenário ficcional particular”, do qual Lima emerge como uma “voz isolada do subúrbio”<sup>193</sup>, já que nenhum outro escritor brasileiro, de forma sistemática, se ocupara, até então, das aflições e do cotidiano dos moradores dos bairros periféricos.

Na representação desses subalternos, Lima Barreto demonstra uma recusa em adotar uma imagem idealizada da pobreza, o que acarretaria uma atitude paternalista ou de obra engajada. Essa ausência de idealização, contudo, não impediria que o narrador fornecesse às suas personagens, sobretudo às femininas, um tratamento humanista, solidário com seus erros e suas dificuldades. Além disso, é evidente o embate entre a cultura e a ideologia dessas camadas inferiores com os valores das elites dirigentes, conforme se verá nas atitudes de personagens como Augusto, do conto “O número da sepultura”, e em muitos dos demais funcionários públicos que formam a “aristocracia suburbana”, no dizer de Lima Barreto.

No que se refere à vida dos pobres e remediados, o percurso de vida é similar: partilham de valores próprios da classe dominante, reproduzindo esse discurso ideológico sem relação com sua história de vida, sua classe social; almejam objetivos comuns a toda sociedade urbana tais como o emprego estável, o casamento (para as moças) ou o sucesso nas camadas mais elevadas da sociedade carioca, como é o caso de Ricardo Coração dos Outros e o desejo de que sua música alcançasse Botafogo. Obstáculos de diversas naturezas interpõem-se entre os personagens e seus sonhos, diante da inexistência de oportunidades iguais para todos. Em consequência do embate com a sociedade ocorre, ao final da trajetória dos personagens, a tomada de

---

<sup>192</sup> BARBOSA, 2010, p. 45.

<sup>193</sup> Cf. SCHWARCZ, 2010, p. 16.

consciência a respeito das desigualdades, como ocorre, por exemplo, em *Clara dos Anjos*.<sup>194</sup>

Em se tratando de um estudo comparativo entre as representações literárias de bairros periféricos de duas capitais latino-americanas, não foi possível ignorar as referências encontradas, na obra de Lima Barreto, à capital argentina. À primeira vista poderia se pensar num momento de diálogo entre as duas metrópoles – mais um dentre os diversos já havidos – mas os olhos dos intelectuais argentinos estavam voltados para outro continente, embora nem sempre tenha sido assim.

### **3.1 Antes do subúrbio, uma mirada para a “grama do vizinho”**

O diálogo entre Brasil e Argentina por meio dos seus intelectuais tem um de seus primeiros momentos quando alguns intelectuais da chamada geração romântica argentina exilaram-se no Brasil por conta da ditadura de Juan Manuel Rosas (1835-1852). Nessa época foram produzidos alguns relatos sobre o lado de cá da fronteira, só mais recentemente analisados.<sup>195</sup> Cerca de meio século depois, o olhar de Martín García Mérou sobre a intelectualidade brasileira foi mote para a obra *El Brasil intelectual. Impresiones y notas literarias*, de 1900.<sup>196</sup> Já a publicação de impressões de um brasileiro sobre o país vizinho pode se iniciar com *Na Argentina* (1920), coletânea de descrições elaborada pelo então embaixador brasileiro naquele país, Oliveira Lima, volume até hoje não reeditado.

Antes da virada de século, porém, as crônicas de Machado de Assis e de Olavo Bilac sobre o país vizinho dão conta de uma espécie de concorrência entre as duas nações, estabelecida em razão das reformas urbanas iniciadas primeiro em Buenos Aires e depois no Rio de Janeiro. Na verdade, a comparação existia muito mais da parte dos brasileiros (leia-se cariocas) em relação a Buenos Aires, visto que, da parte dos argentinos, os olhares estavam voltados para a Europa, mais precisamente a França.

---

<sup>194</sup> Cf. RESENDE, 1983.

<sup>195</sup> AMANTE, 2010.

<sup>196</sup> Cf. BLANCO, 2007.

O desenvolvimento da imprensa e dos meios de comunicação, como o telégrafo, facilitou o trânsito de notícias entre as duas capitais, como se pode constatar numa rápida leitura em jornais brasileiros do início do século. No que tange a Machado de Assis e Bilac, o sentimento em relação à Argentina passa do espanto diante das instabilidades políticas vividas por conta da ditadura Rosas e das disputas entre Buenos Aires e as demais províncias, até o vivo interesse pela pujança econômica e suas consequentes maravilhas arquitetônicas e urbanísticas que enchiam os olhos dos visitantes.<sup>197</sup>

Nesse ponto do diálogo inserem-se algumas passagens da obra de Lima Barreto sobre a capital argentina, material que, numa pesquisa de natureza comparativa como esta, não poderia passar despercebido, ainda mais quando o centro da discussão, aqui, é justamente o contraponto entre a Avenida Central e a Avenida de Mayo. Mais oportuno se torna esse olhar sobre os bairros periféricos das duas capitais, quando se sabe que quase todos os olhares, à época, estavam voltados para a parte central de ambas as cidades. Lima Barreto, como se verá a seguir, além de mirar também para os subúrbios, soube relativizar a verdadeira obsessão que a capital argentina se transformou para muitos cariocas. Assim, a comparação entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, em certo sentido, já vem sendo feita há muito tempo. O desafio que se impõe, agora, é justapor os subúrbios literários. Mas, antes, a grama do vizinho, pelo olhar de Lima Barreto:

Estávamos fatigados da nossa mediania, do nosso relaxamento; a visão de Buenos Aires, muito limpa, catita, elegante, provocava-nos e enchia-nos de loucos desejos de igualá-la. Havia nisso uma grande questão de amor-próprio nacional e um estulto desejo de não permitir que os estrangeiros, ao voltarem, enchessem de críticas a nossa cidade e a nossa civilização. Nós invejávamos Buenos Aires imbecilmente. Era como se um literato tivesse inveja dos carros e dos cavalos de um banqueiro. Era o argumento apresentado logo contra os adversários das leis

---

<sup>197</sup> Cf. RODRIGUES, 2013.

voluptuárias que aparecem pelo tempo: “A Argentina não nos devia vencer; o Rio de Janeiro não podia continuar a ser uma estação de carvão, enquanto Buenos Aires era uma verdadeira capital europeia. Como é que não tínhamos largas avenidas, passeios de carruagens, hotéis de casaca, clubes de jogo?”

(LIMA BARRETO, 2010, p.223).

Durante as primeiras décadas do século XX, no Brasil, a febre modernizadora que tomou os governantes da então capital da República, assim como muitos críticos da velha cidade colonial, por várias ocasiões se utilizou da imagem com que a capital do país vizinho deslumbrava seus visitantes. Um deles, o então cronista da *Gazeta de Notícias* e do jornal *A Notícia*, Olavo Bilac, acompanhando a visita do presidente Campos Sales àquele país, em 1900, tece loas à urbanização, ao refinamento e ao luxo de Buenos Aires em crônicas publicadas na imprensa carioca<sup>198</sup>. A partir de então, parece ter-se instalado uma competição de mão única entre as duas capitais da América Latina, conforme atestam os trechos acima. A cidade maravilhosa, porém, começaria os projetos para a execução das mudanças somente em 1902, por meio de um manifesto inaugural do presidente Rodrigues Alves.<sup>199</sup>

Lima Barreto, como é possível comprovar, condenava essa concorrência, “a obsessão de Buenos Aires”, demonstrada pelos governantes cariocas. No primeiro romance publicado pelo autor, a reflexão transcrita acima aparece por ocasião da referência à lei dos sapatos obrigatórios<sup>200</sup>, uma paródia à truculência com que foram impostas algumas leis de cunho higienista, uma das quais originou a Revolta da Vacina, em 1904, liderada por Teixeira Mendes, em

---

<sup>198</sup> Algumas dessas crônicas estão reunidas no volume organizado por Antonio Dimas (2006).

<sup>199</sup> Cf. DEL BRENNIA, 1985.

<sup>200</sup> No ano da publicação de *Recordações...* a imprensa carioca noticia a discussão de um projeto que impedia de circularem no centro da cidade pessoas que não estivessem calçadas e, no caso dos homens, vestindo paletó. (SEVCENKO, 2003).



oposição à campanha de Oswaldo Cruz. No trecho, o romancista condena os melhoramentos que, a seu ver, visavam principalmente ao aprimoramento das impressões dos estrangeiros sobre a capital brasileira.

Apesar da grande antipatia que Lima Barreto demonstrava por Paulo Barreto, o João do Rio, por vezes ambos partilhavam a mesma opinião sobre as reformas. Em crônica de 1908, o autor de *A alma encantadora das ruas* assim escreve: “De súbito, da noite para o dia, compreendeu [o Rio de Janeiro] que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris, e ruíram casas e estalaram igrejas, e desapareceram ruas e até ao mar se pôs barreiras.”<sup>201</sup> Evidentemente trata-se de um juízo emitido antes da eleição de João do Rio para a Academia Brasileira de Letras, em 1910, fato este que desencadeia uma segunda fase da escrita do cronista, onde predomina a celebração da alta sociedade carioca da *Belle époque*.<sup>202</sup>

As reformas urbanas, portanto, estavam a serviço de um projeto de capital latino-americana que, principalmente, buscava transformá-la na “Paris tropical”, destronando, para tanto, a vizinha Buenos Aires. No entanto, o “problema” da miscigenação, da própria natureza tropical do Rio de Janeiro, que permitia uma informalidade nos trajes, tornava mais difícil imprimir-lhe a tão desejada atmosfera europeia, a não ser por meio de medidas autoritárias. Soma-se ao quadro, ainda, a maciça presença da população de baixa renda justamente no caminho das reformas, habitando as casas de cômodos no centro da cidade. O resultado do chamado “bota-abaixo”, ainda que tenha sido a redução da promiscuidade social em que vivia a população, reduziu ainda mais os espaços nas áreas não afetadas ou, como alternativa, fez com que a população subisse os morros mais próximos, como o da Providência, ou se deslocasse para a Cidade Nova e para os subúrbios da Central.<sup>203</sup> Em síntese, a maneira como foram executadas as reformas favorecia a manutenção da desigualdade social, aspecto este central para Lima Barreto, como se vê, ainda em *Recordações...*, no diálogo entre os

---

<sup>201</sup> RIO, 2009, p. 154.

<sup>202</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

<sup>203</sup> Cf. CARVALHO, 1987.

personagens Gregoróvitch Rostoloff e Floc, o crítico literário do jornal *O Globo*:

— Agora, aqui para nós - aduzia Floc -, a coisa é necessária... Causa má impressão ver essa gente descalça... Isso só nos países atrasados! Eu nunca vi isso na Europa...

— Ora, deixa-te disso, Floc! - observou Gregoróvitch, que entrara. No Norte, é justo, o clima, o gelo; mas no Sul, em Nápoles, na Grécia, vê-se muito...

— Isso não é Europa.

— Engraçado! Com que liberdade modificas a geografia... E em Londres?

— Que tem Londres?

— Que tem! Não há cidade do mundo em que a multidão seja mais andrajosa, mais repugnante...

— Andam de casaco e sapatos! - gritou triunfantemente Floc.

— Que casaco! Que sapatos! Naturalmente que hão de procurar coberturas para o frio, mas onde vão buscá-las? Ao lixo e é um disparate! **Se queres uma multidão catita, arranja meios de serem todos remediados. Vocês querem fazer disto um Paris em que se chegue sem gastar a importância da passagem ao mesmo tempo ganhando dinheiro, e esquecem de que o deserto cerca a cidade, não há lavoura, não há trabalho enfim...**

(LIMA BARRETO, 2010, p. 261 – grifo nosso).

O componente racial dessa modernização é mais fortemente abordado por Lima numa crônica de 1915<sup>204</sup> que critica a oferta, por parte do governo, de passagens, terras e equipamentos agrícolas, a famílias cariocas que desejassem instalar-se no interior fluminense ou mineiro. A iniciativa governamental vai de encontro à fala da personagem Gregoróvitch, anteriormente destacada. Não sabendo

---

<sup>204</sup> “A volta”. LIMA BARRETO, 2004a, p. 166-167.

como promover meios de sobrevivência à camada mais humilde da população de modo a elevar-lhes o nível de vida, as autoridades optam por “exportá-los”:

A obsessão de Buenos Aires sempre nos perturbou o julgamento das coisas.

A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes; a capital argentina tem longas ruas retas; a capital argentina não tem pretos; portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, cortado de montanhas, deve ter largas ruas retas; o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão; o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos.

(LIMA BARRETO, 2004a, p. 166).

Numa análise muito lúcida da questão, Lima critica o fato de os governantes nada terem feito para manter os antepassados dessas famílias nos seus lugares de origem, permitindo, assim, que se deixassem deslumbrar pelas luzes da capital do país, cujo projeto de reformas e melhorias não incluía pessoas de poucos recursos, muito menos de descendência africana, conforme destaca o trecho da crônica. Acompanhando o raciocínio das autoridades, o autor ironiza ao dizer que o traçado das ruas do Rio deve ser de ruas retas, apesar de suas montanhas, além de ter um milhão de habitantes, quando o modelo em que se espelhavam – Buenos Aires – recebeu, no ciclo 1890-1930, mais imigrantes do que qualquer outro país da América, depois dos Estados Unidos.<sup>205</sup>. Analisando-se o período entre 1840 e

---

<sup>205</sup> Em 1909, Buenos Aires apresentava um contingente populacional da ordem de um milhão e duzentas mil pessoas. De acordo com os dados anteriores (1904), a população da cidade teria crescido mais de 5% em pouco mais de 5 anos, um índice extraordinariamente elevado. Em 1810, ano da independência, a população atingia cerca de 55 000 pessoas. (MARTÍNEZ, 1909) Os dados referentes ao então Distrito Federal do Brasil foram veementemente contestados em 1900, tendo ficado essa lacuna nas estatísticas do país, mas a pesquisa realizada em 1906 dá conta de 811.443 pessoas. (BRASIL, 1996).

1930, os imigrantes e seus descendentes teriam contribuído com 58% do crescimento populacional do país, uma imigração voluntária, cabe esclarecer, e não subsidiada, como ocorreu no Brasil até 1927<sup>206</sup>. Por fim, sua crítica recai sobre o desejo de um Rio de Janeiro sem negros, quando o país havia abolido a escravidão há pouco mais de 25 anos. Pouco antes da independência, os escravos representavam 46% da população do Rio de Janeiro. Esse contingente baixa a 40 % na passagem para o século XX, enquanto os brancos não passavam também de 40%.<sup>207</sup>

Curiosamente, a recíproca não era verdadeira, ainda que os cariocas poderiam orgulhar-se de uma cidade em que a natureza executou quase todo o trabalho de embelezamento. Em outubro de 1920, por ocasião de uma partida amistosa entre as seleções de futebol do Brasil e da Argentina, um jornal do país vizinho teria publicado um artigo, acompanhado de caricaturas da delegação brasileira com cara de macaco. Embora a maior parte das manifestações dos argentinos, ao receber os colegas sul-americanos, fosse de acolhimento e simpatia, a repercussão do caso, em Buenos Aires, foi origem de grande desconforto entre as autoridades argentinas e brasileiras, e só não recebeu maior atenção aqui em razão da visita do rei belga Alberto I ao Brasil. Lima Barreto, na contramão da cólera de que foram tomados os periódicos brasileiros, julgou não haver demérito em ser, o povo brasileiro, comparado aos símios. Em crônica para a revista *Careta*<sup>208</sup>, citou vários países europeus que têm como símbolos animais bem menos inteligentes do que o macaco. Não haveria, segundo o autor, motivo para tamanha ofensa.<sup>209</sup>

A estranheza dos argentinos frente à miscigenação da qual os jogadores brasileiros eram fruto parece encontrar correspondência numa descrição da imagem de Buenos Aires aos olhos estrangeiros, por volta de 1910:

---

<sup>206</sup> Cf. DEVOTO; FAUSTO, 2008.

<sup>207</sup> Cf. CARVALHO, 1987.

<sup>208</sup> Trata-se do texto intitulado “Macaquitos”, de 23 de outubro de 1920. (LIMA BARRETO, 2004b, p. 224)

<sup>209</sup> Cf. SILVA, 2005.

Para el recién llegado, los habitantes contrastaban vivamente con los negros, mestizos o mulatos observados en Brasil o con los rasgos indígenas asociados, por lo común, con el resto de América del Sud. (...) Sin embargo, se imponía una impresión general de pueblo europeo bien vestido y bien alimentado. Si el recién llegado entraba en uno de los ministerios o en el Congreso, podía ver algunos ordenanzas negros, pero salvo que tropezara con uno de los escasos grupos de mulatos que aun quedaban en el sur de la ciudad o en los suburbios, podía pensar que Buenos Aires era una ciudad sin negros. Si se acercaba a los distritos más alejados de ciertos barrios bajos o a la zona de Mataderos, en Nueva Chicago, sin duda alguna vería hombres y mujeres con rasgos indígenas e, inclusive, unos pocos en que parecía predominar la sangre indígena. Pero en el área céntrica, la única señal de diferencias raciales era un ocasional ordenanza mulato o un sirviente mestizo, en una ciudad que sólo cien años antes tenía el 25% de negros y el 60% de mestizos.

(SCOBIE, 1977, p. 54-55).

Cabe lembrar, ainda, que o país vizinho aboliu a escravidão em 1853, e a preponderância da população europeia sobre os chamados *criollos* – os filhos de espanhóis nascidos na América – e negros, deu-se em razão do baixo índice de miscigenação, da febre amarela e da pobreza em que viviam essas populações mais humildes.<sup>210</sup>

O terceiro exemplo dessa relação dialógica entre cariocas e portenhos do início do século, extraído da obra de Lima Barreto, é uma fala do narrador-personagem Augusto Machado, em conversa com uma moradora dos subúrbios, durante um velório. Ao ser indagada por Machado sobre seu gosto em morar naquele setor da cidade, sua resposta já revela a forma como os cariocas viam as regiões urbanas mais afastadas do centro:

---

<sup>210</sup> Cf. DEVOTO; FAUSTO, 2008.

- É verdade que aqui é muito quente? A senhora deve saber, não mora aqui?
- Há poucos anos, dois creio.
- Gosta?
- Alguma cousa; mas tenho saudades da cidade. Morei muitos anos lá. É outra cousa. Que movimento! Carros, jardins pra passear...
- Mas tudo isso de que vale? Vem a morte...
- De fato, mas enquanto se vive a gente deve procurar as coisas bonitas, os teatros... O senhor já foi ao bar?
- Nunca.
- Deve ser bonito!
- Não gosto de Botafogo. É Buenos Aires, supercivilizado...
- Eu gosto muito. Quem me dera ter uma casa lá.

(LIMA BARRETO, 1990, p. 87-88).

A referência à parte central do Rio de Janeiro é feita por meio da palavra “cidade”, como se o subúrbio onde morava não fizesse parte dela, como se fosse uma não-cidade, já que era desprovida de aspectos como a movimentação intensa de pessoas, de bondes, além dos espaços de lazer, segundo a personagem. Nessa mesma direção, em *Clara dos Anjos*, quando Cassi Jones decide depositar suas economias na Caixa Econômica, veste-se com a melhor roupa e dirige-se “à cidade”, expressão utilizada pelo narrador sempre entre aspas, aproximando-se da fala do povo para designar a Rua do Ouvidor e suas imediações.

A ideia de que tanto o subúrbio quanto a favela serem espaços não pertencentes à cidade, de tão naturalizada que está no imaginário das pessoas, parece não ter explicação ou uma história por detrás.

Os subúrbios não são considerados bairros que compõem a cidade, com especificidades e semelhanças com outros bairros populares; foram (e talvez ainda sejam) tratados como acidentes, desvios na expansão urbana planejada, como anormalidades (onde até as normas de como construir, viver, morar, eram distintas) que destoam do restante da cidade e, por essa razão,

não fazem parte da história do Rio de Janeiro. Não sendo parte do passado da cidade, não teriam também lugar em seu presente nem, menos ainda, em seu futuro. Fora da cidade, à margem do tempo, os subúrbios não são considerados parte do processo de constituição histórica do Rio de Janeiro, nem são associados a um movimento que definiu projetos e práticas de exclusão e segregação da pobreza e dos pobres – e que se renovam ao longo do tempo.

(MACIEL, 2010, p. 189).

O vínculo entre subúrbios e reforma urbana, entre subúrbios e “modernização” revela-se, pois, estreito, segundo a pesquisadora, possibilitando deduzir-se que aqueles que não tinham lugar na Avenida Central deveriam “esconder-se” na periferia, como forma de não comprometer a imagem que as reformas desejavam imprimir à capital. No romance, o reverso dessa repulsa pelos “indesejáveis” se faz sentir na resposta que o interlocutor devolve à companheira de vigília: “- Não gosto de Botafogo. É Buenos Aires, supercivilizado...”. Apesar de Augusto Machado, o narrador de *Vida e Morte...* não habitar os subúrbios, tinha consciência do seu lugar na sociedade e do preço a ser pago por esse alto índice de “civilização” – leia-se culto às aparências e hipocrisia – que ostentava o então bairro de classe média alta. Antes de Copacabana tornar-se habitável, Botafogo ocupava o primeiro lugar na preferência das elites, principalmente dos estrangeiros abastados, para os quais existia o Hotel dos Estrangeiros, grande casarão dirigido à moda francesa.<sup>211</sup> O Palácio do Catete, então sede do poder executivo, tinha seus jardins, seu “quintal”, voltados para a praia do Flamengo, com vista para a baía de Guanabara e o Pão de Açúcar.

Em crônica de agosto de 1921, Lima Barreto comenta a “ vaidade singular” de que foram tomados os governantes do Rio de Janeiro: “a vaidade de Botafogo e adjacências”. À época em que esse texto vem à público, *Vida e morte....* já tivera sua primeira edição há dois anos, embora o romance estivesse concluído há mais de uma década. Na crônica, três frases curtas dizem muito da revolta do cronista a respeito

---

<sup>211</sup> Cf. EL-KAREH, 2010.

dessa desigualdade de tratamento: “O resto do Rio não existe; mas paga imposto. O Rio é Botafogo; o resto é a cidade indígena, a cidade negra. Não merece a mais simples mirada.”<sup>212</sup>

Ainda em *Vida e Morte...*, o narrador, ao discorrer sobre o amor que Gonzaga nutria pela cidade do Rio de Janeiro, reconhece que o amigo dispensava um tratamento diferente aos subúrbios:

Assim, vivendo todo o dia nos mínimos detalhes da cidade, o meu benévolo amigo conseguira amá-la por inteiro, exceto os subúrbios, que ele não admitia como cidade nem como roça, a que amava também com aquele amor de cousa d’arte com que os habitantes dos grandes centros prezam as coisas do campo.

(LIMA BARRETO, 1990, p. 41).

A passagem reitera o *status* do subúrbio como não-cidade, apesar da composição morfológica da palavra indicar uma cidade menor que a metrópole, uma sub-cidade, sub-urbe. Na língua portuguesa, o prefixo *sub* remete à subalternidade em relação ao urbano, isto é, à cidade de fato, e não à sua negação, como demonstra a visão das personagens. Em francês, *banlieue* (subúrbio) designava o território situado no raio de uma légua (*lieue*), submetido à jurisdição da cidade. Mas o sentido mais comum para *ban* é o de degrado, de onde deriva o *banir* no português.<sup>213</sup> Sendo mais zona rural e menos cidade, o subúrbio, para Gonzaga, traz uma moldura de idealização, “aquele amor de cousa d’arte” que será, por sua vez, discutido entre Hildegardo e Ponciano, personagens do conto “O único assassinato de Cazuzá”. No que tange à Gonzaga, suas poucas idas aos subúrbios não eram suficientes, todavia, para desconstruir essa visão edulcorada que, provavelmente, muitos moradores da cidade tinham. Gonzaga era, sobretudo, um saudosista, apegado ao Rio de Janeiro que estava desaparecendo, de modo que o “seu” subúrbio não era o dos excluídos da modernidade urbana, dos casebres e do trem, conforme se verá

---

<sup>212</sup> “Botafogo e os pró-homens”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 397.

<sup>213</sup> Cf. EL-KAREH, 2010.



adiante, mas um subúrbio de fazendas, árvores frondosas e grandes casas.

De volta a Buenos Aires, os três excertos recolhidos na obra barretiana, além de demonstrar a dimensão que a capital argentina alcançava no imaginário de muitos cariocas, entre eles autoridades e jornalistas, têm o objetivo de destacar a atuação de Lima Barreto, enquanto ficcionista e cronista, na direção oposta, condenando a falta de consciência dos governantes que supunham ser possível um transplante de culturas. Trata-se, desse modo, de uma “literatura de oposição ou por oposição” que, produzindo ficção, “cria, ao mesmo tempo, o artista a partir da noção de não pertencimento e de exclusão.”<sup>214</sup> Nessa mesma direção vai a conclusão de um dos mais importantes críticos do período, que apesar de condenar a atitude ressentida de Lima em relação aos setores da elite literária, admite que “a frivolidade predominando na superfície não impedia muitos espíritos de trabalharem seriamente”, entre os quais cita Lima Barreto e Gilberto Amado.<sup>215</sup>

E um aspecto importante a ser levado em conta é o lugar de onde fala esse narrador. Lima pertence ao mesmo grupo social dos seus personagens, vive os mesmos dramas daquela pequena-burguesia, anda de trem, desloca-se por ruas esburacadas. A exclusão e marginalização dos suburbanos não são somente descritas ou denunciadas por Lima, mas vivenciadas por ele em quase todos os sentidos: geográfico, social e econômico. O único aspecto que lhe retira a condição de subalterno, no sentido que preconiza Spivak (2010), é a capacidade de manifestar-se, de falar. Como consequência, a descrição dos espaços e das motivações dos personagens, entre outros aspectos, demonstram, pela sua vivacidade, “uma vinculação direta entre o narrador e matéria narrada.”<sup>216</sup>

É curioso pensar que, assim como o Rio de Janeiro não era somente a Avenida Central ou Botafogo, Buenos Aires não poderia ser tomada somente pela Avenida de Mayo, o edifício do Congresso ou os palacetes do bairro norte. Nos bairros não tão longínquos, a menos de

---

<sup>214</sup> SCHWARCZ, 2010, p. 16.

<sup>215</sup> BROCA, 1975, p. 272.

<sup>216</sup> ORNELLAS, 2010, p. 8.

cinco quilômetros da glamourosa *calle* Florida, havia um subúrbio de costureiras seduzidas, de velhas mendigas e de valentões, que em nada lembrava as luzes e os cafés do centro da cidade. Na verdade, boa parte dos habitantes de Buenos Aires desconhecia esse subúrbio eternizado na poesia de Evaristo Carriego, conforme atesta uma declaração de Roberto Giusti, um colega de boemia do poeta e editor da revista *Nosotros*:

Salíamos del café de Los Inmortales, barato refugio de bohemios, y desocupados, dejábamos detrás de nosotros la calle Corrientes, ya rumorosa, y lentamente, por Suipacha, subíamos hasta la plaza San Martín. Éramos tres, éramos cuatro, pocas veces más. En el grupo iba Carriego, movedizo y parlanchín. Acomodados en un banco, el poeta se sentaba en medio y nos decía sus versos, que murmuraban en mi corazón dulcemente. Él todavía no había publicado *Misas Herejes*. Jóvenes, ingenuos, sentíamos cierta turbación ante aquel magro poeta de ojillos hurgadores, siempre trajeado de negro, que vivía en el arrabal, al que nunca pisábamos y conocía su alma. Evocaba Carriego las obreritas tísicas, las novias burladas, las dolientes Margaritas, los niños sin madre, los patios de vecindad, los quejumbrosos organillos, los bailes, los velorios, los guapos, los lugares de perdición, su carne de presidio y de hospital. Hombres del *centro*, le escuchábamos encantados, como si nos contase fábulas de un lejano y extraño país, mientras debajo de nosotros, sobre Santa Fe, los coches rodaban con sordo y monótono rumor y sus luces se perseguían en dirección a Palermo.

(GIUSTI, 1927, p. 19-20).

Como é fácil constatar, a imagem da capital argentina “vendida” pela imprensa e pelas autoridades aos estrangeiros excluía as regiões mais afastadas do centro – o *arrabal*. No Rio de Janeiro dava-se processo semelhante, ainda que as reformas tivessem atingido um raio muito menor que o desejado, e o turista precisasse se deslocar bem menos de um quilômetro da Avenida Central para presenciar ruas

estreitas e mal iluminadas, ou pobreza, apesar de os subúrbios de que trata Lima Barreto serem bem mais afastados do centro do que Palermo em relação à Plaza de Mayo.

Nessa linha de raciocínio sobre o desconhecimento e o abandono dos setores mais afastados da cidade, não por coincidência, a época em que Lima começa a escrever os seus romances – 1904, segundo seu biógrafo – marca também o desenvolvimento de uma campanha em favor dos subúrbios, deflagrada por alguns jornais do Rio de Janeiro, tais como o *Correio da Manhã* e a *Gazeta de Notícias*, que publicavam diariamente reclamações dos moradores, depois da visita a alguns bairros. O *Jornal do Brasil*, por sua vez, inicia uma campanha contra o estado de abandono em que se encontram, devido ao desleixo do poder público carioca, os outrora “fartos e salubres arrabaldes suburbanos.”<sup>217</sup> A expressão entre aspas, recuperada entre as páginas do jornal, denuncia a mudança brusca sofrida pelos setores periféricos cariocas, que, com as reformas urbanas tão sonhadas por parte da população, receberam um contingente populacional inesperado, porque não precedido de uma estrutura adequada. Partindo da ideia de que as reformas urbanas tinham por propósito associar ao Brasil – mais especialmente à capital – uma imagem de Civilização e progresso, numa perspectiva francesa, um dos mais importantes historiadores do período assim avalia os princípios norteadores das reformas:

Mas estas crenças e fantasias a respeito da Civilização, cerne ideológico das reformas, continham um elemento negativo indissociável de seu sentido. Pois as reformas, caso indicassem que os cariocas estavam a caminho da civilização pelo atalho da europeização, também significavam, necessariamente, uma negação, o final de muito o que era efetivamente brasileiro. Abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos na elite carioca viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado.

---

<sup>217</sup> DEL BRENNNA, 1985, p. 332

As reformas eram descritas como um tônico contra a “letargia tropical” e como um ataque às condições materiais que conspiravam para manter o Brasil tradicional (isto é, atrasado).

(NEDELL, 1993, p. 70).

Assim como os habitantes dos subúrbios sofreram um processo de descaso e abandono, a obra de Lima Barreto teria sido objeto de uma “conspiração do silêncio”, principalmente por ocasião do aparecimento de seu primeiro livro.<sup>218</sup> Considerando a ausência de manifestações dos principais críticos da época, ao lado de outros que mantinham colunas em vários jornais cariocas, a expressão “silêncio” talvez seja pertinente. Apesar de retratar métodos e comportamentos que pareciam ser generalizados no mundo jornalístico de então, o romance atingia diretamente o periódico de maior sucesso à época, motivo pelo qual adotou a estratégia do silêncio, no que foi seguido pelos demais. Esse comportamento da crítica denunciava uma resistência por parte dos mais importantes críticos literários em relação aos objetivos de Lima Barreto ao desmascarar os mecanismos de funcionamento dessa crítica mesma, exercida na imprensa da época. Além disso, o ato de silenciamento a respeito do seu romance de estreia negaria a Lima a condição de escritor, deixando à mostra, por outro lado, a dimensão que teriam atingido as revelações feitas por meio da trama de *Recordações...., um roman à clef*.

Ao longo dos anos em que produziu sua obra, contudo, a situação foi se modificando. Um levantamento entre os textos críticos elencados por seu biógrafo dá conta de uma rede de interlocução entre Lima Barreto e diversos leitores e amigos. Apesar disso, o escritor se ressentiu, durante toda sua vida, da barreira de silêncio erguida pela crítica de então.<sup>219</sup>

O fato a ser levado em conta, no entanto, é o de que o sucesso como cronista de jornais estava calcado, necessariamente, na abordagem de temas que interessassem ao público-alvo desses periódicos, qual seja, as pessoas com tempo disponível para ler

---

<sup>218</sup> Cf. PENTEADO, 2000.

<sup>219</sup> Cf. BELCHIOR, 2011.

(membros da elite, dos setores médios que imitavam a elite, estudantes, literatos e aspirantes a literatos). Satisfeita essa condição, as oportunidades de publicação de obras de maior fôlego surgiriam naturalmente, contanto que se enquadrassem nas expectativas desse público francófilo, volúvel conforme a moda, e fetichista – porque via no consumo desses bens simbólicos um indício de Civilização.

Esse grupo de horizontes tão limitados, infelizmente, alimentava o exíguo sistema literário existente num país com altos índices de analfabetismo e pouca circulação de obras fora da capital.<sup>220</sup> Assim, ainda que Lima cultivasse uma rede de relacionamentos com seus leitores e admiradores, esse retorno por ele recebido era ínfimo em relação ao que uma boa repercussão entre os leitores cariocas poderia lhe proporcionar. Em carta de 1919 dirigida a Monteiro Lobato, o primeiro editor de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, ao comentar a pequena vendagem da primeira edição de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), Lima Barreto cita duas senhoras da sociedade – dona Albertina Berta e dona Gilka Machado – que com seus livros de versos teriam atingido o sucesso reclamado pelo cronista:

Isto dá a medida da inteligência do leitor do Rio. Há uma coisa que ele pede ao autor: posição. Austregésilo pode escrever a maior tolice, seja sobre Mecânica Celeste, ou sobre a cura da boubá nas galinhas, que se venderá fatalmente.[...] Além disso, uma outra coisa influi poderosamente no sucesso do livro: a tendência erótica, com uma falta total de pensamento próprio sobre as coisas e homens do meio. O leitor carioca não quer julgamento... O leitor comum do Rio, ou a leitora, não sabe ver Amor senão no livro em que ele aparece em fraldas de camisa.

(LIMA BARRETO, 1993, p. 253-254).

Para além dos interesses da elite e dos grupos editoriais que os representavam, durante as duas primeiras décadas do século XX,

---

<sup>220</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

contribui para essa estratégia de silenciamento a postura do grupo ligado à Semana de Arte Moderna. Na sua busca pelo estritamente nacional, pelo genuíno, envolveram sob o rótulo de “pré-Modernismo” manifestações literárias que denunciavam e discutiam pontos de vista equivocados e práticas de exclusão responsáveis pelo atraso do país em vários setores.<sup>221</sup> Outros estudiosos apontam, entre os fatores de vínculo entre Lima e o grupo de 22, a crítica ao formalismo literário, o forte vínculo com o contexto político e social da época e a visão ácida do autor sobre a sociedade brasileira em geral.<sup>222</sup>

Sobre as três mal sucedidas tentativas de ingresso na Academia Brasileira de Letras, no entanto, Jeffrey Needell avalia que nem mesmo se os romances de Lima estivessem mais de acordo com a chamada “típica literatura” da *belle époque*, ou seja, se corroborassem essa literatura como índice de Civilização, o cronista não seria aceito por seus pares. A questão residia no indivíduo, e não nas suas obras: Lima Barreto era pobre, mulato e boêmio. Mas o reconhecimento viria, apesar da rapidez não ser a desejada:

Com o passar dos anos, e apesar destas desilusões, o respeito duradouro de uns poucos literatos deu a Lima Barreto um certo orgulho. Além disso, sua atividade política cada vez mais radical e o fato de, após 1915, publicar artigos com regularidade na imprensa esquerdista proporcionaram-lhe um novo público. Estes êxitos, embora o tornassem mais conhecido, não o fizeram, por motivos óbvios, mais aceitável. Contudo, na década de 1920, além do círculo boêmio de velhos amigos, outros começaram a frequentar sua mesa em vários bares cariocas. E ele começou a atrair o interesse de jovens escritores do Rio, das províncias e de São Paulo. O que certamente era agradável, mas não consistia uma compensação.

(NEDELL, 1993, p. 259).

---

<sup>221</sup> Cf. BALABAN, 2003.

<sup>222</sup> Cf. SCHWARCZ, 2010.

Polêmicas à parte, duas considerações podem ainda ser feitas. A primeira delas é que, apesar do quadro descrito acima e do advento do Modernismo, Lima caminhava a passos firmes em direção ao reconhecimento, fato que não se concretizou em razão da morte do romancista. Depois, ainda que tenha sido acolhido por leitores e, gradativamente, por jovens escritores, o autor se ressentia do suposto insucesso porque, para ele, a literatura e o reconhecimento realmente importavam. Ao contrário de outros intelectuais de sua geração, que almejavam ser modelos de elegância, de estilo, ou que tinham outra profissão, Lima se orgulhava em ser um “literato”: “eu me honro muito com o título e dediquei toda minha vida para merecê-lo.”<sup>223</sup>

### 3.2 Um subúrbio narrado em contos, crônicas e romances

Publicados em livros ou em revistas literárias entre 1911 e 1922<sup>224</sup>, os contos barretianos não fogem à regra da diversidade de temas e do tom crítico e até irônico, por vezes. No entanto, há narrativas trágicas – como “Manel Capineiro” – capazes de surpreender o leitor, há momentos em que a crítica é deixada em segundo plano em nome de um profundo humanismo – caso de “O moleque” – e há histórias de destinos errantes – como em “Adélia”. Mas, não se pode duvidar, boa parte desses textos tematizam as famílias burguesas e seus divertimentos e estratégias para encaminhar as filhas casadoiras (“Cló”), assim como as falcatruas e crimes “necessários” para se chegar ao poder (“Por que não se matava”) ou a incompetência, a corrupção e a ganância dos governantes (nesse tema

---

<sup>223</sup> Carta a Monteiro Lobato, já mencionada. (LIMA BARRETO, 1993, p. 253).

<sup>224</sup> Os primeiros rascunhos, em forma de conto, de *Clara dos Anjos*, datam de 1904. O ano seguinte assistiria a estreia de Lima Barreto como jornalista profissional, escrevendo uma série de reportagens para o *Correio da Manhã*, sob o título “Os subterrâneos do Morro do Castelo”. Antes disso, em 1900, sob pseudônimo, escreve textos satíricos para *A Lanterna*, “órgão oficioso da mocidade de nossas escolas superiores”. No entanto, “O homem que sabia javanês” foi o primeiro conto saído a público, na *Gazeta da Tarde*, em 20 de abril de 1911. “Numa e a Ninfa”, o conto, e “Esta minha letra...” seriam publicados em junho do mesmo ano, naquele periódico. (RESENDE; VALENÇA, 2004; SCHWARCZ, 2010).

entram boa parte dos Contos argelinos, que integram a segunda edição de *Histórias e Sonhos*, de 1951). As primeiras versões de *Clara dos Anjos* e de *Numa e a Ninfa* aparecem aí recolhidas, respectivamente, da primeira (1920) e da segunda edição (1951) de *Histórias e sonhos*.

A edição mais completa dos contos de Lima Barreto<sup>225</sup>, além de textos publicados em vida pelo autor, recupera outros que saíram por ocasião da segunda edição de *Histórias e sonhos*, em 1951, e os que integram a quarta edição de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de 1949. Dados os limites tênues entre os gêneros, muitos desses contos já haviam sido publicados como crônicas nos dois volumes organizados por Beatriz Resende (2004). A propósito, nos últimos anos, uma série de novas edições da obra do ficcionista tem surgido nas livrarias, como uma espécie de revisão do seminal trabalho de Francisco de Assis Barbosa, nos anos 50. *Diário do hospício* e *O Cemitério dos vivos*,<sup>226</sup> respectivamente registro de internação e romance inacabado a partir dessas anotações, também receberam edição recente, em um único volume.

A parte inédita dessa última edição dos contos fica por conta de 43 textos da seção final do volume, recuperados entre os manuscritos disponíveis na coleção Lima Barreto da Biblioteca Nacional. Trata-se, muitas vezes, de fragmentos, com passagens ilegíveis, ou primeiros rascunhos de contos já publicados, como ocorre com “A vingança (História de Carnaval)”, uma versão menos acabada de “O moleque”, além das duas versões de “Os subidas”. Nessa parte inédita, porém, foi possível identificar apenas um conto representativo dos subúrbios cariocas, na verdade um fragmento (“O domingo”), que vem se somar a outros onze textos completos, entre os já amplamente conhecidos e editados, formando, assim, a parte relativa aos contos desta pesquisa.

Nessa edição completa dos contos, a descrição minuciosa dos detalhes que envolvem cada um dos manuscritos permite ao pesquisador acessar informações que auxiliam na reconstrução da curta trajetória do autor. Os dados sobre os manuscritos também permitem concluir que Lima publicava muitos de seus textos no “calor

---

<sup>225</sup> Referimo-nos, aqui, à edição organizada por Lilia Moritz Schwarcz (2010), que nos serve de fonte para o estudo dos contos.

<sup>226</sup> LIMA BARRETO, 2010a.



da hora”, isto é, sem grandes revisões ou reflexões, tendo em vista que a data da versão primeira coincide com a data da publicação, principalmente no que se refere aos textos saídos na revista *Careta*, no início da década de 20, época em que as dificuldades financeiras da família se agravaram. Entre os textos inéditos, encontra-se um documento datado de 1901, isto é, quando Lima tinha apenas 20 anos. Curiosamente, o conto, assinado por Histrião, mas grafado com a letra de Lima, reflete, por meio das ideias de um personagem, – sobre a desigual distribuição da loucura como um dos males da vida.<sup>227</sup> No ano seguinte – 1902 –, o pai do escritor, João Henriques, enlouqueceria.

Em razão de se tratar de textos curtos, fragmentos, por vezes, a representação do subúrbio a partir dos contos de Lima Barreto será disposta a partir dos aspectos mais significativos que sobressaem na leitura dos textos, a começar por elementos da paisagem suburbana nos quais se incluem a onipresença da ferrovia e uma conhecida instituição daqueles que vivem nos bairros. Assim como o café detinha grande importância para a vida social do bairro portenho naquele início de século, a venda ou o armazém suburbano também cumpre diversas funções importantes nesse subúrbio.

No que concerne à crônica, considerando-se um universo de mais de 400 textos, a existência de pouco mais de uma dezena que efetivamente mencione acontecimentos, costumes ou personagens suburbanos é prova cabal de que essa região geográfica não ocupa posição central na obra de Lima Barreto, ainda que o seu testemunho seja, ao mesmo tempo, pioneiro e original. Os trabalhos levados a termo por Beatriz Resende aparecem, no campo do estudo desse gênero, como indispensáveis, tanto no que se refere à reunião de todos esses textos jornalísticos (2004), quanto na investigação sobre a questão da cidadania nas crônicas barretianas (1993).

Capazes de reposicionar a relação entre História e Literatura, as crônicas da passagem para o século XX, em especial, podem ser interpretadas como um “discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um ‘tempo social’ vivido pelos contemporâneos como um momento de transformações”<sup>228</sup>. Nesse

---

<sup>227</sup> “Bordejós”. LIMA BARRETO, 2010b, p. 649-651.

<sup>228</sup> Cf. NEVES, 1992, p. 76.

sentido, portanto, porque figuram como testemunhos de mudanças decisivas para o rumo da cidade e do país, as crônicas de Lima Barreto, inclusive, exercem função similar a outros documentos históricos disponíveis sobre o período, tais como fotografias, relatos de viagem, diários, biografias, notícias de jornal, todos estes utilizados amplamente pelos historiadores dos primeiros anos da República. É exatamente esse caráter testemunhal da crônica que será levado em conta no estabelecimento de alguns tópicos do subúrbio barretiano. Assim, aliadas a alguns contos e a trechos de romances – incluindo o “suburbano” *Clara dos Anjos* – as crônicas auxiliarão no desenho de um subúrbio de lavadeiras, de malandros, de moças que esperam pelo casamento ou que já se desiludiram com tal sonho, ou seja, tipos suburbanos, agora cariocas, envolvidos por uma atmosfera quase rural.

### 3.2.1 Maricás, trens e pousos: elementos para uma cartografia dos subúrbios barretianos

Os subúrbios do Rio de Janeiro, tal como hoje são conhecidos, em nada lembram os espaços descritos por Lima Barreto, embora a nomenclatura dos diversos bairros periféricos em que se situam suas tramas poucas alterações tenha sofrido. A propósito, o realismo da ficção do autor, somado à natureza autobiográfica das suas publicações, contribuem para que o imaginário urbano criado por Lima aproxime-se muito da cidade real: o Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX.

Não obstante a maioria dos contos do ficcionista serem curtos, um dos mais conhecidos, analisados e citados como representativos dos subúrbios é “O moleque”. O texto de 10 páginas, além do episódio que envolve o personagem-título, inicia-se justamente com uma digressão sobre a clareza e exatidão dos nomes indígenas da geografia carioca, a seguir detendo-se numa descrição de Inhaúma, bairro suburbano da cidade, que corresponde a uma das primeiras freguesias do Rio de Janeiro, datada de 1749.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> Cf. SCHWARCZ, 2010.

É um subúrbio de gente pobre, e o bonde que lá leva atravessa umas ruas de largura desigual, que, não se sabe por quê [sic], ora são muito estreitas, ora muito largas, bordadas de casas e casitas sem que nelas se depare um jardimzinho mais tratado ou se lobrigue, aos fundos, uma horta mais viçosa. Há, porém, robustas e velhas mangueiras que protestam contra aquele abandono da terra.

(...)

Numa das ruas desse humilde arrebalde [sic], antes trilho que mesmo rua, em que as águas cavaram sulcos caprichosos, todo ele bordado de maricás que, quando floriam, tocavam-se de flocos brancos, ...

(...)

Por vezes, no fundo, na frente ou aos lados deles [dos barracões], há uma árvore de mais vulto: um cajueiro, um mamoeiro, uma pitangueira, uma jaqueira, uma laranjeira; mas nenhum sinal de amanho do terreno, de tentativa de cultura, a não ser um canteirozinho com uns pés de manjeriço ou alecrim. Isto às vezes; e, às vezes também, uma touceira de bananeira.

A guaxima cresce, e o capim, e a vassourinha, e o carrapicho e outros arbustos silvestres e tenazes.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 143- 145).

A fim de situar o leitor nesse universo por vezes desconhecido, a descrição do subúrbio reúne componentes humanos, arquitetônicos, paisagísticos, urbanísticos e de mobilidade, além de deixar antever uma tímida crítica – em comparação ao tom ácido, característico do autor – a alguns costumes dos moradores.

A cena descrita no conto em nada lembra, por exemplo, os subúrbios londrinos, refúgios das elites diante dos perigos, da falta de espaço e de higiene do centro da cidade, entre os séculos XVII e XIX.<sup>230</sup> Algo similar, no caso carioca, deu-se em Botafogo ou na Tijuca, em meados do século XVIII, com as construções de palacetes e mansões ao

---

<sup>230</sup> Cf. MUMFORD, 1982.

redor do Palácio Imperial. Mas mesmo não se tratando de um subúrbio aristocrático, o cenário evocado por Lima Barreto também não se assemelha aos bairros periféricos da capital inglesa, construídos a partir de 1890, com o aparecimento das ferrovias, do bonde e, mais tarde, dos trens subterrâneos. Para acentuar o contraste, cabe uma pequena amostra do que seria o modelo inglês de subúrbio:

O tamanho e as dimensões do subúrbio, os mesmos de uma unidade de vizinhança<sup>231</sup>, **não eram resultado inteiramente de seu planejamento aberto**, que favorecia as densidades reduzidas. Servido por uma via férrea, com paradas de quatro ou de oito em oito quilômetros, havia um limite natural à propagação de qualquer comunidade em particular. As casas tinham que ser situadas “dentro de uma distância facilmente percorrida a pé da estação ferroviária”, como mostravam os prospectos de propaganda; e somente os que eram **suficientemente ricos** para ter um cavalo e carro davam-se ao luxo de penetrar mais no campo aberto.

Graças a suas paradas espaçadas, o subúrbio ferroviário, a princípio, foi impedido de se espalhar ou de crescer indevidamente em população, pois **um cinturão verde natural, muitas vezes ainda cultivado para fornecimento aos mercados**, continuava existindo entre os subúrbios e aumentava a **área de recreação** disponível.

(MUMFORD, 1982, p. 544 – grifo nosso).

Alguns aspectos desse subúrbio londrino são capazes de valorizar ainda mais a construção que Lima empreende nesse conto,

---

<sup>231</sup> A noção de senso de vizinhança, recuperada pelo autor, traz em seu bojo uma proximidade maior entre os moradores dos subúrbios londrinos, gerando iniciativas locais de organização e associação para fins comuns. (MUMFORD, 1982).

iluminando as suas carências. “Planejamento” é a primeira palavra que salta aos olhos do leitor que contrasta os dois espaços periféricos. Resultado, em sua maioria, do loteamento das antigas fazendas da região, falidas com a perda da força de trabalho escravo, os subúrbios cariocas jamais foram empreendimentos planejados, mas fruto da união da necessidade financeira dos fazendeiros falidos com a escassez de moradia para as classes populares. Prova disso é a referência, em “Manel Capineiro”, às “velhas casas de fazenda, ao alto das meias-laranjas”. Assim, ruas irregulares, mal conservadas e sem estrutura são consequência natural desse amálgama de necessidades, que é o subúrbio representado por Lima Barreto.

Nessas condições, seria inusitado encontrar pessoas de maior poder aquisitivo que quisessem residir no subúrbio, mesmo tendo carro. Os “ricos” do subúrbio barretiano eram aqueles que residiam em casas próprias, construída com tijolos, como os personagens Baiana e “seu” Castro, ambos de “O moleque”. Além do barracão e da casa de tijolos, o *chalet* é outra construção típica dessa região, sendo sua organização interna descrita pelo narrador de *O cemitério dos vivos*. Em geral apresentando quatro cômodos, chama a atenção o lugar periférico ocupado pela cozinha, num “puxado” na parte dos fundos da casa.

Voltando ao cenário inglês, o historiador registra como elemento limitador do subúrbio londrino o cinturão verde, qual seja, as plantações e os parques. Além de estabelecer limites para o crescimento populacional, as culturas cumprem a função de abastecer tanto os subúrbios como os bairros mais próximos do centro, enquanto os parques promovem o lazer e a recreação numa época de alternativas limitadas nesse sentido. Curioso é observar que, num ambiente rural como o descrito por Lima, com grandes extensões de terra disponíveis, poucos são os personagens que se dedicam à atividade agrária, como se verá a seguir por ocasião da análise desses tipos suburbanos. Nem mesmo um “jardinzinho” ou uma “horta mais viçosa” podem ser encontrados.

O contraste entre os subúrbios carioca e londrino, portanto, diz muito sobre o modo de organização, não só urbana, de cada um dos países. O espaço descrito por Lima é um misto de zona rural com periferia urbana. A ausência total da administração pública pode ser notada pelo traçado irregular das ruas (“antes trilho que mesmo rua”),

sem qualquer tipo de manutenção, necessária devido à ação das chuvas que “cavaram sulcos caprichosos”. A indefinição entre o urbano e o rural também se faz presente na oposição entre as “robustas e velhas mangueiras” ou as “árvores de mais vulto” com “aquele abandono da terra”. Herança dos tempos em que Inhaúma<sup>232</sup> era local de fazendas, de terras cultivadas, provavelmente, por escravos, a região, naquele início de século, abriga residências precárias, em sua maioria, em cujo quintal nada se cultiva, apesar da pobreza de grande parte dos seus moradores. Somente os maricás – arbusto que costuma crescer em terrenos abandonados – e as ervas daninhas de maior porte parecem beneficiar-se do desinteresse daquela população.

Durante uma viagem de trem aos subúrbios, o narrador protagonista de *O cemitério dos vivos* acrescenta, por meio de uma descrição da paisagem similar à anterior, a observação de que aqueles não pareciam “subúrbios de uma grande e rica cidade; mas uma série de vilarejos pedantes, a querer imitar as grandes cidades do país. Totalmente lhes fazia falta de gracilidade e de frescor de meia roça.”<sup>233</sup> Apesar de nunca ter saído do Brasil, Lima Barreto parece ter ideia clara sobre os parâmetros mínimos que regiam um subúrbio de metrópole. Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, ao descrever os arrabaldes onde morava o cantor de modinhas Ricardo Coração dos Outros, o narrador observa que essa região do Rio de Janeiro em nada lembrava

os famosos [subúrbios] das grandes cidades europeias, com suas vilas de ar repousado e satisfeito, as suas estradas e ruas macadamizadas e cuidadas, nem mesmo se encontram aqueles jardins, cuidadinhos, aparadinhos, penteados, porque os nossos, se os há, são em geral pobres, feios e desleixados.

(LIMA BARRETO, 1997, p. 83).

---

<sup>232</sup> Entre os anos de 1890 e 1906, a população desse bairro do Rio de Janeiro cresceu 300%, período em que os índices da cidade como um todo ficavam na casa dos 55%, e outros bairros, como o de Sacramento, tiveram redução de 20%. (CARVALHO, 1987).

<sup>233</sup> LIMA BARRETO, 2010a, p. 169.

Ainda sobre as árvores mais frondosas – ou o seu paulatino desaparecimento –, em crônica publicada no *Correio da Noite*, em dezembro de 1914<sup>234</sup>, Lima atribui à avidez, ganância e imbecilidade humanas a derrubada de mangueiras e tamarineiros que, nem sempre, segundo o cronista, estariam no caminho de ruas e avenidas.

Em “A barganha”, conto ambientado em subúrbio não identificado, o narrador refere-se a “ruas que são mais propriamente veredas”, deslizando para a ironia: “aquelas ruas de tão caprichoso nivelamento que permite as carroças que por lá se arriscam andarem no ar com burros e tudo.”<sup>235</sup> Tal abandono não surpreende o leitor quando, no conto “O caçador doméstico”, Simões, “descendente de uma famosa família dos Feitais”, ao mudar-se para os subúrbios, resolve praticar a caça, um esporte típico de sua estirpe social. Mas nos “restos de matas que há por aquelas paragens... só havia uma espécie de caça rasteira: eram preás nos capinzais”, o que leva o ilustre morador a investir contra “os frangos e outros galináceos da vizinhança”<sup>236</sup>, que porventura invadissem seu quintal.

Mas nem só de decepção vive quem observa os arredores mais afastados da então capital federal. No irônico “Medidas de Sua Excelência”, o mal preparado governador, ao dirigir-se aos subúrbios, nota com surpresa as construções de pedra e cal, quando imaginava que nessa região só “houvesse choupanas, palhoças e barracões”<sup>237</sup>. A surpresa, no entanto, transforma-se em alegria, na medida em que uma melhor estrutura corresponderia, na sua visão, a impostos mais elevados. E a “parte elegante” dos bairros periféricos também recebeu atenção do escritor. Em *Clara dos Anjos*, quando a protagonista vai à casa de Cassi Jones, já ao final da trama, ficam evidentes as diferenças no nível de urbanização das ruas, diferenças que não tinham origem em algum projeto de melhorias urbanas, mas num favorecimento recebido por um antigo morador:

---

<sup>234</sup> “A derrubada”, LIMA BARRETO, 2004a, p. 133.

<sup>235</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 262.

<sup>236</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 313.

<sup>237</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 391.

A casa da família do famoso violeiro não ficava nas ruas fronteiras à *gare* da Central; mas, numa transversal, cuidada, limpa e calçada a paralelepípedos. Nos subúrbios, há disso: ao lado de uma rua, quase oculta em seu cerrado matagal, topa-se uma catita, de ar urbano inteiramente. Indaga-se por que tal via pública mereceu tantos cuidados da edilidade, e os historiógrafos locais explicam: é porque nela, há anos, morou o deputado tal ou o ministro sicrano ou o intendente fulano.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 130).

Mas o subúrbio sem estrutura e abandonado era, infelizmente, a regra. Tristeza e penúria também caracterizam a Estrada Real de Santa Cruz<sup>238</sup>, retratada em “Manel Capineiro”, conto que descreve o local como “pobre azinhaga”, ou seja, uma região ainda mais ruralizada do que Inhaúma, embora geograficamente os dois subúrbios se encontrem um ao lado do outro. Nesse texto, aparecem “as velhas casas de fazenda, ao alto das meias-laranjas” que “não escaparam ao retalho para casas de cômodos”. Surge aí um novo elemento para esse subúrbio carioca, agora no capão do Bispo<sup>239</sup>. Fruto do deslocamento das camadas mais populares do centro para as periferias, as casas de cômodos funcionavam como alternativa de moradia para quem não tinha meios de alugar uma casa com todas as dependências. Nota-se que, de modo similar ao que ocorreu em Buenos Aires, onde os *conventillos* se mantiveram por muito tempo na região ao sul da Plaza de Mayo, depois se deslocando para os bairros, no Rio de Janeiro, esse

---

<sup>238</sup> Abrigando um convento de jesuítas construído ainda no século XVIII, a fazenda de Santa Cruz, de proporções gigantescas, foi incorporada, com a expulsão dos jesuítas, em 1761, aos bens da Coroa. O convento foi transformado, por D. João VI, em casa de campo e Palácio Real. Anos depois, D. Pedro II ali inaugurou a primeira agência de correios do Brasil, em 1842, e a primeira linha telefônica da América do Sul, em 1877, que ligava o Paço de Santa Cruz ao Paço de São Cristóvão, recebendo, em seguida, o Colégio Imperial e o ramal da Estrada de Ferro D. Pedro II, além de um matadouro dos mais modernos para a época. (FERNANDES, 2011).

<sup>239</sup> Atual bairro Del Castilho, conforme Schwarcz (2010).



tipo de moradia coletiva, em razão das reformas urbanas, também migrou para os bairros periféricos.

Praticamente toda a trama de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* dá-se no centro da cidade, onde ficava a redação de *O Globo*, local de trabalho de Isaías, mas o personagem, por razões de economia, morava nos subúrbios, numa casa de cômodos “na altura do Rio Comprido”. Antigamente um palacete de dois andares, à altura dos acontecimentos narrados, estava dividida “em duas ou três dezenas de quartos, onde moravam mais de cinquenta pessoas.”<sup>240</sup> A longa descrição a partir do olhar do protagonista é uma das mais ricas no que diz respeito a esse espaço de moradia multifamiliar suburbana, por essa razão será transcrita na sua integralidade:

O jardim, de que ainda restavam alguns gramados amarelados, servia de coradouro. Da chácara toda, só ficaram as altas árvores, testemunhas da grandeza passada e que davam, sem fadiga nem simpatia, sombra às lavadeiras, cocheiros e criados, como antes o fizeram aos ricos que ali tinham habitado. Guardavam o portão duas esguias palmeiras que marcavam o ritmo do canto de saudades que a velha casa suspirava; e era de ver, pelo estio, a resignação de uma velha e nodosa mangueira, furiosamente atacada pela variegada pequenada a disputar-lhe os grandes frutos, que alguns anos atrás bastavam de sobra para os antigos proprietários. Houve noites em que como que ouvi aquelas paredes falarem, recordando o fausto sossegado que tinham presenciado, os cuidados que tinham merecido e os quadros e retratos veneráveis que tinham suportado por tantos anos. Lembrar-se-iam certamente dos lindos dias de festa, dos casamentos, dos aniversários, dos batizados, em que pares bem-postos dançavam entre elas os lanceiros e uma veloz valsa à francesa. À noite, quando entravam aqueles cocheiros de grandes pés, aqueles dolorosamente, angustiadamente... Que saudades não havia

---

<sup>240</sup> LIMA BARRETO, 2010, p. 240.

nesses gemidos dos breves pés das meninas quebradiças que o tinham palmilhado tanto tempo!

A casa pertencera talvez a um oficial de Marinha, um chefe de esquadra. Havia ainda no teto do salão principal um Netuno com todos os atributos. O salão estava dividido ao meio por um tabique; os cavalos-marinhos e uma parte da concha ficaram de um lado e o deus do outro, com um pedaço do tridente, cercado de tritões e nereidas.

Num cômodo (em alguns) moravam às vezes famílias inteiras e eu tive ali ocasião de observar de que maneira forte a miséria prende solidamente os homens.

De longe, parece que toda essa gente pobre, que vemos por aí, vive separada, afastada pelas nacionalidades ou pela cor; no palacete, todos se misturavam e se confundiam. Talvez não se amassem, mas viviam juntos, trocando presentes, protegendo-se, prestando-se mútuos serviços. Bastava, entretanto, que surgisse uma desinteligência para que os tratamentos desprezíveis estalasse de parte a parte.

Certo, quando assistia a tais cenas, não ficava contente, mas também não sabia refletir por aquele tempo, que, seja entre que homens for, desde que surjam desinteligências, logo rompem os tratamentos desprezíveis mais à mão.

Vi aí, na casa do Rio Comprido, os mais disparatados casos; e, pela manhã, aos domingos, quando me debruçava à janela, olhava brincando no terreiro uma pequenada em que se misturava o sangue de muitas partes do mundo. Em nenhum deles havia o gárrulo e a inocência dos meninos ricos; quando não eram humildes e tristes, eram irritáveis. Facilmente surgia uma rixa entre eles e o choro passava do contendor vencido a ser geral entre todos, com os castigos infligidos pelas mães aos culpados e não culpados.

Admirava-me que essa gente pudesse viver, lutando contra a fome, contra a moléstia e contra a civilização; que tivesse energia para viver cercada de tantos males, de tantas privações e dificuldades. Não sei que estranha tenacidade a leva a viver e por que essa tenacidade é tanto mais forte quanto mais humilde e miserável. Vivia na casa uma rapariga preta que suportava dias inteiros de fome, mal vivendo do que lhe dava uma miserável prostituição; entretanto, à menor dor de dentes chorava, temendo que a morte estivesse próxima.

(LIMA BARRETO, 2010, p. 240-242).

Esse contraponto entre passado e presente ganha tons de lamento quando o narrador personifica alguns elementos do palacete, expressando a mudança sofrida pela edificação. A casa “suspirava” um “canto de saudades”, o soalho “gemia, gemia particularmente, dolorosamente, angustiadamente”, as paredes falavam, “recordando”, a bela moradia de uma só família transformara-se em abrigo para 50 pessoas. A casa de cômodos onde reside Isaías representa bem a alteração de paradigmas sofrida pelos subúrbios cariocas na passagem para o século XX, além do que se verificou na própria cidade do Rio de Janeiro, com suas reformas urbanas e grande afluxo de imigrantes de inúmeras nacionalidades.

Do contraponto entre presente e passado, o narrador passa a tecer uma sociologia dos atuais moradores daquele cortiço: o auxílio mútuo nas dificuldades, o cimento social em que se transforma a miséria, as dificuldades de uma convivência tão próxima e as características que os aproximam a todo ser humano. Ao final do trecho, chama a atenção de Isaías a capacidade de resiliência das pessoas que habitavam o lugar, principalmente diante dos males mais comuns, como a fome e a doença. Já em relação a eventos menos ordinários, como uma dor de dente, exemplifica o narrador, não demonstravam a mesma “tenacidade”.

De maneira muito semelhante ao *conventillo* portenho, as velhas casas de uma região desprestigiada pela elite – o bairro *sur*, no caso argentino – agora funcionam como cadinho de nacionalidades e culturas. Em comparação com a conhecida descrição do amanhecer

n’*O cortiço* feita por Aluisio Azevedo, o narrador, aqui, não encara os seus moradores da mesma maneira, como um todo homogêneo cujo fermento é a miséria e a degradação, mas com um olhar menos preconceituoso. Em razão, provavelmente, da condição orgânica do escritor às classes subalternas, a representação dos pobres, especialmente nesse trecho, não é simplista: “solidário por necessidade e hábito, mas, como todo ser humano, carente de respeito, de onde lhe vem uma irritabilidade que se afigura agressiva tão só a olhos que não penetraram o seu esforço para sobreviver dignamente em um cotidiano adverso.”<sup>241</sup> Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, nos subúrbios onde vive Ricardo Coração dos Outros, o narrador elenca algumas das profissões exercidas pelos moradores das casas de cômodos, um dos “aspectos” interessantes dessa região da cidade. São elas: serventes de repartições, contínuos de escritórios, velhas fabricantes de rendas de bilro, compradores de garrafas vazias, castradores de gatos, cães e galos, mandingueiros e catadores de ervas medicinais.

Já a variedade arquitetônica constatada por Augusto Machado, narrador de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, comprova a diversidade de classes sociais desses setores periféricos:

Há o capinzal, o arremedo de pomar, alguns canteiros de horta; há a casinha açaçapada, saudosa da toca troglodita; há a velha casa senhorial de fazenda com as suas colunas heterodoxas; há as novas edificações burguesas, com ornatos de gesso, cimalha e compoteira, varanda ao lado e gradil de ferro em roda. Tudo isso se baralha, confunde-se, mistura-se, e bem não se colhe logo como a população vai-se irradiando da via-férrea. As épocas se misturam; os anos não são marcados pelas coisas mais duradouras e perceptíveis. Depois de um velho “pouso” dos tempos das cangalhas, depois de bamboleantes casas roceiras, andam-se cem, duzentos metros e vamos encontrar um palacete

---

<sup>241</sup> BOSI, 2010, p. 33.

estilo Botafogo. O chalé, porém, é a expressão arquitetônica do subúrbio. Alguns proprietários, poupando a plantibanda [sic] e os lambrequins, não esquecem de dar ao telhado do edifício o jeito característico e de rematar as duas extremidades da cumeeira com as flechas denunciativas. Em dias de névoa, em dias frios, se olhamos um trecho do alto, é como se estivéssemos na Suíça ou na Holanda...

(LIMA BARRETO, 1990, p. 85).

Mas o aspecto geográfico de um subúrbio de metrópole, para ser tomado como verossímil, não poderá prescindir de um elemento-chave: o trem ou o bonde. Meio de transporte do subúrbio moderno, os bondes fomentaram a mobilidade no interior dos bairros, enquanto o trem tinha a função de atravessá-los. Em outras palavras, se o trem transportava passageiros do centro aos bairros, o bonde os redistribuía pelas ruas secundárias, no interior das regiões mais afastadas. Mas esse meio de transporte também foi responsável por aproximar o centro do Rio de Janeiro dos bairros mais próximos, onde passaram a morar setores importantes da elite carioca, para os quais a rua do Ouvidor exercia uma função primordial: era a vitrine na qual se faziam ver pelos seus pares, ao mesmo tempo em que os observavam.

Digno de nota é o movimento semelhante das classes abastadas do centro para o bairro, da mesma forma como ocorreu em Buenos Aires. Na capital argentina, os ricos mudaram-se da região ao sul para o norte da Plaza de Mayo, em busca de melhor qualidade de vida. No Rio de Janeiro, sufocados pelas ruas estreitas, os odores do porto, o perigo da febre amarela e as construções antigas, a partir da metade do século XIX, quando os bondes passaram a circular de forma definitiva, os integrantes da elite transferiram suas residências para as áreas mais afastadas.<sup>242</sup>

No que se refere ao trem, particularmente, no caso da cidade do Rio de Janeiro, ele exerce uma função inusitada em relação à nomenclatura bairro/subúrbio. Se em Paris, cidade paradigmática para os defensores dessa tese, a mudança para os subúrbios teve o sentido

---

<sup>242</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

de moralizar a classe operária, garantindo-lhe, na prática, a habitação e, principalmente, alcançando o objetivo político e ideológico de posicioná-los bem acima do lugar que ocupavam na hierarquia das fábricas, o exemplo carioca é bem diverso. Ao claramente “empurrar” os operários para os bairros periféricos, quase sempre o objetivo era desmoralizar o subúrbio enquanto lugar das classes subalternas na cidade.<sup>243</sup>

No entanto, curiosamente, até o século XIX, a palavra subúrbio conservava o significado de zona periférica à cidade, não possuindo qualquer sentido depreciativo. No Rio de Janeiro, subúrbio era igualmente empregado para as periferias urbanas com grande densidade de residências das camadas superiores, tais como São Cristovão ou Botafogo (áreas de moradia da classe média e alta) ou Engenho de Dentro e Engenho Novo (bairros surgidos ao longo da Estrada de Ferro D. Pedro II e das linhas de bonde).<sup>244</sup> O relato de um pastor metodista norte-americano que viveu, por dois momentos (meados da década de 1830 e de 1840) no Rio de Janeiro dá conta da modernidade e das boas condições da Tijuca, que em nada deviam a outros subúrbios de grandes e importantes cidades americanas e europeias.<sup>245</sup>

E o subúrbio carioca goza, ainda, de algumas particularidades. A primeira delas seria um “insólito aspecto urbano”, ou seja, dada a sua densidade populacional, sua ocupação desordenada, o caso carioca distanciava-se do que até então se tinha por subúrbio, fato que se pode comprovar a partir da descrição feita por Mumford (1982), anteriormente referida. Em segundo lugar, a palavra “subúrbio” passou a ser usada, nas primeiras décadas do século XX, tão somente para designar os bairros ferroviários e populares da cidade. Como é fácil identificar no discurso dos meios de comunicação, por exemplo, não se denomina subúrbio onde não há trem, mesmo que sejam áreas periféricas com menor densidade demográfica do que as demais.

Desse aspecto decorre, ainda, um terceiro, quando se identifica que a maioria dos bairros com esse perfil (ausência de trens e baixa

---

<sup>243</sup> Cf. FERNANDES, 2011.

<sup>244</sup> Id. *ibid.*

<sup>245</sup> Cf. EL-KAREH, 2010.

ocupação) são habitados por classes médias e altas. Assim, mesmo que Madureira e a Barra da Tijuca sejam equidistantes em relação ao centro, o segundo jamais é nomeado como subúrbio, mas “bairro de classe média alta”. Esse último aspecto leva à conclusão de que é a classe social que determina o que é subúrbio, e não a geografia da cidade. O fato de a Barra da Tijuca ser, em verdade, um subúrbio, é encarado como um acidente.<sup>246</sup>

Numa das descrições mais conhecidas desse setor urbano periférico, feita pelo narrador de *Clara dos Anjos*, é possível perceber a estreita relação entre subúrbio e trem:

O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central.

Para os lados, não se aprofunda muito, sobretudo quando encontra colinas e montanhas que tenham a sua expansão; mas, assim mesmo, o subúrbio continua invadindo, com as suas azinhagas e trilhos, charnecas e morrotes.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 72).

No caso dos contos de Lima Barreto, em especial, a localização de determinado subúrbio – que o autor por vezes faz questão de determinar – é feita a partir das estações de trem e de bondes. Em “O moleque”, o protagonista, Zeca, tem fascinação pelo cinema, embora nunca tenha assistido a um filme, e essa atração, em Inhaúma, ficava nas cercanias da estação de trem e de bondes, como se pode ver no trecho a seguir:

Quando sua mãe permitia, aos domingos, com outra criança ajuizada da vizinhança, ia até à estação, até lá, defronte do fascinante cinema. Encostava-se, então, à grade da estrada de ferro e ficava a olhar, no alto, minutos a fio, aqueles grandes painéis, cheios de grandes figuras, deslumbrantes na sua cercadura de lâmpadas elétricas, como se tudo aquilo fosse uma

---

<sup>246</sup> Cf. FERNANDES, 2011.

promessa de felicidade. Como atingiria aquilo? O céu talvez não fosse mais belo... Em cima dos seus tamancos domingueiros, com o terno de casimira que a caridade do coronel Castro lhe dera, e a tesoura de sua mãe adaptara a seu corpo, ele, fascinado, não pensava senão naquele cinema brilhante de luzes e apinhado de povo. Nem o apito dos trens o distraía e só a passagem dos bondes elétricos aborrecia-o um pouco, por lhe tirar a vista do divertimento. Não tinha inveja dos que entravam; o que ele queria era entrar também.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 148).

A comovedora fascinação que o cinema exerce sobre o personagem ainda se intensifica, aos olhos do leitor, com a pobreza e a obediência demonstrada pelo garoto. No entanto, no que se refere à geografia desse bairro de periferia, nota-se que uma estação de bondes e de trens em frente a um cinema é o bastante para o leitor imaginar uma espécie de centro para esse subúrbio barretiano, para o qual afluíam os moradores em caso de necessidades especiais, como a personagem d. Ermelinda, do conto “Quase ela deu o ‘sim’, mas...”, que começa o seu relacionamento com Cazu quando lhe pede que traga “duas estampilhas de seiscentos réis”, isto é, dois selos, da estação. O envio de cartas não era algo tão corriqueiro entre os moradores do subúrbio a ponto de os pequenos armazéns trabalharem com esse produto. Assim, o trem, além de meio de transporte, tinha a função de agregar o comércio mais desenvolvido em torno das estações, até mesmo porque à medida que se afastavam do eixo da central a estrutura de serviços mostrava-se muito precária, como atesta uma passagem de *Clara dos Anjos*:

Toda essa gente que vai morar para as bandas de Maxambomba<sup>247</sup> e adjacências, só é levada a isso pela relativa modicidade do aluguel de casa.

---

<sup>247</sup> Atual município de Nova Iguaçu, na região metropolitana do Rio de Janeiro. (ABREU, 1997).



Aquela zona não lhes oferece outra vantagem. Tudo é tão caro como no subúrbio, propriamente. Não há água, ou, onde há, é ainda nos lugarejos do Distrito Federal que o governo federal caridosamente supre em algumas bicas públicas; não há esgotos; não há médicos, não há farmácias. Ainda dentro do Rio de Janeiro, há algumas estradas construídas pela Prefeitura, que se podem considerar como tal; mas, logo que se chega ao Estado, tudo falta, nem nada há embrionário.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 74-75).

No conto “O número da sepultura”, o narrador localiza a casa de Augusto e Zilda numa “pitoresca rua, afastada alguma coisa das linhas da Central”, isto é, a Estrada de Ferro Central do Brasil. Por essa razão, quando a dona de casa, depois de um sonho com o número da sepultura da avó, resolve jogar no bicho todo o dinheiro do aluguel da casa, a criada Genoveva instrui a patroa: “É muito, minha filha. Por aqui não há quem aceite. Só se for no Engenho de Dentro, na casa do Halavanca, que é forte.”<sup>248</sup>

Ainda a respeito do trem como referência geográfica dos contos de Lima Barreto, em “Lívia”, texto que acompanha os sonhos casadoiros de uma rapariga durante as primeiras horas da manhã, é o “silvo agudo de uma locomotiva” que desvia o olhar da moça da estação em frente a sua casa para “pregá-los numa nesga do céu que o sol abria, por entre a névoa, furiosamente, vitoriosamente.” Aqui o apito do trem marca a transição do pensamento da protagonista, da concretude do subúrbio para o sonho com o mundo de luxo e elegância dos teatros e das ruas da moda, objetos de desejo que esperava alcançar por meio do casamento.

Toda uma sociologia da estação da estrada de ferro está desenvolvida numa crônica de 1921, publicada na *Gazeta de Notícias*<sup>249</sup>. Nesse texto, Lima Barreto classifica esse ponto como “o centro, o eixo dessa vida”. Conforme o cronista, antes de existirem

---

<sup>248</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 544.

<sup>249</sup> “A Estação”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 429-446.

jardins ou cinemas no subúrbio, era na estação onde passeavam, aos domingos, rapazes e moças na idade de se casarem. Entre as diversas mencionadas pelo escritor, a do Méier figura como “o orgulho dos subúrbios e dos suburbanos”, pois oferecia serviços tão variados como uma cidade de médio porte: “confeitarias decentes, botequins frequentados; tem padarias que fabricam pães, estimados e procurados; tem dois cinemas (...); tem casas de jogo patenteadas e garantidas pela virtude, nunca posta em dúvida, do Estado, (...)”, além das casas de moda, armarinhos, farmácias, açougues, armazéns de comestíveis mais sortidos e a “característica e inolvidável quitanda”. Em *O cemitério dos vivos*, o narrador, ao chegar ao subúrbio onde viviam Efigênia e a mãe, comenta que os arredores da estação de trem onde desembarcara “tinham um ar pretensioso, de pretender-se um pequeno Rio de Janeiro.”<sup>250</sup>

Essa é a contribuição da estrada de ferro para a organização urbana do subúrbio. Sua contribuição social, por outro lado, pode ser atestada, por exemplo, na crônica “O trem de subúrbios”<sup>251</sup>, também de 1921. Partindo da comparação com um desenho do francês Honoré Daumier<sup>252</sup>, Lima reflete sobre a heterogeneidade de tipos que viajam no trem suburbano. Enquanto na figura os personagens de um carro equivalente ao de segunda classe exalam uma atmosfera de resignação frente à pobreza e à opressão, a versão brasileira dos subúrbios parisienses, segundo o cronista, apresenta uma variedade de personagens e um colorido que nem de longe lembra o quadro francês.

---

<sup>250</sup> LIMA BARRETO, 2010a, p. 169.

<sup>251</sup> “O trem de subúrbios”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 467-471.

<sup>252</sup> Honoré Daumier (1808-1879): pintor e escultor francês e um dos mestres da litografia e do naturalismo, teve seu nome conhecido em razão das caricaturas que fazia, sobretudo nas sátiras políticas. Uma caricatura do então rei Luis Felipe I, intitulada Gargântua, levou o pintor à prisão por seis meses. Com a proibição das sátiras em 1834, Daumier passou a dedicar-se à pintura, com a qual não conseguia os mesmos ganhos. Teve a primeira exposição individual de seus trabalhos organizada por seus amigos um pouco antes de sua morte. Seu trabalho auxiliou na introdução de técnicas do impressionismo na arte moderna. A figura a que se refere Lima Barreto é *Le wagon de troisième classe*. (<http://www.daumier.org> Acesso em: 15 set. 2015).

Como de costume, o alvo preferido de Lima Barreto são os funcionários públicos. Soldados de polícia, guardas-civis e serventes de secretaria, “todos eles, embora humildes, encontram na sua estreiteza de inteligência e fraqueza de sentir motivos para não se julgarem de todo infelizes e sofredores.” Nesse vagão carioca, apenas os operários trariam, no semblante refletidos, sentimentos similares aos dos tipos de Daumier. A diversidade da cena suburbana fica por conta da indumentária totalmente branca de crioulas e mulatas, ao lado de restos de vestuário português e uniformes cáqui de diversas corporações, além de homens em mangas de camisa e “algum exótico jaquetão de inverno europeu, acompanhado do indefectível cachimbo.”

Um painel muito semelhante, em seu colorido, pinta Lima Barreto num dos textos inéditos recolhidos na última edição dos contos.<sup>253</sup> Em tarde de domingo, uma viagem de bonde oferece um espetáculo de variedade de tipos e de indumentária capaz de fornecer a um leitor mais atento a exata medida dos ingredientes culturais e étnicos que o subúrbio abriga:

Eram meninas do povo envolvidas nos seus vestidos empoados com suas fitinhas cor-de-rosa ao cabelo e o leque indispensável; eram as baratas casemiras claras dos ternos, <sup>254</sup> eram as velhas mães, prematuramente envelhecidas com a maternidade frequente, a acompanhar a escadinha dos filhos, ao lado dos maiores, ainda moços, que fumavam os mais compactos charutos do mercado — era dessa gente que se enchia o bonde e se via pelas calçadas em direção aos jardins, aos teatros em *matiné*, aos arrabaldes e às praias.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 589).

A cena, entretanto, vai além da simples constatação de um passageiro acerca dos seus companheiros de viagem. O cronista reflete

---

<sup>253</sup> “O domingo”. LIMA BARRETO, 2010b, p. 589.

<sup>254</sup> Por se tratar de um texto recolhido entre os manuscritos do autor, as palavras ilegíveis foram assinaladas com um sinal gráfico.

sobre a alegria despreocupada daquela gente, sobre as numerosas famílias que contam com a sorte e a providência divina para a sobrevivência, em contraste, talvez, com o próprio espectador que ali vai, cuja capacidade de reflexão, de entendimento das coisas não lhe permitia a mesma alegria e confiança.

Mas a estação que mais aparece nos textos de Lima Barreto, em geral, é a de Cascadura, uma das mais importantes da zona leste da cidade porque congregava mais de duas linhas férreas, além das de bonde.<sup>255</sup> Especialmente nos contos, esse ponto do subúrbio aparece em “A doença do Antunes”, onde o armazém de secos e molhados do personagem-título localiza-se “lá pelas bandas do Campo dos Cardosos, em Cascadura”. O subúrbio onde se desenvolve a trama de “Manel Capineiro”, a Estrada Real de Santa Cruz, também traz como referência essa estação que, juntamente com a do Méier, apresentava “uma vida e um movimento positivamente urbano”.<sup>256</sup>

A paisagem dessa parte dos subúrbios, retratada em “Manel Capineiro”, conto publicado em 1915, sofre alterações ao longo dos anos e merece uma nova descrição em crônica de julho de 1922<sup>257</sup>, para a *Revista Careta*. O caminho antes lamacento, onde as carroças transitavam com dificuldade, agora é percorrido pelo bonde. O próprio cronista reconhece ser aquela parte da cidade, até aquele momento, desconhecida para os moradores do Rio de Janeiro, muito embora por ela já tivessem passado “carruagens de reis, de príncipes e imperadores”. A origem de tal desconhecimento e abandono seria o aparecimento da estrada de ferro, cuja estação de Cascadura foi inaugurada em 1858 e, a partir de 1861, passou a ponto terminal da primeira linha de subúrbios da então ferrovia Pedro II.<sup>258</sup>

No texto, o passageiro-cronista vai registrando os resquícios do passado, ao transitar, com o bonde, por trechos em que porcos fuçam na lama e cabras pastam, fato que, na verdade, comprova um dos aspectos mais relevantes do subúrbio carioca: ser uma zona híbrida entre campo e cidade. Aqui cabe lembrar a mencionada relação entre

---

<sup>255</sup> Cf. ABREU, 1997.

<sup>256</sup> LIMA BARRETO, 2004b, p. 439.

<sup>257</sup> “De Cascadura ao Garnier”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 540-541.

<sup>258</sup> Cf. ABREU, 1997.

os cães e as mulheres do subúrbio de Evaristo Carriego, o que, para Borges, deve-se à necessidade de proteção e ao gosto pela observação dos costumes caninos, entre outros fatores. No subúrbio representado em Lima Barreto, além dos cães terem seu lugar cativo, inúmeras outras espécies de animais domésticos também são encontrados, podendo até mesmo se transformar em motivo de discórdia entre vizinhos, como atesta um trecho de *Clara dos Anjos*:

As ruas distantes da linha da Central vivem cheias de tabuleiros de grama e de capim, que são aproveitados pelas famílias para coradouro. De manhã até à noite, ficam povoadas de toda a espécie de pequenos animais domésticos: galinhas, patos, marrecos, cabritos, carneiros e porcos, sem esquecer os cães, que, com todos aqueles, fraternizam.

Quando chega a tardinha, de cada portão se ouve o "toque de reunir": "Mimoso"! É um bode que a dona chama. "Sereia"! É uma leitoa que uma criança faz entrar em casa; e assim por diante.

Carneiros, cabritos, marrecos, galinhas, perus – tudo entra pela porta principal, atravessa a casa toda e vai se recolher ao quintalejo aos fundos.

Se acontece faltar um dos seus "bichos", a dona da casa faz um barulho de todos os diabos, descompõe os filhos e filhas, atribui o furto à vizinha tal. Esta vem a saber, e eis um bate-boca formado, que às vezes desanda em pugilato entre os maridos.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 72).

Na crônica sobre a viagem de bonde, além da fusão entre urbano e rural, a dicotomia centro-subúrbio presentifica-se na figura do motorneiro “Titio Arrelia”, “alegoria das tensões da urbe em transformação [que] traz à luz o velho problema da ‘cidade partida’”<sup>259</sup>. Se no início do trajeto, em Cascadura, o “crioulo forte, espadaúdo, feio, mas simpático” conduz o bonde “deitando pilhérias, para um lado e

---

<sup>259</sup> BELCHIOR, 2011, p. 132.

para outro”, ao aproximar-se da rua do Ouvidor “limita-se muito civilizadamente a tanger o tímpano regulamentar”, num sinal de reverência ao setor-símbolo da época, à grande vitrine da elite carioca de então, pois “em termos simbólicos, a rua do Ouvidor (assim como Petrópolis e parte dos lares da elite) era a Europa.”<sup>260</sup> Ali ele não mais seria o conhecido de todos, o camarada condutor do bonde que tanta gente transportava, mas um sisudo profissional da companhia no cumprimento do seu dever.

Mas em “Manel Capineiro” o trem tem seu papel deslocado, conferindo um desfecho trágico à parceria tão feliz entre o protagonista e seus bois ou, nas palavras do narrador, à história de “verdadeira comunhão” em que viviam. Numa madrugada em que saía pelas estradas a vender o capim, por alguma razão que o destino não quis evitar, o trem atropelou os bois no momento em que Manel cruzava a linha férrea. Assim, de elemento agregador, ponto de referência dos subúrbios cariocas, o trem passa a algoz, emissário de dor e de desespero, tamanho era o afeto que unia o capineiro a Estrela e Moreno, os bois. Somente a descrição da cena final do conto é capaz de transmitir, com toda sua plasticidade, a dimensão da tristeza desse trabalhador suburbano.

Fosse a máquina, fosse um descuido do guarda, uma imprudência de Manel, um comboio, um expreso, implacável como a fatalidade, inflexível, inexorável, veio-lhe em cima do carro e lhe trucidou os bois. O capineiro, diante dos despojos sangrentos do “Estrela” e do “Moreno”, diante daquela quase ruína de sua vida, chorou como se chorasse um filho uma mãe e exclamou cheio de pesar, de saudade, de desespero:

- Ai! Mô gado! Antes fora eu!...

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 479).

Num plano metafórico, poderia se dizer que a máquina, o progresso, a modernização representada pelo trem estraçalha, às vezes de modo impiedoso, com os resquícios da vida rural que ainda persistiam naquele subúrbio. O personagem Manel era um dos poucos,

---

<sup>260</sup> NEEDELL, 1993, p. 193.

naquele universo ficcional, que vivia do cultivo da terra, da venda do capim, numa comunhão quase humana com os animais de cuja força tirava seu sustento. Se Lima Barreto economizou no uso da verve irônica nesse conto, a sua tão conhecida reserva frente à modernização teve nesse conto uma eloquente tradução. A tragicidade da cena final contrasta, como se verá mais adiante, com a leveza dos trabalhadores que vinham sendo apresentados ao longo do texto e até com a previdência e amabilidade com que Manel tratava seus bois, ciente da importância dos animais para a sua subsistência. O desfecho – incomum na obra de Lima, sempre tão irônico com o destino de seus personagens – não deixa de ser comovente diante da atitude profundamente humana do português para com seus bois.

O subúrbio de Lima Barreto está caracterizado pela quase onipresença do trem, esse meio de transporte que viabiliza o deslocamento entre bairros, assim como fomenta todo um comércio em torno das estações. E a venda, ou armazém, configura-se num dos mais característicos estabelecimentos que, além de fornecedor de mantimentos, congrega outros tipos de serviços, como o jogo do bicho, por exemplo, e o “pouso”, ponto de encontro dos diversos profissionais do subúrbio, lugar de descanso, conversa e “boas ‘pingas’”, conforme descreve o narrador de “Manel Capineiro”. Em outros casos, é o lugar onde se podia ler os jornais do dia e beber um ou outro gole de parati, como fazia Cazusa, protagonista de “O único assassinato de Cazusa”. Nessa linha de raciocínio, a venda do “Seu Nascimento”, em *Clara dos Anjos*, exerce um papel fundamental, muito além do simples fornecimento de víveres:

[O lugar] não era mal frequentado, e todos que lá paravam eram pessoas de certa consideração e sem pecha alguma (...) ele gostava que pessoas de certa ordem fossem ao seu negócio ler os jornais e conversar – hábito do interior, como todos sabemos. A sua venda tinha até aqueles tradicionais tamboretos de abrir e fechar das antigas vendas e ainda são conservados nos armazéns roceiros. Demais, a sua casa de negócio ficava num lugar pitoresco, calmo, pouco transitado, diante das velhas árvores da chácara de Mr. Quick Shays e olhando para uns cumes

caprichosos de montanhas distantes. Compravam muitas pessoas, para as quais tinha freguesia certa.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 56-57).

Muito semelhante, em suas funções, ao café portenho, a venda suburbana era lugar de encontro, de troca de informações, de leitura e de observação. Em texto publicado na *Revista Careta*<sup>261</sup>, Lima Barreto divide com seus leitores as agruras vivenciadas pelos donos desses armazéns, os vendeiros, que dividem seu tempo entre atender os atacadistas e satisfazer as necessidades dos seus clientes. O cronista diz frequentar uma venda nas redondezas da sua casa, no subúrbio, logicamente, e deleita-se com o espetáculo da romaria dos vendedores de atacado que ali chegam oferecendo desde arroz até banha de porco, a ponto de serem alcunhados de “tocadores de realejo”, certamente porque essas figuras entoam sempre a mesma melodia, na tentativa de emplacar uma venda. Competem, em termos de atribuição aos pobres vendeiros, segundo o cronista, com os “afinadores de piano”, nome dado aos cobradores de impostos, que chegam empunhando “a tabela do comissariado e as ordens do Vieira Souto”, numa referência ao então diretor-geral da prefeitura do Rio de Janeiro.

Apesar do tom zombeteiro dos comentários, o cronista não deixa de observar que os vendeiros representam, para a população humilde dos subúrbios, a providência, no sentido de financiarem a aquisição de gêneros de primeira necessidade quando a estes últimos faltam condições financeiras.

Antes de lançar um olhar mais apurado sobre cada um dos tipos suburbanos construídos por meio da ficção de Lima Barreto, uma panorâmica sobre esse setor da cidade engendra-se a partir do olhar de Augusto Machado, em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*. O narrador, convocado por Gonzaga para auxiliar no enterro do “compadre”, parece frequentar os subúrbios pela primeira vez, tal é o grau de minúcia com que descreve desde a viagem de bonde, do Largo

---

<sup>261</sup> “Atribuições de um vendeiro”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 27-28.



de São Francisco até a estação de trem.<sup>262</sup> Depois, na companhia de tipos como o “gordo senhor, com uma calva de sábio e uma barriga comercial e financeira”, viaja até o destino final, a partir do qual passa a descrever o que vê:

Nós fomos subindo a rua devagar, por entre curiosos exemplares de uns pais de família. Graves homens de fisionomia triste, curvados ao peso da vida, sobraçando alongados embrulhos de pão, caminhavam ao nosso lado com o passo tardo, e econômico, poupado, de velhos bois de carro. A estrada da vida era má; areenta, aqui; encharcada, ali; e mais além, íngreme e empedrouçada . . . Só a paciência deles, só aquela rija musculatura que se gastava às gotas, só ela poderia levar avante o carro da mulher e dos filhos. Com o jornal debaixo do braço, iam ruminando grandes combinações de tostões, com certeza, com o mesmo gasto de energia nervosa que um banqueiro qualquer empregaria ao delinear uma grande especulação aladroadada sobre os fundos de duas ou três potências. Insensivelmente, alinhavam-se em fila e fui vendo, à esquerda e à direita, longas teorias daqueles curiosos exemplares da nossa humanidade. **Na minha meninice, nos arredores do Rio, eu tinha visto espetáculo que agora a imaginação associava a este. Era por aquela hora dourada da tarde, mais cedo um pouco, mas já as montanhas se tinham adelgado para sofrer a carícia imaterial de um céu rarefeito. Uma longa fila de carros de bois, cheios de verduras, carvão e lenha, desfilavam pela estrada. Os carreiros gritavam de quando em quando; os bois mastigavam o passo; por vezes, alongavam a língua, um inclinando-se sobre**

---

<sup>262</sup> Os sepultamentos nos subúrbios e todas as dificuldades ocasionadas pelas más condições das estradas são tema de algumas crônicas como “História macabra” (1915), “Os enterros de Inhaúma” (1922) e “Queixa de defunto” (1920).

**outro, a fim, talvez, de melhor dividir o esforço de tração... Oh! a solidariedade da carga!**

**Aos poucos venciam os óbices e chegavam ao porto, à praia risonha da ilha... Nem sabiam, aqueles animais, de sua força; nem suspeitavam que toda uma cidade esperara aquelas úteis ou saborosas coisas que só a sua paciência e a sua força poderiam arrastar por sobre aqueles caminhos instáveis.**

**(...)**

Aqueles homens, pacientes e tardos, que eu via naquele ambiente de vila, eram o esteio, a base, a grossa pedra alicerçal da sociedade... Operários e pequenos burgueses, eram eles que formavam a trama da nossa vida social, trama imortal, depósito sagrado, fonte de onde saem e sairão os grandes exemplares da Pátria, e também os ruins para excitar e fermentar a vida do nosso agrupamento e não deixá-lo enlanguescer... Quiçá não soubessem disso e, se o soubessem não se consolariam do duro fardo de viver... Viviam, sob o agulhão dos deveres e com a vaga esperança consoladora da afeição eterna dos filhos.

(LIMA BARRETO, 1990, p. 83-84 – grifo meu).

A longa citação faz – mais uma vez – um contraponto entre o subúrbio do presente e do passado (parte em negrito), a fim de produzir uma analogia que explique o lugar daqueles homens na engrenagem social urbana. Caminhando rumo à casa do compadre de Gonzaga, ambos se deparam com a visão dos pais de família chegando do trabalho. O olhar de Augusto Machado, no entanto, está impregnado da visão dos personagens – biógrafo e biografado – sobre o casamento. Comparados a “bois de carro”, de passo lento e curto como forma de suportar o peso da carga, esses homens eram escravizados pela sua condição de pais de família, “ruminando grandes combinações de tostões”.

Para os dois visitantes, solteiros convictos, o casamento impedia a realização dos sonhos intelectuais de muitos homens, já que o tempo

despendido em benefício próprio, em leituras ou em divagações teria de ser empregado em trabalho que fosse convertido em rendimentos. Num tempo em que à mulher não eram permitidas grandes atividades fora do âmbito familiar, os homens que almejavam certa independência e maior liberdade de ação viam o casamento como uma verdadeira prisão.<sup>263</sup> Trata-se da mesma visão expressada por Vicente Mascarenhas quando pedido em casamento por Efigênia, a filha da dona da pensão onde morava o protagonista no início da narrativa. O matrimônio seria uma prisão que impediria a execução dos planos de vida daquele aspirante a escritor: “o meu casamento era a negação da minha própria obra.”<sup>264</sup>

A comparação entre os homens e os carros de boi é reforçada pela visão em *flashback* do narrador para uma cena de sua infância, quando eram os “carros de bois, cheios de verduras, carvão e lenha” que trilhavam aquelas tortuosas ruas. Assim como os animais de outrora, que respondiam pelo transporte de itens importantes para o sustento da população, não sabendo, entretanto, o valor do seu trabalho, os sacrifícios daqueles pais de família que ali caminhavam, junto aos dois “estrangeiros do centro da cidade”, também sustentavam uma estrutura problemática e injusta, na qual os trabalhadores não desfrutavam das riquezas por eles geradas. Como pais de família, estavam sob sua responsabilidade – e daí talvez o receio de Gonzaga e de Machado – as gerações que se seguiriam, a força de trabalho do futuro, a capacidade de mudar aquela situação injusta ou de mantê-la inalterada. Machado cogita a possibilidade, ao final da sua digressão, de que aqueles “curiosos exemplares de uns pais de família” não soubessem o peso do papel que exerciam naquela sociedade, assim como hoje muitos em condição semelhante não o sabem ainda. Ainda no romance *Vida e morte...*, depois de passado o enterro do compadre Romualdo, Gonzaga reflete justamente sobre a desigualdade social e a frágil condição desses indivíduos humildes, propondo uma medida drástica:

---

<sup>263</sup> Cf. VASCONCELLOS, 1999.

<sup>264</sup> LIMA BARRETO, 2010a, p. 175.

...que os desgraçados se deviam matar em massa a um só tempo. (...) Eu não compreendo, continuou, que haja quem se resigne a viver desse modo e organizar famílias dentro de uma sociedade, cujos dirigentes não admitem, para esses lares humildes os mesmos princípios diretos com que mantêm os deles luxuosos, em Botafogo ou na Tijuca.

(LIMA BARRETO, 1990, p. 100-101).

Em verdade, esse pensamento de Gonzaga faz eco à constatação do narrador transcrita mais atrás, quando ambos adentravam o subúrbio. O velho escriturário, porém, apresenta uma solução – questionável, é preciso dizer – baseada na sua visão de mundo sobre a pobreza, o casamento e o seu ideal de vida. Em relação ao escritor, é possível perceber que Lima Barreto atribui uma importância capital aos personagens do subúrbio, dentro da estrutura social representada no conjunto de sua obra. No entanto, a partir da leitura de toda a sua obra ficcional, é possível perceber que os personagens cuja trama se desenvolve em outras partes da cidade não gozam da mesma consideração do que esses trabalhadores do subúrbio, completamente à mercê do seu próprio esforço, a quem a administração pública negava simples direitos, tais como ruas em condições de tráfego, salário mais justo, transporte digno, educação de qualidade para seus filhos e filhas.

Em contrapartida aos trabalhadores do subúrbio, a veia irônica de Lima Barreto também detecta, nesse espaço, uma aristocracia, descrita no conto “Esta minha letra...”<sup>265</sup>. Ao defender uma associação entre a sua necessidade de melhorar a letra e um casamento, Lima começa descrevendo uma viagem de trem, que se enchia “da mais fina flor da aristocracia dos subúrbios”, expressão que equivale aos habitantes da classe média residentes naquela região, ou seja, “funcionários de pequena categoria, chefes de oficina, pequenos

---

<sup>265</sup>“Esta minha letra”, publicado na *Gazeta da Tarde*, em 28.06.1911, também aparece como crônica na coletânea organizada por Resende e Valença (LIMA BARRETO, 2004a).

militares, médicos de fracos rendimentos, advogados sem causa, etc.”<sup>266</sup>.

Quando descreve a ascensão do cantor de modinhas Ricardo Coração dos Outros desde os subúrbios até São Cristóvão, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, o narrador observa que o artista fazia sucesso entre a “alta sociedade suburbana”, uma “sociedade muito especial e que só é alta nos subúrbios”.<sup>267</sup> O traço mais evidente desta aristocracia, segundo o narrador, é a soberba com que transita pelo bairro, não perdendo a oportunidade de impor-se aos demais moradores da região. No entanto, saindo daquele meio, “na Rua do Ouvidor, nos teatros, nas grandes festas centrais, essa gente míngua, apaga-se, desaparece, chegando até as suas mulheres e filhas a perder a beleza com que deslumbram, quase diariamente, os lindos cavalheiros dos intermináveis bailes diários daquelas redondezas.”<sup>268</sup>

Reunida junto aos personagens suburbanos de diversos estratos sociais, espalhados por contos e romances, essa observação auxilia na composição de um rico painel social dos arrabaldes cariocas do final do século XIX. E da mesma forma que demonstrou a análise do subúrbio de Carriego, as personagens femininas, em Lima Barreto, exercem um papel especial.

### 3.2.2 Costurar, lavar, esperar: as funções da figura feminina no subúrbio de Lima Barreto

Algumas das mais interessantes cenas medievais produzidas por pintores assemelham-se muito aos subúrbios representados na obra de Lima Barreto. Pintadas pelo escultor, arquiteto, tapeceiro e pintor holandês Peter Brueghel<sup>269</sup>, chamado “o velho” por ser o primeiro de

---

<sup>266</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 554.

<sup>267</sup> LIMA BARRETO, 1997, p. 25.

<sup>268</sup> Id. Ibid.

<sup>269</sup> Peter Brueghel ou Pieter Bruegel (c. 1525 – 69) adotou temas como o cotidiano e os costumes dos habitantes de burgos do século XVI, priorizando o lado satírico. Revela-se aí mais uma aproximação com Lima Barreto. ([http://www.metmuseum.org/toah/hd/brue/hd\\_brue.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/brue/hd_brue.htm) Acesso em: 16 set. 2015).

uma família de artistas, do século XVI, imagens como “Provérbios holandeses” e “A luta entre o Carnaval e a Quaresma”, ambas de 1559, chamam a atenção para a quantidade de figuras humanas, cada uma em posição diferente da outra, executando uma tarefa diversa, de modo que somente depois de muito tempo de contemplação o espectador é capaz de concluir algo sobre o tema proposto. Guardadas as devidas proporções para uma pintura do século XVI – na maioria das vezes de clima soturno, sombrio, fazendo uso de cores escuras – as imagens de Brueghel trazem um colorido que condiz perfeitamente com a diversidade que retrata, embora muitas das situações possam ser tidas como cruéis para o espectador do século XXI.

Da mesma forma os subúrbios barretianos podem ser desenhados, com sua diversidade, seu colorido, seu lado triste ou cômico, características estas encontradas em seus personagens. E nesse sentido Lima Barreto é um narrador meticuloso talvez porque o foco de sua prosa estivesse sobre os personagens, detalhadamente descritos, esmiuçados física e psicologicamente. Além disso, o escritor – como ocorreu com Carriego – tinha em seu horizonte os tipos com os quais convivia diariamente nos subúrbios onde morou. Na prosa de ficção do autor, o número de personagens femininas representativas do subúrbio equivale ao de figuras masculinas, ao contrário, como se viu, do que ocorre no bairro portenho criado pelo poeta.

E que não se engane o leitor ao esperar do subúrbio barretiano mulheres doentes, maltratadas ou “perdidas” moralmente. Perfis femininos semelhantes ao que se encontrou na poesia carrieguiana existem, mas não são a regra. Uma personagem que se aproximaria dessa descrição pode ser encontrada em “O moleque”. Antônia, moradora do subúrbio de Inhaúma, apresenta-se como um elemento de composição do quadro de diversidade social daquela região. Ao lado da protagonista – dona Felismina, mãe do moleque Zeca –, que morava num barracão de um só aposento, de dona Emerenciana, cujo barracão tinha dois ambientes, e de Baiana, “que morava em uma das poucas casas de tijolo da rua dos Espinhos, casa que era dela”, Antônia vivia numa residência com paredes de taipa. Jovem, branca, “com dois filhos pequenos, sempre sujos e rotos”, na concepção dos vizinhos era uma desgraçada, uma perdida, imagem cujas razões o narrador especula: “a sua história devia ser a triste história de todas as raparigas por aí...”. E é em nome da solidariedade e da semelhança nas histórias de vida

daquela gente de subúrbio, que os vizinhos ignoravam os meios de sobrevivência de Antônia, socorrendo-a nas suas dificuldades. Apesar delas, a personagem protagoniza uma cena romântica, bucólica, que parece estar deslocada da sua realidade, mas que condiz com sua juventude e capacidade de sonhar, característica que o destino ainda não conseguira apagar:

Mal comendo, ela e os filhos; mal tendo com que se cobrir, todas as manhãs, quando saía a comprar um pouco de café e açúcar, na venda do Antunes, e, na padaria do Camargo, um pão – que lhe teria custado, quem sabe! que profunda provação no seu pudor de mulher, para ganhá-lo – não se esquecia nunca de colher pelo caminho uns "boas-noites", umas flores de melão-de-são-caetano, de pinhão, de quaresma, de manacás, de maricás – o que encontrasse – para enfeitar-se ou trazê-las nas mãos, em ramallete.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 145).

O narrador, além de supor os sacrifícios aos quais Antônia teria se submetido, coloca-se ao lado da personagem, solidarizando-se com seu sofrimento e seu esforço pela sobrevivência, da mesma forma que todos os moradores da rua dos Maricás. Somente o dono do armazém, “com o seu empedernido coração de futuro grande burguês”, destoa no parecer geral. Em “Manel Capineiro”, onde a cena da moça com ramallete repete-se, ao ser perguntado a respeito da identidade da moça, o vendeiro responde: “Uma vagabunda”.

Aquela que deu o mau passo, na versão carioca, não retorna ao subúrbio para retomar o convívio familiar, mas lá vive – ou sobrevive – com o fruto de seus passos equivocados: os filhos. A família saudosa e consternada com a partida da costureira carrieguiana está representada, aqui, pelos vizinhos do subúrbio, que a acodem nas horas difíceis. A figura da mulher “desencaminhada” moralmente, imagem recorrente na literatura até o meio do século XX, encontra nos subúrbios o seu refúgio, seja para sobreviver, seja para retomar a vida entre os seus. Esse também foi o destino da personagem Lúcia, do romance alencariano *Lucíola*. Quando desejou manter uma existência simples, longe dos luxos da corte e dos amantes, a ex-cortesã refugiou-se em Santa Tereza, um bairro tranquilo do Rio de Janeiro, que não

chega a ser subúrbio, embora a narrativa de Alencar se passe em meados do século XIX, quando essa região não era tão populosa, ainda que pouco distante do centro da capital.

De volta a Lima Barreto, o sentimento de solidariedade é reforçado pela personagem Baiana que, apesar de ser tida como “rica” pelos vizinhos, pois habitava uma das poucas casas de tijolo da rua, adotara uma criança branca abandonada na calçada, comprovando a sua “piedade contida”, segundo as palavras do narrador.

Mas a diversidade dos subúrbios abriga inúmeros outros componentes femininos, entre os quais podem ser destacadas as personagens iludidas ou sonhadoras. Oprimidas por determinadas contingências, elas projetam no casamento – destino principal de todas as mulheres da época – o remédio para suas aflições. Nesse contexto, nos contos de Lima Barreto, podem ser encontrados dois exemplos de fases distintas desse estado ilusório. O anterior ao casamento, representado pela personagem Lívia, e o estágio seguinte, quando as ilusões já se desfizeram e busca-se alguma maneira de movimentar a tediosa existência. Nesse ponto encontra-se Zilda, a protagonista de “O número da sepultura”.

Com foco narrativo centrado sobre a personagem-título, “Lívia” acompanha os pensamentos de uma jovem suburbana nas primeiras horas da manhã. Depois de ter sonhado, mais uma vez, com aquele que seria seu futuro marido, a personagem prepara o café da família embalada pelos sonhos e juntando “as pistas” de que se lembrava para compor uma imagem que encontrasse um equivalente entre as suas possibilidades reais de marido. A feição exata do drama particular da personagem vai tomando forma à proporção que o narrador desvenda os seus pensamentos.

E o aspecto mais contundente da personalidade de Lívia é o seu espírito prático. Diante da revelação de que o personagem que lhe povoara os sonhos era Godofredo, imediatamente fazia as contas dos seus possíveis rendimentos que, descontadas as despesas que já conhecia para uma casa, talvez lhe proporcionassem alguma quantia com a qual pudesse ser presenteada. O fim último do enlace, porém, era resgatá-la da “tirania do cunhado, das impertinências do pai”. Ainda que essa impertinência paterna não esteja configurada ao longo da narrativa, a atitude do cunhado para com Lívia é capaz de justificar o desejo da personagem:



O café já se havia acabado; e ela ficara ainda distraída e sentada, quando soou de lá da sala de visitas a voz vigorosa do cunhado:

— Lívía! Traz o meu guarda-sol que ficou atrás da porta do quarto. Depressa!... Anda que faltam só oito minutos para o trem!

E como se demorasse um pouco, o Marques, redobrando de vigor no timbre, gritou:

— Oh! Cos diabos! Você ainda não achou! Safa! Que gente mole!

Humildemente, Lívía lá foi aos pulos, como uma corça domesticada, entregar o objeto pedido, para lhe ser arrancado bruscamente das mãos...

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 227).

Não era, pois, o casamento, para Lívía, uma consequência natural de um sentimento amoroso, de identificação com um rapaz de sua convivência. E talvez se esse estado de alma lhe ocorresse, ela não saberia identificá-lo, tal era o nível do seu desespero e do seu despreparo para a vida, característica esta recorrente nas personagens de Lima Barreto. Desde os doze anos, tivera mais de 15 namorados, pelos quais se deixava seduzir, na esperança de que o marido fosse tirá-la daquele meio. Porém, passados um ou dois meses, abandonavam-na.

No decorrer da descrição dos pensamentos de Lívía, todavia, há um movimento curioso. Depois de entregar o objeto ao cunhado, a moça abre a janela para o subúrbio e, contemplando a paisagem, começa a sonhar com a vida de casada. Ao som do apito da locomotiva, no simples desvio do olhar da estação para o céu azul que despontava, a evasão toma conta do espírito de Lívía:

A súbitas, sua alma voou, asas abertas, voo rasgado, para outras bandas, outras regiões. Voou para a cidade de luxo e elegância que, ao fim daquelas fitas de aço, refulgia e brilhava.

Representaram-se-lhe os teatros de luxo, os bailes do tom, a rua da moda onde triunfavam as belezas. Ao considerar isso, viu-se ali também, ela, sim! ela, que não era feia, tendo o seu porte flexível e longo, envolvido de rendas, a

desprender custosas essências e aqueles seus dedos de unhas de nácar, ornados de ouro e pérolas, escolhendo, na mais chique loja, *cassas, baptistes, voiles...*

Numa galopada de sonhos, supôs maiores coisas e — lembrando-se do que lhe contara a madrinha (oh! como era rica!) — imaginou a Europa, aquelas terras soberbas, por onde a "dindinha" passeava a sua velhice e o seu egoísmo.

Doidamente revolvia a alma e as cismas... Calculou-se lá também, na alameda de um soberbo jardim, de landau, com ricas vestes ao corpo unidas, ressaltando delas o esplendor de suas formas e o esguio patricio de seu corpo. Imaginou que, através de um caro chapéu de palhinha branca, se coasse a luz macia do sol da Europa, polvilhando-lhe a tez de ouro, em cujo fundo brilhassem muito os seus olhos vivos, negros e redondos.

— Oh! que bom! Quem me dera! — quase exclamou por esse tempo.

De reviravolta, Livia adivinhou outra coisa no sonho. Não pensara bem; era outro que não o Godofredo, o rapaz que imaginara.

Aquele nariz grosso, aquela testa alta, o bigode ralo, não eram dele; eram antes do Siqueira, estudante de farmácia, filho do Agente. Esse poderia lhe dar aquilo — a Europa, o luxo — pois que formado ganharia muito.

Dessa forma — resolvera — "amarraria a lata" no Godofredo e "pegaria" com o Siqueira. E era muito melhor! O Siqueira, afinal, ia formar-se, seria um marido formado, ao braço do qual, se não fosse à Europa, viria a gozar de maior consideração...

Demais a Europa era desnecessária — para quê? Era querer muito. Quem muito quer nada tem; e ela para ter alguma coisa devia querer pouco. Bastava pois que lhe tirassem dali, fosse esse, fosse aquele; mas... se em todo o caso pudesse ser um mais assim... seria muito melhor.

E desde quando vinha ela querendo aquilo? Havia muitos anos; havia dez talvez. Desde os doze que namorava, que "grelava" só para aquele fim; entretanto, apesar de haver tido mais de quinze namorados, ainda ali estava, ainda ali ficava, sob o mando do cunhado.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 227-228).

Os sonhos de Lívia migram do subúrbio para o centro da cidade, e daí para a Europa. Nesse ínterim, a compleição do provável marido com quem sonhara ia se alterando, assim como sua situação social. Não era mais o funcionário da Central cujos vencimentos ela conhecia, mas um futuro "doutor" que talvez fosse capaz de realizar-lhe os sonhos de riqueza, luxo e de uma viagem à Europa. No entanto, de súbito, somente a "consideração" de ter um marido formado lhe bastava, para enfim deslizar seu desejo na simples libertação do jugo familiar, propósito por que lutava há quase dez anos, conforme sugere a passagem. Nessas condições, Lívia já era uma "encalhada", no dizer popular ainda hoje corrente, e sofria pressões da família para casar-se: "Filha, anda com isso; preciso ver esta letra vencida", nas palavras de sua mãe. Assim sendo, a situação de Lívia se desenhava a partir de duas forças. De um lado, a humilhação de ser tratada como uma criada por parte do cunhado; por outro, a pressão da mãe por ver a filha casada.

Chama a atenção, ainda, no trecho destacado, os sonhos de consumo da personagem, atrelados à fantasia de Civilização que dominava tanto a elite como a pequena burguesia.<sup>270</sup> Para uma moça simples como Lívia, "os teatros de luxo, os bailes do tom, a rua da moda", ou seja, a rua do Ouvidor, eram o seu alvo mais próximo, com maior possibilidade de realização, embevecida que estava pelo *glamour* exalado por esse mundo. Por meio de seus eventuais passeios no centro da cidade e de algumas revistas ilustradas que circulavam no Rio de Janeiro, essa atmosfera de exclusividade e de valores aristocráticos se espalhava pelos bairros simples da metrópole, vitimando os sonhos de moças como Lívia, cuja mente vazia de outras preocupações era facilmente fisgada. O próximo degrau nos sonhos da

---

<sup>270</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

suburbana seria, logicamente, a Europa, a matriz de todos os sonhos da elite carioca.

Um ímpeto sensual, no entanto, não está de todo ausente do seu raciocínio, visto que, em seu pensamento, Lívia vai aumentando o grau de exigência de seus desejos até atingir um clímax, com a visão da Europa, o “soberbo jardim” e o “landau”, até de novo se contentar com um casamento que apenas lhe resgatasse da vida medíocre do subúrbio. Essa inconsciente evolução e involução de desejos materiais, no entanto, estava desprovida de sentimentos, como se vê na passagem a seguir:

De resto, o amor lhe desculparia, pois não é o amor o máximo tirano? Não é a própria essência da vida, das coisas mudas, dos seres, enfim?

Porventura ela os amara? Teria ela amado aquela legião de namorados? Amara um, sequer? Não sabia...

— O que é amar? interrogava fremente. Não é escrever cartas doces? Não é corresponder a olhares?

Não é dar aos namorados as ameaças da sua carne e da sua volúpia?

— Se era isso, ela amara a todos, um a um; se não era, a nenhum amara...

E o que era amar? Que era então?

Ao lhe chegar essa interrogação metafísica, para o seu entendimento, ela se perdeu no próprio pensamento; as idéias se baralharam, turbaram-se; e, depois, fatigada, foi passando vagarosamente a mão esquerda pela testa, correu-a pacientemente pela cabeça toda até à nuca.

Por fim, como se fosse um suspiro, concluiu:

— Qual amor! Qual nada! A questão é casar e para casar, namorar aqui, ali, embora por um se seja furtada em beijos, por outro em abraços, por outro...

— Ó Lívia! Você hoje não pretende varrer a casa, rapariga? Que fazes há tanto tempo na janela?!

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 229).

O mundo pequeno em que vive, aliado às ilusões de riqueza e de luxo, determinam o desespero com que Livia conduz seus relacionamentos, fazendo-a priorizar o lado prático, já que se tratava de um caso de certa urgência. Ao final do conto, no entanto, o narrador dá pistas de que a situação da protagonista, ao fim e ao cabo, tendia ao insolúvel: “Obedecendo ao chamado de sua mãe, Livia foi mais uma vez retomar a dura tarefa, da qual, **ao seu julgar**, só um casamento havia de livrá-la para sempre, eternamente...”<sup>271</sup>

Apesar de muitas mulheres do subúrbio trabalharem – mais por necessidade do que por formação ou previdência – a moça suburbana era educada da mesma maneira que a moça burguesa, isto é, era preparada para ser somente dona de casa, ignorando as contingências que pudessem dificultar a sobrevivência da família, tais como doença, morte do marido, maior número de filhos. Esse modelo familiar colocava sob a responsabilidade do marido toda a manutenção da casa, sem considerar a possibilidade de alguma prosperidade, como a aquisição de um terreno ou construção de uma casa. Passada de geração em geração, essa ausência de ambição, de desejo de prosperidade, chega também ao aspecto externo das residências e das ruas, desencadeando a tristeza e a desolação registradas pelo autor quando descreve a geografia suburbana.

Ainda no que se refere à questão do casamento compulsório, um exemplo extremo da universalidade dessa postura é a personagem *Ismênia*, de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* que, abandonada pelo noivo, encontrou na morte a única saída para a situação. De modo semelhante à fala da mãe de Livia, dona Maricota, mãe de *Ismênia*, diz ao marido, no dia do noivado da filha, que ambos iriam “descontar esta letra”. A expressão, assim como o muito difundido “fazer um bom negócio”, metáfora para um bom casamento, reitera a ideia da mulher-objeto, da mercadoria que transmite ou atesta valores aos dois lados do “empreendimento”. O pai livra-se dos encargos econômicos e das responsabilidades sociais e morais decorrentes de sua condição; o marido, por sua vez, passa a ter uma doméstica ou uma governanta,

---

<sup>271</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 229 – grifo meu.

além de elevar seu nível social, dependendo da posição que ocupa a família da futura esposa.<sup>272</sup>

Em várias ocasiões, ao longo dos seus textos, Lima Barreto critica a educação dada às moças suburbanas, que parecem ser preparadas somente para uma figuração, seja ao lado da família, quando solteiras, seja como esposas e donas de casa, depois do casamento. No conto “O tal negócio das prestações”, José de Andrade ganha “na centena” do jogo do bicho e, depois de adquirir um terreno em Inhaúma, distribui parte do prêmio à sua mulher e às quatro filhas. Nenhuma, porém, é capaz de dar um destino proveitoso ao dinheiro: todas, inclusive a mulher, usam-no para dar entrada no pagamento de algum produto que tinham visto junto a algum vendedor ambulante, figura muito comum, então, nos subúrbios das grandes cidades, assim como no interior no país. Uma saia de casimira, dois pares de borzeguins de cano alto, um relógio-pulseira que logo “se desarranjou”, um blusa creme e umas “africanas”: essas mercadorias, que aparentemente seriam aquisições normais para o sexo feminino, transformaram-se em cinquenta e nove mil-réis mensais que não puderam ser honrados devido a um contratempo, uma despesa inesperada com uma das filhas. Até se poderia esperar tal despreparo de uma ou duas das moças – as mais jovens tinham 17 e 15 anos – mas a falta de sensatez para lidar com o dinheiro foi geral, comportamento que derivava, certamente, da escassa educação formal recebida, além da pouca experiência de vida com que a sociedade machista e patriarcal brindava suas filhas.

No conto, todas confiaram em recebimentos futuros, incertos, para saldar seus compromissos, e algumas não atentaram para a qualidade dos produtos. Na crônica “O trem de subúrbios”, Lima Barreto critica as conversas de moças e senhoras no trem, “que gastam em saber nomes e coisas de tão nefando jogo”<sup>273</sup> – aí referindo-se ao futebol – quando poderiam melhor empregar sua “energia mental” na administração dos seus lares. Ainda no mesmo texto, o cronista observa que a capacidade de imitação, característica presente em todas as sociedades, poderia ser direcionada, no caso das moças

---

<sup>272</sup> Cf. VASCONCELOS, 1999.

<sup>273</sup> LIMA BARRETO, 2004b, p. 469.

“levianas” e dos rapazes “fúteis”, para “atividades mais altas”, e não para a moda, tema em que, por falta de bom senso, os jovens acabam, além de contrair dívidas, exagerando o estilo.

Curiosa é a constatação de que o grande subterfúgio para adquirir algo, nesse subúrbio, melhorar de vida ou proporcionar-se alguns prazeres extraordinários é o jogo do bicho. Ainda no conto “Lívia”, quando a personagem calcula o orçamento doméstico a partir dos vencimentos de Godofredo, o suposto homem com quem sonha, a moça já cogita a possibilidade de, com algum dinheiro que o marido pudesse lhe dar, aumentar o orçamento e, com isso, atender a alguns desejos particulares:

(...) o marido lhe dando algum dinheiro, ela — quem sabe! — que tão bons sonhos tinha, arriscando no “bicho”, aumentaria a renda do casal; e, quando assim fosse, havia de comprar um corte de fazenda boa, um chapéu, de jeito que, sempre, pelo Carnaval, iria melhorzinha à rua do Ouvidor, assistir passarem as sociedades.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 227).

Esse é um dos aspectos culturais do subúrbio capaz de unir a personagem Lívia à protagonista de “O número da sepultura”. Trata-se agora de um longo texto em que Lima Barreto exercita toda a sua capacidade de descrição, seja do subúrbio em geral, seja das personagens. Nada lhe escapa. Mas aqui a atividade, hoje ilegal, não corresponde somente a uma possibilidade. A contravenção traz um episódio de aventura à previsível vida matrimonial de Zilda. Nesse ponto reside outra aproximação entre a vida das duas personagens. Zilda, recém-casada, não encontra no matrimônio todas as promessas de felicidade e liberdade com as quais a sociedade acenava normalmente. Embora estivesse “do outro lado do balcão”, o sentimento de insatisfação, de que faltava algo, era o mesmo de Lívia. Eis a situação:

Moça da pequena burguesia suburbana, Zilda estava casada há poucos meses com um funcionário público, rapaz que trabalhava na seção em que o pai da moça era o chefe. O casamento tinha sido arranjado. Os pais de Zilda tinham aproximado o casal, a avó, muito próxima da moça, fizera as insinuações e, “por curiosidade mais do que por amor ou outra coisa parecida” resolveu casar-se com Augusto. O

foco narrativo do conto está sobre a personagem feminina, de modo que é a partir do seu ponto de vista que o leitor descobre o tédio em que vivia a jovem esposa, assim descrito pelo narrador:

Que podia ela dizer, após três meses de casada, sobre o casamento?

Era bom? Era mau?

Não se animava a afirmar nem uma coisa, nem outra. Em essência, “aquilo” lhe parecia resumir-se em uma simples mudança de casa.

A que deixara não tinha mais nem menos cômodos do que a que viera habitar; não tinha mais “largueza”; mas a “nova” possuía um jardinzito minúsculo e uma pia na sala de jantar.

Era, no fim de contas, a diminuta diferença que existia entre ambas.

Passando da obediência dos pais, para a do marido, o que ela sentia, era o que se sente quando se muda de habitação.

No começo, há nos que se mudam, agitação, atividade; puxa-se pela ideia, a fim de adaptar os móveis à casa “nova” e, por conseguinte, eles, os seus recentes habitantes também; isso, porém, dura poucos dias.

No fim de um mês, os móveis já estão definitivamente “ancorados”, nos seus lugares, e os moradores se esquecem de que residem ali desde poucos dias.

Demais, para que ela não sentisse profunda modificação no seu viver, advinda com o casamento, havia a quase igualdade de gênios e hábitos de seu pai e seu marido.

Tanto um como outro, eram cortesies com ela; brandos no tratar, serenos, sem impropérios, e ambos, também, meticolosos, exatos e metódicos. Não houve, assim, abalo algum, na sua transplantação de um lar para outro.

Contudo, esperava no casamento alguma coisa de inédito até ali, na sua existência de mulher: uma exuberante e contínua satisfação de viver.

Não sentiu, porém, nada disso.



O que houve de particular na sua mudança de estado foi insuficiente para lhe dar uma sensação nunca sentida da vida e do mundo. Não percebeu nenhuma novidade essencial...

Os céus cambiantes, com o rosado e dourado de arrebóis, que o casamento promete a todos, moços e moças, não os vira ela. O sentimento de inteira liberdade, com passeios, festas, teatros, visitas – tudo que se contém para as mulheres, na idéia de casamento, durou somente a primeira semana de matrimônio.

Durante ela, ao lado do marido, passeara, visitara, fora a festas e a teatros; mas assistira todas essas coisas, sem muito se interessar por elas, sem receber grandes ou profundas emoções de surpresa, e ter sonhos fora do trivial da nossa mesquinha vida terrestre. Cansavam-na até!

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 537-538).

Ainda que o trecho seja extenso, a sua transcrição é capaz de revelar diversos aspectos da vida da personagem. Zilda casara-se “mais por curiosidade do que por amor”, atitude que, de certo modo, assemelha-se ao modo como a personagem Lívia encarava o matrimônio: uma saída para a opressão sofrida e a possibilidade de uma vida melhor, em suma, uma chance de mudança. O sentimento, a paixão, desse modo, estavam completamente ausentes da decisão tomada. Em adendo a isso, no caso de Zilda, a família fizera sua escolha a partir de um modelo que se distanciasse o menos possível do lar originário. O conforto material, a segurança e proteção de um marido responsável e cumpridor de seus deveres foram os critérios utilizados para a eleição, com a vantagem de ser um futuro chefe de seção, um pequeno burguês bem-sucedido. Na visão da família, portanto, tudo estaria resolvido.

O horizonte de expectativas limitado pela vida suburbana, aliado à falta de paixão pelo marido, não despertam na moça o interesse pelas novidades a que tivera acesso durante a curta lua-de-mel. Nas palavras do narrador, Zilda é definida como “pequena-burguesa, de reduzida instrução e, como todas as mulheres, de fraca curiosidade intelectual”. Reside nessa descrição, portanto, uma explicação para o desinteresse da personagem pelos teatros e “fitas” a que o casal

acudira na primeira semana de casados. E tal é o nível de desinteresse que Zilda chega até mesmo a sentir saudades da casa paterna, “provocadas por aquelas chinfrinadas de teatros ou cinematográficas.”<sup>274</sup>

Chama a atenção, porém, a generalização cometida pelo narrador quando atribui a todas as mulheres o pouco interesse pelas coisas do espírito. Antes de conferir-lhe o rótulo machista, é preciso considerar que a visão geral da figura feminina, em se tratando dos contos, caminha para essa direção. Não há mulheres intelectuais nos subúrbios barretianos, o que já pode ser observado por figuras como Antônia, Lívia e, agora, Zilda. Já nos romances, a única exceção poderia ficar por conta de Efigênia, personagem de *O cemitério dos vivos*, que lia os escritos do marido – Vicente Mascarenhas –, opinava, interessando-se também pela literatura em geral. Essa mesma personagem configura-se em exceção no campo dos sentimentos, pois, apesar da necessidade de casar-se, nutre grande amor e admiração pelo narrador. No final de sua narrativa, o protagonista faz *mea culpa* quando revela arrependimento por não ter percebido o interesse de Efigênia pelo seu trabalho de escritor: “Duas coisas levavam-me a isto: a certeza de que não é dado às mulheres brasileiras de seu nascimento se preocuparem com essas coisas, e o meu vexame de fazer confidências a quem quer que fosse do que planejava em letras.”<sup>275</sup>

Não bastasse a condição subalterna da mulher na sociedade em geral, naqueles idos de 1910, as mulheres que circulavam pelas ruas tortas e sem pavimento daqueles subúrbios dificilmente tinham acesso a uma educação formal que lhes possibilitasse o desenvolvimento de uma vida intelectual. Moças, ocupavam-se dos estudos sem muito afincamento ou objetivo, com os olhos voltados para possíveis pretendentes; adultas, as tarefas domésticas, a necessidade de complemento da renda ou uma moral pequeno-burguesa de cunho machista e patriarcal não abriam espaço para nada que não tivesse sua função prática e direta. Uma personagem intelectual soaria, nessas condições, como inverossímil. Cabe lembrar que Efigênia não nascera nos subúrbios; transferiu-se para lá à procura de melhor saúde para a mãe.

---

<sup>274</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 538.

<sup>275</sup> LIMA BARRETO, 2010a, p. 198.

Uma reflexão sobre a lógica imperante na educação feminina dos subúrbios pode ser encontrada num diálogo entre Augusto Machado, narrador de *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, e o protagonista do romance. A conversa se sucede depois de uma visita do velho escriturário ao compadre morador dos subúrbios:

— Pensei não te encontrar ainda. Foste visitar o compadre aos subúrbios?

— Fui. Pobre compadre! Vai mal; depois da viuvez piorou muito...

Gonzaga de Sá baixou um tanto a cabeça e, depois, bruscamente, como quem quer afastar uma ideia triste, acrescentou:

— Fui. Cada vez mais interessantes, os subúrbios. Sobremodo namoradores e feministas...

— Feministas?

— Feministas! Como não? A atividade intelectual daquela parte da cidade, ao se entrar no trem, parece estar entregue às moças... Tal é o número das que trazem livros, violinos, rolos de música, que a gente se põe a pensar: estamos no reino da *Grã-Duqueza*? Conheces a *Grã-Duqueza*?

— Não.

— É uma opereta de Offenbach em que as mulheres são homens, fazem guerra, têm exércitos . . . Eu a vi pelo Vasques . . . Que graça tinha esse ladrão! Dizia muito bem, com muita malícia — se o nenê chorar, quem há de lhe dar de mamar? Ah! o Vasques!... Que saudade!... Nos subúrbios, dá vontade de perguntar — quem há de dar de mamar aos futuros filhos dessas meninas?

— Não há perigo algum, disse-lhe eu. Quando vier o casamento, fecham as gramáticas, queimam as músicas e começarão a repetir a história igual e enfadonha de todos os casamentos burgueses ou não.

— Há de ser assim mesmo, pois a eternidade de nossa espécie parece repousar sobre bases sólidas. Que achas?

— De pleno acordo, repliquei eu. Basta que as mulheres, sejam quais forem as condições delas, não pensem em outra coisa, e queiram-na de

qualquer modo até o ponto de fazer a raça humana a mais perfeitamente desgraçada de todas as raças, espécies, gêneros e variedades animais e vegetais do planeta. Eu as acuso!

(LIMA BARRETO, 1990, p. 58-59).

Na mesma direção para qual caminhavam as trajetórias de Lívia e Zilda vai a crítica dos personagens à ausência de um preparo intelectual ou de um desejo de horizontes mais amplos do que simples “mãe de família” ou “dona de casa”. Quando Augusto, o narrador, desconstrói a visão de Gonzaga acerca da intelectualidade das meninas suburbanas, uma discordância se estabelece. Cabe lembrar um episódio anterior de discordância entre ambos quanto ao destino dos pais de família suburbanos. Aqui, porém, para Gonzaga, a instituição do casamento forneceria as bases sólidas para a sucessão das gerações. O feminismo, assim, comprometeria a perpetuação da espécie. Machado, no entanto, atribui ao desinteresse feminino pelos assuntos do espírito, pela educação, a decadência da espécie humana. Essa contraposição entre os dois modos de ver o papel da educação feminina é reflexo do pensamento da sociedade carioca à época. Em plena ascensão, o movimento feminista contava com jornais dirigidos às mulheres, nos quais artigos de nomes como Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores tentavam conscientizar seus pares acerca de seu papel social e dos direitos essenciais, entre os quais a educação e a emancipação política. Apesar disso, nenhuma das personagens burguesas de Lima Barreto, como é o caso de Edgarda, de *Numa e a Ninfa*, ou Olga, de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, passou de voraz leitora tão-somente, não se atrevendo a voos mais altos. Seja no subúrbio ou no centro, não há personagens intelectuais na obra de Lima Barreto.<sup>276</sup>

De volta ao conto “O número da sepultura”, o ócio de Zilda – que era servida pela criada Genoveva – agravava sua situação de tédio e o sentimento de desenraizamento que a saudade da casa paterna provocava. Os móveis, as louças, os trastes mais comuns no antigo lar, contavam sua história, eram testemunhas de seus sonhos, prerrogativa

---

<sup>276</sup> VASCONCELLOS, 1999.

que a personagem perdeu quando a novidade do casamento teve seu prazo de validade vencido, e nada se mostrava de mais interessante no seu horizonte.

Mas qual conflito poderia surgir, na previsível existência de Zilda, que merecesse uma narrativa como essa?

Depois de sonhar com o número da sepultura da avó – que morrera pouco antes do casamento da neta –, a moça, sem o conhecimento do marido, decide acatar a sugestão que lhe dera a finada durante o sonho: “Filha, joga neste número!” De posse da quantia do aluguel que, num ato suspeito de conspiração por parte do destino, não fora procurado pelo representante do proprietário, Zilda cede ao espírito de aventura e à pressão da lembrança do sonho. Uma moça de família, porém, não conheceria o caminho, e Zilda precisou de auxiliares, vários, um para cada etapa do processo.

A cozinheira Genoveva, uma “humilde preta” tratou de incentivá-la a não “perder” o sonho, não desprezar o palpite. No entanto, ao ser indagada por Zilda se sabia “fazer a lista”, isto é, explicitar todos os números que deveriam compor o jogo, na dezena, na centena e no milhar, a criada afirma que quando jogava era “o seu Manoel do botequim quem faz ‘ela’”. Para essa tarefa foi convocada a vizinha, dona Iracema. Até aí poderia ir a aventura dessas mulheres, que se auxiliavam mutuamente no “aproveitamento” de um palpite para o jogo.

A fim de efetivamente executar a tarefa foi chamado o filho da vizinha, Carlito, “um rapagão de seus dezoito anos, espadaúdo e saudável”. Como a quantia era alta – oitenta mil-réis –, não havia “banqueiro” forte que aceitasse o jogo. Era preciso que alguém se deslocasse até o Engenho de Dentro, provavelmente nas imediações da estação de trem, já que Zilda e o marido moravam numa “pitoresca rua, afastada alguma coisa das linhas da Central”. Se Genoveva não sabia fazer o jogo, provavelmente devido ao seu analfabetismo, também não se mostrou apta a fazer a aposta: “- Não posso ir, nhanhã. Eles me embrulham e, se a senhora ganhar, a mim eles não pagam. É preciso pessoa de mais respeito.” Na expressão “mais respeito” estaria embutida a informação “pessoa do sexo masculino”, ou seja, que não poderia ser alvo de trapaça tão facilmente.

Feito o jogo, o estado de alma da protagonista, nos momentos que antecedem a divulgação do resultado, dizem muito do impacto

emocional que essa pequena aventura provocara no cotidiano previsível da dona de casa:

D. Iracema foi para a sua casa; Genoveva foi para a cozinha e Zilda foi repousar daqueles embates morais e alternativas cruciantes, provocados pelo passo arriscado que dera. Deitou-se já arrependida do que fizera.

Se perdesse, como havia de ser? O marido... sua cólera... as repreensões... Era uma tonta, uma doida... Quis cochilar um pouco; mas logo que cerrou os olhos, lá viu o número – 1724. Tomava-se então de esperança e sossegava um pouco da sua ânsia angustiada.

Passando, assim, da esperança ao desânimo, prelibando a satisfação de ganhar e antevendo os desgostos que sofreria, caso perdesse, Zilda chegou até à hora do resultado, suportando os mais desconfortáveis estados de espírito e os mais hostis ao seu sossego. Chegando o tempo de saber “o que dera”, foi até à janela. De onde em onde, naquela rua esquecida e morta, passava uma pessoa qualquer. Ela tinha desejo de perguntar ao transeunte o “resultado”, mas ficava possuída de vergonha e continha-se.

Nesse ínterim, surge o Carlito a gritar:

– Dona Zilda! Dona Zilda! A senhora ganhou, menos no milhar e na centena.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 544-545).

Mesmo com um “palpite” tão promissor, a parte do jogo que maiores ganhos poderia auferir não foi contemplada. Cabe especular: se a aposta de Zilda tivesse êxito de forma integral, dada a quantia que foi apostada, um fenômeno conhecido como “quebra de banca” poderia ter se dado?

Ao final do conto, a estratégia de Zilda para contar o feito ao marido demonstra uma atitude calculada, visto que vai testando os limites que ultrapassara, um a um, parecendo tomar ciência do tamanho de sua audácia, o que a deixa satisfeita:

Quando Augusto chegou, já estava inteiramente calma. Esperou que ele mudasse de roupa e viesse à sala de jantar, a fim de dizer-lhe:

– Augusto: se eu tivesse jogado o aluguel da casa no “bicho”, você ficava zangado?

– Por certo! Ficaria muito e havia de censurar você com muita veemência, pois que uma dona de casa não...

– Pois, joguei.

– Você fez isto, Zilda?

– Fiz.

– Mas quem virou a cabeça de você para fazer semelhante tolice? Você não sabe que ainda estamos pagando despesas do nosso casamento?

– Acabaremos de pagar agora mesmo.

– Como? Você ganhou?

– Ganhei. Está aqui o dinheiro.

Tirou do seio o pacote de notas e deu-o ao marido, que se tornara mudo de surpresa. Contou as pelegas muito bem, levantou-se e disse com muita sinceridade, abraçando e beijando a mulher..

– Você tem muita sorte. É o meu anjo bom.

E todo o resto da tarde, naquela casa, tudo foi alegria.

Vieram d.Iracema, o marido, o Carlito, as filhas e outros vizinhos.

Houve doces e cervejas. Todos estavam sorridentes, palradores; e o contentamento geral só não desandou em baile, porque os recém-casados não tinham piano. Augusto deitou patriotismo com o marido de Iracema.

Entretanto, por causa das dúvidas, no mês seguinte, quem fez os pagamentos domésticos foi ele próprio, Augusto em pessoa.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 545).

Digno de nota, nessa passagem, é o procedimento do marido de Zilda, Augusto, a ser analisado na seção seguinte. Mas no grupo das moças casadoiras, que vivem de ilusões, não poderia faltar uma das principais personagens femininas de Lima Barreto: Clara dos Anjos, cujas características pouco a distanciam tanto de Lívia quanto de Zilda. Seus 17 anos ainda não permitiam ter a “experiência” em namoros observada na personagem anterior, embora estivesse movida por uma

paixão avassaladora por Cassi Jones. Por outro lado, guardadas certas proporções, a rede de proteção que a envolvia era semelhante à de Zilda, que não teve a liberdade sequer de escolher o marido: tudo lhe foi arranjado. Clara, por sua vez, não saía de casa sem que estivesse na companhia de um familiar ou de dona Margarida Weber, sua professora de costura. No entendimento do narrador, “essa clausura mais alanceava sua alma para sonhos vagos, cuja expansão ela encontrava nas modinhas e em certas poesias populares.”<sup>277</sup>

A condição de protagonista de um romance, logicamente, permite ao autor uma composição ampla da personagem, para a qual convergem muitos aspectos importantes passíveis de discussão. No caso de Clara, além da excessiva proteção por parte da família, o que resulta numa exígua experiência de vida, pesam a pobreza e a descendência afro-brasileira. A mãe – dona Engrácia – era filha de uma escrava liberta que viera com a família dos senhores para o Rio de Janeiro. A respeito dessa família, segundo o narrador, “corria, de boca em boca, serem filhos dos varões da casa.”<sup>278</sup> Assim como o pai de Clara – Joaquim – Engrácia era mulata. O fator étnico, portanto, é decisivo para o destino da personagem, dentro da cena suburbana, e encontra correspondência numa figura coadjuvante de *Vida e Morte.....*: a mulher do compadre de Gonzaga, também mulata, sobre a qual se falará mais adiante.

Nas muitas caracterizações da personagem central que o narrador tece ao longo da obra, sem dúvida, sobressai a questão da educação feminina, já observada em outras personagens:

Clara era uma natureza amorfa, pastosa, que precisava mãos fortes que a modelassem e fixassem. Seus pais não seriam capazes disso. A mãe não tinha caráter, no bom sentido, para o fazer; limitava-se a vigiá-la caninamente; e o pai,

---

<sup>277</sup> LIMA BARRETO, 2009, p. 43.

<sup>278</sup> LIMA BARRETO, 2009, p. 53. Trata-se, aqui, de mais um aproveitamento de fato biográfico para a fatura ficcional do autor. A mãe de Lima Barreto, dona Amália, vivera nessas mesmas condições: filha de uma escrava liberta que se transferiu para o Rio de Janeiro com a família de seu ex-proprietário, um exitoso cirurgião do Exército. (BARBOSA, 2002).



devido aos seus afazeres, passava a maioria do tempo longe dela. E ela vivia toda entregue a um sonho lânguido de modinhas e descantes, entoadas por sestrosos cantores, como o tal Cassi e outros exploradores da morbidez do violão. O mundo se lhe representava como povoado de suas dúvidas, de queixumes de viola, a suspirar amor. Na sua cabeça, não entrava que a nossa vida tem muito de sério, de responsabilidade, qualquer que seja a nossa condição e o nosso sexo. Cada um de nós, por mais humilde que seja, tem que meditar, durante a sua vida, sobre o angustioso mistério da Morte, para poder responder cabalmente, se o tivermos que o fazer, sobre o emprego que demos a nossa existência. Não havia, em Clara, a representação, já não exata, mas aproximada, de sua individualidade social; e, concomitantemente, nenhum desejo de elevar-se, de reagir contra essa representação. A filha do carteiro, sem ser leviana, era, entretanto, de um poder reduzido de pensar, que não lhe permitia meditar um instante sobre o destino, observar os fatos e tirar ilações e conclusões. A idade, o sexo e a falsa educação que recebera, tinham muita culpa nisso tudo; mas a sua falta de individualidade não corrigia a sua obliquada visão da vida.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 90).

Conforme a análise da situação da personagem, empreendida pelo narrador, uma constituição psicológica mais racional poderia corrigir ou amenizar os efeitos da idade, do sexo e da falsa educação sobre a sua visão de mundo. E o ritmo musical cultivado entre a pequena burguesia da época não auxiliava nessa direção, visto que a modinha, por excelência, privilegia a emoção.

A ascensão desse ritmo junto à classe média suburbana é retratada por meio do personagem Ricardo Coração dos Outros, em *Triste Fim....* O compositor almeja, com sua arte, chegar até Botafogo e animar os salões da elite. Além da languidez característica, vale lembrar que o instrumento usado para a modinha não era bem visto na

sociedade carioca em geral, mesmo entre a pequena burguesia. Quando Ricardo passa a frequentar a casa do major Quaresma a fim de ensinar-lhe as primeiras notas, o narrador reproduz uma das falas da vizinhança: “Um violão em casa tão respeitável! Que seria?”<sup>279</sup> Na mesma direção aponta uma passagem de *Clara dos Anjos*, na qual o narrador expõe os princípios da educação musical de Clara, deixando evidente a marginalidade do violão:

Tinha ensinado à filha os rudimentos da arte musical e a caligrafia respectiva. Não lhe ensinara um instrumento, porque só queria piano. Flauta não era próprio, para uma moça; violino era agourento, e o violão era desmoralizado e desmoralizava. Os outros que o tocassem, sem música ou com ela; sua filha, não. Só piano, mas não tinha posses para comprar um. Podia alugar, mas tinha que pagar professora para a filha. Eram duas despesas com que não poderia arcar.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 89).

Ainda assim, “os rudimentos da arte musical e a caligrafia respectiva” poderiam configurar um passo inicial em direção a uma profissão ou a um meio de subsistência. Ainda que Clara fosse muito jovem para perceber esse caminho, os pais, visando um futuro de mais independência para filha, poderiam encaminhá-lo, sugeri-lo, mas, segundo o próprio narrador:

O seu ideal na vida não era adquirir uma personalidade, não era ser ela, mesmo ao lado do pai ou do futuro marido. Era constituir função do pai, enquanto solteira, e do marido, quando casada. Não imaginava as catástrofes imprevistas da vida, que nos empurram, às vezes, para onde nunca sonhamos ter de parar. Não via que, adquirida uma pequena profissão honesta e digna do seu sexo, auxiliaria seus pais e seu marido, quando casada fosse.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 89).

---

<sup>279</sup> LIMA BARRETO, 1997, p. 19.

Mas não só de almas perdidas, moças casadoiras e sonhadoras, além de pequeno-burguesas entediadas é feito o subúrbio barretiano. Há também costureiras, como dona Ermelinda, de “Quase ela deu o ‘sim’; mas...” e lavadeiras, como dona Felismina, a mãe do protagonista de “O moleque”. Algumas muito pobres, outras remediadas. Como em vários momentos de sua ficção, Lima deixa clara a existência, nos subúrbios, de uma estratificação social. Ainda assim, todas essas mulheres apresentam um denominador comum: são trabalhadoras, vivem sozinhas, criam seus filhos e os sustentam com o fruto de seu ofício.

A diversidade étnica, como já foi possível perceber, também se faz presente no universo feminino, haja vista a condição de Clara e de sua mãe, ambas mulatas, além de Dona Margarida Weber Pestana, a vizinha russa que ensinava bordado à filha de Joaquim. No conto “A barganha”, que narra o percurso de um armênio vendedor de santos, as mulheres que acorrem ao chamado do ambulante são “de cores as mais variadas”, segundo o narrador. Na rua em que vivem Felismina, “preta e honesta”, e seu filho Zeca, em “O moleque”, também mora Antônia, moça branca.

Algumas mais bem informadas e precavidas, outras sem qualquer instrução, à mercê somente da sorte e dos poucos ganhos com seu trabalho, essas mulheres protagonizam a dinâmica do subúrbio carioca. Dona Ermelinda, do conto “Quase ela deu o ‘sim’; mas...”, é um exemplo de que escassez de recursos não é condição para deixar-se iludir. Viúva, com pensão “de um contínuo ou coisa parecida de uma repartição pública”, trabalha como costureira para sustentar, “com grande desvelo e muito sacrifício”, o casal de filhos. Uma característica, no entanto, situava Ermelinda um degrau acima na escala social desse subúrbio: “era proprietária do pequeno *chalet* onde morava”, produto de uma “sorte” na loteria. Quando o marido morreu, necessitou salvar o imóvel “das garras de escritvães, escreventes, meirinhos, solicitadores e advogados ‘mambembes’”, apesar de a casa estar em seu nome. Nesse ponto, mais uma vez, Lima Barreto discute a pouca credibilidade da figura feminina na sociedade de início de século.

À semelhança do conto “O número da sepultura”, no qual as mulheres precisavam auxiliar-se mutuamente e, mesmo assim, não puderam fazer o jogo sozinhas, a costureira necessitou da ajuda de um

“compadre” para garantir a posse da casa, provando a existência de grupos ligados a cartórios e escritórios de advocacia que se aproveitavam da inexperiência dos mais humildes para tomar-lhes os poucos bens. Franco Sousa, um dos “asseclas do modinheiro” Cassi Jones, em *Clara dos Anjos*, era um desses tipos especializados em “embrulhar os crédulos clientes que lhe caíam nas mãos”. Conforme esclarece o narrador, tratava-se de um tipo de “malandro mais apurado” do que Cassi Jones, pois fazia se passar por advogado a fim de atrair suas vítimas:

sempre apareciam ingênuos roceiros, simplórias viúvas, que, no pressuposto de que os seus serviços, na justiça, sobre a demarcação de terras litigiosas ou despejos de inquilinos relapsos, fossem mais baratos, procuravam-no. Ele recebia os adiantamentos e, em seguida, mais algum dinheiro, conforme a ingenuidade e a falta de experiência do cliente, e não fazia nada.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 32).

Mas no que se refere à costureira Ermelinda, a experiência adquirida com esses tipos não fora em vão.

No conto, o conflito se estabelece a partir do encontro da personagem com o típico malandro carioca, jogador de futebol, que vive de favor na casa dos padrinhos, de quem ainda ganha uma pequena quantia “para os cigarros”. No intento de sair da dependência dos parentes, mas não ter de, para isso, arrumar um emprego e assumir responsabilidades, Cazu vê na vizinha uma possibilidade de “arranjo”. Depois de prestar um favor à dona Ermelinda, o malandro é convidado para tomar um café, momento em que se inicia uma aproximação mútua. No entanto as intenções de cada uma das partes eram diferentes:

A viúva, tomando café, acompanhado com pão e manteiga, pôs-se a olhar o companheiro com certo interesse. Ele notou e fez-se amável e galante, demorando em esvaziar a xícara. A viuvinha sorria interiormente de contentamento. Cazu pensou com os seus botões: "Está aí um bom partido: casa própria, montepio, renda das costuras; e além de tudo, há de lavar-me e

consertar a roupa. Se calhar, fico livre das censuras da tia..."

Essa vaga tenção ganhou mais corpo quando a viúva, olhando-lhe a camisa, perguntou:

— "Seu" Cazu, se eu lhe disser uma coisa, o senhor fica zangado?

— Ora, qual, dona Ermelinda?

— Bem. A sua camisa está rasgada no peito. O senhor traz "ela" amanhã, que eu conserto "ela". Cazu respondeu que era preciso lavá-la primeiro; mas a viúva prontificou-se em fazer isso também. O *player* dos pontapés, fingindo relutância no começo, aceitou afinal; e doido por isso estava ele, pois era uma "entrada", para obter uma lavadeira em condições favoráveis.

Dito e feito: daí em diante, com jeito e manha, ele conseguiu que a viúva se fizesse a sua lavadeira bem em conta.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 504-505).

Sim, dona Ermelinda procurava um companheiro com quem dividir a existência e, da sua parte, oferecia seus préstimos nos quais era especialista: lavar e cozer. O jogador, no entanto, nada tinha a apresentar à costureira, além da sua presença masculina, e buscava alguém que o sustentasse, por isso agia de forma deliberada, modulando suas maneiras e o tratamento dispensado à viúva.

Assim, nesse primeiro momento, as duas partes pareciam estar a contento e estabeleceu-se um "namoro de caboclo", expressão utilizada por Lima Barreto também em outros textos<sup>280</sup> e que significava um modo de flertar sem que houvesse um acordo verbal entre os dois. "Após ano e pouco de tal namoro", Ermelinda, com sua experiência de dona de casa e mãe de dois filhos – o que para as personagens de Lima Barreto, na verdade, não quer dizer muito – certamente foi capaz de medir as qualidades do seu pretendente, a ponto de, diante do pedido de casamento de Cazu, encaminhá-lo para um pequeno teste. Cabe lembrar que, durante esse período, a viúva

---

<sup>280</sup> A expressão aparece também no conto "Esta minha letra...". (LIMA BARRETO, 2010b, p. 551).

lavava e passava a roupa do jogador, sem nada cobrar, enquanto Cazu “redobrou de atividade no *football*, abandonou os biscates e não dava um passo para obter emprego.” O desfecho do conto e, por consequência, das esperanças do malandro em conseguir uma vida mansa dão-se nos seguintes termos:

— É grave isto, Cazu. Olhe que sou viúva e com dois filhos!

— Tratava "eles" bem; eu juro!

— Está bem. Sexta-feira, você vem cedo, para almoçar comigo e eu dou a resposta.

Assim foi feito. Cazu chegou cedo e os dois estiveram a conversar; ela, com toda a naturalidade, e ele, cheio de ansiedade e apreensivo.

Num dado momento, Ermelinda foi até à gaveta de um móvel e tirou de lá um papel.

— Cazu — disse ela, tendo o papel na mão — você vai à venda e à quitanda e compra o que está aqui nesta "nota". É para o almoço.

Cazu agarrou trêmulo o papelucho e pôs-se a ler o seguinte:

1 quilo de feijão.....	600 rs
1/2 de farinha .....	200 “
1/2 de bacalhau .....	1\$200 “
1/2 de batatas.....	360 “
Cebolas.....	200 “
Alhos.....	100 “
Azeite.....	300 “
Sal.....	100 “
Vinagre .....	200 “

---

3\$260 rs.

Quitanda:

Carvão .....	200 rs
Couve .....	200 “
Salsa.....	100 “
Cebolinha .....	100 “

---

Tudo  
3\$860 rs.

Acabada a leitura, Cazu não se levantou logo da cadeira; e, com a lista na mão, a olhar de um lado a outro, parecia atordoado, estuporado.

— Anda Cazu - fez a viúva. Assim, demorando, o almoço fica tarde...

— É que...

— Que há ?

— Não tenho dinheiro.

— Mas você não quer casar comigo? É mostrar atividade meu filho! Dê os seus passos... Vá! Um chefe de família não se atrapalha... É agir !

João Cazu, tendo a lista de gêneros na mão, ergueu-se da cadeira, saiu e não mais voltou...

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 505-506).

Já supondo a reação do malandro, Ermelinda usa a lista de compras como forma de livrar-se dessa promessa não cumprida que se tornara a relação com o jogador. Prova disso é que antes de entregar-lhe a “nota”, a costureira conversava “com toda a naturalidade”, enquanto Cazu estava “cheio de ansiedade e apreensivo”. Para o jogador, a mudança de situação – o casamento – acarretaria tranquilidade e bem-estar, passando ele a ter um teto, alimentação e roupa lavada, sem precisar de esforço. Daí sua expectativa. A viúva, porém, diante da atitude do pretendente ao longo do “namoro de caboclo”, estava ciente de que o casamento somente lhe traria aborrecimentos e despesas adicionais. Assim, só lhe restava atingir o ponto fraco de Cazu: a falta de responsabilidade. A fala final da costureira revela, por fim, essa percepção sobre a inatividade do jogador, imagem que certamente vinha sendo construída no decorrer do período de namoro.

Ermelinda representa, assim, a mulher suburbana pobre, porém astuta, na qual os reveses da vida desenvolveram algumas habilidades, entre as quais estaria a de não deixar-se cegar pela solidão e a carência, reconhecendo os maridos-problema. Nesse sentido, é oportuna uma

referência à personagem Baiana, moradora do subúrbio de Inhaúma e vizinha de dona Felismina. Além de proprietária de uma casa de tijolos, “a mais bem tratada da rua”, Baiana “tinha ‘homem’ enquanto lhe servia; e, quando ele vinha aborrecê-la mandava-o embora, mesmo a cabo de vassoura.”

Ermelinda não chegou a tanto, embora figurativamente se possa afirmar que a costureira “varreu” o malandro Cazu da sua vida. Independentes e seguras de si, as personagens sabem o valor de seu esforço e de sua independência, não se deixando iludir, apesar das dificuldades de viverem sozinhas.

A profissão de costureira, bem como alguns dos seus inconvenientes, aparece em crônica<sup>281</sup> publicada na *Revista Careta*, em setembro de 1922. No texto o cronista narra a conversa de duas mulheres durante uma viagem de trem. Uma delas, costureira, visivelmente abatida e doente, confessa ter caído “na asneira de costurar para o Arsenal de Guerra”. Em meio a vários acessos de tosse, a mulher se declara arrependida de ter aceitado a encomenda de uniformes de soldado atraída pelo preço convidativo, pois os ganhos auferidos, até aquele momento, já haviam sido gastos com “médico e botica”. Ao ouvir o conselho da amiga para que procurasse um especialista, a costureira responde com resignação: “Para quê? Todos os médicos curam ou ... não curam.”

A narração desse pequeno diálogo, porém, não é gratuita. No início de seu texto, ao descrever o interior da composição, com seus “bancos duros” de segunda classe, Lima põe em destaque os uniformes militares que “esfaltavam aquela multidão de gente triste e pobre”, num claro contraponto entre o garbo que esses servidores públicos ostentavam, muitas vezes em atitude de desprezo para com as pessoas mais humildes, e a costureira, que pagou com sua saúde parte do preço daqueles uniformes. Lima deixa claro, neste como em muitos dos seus textos, seu olhar em direção aos menos favorecidos pela engrenagem social da época que, nesse caso, convivem, lado a lado no vagão de um trem, com os beneficiários, ainda que inconscientes, de seu trabalho mal remunerado e de sua doença. A propósito dessas conversas de

---

<sup>281</sup> “Na segunda classe”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 559-560.



trem, em outro texto<sup>282</sup> para a *Revista Careta*, Lima confessa encontrar interesse nas conversas de trem, nas quais identificava um costume dos frequentadores daquele meio de transporte: uma espécie de concorrência para se chegar ao melhor subúrbio, sendo que cada um dos passageiros procura ressaltar os pontos positivos do seu lugar de moradia.

Antes de observar de perto outras profissões femininas do subúrbio barretiano, o perfil de outra costureira é capaz de contribuir para esse panorama por diversas razões. Dona Margarida Weber Pestana não só se apresenta como um contraponto cultural para muitas outras personagens suburbanas, principalmente a protagonista de *Clara dos Anjos* e sua mãe, como vem se juntar a outros estrangeiros – homens – que povoam esse setor da cidade. E as tintas com que Lima Barreto pinta esses portugueses, armênios ou russos, em nenhum momento, compõem uma imagem desabonadora, pelo contrário.

Os reveses que experimentou ainda na juventude talvez tenham contribuído, em certa medida, para o desenvolvimento de uma “individualidade”, característica que o narrador dizia faltar à Clara. Tendo emigrado aos 16 anos, com o pai, depois da morte da mãe, dona Margarida era dona de uma pensão no centro da cidade, onde conheceu o marido, um tipógrafo mulato, que morreu de tuberculose dois anos depois de casados. Um ano e meio depois, o pai falecia de febre amarela. Essas dificuldades não impediram que a jovem, filha de uma russa com um alemão, refizesse sua vida, ao lado do filho, nos subúrbios. Vendeu a pensão e mudou-se para uma “casita”, onde “costurava para fora, bordava, criava galinhas, patos e perus, e mantinha-se serenamente honesta.” Diante das investidas do malandro Ataliba do Timbó, recorreu ao guarda-chuva como arma. Já contra os ladrões de galinha, usava o revólver mesmo. Esse “temperamento de heroína doméstica”, nas palavras do narrador, além de lhe aproximar da costureira Ermelinda, que conseguiu salvar sua casa e farejar um mau casamento, foi útil à família de Clara em várias ocasiões, principalmente no desfecho da obra. Mesmo sendo atribuição da mãe, a tarefa de acompanhar Clara na ida à família de Cassi Jones, a fim de

---

<sup>282</sup> “Os outros”. LIMA BARRETO, 2004a, p. 253.

requerer o reparo de sua “honra”, foi cumprida pela estrangeira com firmeza e determinação.

Ainda que a iniciativa de Dona Margarida não tenha surtido o efeito desejado, sem o confronto com Salustiana – a mãe de Cassi – e a humilhação sofrida, não teria havido, certamente, a tomada de consciência, traduzida, tão dolorosamente, na frase final da protagonista: “Nós não somos nada nesta vida.” A frase de Clara remete não só à sua condição naquele momento, mas a todas as mulheres do subúrbio a quem foram negadas, por meio de uma educação equivocada e da pobreza, as armas para a defesa frente a essas e outras dificuldades da vida. Romance iniciado quando Lima tinha 23 anos, em 1904, e concluído somente no ano da morte de Lima Barreto, em 1922, o percurso de Clara e a grande lição por ela aprendida estão de acordo com o que o autor pregou ao longo de toda sua vida de ficcionista: a educação feminina em desacordo com o mundo, a sociedade, as necessidades da vida. Nesse sentido, torna-se oportuno recuperar o trecho final, em que a protagonista, depois de sair da casa de Cassi Jones, dá-se conta da engrenagem social que a trouxe e toma como exemplo a atitude de Dona Margarida diante da vida e das dificuldades:

Na rua, Clara pensou em tudo aquilo, naquela dolorosa cena que tinha presenciado e no vexame que sofrera. Agora é que tinha a noção exata da sua situação na sociedade. Fora preciso ser ofendida irremediavelmente nos seus melindres de solteira, ouvir os desaforos da mãe do seu algoz, para se convencer de que ela não era uma moça como as outras; era muito menos no conceito de todos. Bem fazia adivinhar isso, seu padrinho! Coitado!...

A educação que recebera, de mimos e vigilâncias, era errônea. Ela devia ter aprendido da boca dos seus pais que a sua honestidade de moça e de mulher tinha todos por inimigos, mas isto ao vivo, com exemplos, claramente... O bonde vinha cheio. Olhou todos aqueles homens e mulheres... Não haveria um talvez, entre toda aquela gente de ambos os sexos, que não fosse indiferente à sua desgraça... Ora, uma mulatinha, filha de um

carteiro! O que era preciso, tanto a ela como às suas iguais, era educar o caráter, revestir-se de vontade, como possuía essa varonil Dona Margarida, para se defender de Cassis e semelhantes, e bater-se contra todos os que se opusessem, por este ou aquele modo, contra a elevação dela, social e moralmente. Nada a fazia inferior às outras, senão o conceito geral e a covardia com que elas o admitiam...

(LIMA BARRETO, 2009, p. 132-133).

Negra, pobre, analfabeta e trabalhadora braçal. Não que uma costureira não tenha de empreender esforço físico para ganhar seu pão, mas o ofício de lavadeira requer grande empenho. Esta é dona Felismina, uma das personagens femininas mais conhecidas de Lima Barreto, em se tratando de contos. “O moleque” configura-se num dos retratos mais ternos do subúrbio barretiano, talvez porque envolva a infância, talvez porque essa atmosfera de pobreza inclua o preconceito e a necessidade de revide do menino Zeca, o moleque do título.

O perfil da personagem Felismina é oportunidade para que o autor aborde o sincretismo religioso, característica da sociedade brasileira como um todo e que não poderia estar ausente do subúrbio de Lima Barreto:

Fogem para lá [para os subúrbios], sobretudo para seus morros e escuros arredores, aqueles que ainda querem cultivar a Divindade como seus avós. Nas suas redondezas, é o lugar das macumbas, das práticas de feitiçaria com que a teologia da polícia implica, pois não pode admitir nas nossas almas depósitos de crenças ancestrais. O espiritismo se mistura a eles e a sua difusão é pasmosa. A Igreja católica unicamente não satisfaz o nosso povo humilde. É quase abstrata para ele, teórica. Da divindade, não dá, apesar das imagens, de água benta e outros objetos do seu culto, nenhum sinal palpável, tangível de que ela está presente. O padre, para o grosso do povo, não se comunica no mal com ela; mas o médium, o feiticeiro, o macumbeiro, se não a recebem nos seus transes, recebem, entretanto, almas e espíritos que, por já não serem mais da

terra, estão mais perto de Deus e participam um pouco da sua eterna e imensa sabedoria.

Os médiuns que curam merecem mais respeito e veneração que os mais famosos médicos da moda. Os seus milagres são contados de boca em boca, e a gente de todas as condições e matizes de raça a eles recorre nos seus desesperos de perder a saúde e ir ao encontro da Morte. O curioso – o que era preciso estudar mais devagar – é o amálgama de tantas crenças desconstruídas a que preside a Igreja católica com os seus santos e beatos. A feitiçaria, o espiritismo, a cartomancia e a hagiologia católica se baralham naquelas práticas, de modo que faz parecer que de tal baralhamento de sentimentos religiosos possa vir nascer uma grande religião, como nasceram de semelhantes misturas as maiores religiões históricas.

Na confusão do seu pensamento religioso, nas necessidades presentes de sua pobreza, nos seus embates morais e dos familiares, cada uma dessas crenças atende a uma solicitação de cada uma daquelas almas, e a cada instante de suas necessidades.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 143-144).

Na longa digressão a respeito do tratamento dispensado às diferentes crenças no subúrbio, o narrador situa a marginalidade – traduzida nos recantos obscuros –, destino daqueles que cultuavam as crenças afro-brasileiras, sem esquecer do espiritismo, que já angariava adeptos no Brasil desde meados do século XIX, embora de forma não oficial. A explicação para tal sincretismo seria, segundo o narrador, o caráter “abstrato”, “teórico” da fé católica, que não satisfazia o crente, em comparação com a prática da incorporação de espíritos que essas outras religiões apresentavam. Felismina, de certa forma, incorporava o lado assistencial desse sincretismo, embora, apesar de ser negra, não simpatizasse com as divindades afro-brasileiras:

Os seus conselhos eram ouvidos e procurados, e os seus remédios eram aceitos como se partissem da prescrição de um doutor. Ninguém como ela sabia dar um chá conveniente, nem

aconselhar em casos de dissídias domésticas. Detestava a feitiçaria, os bruxedos, os macumbeiros, com as suas orgias e barulhadas; mas, inclinava-se para o espiritismo, frequentando as sessões do "seu" Frederico, um antigo colega do seu marido, mas branco, que morava adiante, um pouco acima. Além da medicina de chás e tisanas, ela aconselhava àquela gente os medicamentos homeopáticos. A beladona, o acônito, a briônia, o enxofre, eram os seus remédios preferidos e quase sempre os tinha em casa, para o seu uso e dos outros.

Certa vez salvou um dos filhos da Antônia de uma convulsão e esta lhe ficou tão grata que chegou a prometer que se emendaria.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 146).

Ainda que de maneira mais superficial, podem ser encontrados exemplos de sincretismo no protagonista do conto "A doença do Antunes" que, antes de recorrer ao doutor Gedeão Cavalcanti, "consultou mezinheiros, curandeiros, espíritas, médicos locais", sem com isso identificar a razão do seu mal. Essa característica, porém, não é prerrogativa dos subúrbios, como mostra a família do general Albernaz, de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. O pai da jovem Ismênia, em conversa com o protagonista, revela ter recorrido a médicos, espíritas e "até feitiçeiros", a fim de recobrar a saúde de sua filha, que definhava após ser abandonada pelo noivo. No mesmo romance, quando trata da descrição dos subúrbios onde vive o trovador Ricardo, o narrador cita, entre os aspectos interessantes dessa região carioca, "o namoro epidêmico" e o "espiritismo endêmico", além das casas de cômodos que, até pouco antes ocupavam preferencialmente a região central da cidade.

De volta a "O moleque", dona Felismina é a representante de outra parcela das mulheres trabalhadoras. Viúva de meia idade, "já sem atrativo algum", maltratada pelos trabalhos, ela "gozava de toda consideração nas cercanias e até de crédito". Da mesma forma que Ermelinda, a costureira, completava a pequena pensão do marido, guarda-freios da Central, com seu trabalho, embora seus ganhos não possibilitassem outra moradia que não fosse o barracão de um aposento nos subúrbios de Inhaúma. Ainda que representasse,

naqueles arrabaldes, a experiência popular, na forma de conselhos e remédios caseiros para quem os procurasse, não sabia “somar os róis”, tendo necessidade de pedir auxílio a “seu’ Frederico, “aquele ‘branco’ que fora colega de seu marido.” Veja-se aí mais um exemplo da dependência feminina em relação aos homens: seja para fazer um jogo, como ocorreu às personagens Zilda, Genoveva e Iracema, de “O número da sepultura”, seja para garantir seus direitos de proprietária de um imóvel, como Ermelinda, ou para uma simples conta de somar itens de lavanderia, as mulheres do subúrbio barretiano, em geral, dependiam do braço masculino. A presença de homens, muitas vezes, chega a ser uma necessidade psicológica, como parece acontecer com dona Clementina Dias e sua filha Efigênia em *O cemitério dos vivos*, depois de a viúva fechar a pensão, no centro, e mudarem-se todos para o subúrbio. Quando Nicolau, o agregado, é hostilizado por Ana, outra agregada da família, a mãe de Efigênia responde: “Que seríamos de nós, neste deserto, sem um homem em casa... Ele nos serve e nos ajuda nas medidas de suas posses...”<sup>283</sup>

Felismina, no entanto, apesar das dificuldades e de certa dependência, não deixa de ser uma mãe esforçada e zelosa ao lado de um filho que corresponde a todos os seus sacrifícios. Aparentemente satisfeito com sua vida – levando e trazendo a roupa dos fregueses – Zeca, o menino, depara-se com uma situação de humilhação e vê na generosidade do coronel Castro a oportunidade de vingar-se dos garotos que dele caçoaram. Essa necessidade de vingança<sup>284</sup>, aliada ao seu sofrimento diante do preconceito, no entanto, não encontram eco na figura de Felismina. Na “cegueira” provocada pelas duras condições de sobrevivência, que lhe exigiam senso prático, ausência de fantasias ou sonhos, além de muita austeridade, Felismina não percebia as necessidades do garoto, além do pão, do teto e de algum afeto. Acostumada a enfrentar o preconceito com trabalho, a mãe não deu importância à dor do filho ao ser vítima de chacota.

---

<sup>283</sup> LIMA BARRETO, 2010a, p. 171.

<sup>284</sup> A propósito dessa palavra, ela constitui-se no título de um dos textos publicados como inéditos nessa última edição dos contos completos de Lima Barreto (2010). Com o subtítulo “História de Carnaval”, trata-se, provavelmente, de uma versão preliminar de “O moleque”.

Inconscientemente, Felismina ignorava que Zeca era ainda uma criança, até mesmo porque, segundo a descrição que o narrador faz do menino, sua responsabilidade e obediência o diferenciavam das crianças comuns:

Era-lhe este seu filho o seu braço direito, o seu único esteio, o arrimo de sua vida com os seus nove ou dez anos de idade. Doce, resignado e obediente, não havia ordem de sua mãe que ele não cumprisse religiosamente. De manhã, o seu encargo era levar e trazer a roupa dos fregueses; e ele carregava os tabuleiros de roupa e trazia as trouxas; sem o menor desvio de caminho. Se ia à casa do "seu" Carvalho, ia até lá, entregava ou recebia a roupa e voltava sem fazer a menor traquinada, **a menor escapada de criança** por aquelas ruas que são mais estradas que rua mesmo.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 147 – grifo meu).

Numa dessas idas e vindas, Zeca aparece na casa de “seu” Castro muito cabisbaixo, mas somente depois de muita insistência o menino revela o seu drama. Uma fantasia de diabinho resolve a questão, pelo menos na visão de Zeca. Mas, ao dar, em sua cozinha, com a figura que, segundo o narrador, “apareceu tão amedrontadora que se o próprio diabo visse teria medo”, a lavadeira sequer se horroriza, imediatamente acusando o filho de roubo, apesar de toda a educação que lhe dera. O medo de que as circunstâncias ou alguma má influência falassem mais alto do que a esmerada educação e o zelo com que criava o menino não permitiam a Felismina confiar nas atitudes do filho. Possivelmente alguns desses componentes também contribuíam para a sua relutância em enviar Zeca para a escola. No seu senso prático, Felismina só sentia a necessidade de o filho ter instrução a partir das suas próprias dificuldades:

A mãe tinha vontade de pô-lo no colégio; ela sentia a necessidade disso todas as vezes que era obrigada a somar os róis. Não sabendo ler, escrever e contar, tinha que pedir a "seu" Frederico, aquele "branco" que fora colega de seu marido. Mas, pondo-o no colégio, quem

havia de levar- lhe e trazer-lhe a roupa? Quem havia de fazer-lhe as compras?

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 147).

Inegável é o fato de que as tarefas que o menino cumpria eram revertidas em maiores ganhos para a família, no entanto, mesmo diante do interesse de muitos conhecidos pela educação do menino, e da generosa oferta de seu Castro, um dos fregueses da lavadeira, Felismina não conseguiu tomar a decisão:

Muitos se interessavam com a mãe, para pô-lo em um recolhimento, em um asilo; ela, porém, embora quisesse vê-lo sabendo ler, sempre objetava, e com razão, a necessidade que tinha dos seus serviços, pois era este seu único filho o braço direito dela, seu único auxílio, o seu único "homem".

Uma vez quase cedeu. O "seu" Castro, o coronel, empregado aposentado da alfândega, conhecido em Inhaúma pelo seu gênio benfazejo e seu infortúnio com os filhos e filhas, viera-lhe até à sua própria casa, até àquele barracão, naquela modesta rua, bordada de um lado e outro de sebes de maricás e de "pinhão", e expôs-lhe a que vinha. Dona Felismina respondeu- lhe com lágrimas nos olhos:

- Não posso, "seu" coronel; não posso... Como hei de viver sem ele? É ele quem me ajuda... Sei bem que é preciso aprender, saber, mas...

- Você vai lá para casa, Felismina; e não precisa estar se matando.

Titubeou a rapariga e o velho funcionário compreendeu, pois desde há muito já tinha compreendido, na gente de cor, especialmente nas negras, esse amor, esse apego à casa própria, à sua choupana, ao seu rancho, ao seu barracão – uma espécie de Protesto de Posse contra a dependência da escravidão que sofreram durante séculos.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 148-149).



Dois aspectos se sobressaem no trecho, capazes de explicar o fato de Zeca não frequentar a escola. O primeiro deles, na esteira das razões já aventadas sobre a ajuda que o menino significa para a capacidade de trabalho da mãe, reside no significado de ter um “homem”. Embora Zeca fosse pequeno, Felismina não o via dessa maneira, já que o filho executava tarefas pesadas, encarando-as com a mesma seriedade de um adulto. Situações vividas por outras personagens já mostraram o quanto o braço masculino se fazia necessário em certos momentos, de modo que a lavadeira via no filho, embora sua pouca idade, essa presença “necessária”, ainda que não se possa negar as dificuldades que ela teria para sobreviver sem o auxílio do menino. O outro aspecto relevante é o apego à independência adquirida, por mais precárias que fossem as condições de sobrevivência, conforme bem explica o narrador, por meio do entendimento de “seu” Castro.

A situação de agregado, na maioria das vezes, foi a saída encontrada para os negros no período pós-abolição. Ana, “uma crioula de meia idade”, em *O cemitério dos vivos*, auxiliava na pensão onde vivia o narrador, seguindo com a família para os subúrbios depois da doença de dona Clementina: “Não era bem preta e tinha sido cria do pai de minha sogra, senão filha ou parenta próxima dele.”<sup>285</sup> O protagonista do conto “O único assassinato de Cazuza” vivia na companhia de “um casal de pretos velhos, aos quais ele sustentava e dava, ainda por cima, algum dinheiro mensalmente”. Também Gonzaga de Sá, além de tia Escolástica, tinha em sua casa um preto velho como agregado. Necessário se faz lembrar que a figura do agregado negro exerce, sobretudo, o lugar de empregado doméstico, função que, por exemplo, não cabe ao mais famoso agregado da literatura brasileira: José Dias, personagem de *Dom Casmurro*. Mas trata-se de uma exceção que justifica a opção de Felismina pela sua casa e pela pobre vida que conquistara a duras penas.

A lavadeira de Isaías, em *Recordações....*, recebe o mesmo nome que a mãe de Zeca, embora a sua história de vida apresente algumas diferenças. Era Felismina quem colocava Isaías a par das histórias do cortiço onde moravam, no Rio Comprido. “Velha mulata, já muito feia e

---

<sup>285</sup> LIMA BARRETO, 2010a, p. 196.

de fisionomia desfeita”, a lavadeira, refletindo sobre a sua condição, dizia a Isaías que “já fora gente”, conformando-se a partir da comparação com o tempo: “Assim é a vida, continuava, a noite vem depois do dia, isso para uma como eu.” O que Isaías foi compreendendo ao longo da narrativa, Felismina resume, a partir do exemplo de Maria, “rapariga clara casada, que morava num quarto lá embaixo” e que, tendo sido espancada pelo marido bêbado, despertou a paixão de um médico no hospital onde se recuperava. Para esta, o dia teria vindo depois da noite, ou seja, uma vida melhor, sem grandes sacrifícios, depois de passar por grandes dificuldades. Felismina, porém, amante de um homem casado, teve os poucos bens que adquirira arrancados pelas filhas do marido. Assim, depois de gozar de alguma estabilidade e conforto material, sofrera um revés e precisou voltar à luta pela sobrevivência.

Ao contrário da personagem de “O moleque”, a lavadeira de Isaías teve dois filhos: um rapaz, que morreu, e uma moça que “vive com um homem... Deu muitas cabeçadas... Não foi ela... O senhor sabe: nós, quando não temos ninguém, é isso...”<sup>286</sup> Alfredo Bosi, em estudo introdutório ao primeiro romance de Lima, ressalta que “nesses ambientes suburbanos as relações interpessoais se fazem livres daquela armadilha de cinismo, futilidade ou hipocrisia chamada jornal, em que Isaías parece ter caído sem remissão.”<sup>287</sup> A afirmação do estudioso pode servir de síntese a essa franqueza com que a lavadeira conta sua história e reflete sobre a sua condição de mulher pobre e negra, sem cultivo de aparências ou máscaras.

Os trechos interditos na fala da lavadeira podem ser explicados por meio de uma reflexão do narrador Augusto Machado, em *Vida e morte*.... . Ainda que a discussão sobre o racismo ocupe grande parte da obra de Lima Barreto, porque, afinal, perpassa toda a sua história de vida, em se tratando das figuras femininas suburbanas não há representações de grandes dramas vividos por negras em razão de sua condição. Salvo o caso de Clara dos Anjos, cujo destino não pode ser atribuído somente à sua condição de mulata, o caso mais flagrante ocorre com Zeca, protagonista de “O moleque”. Mas em *Vida e Morte*

---

<sup>286</sup> LIMA BARRETO, 2010, p. 243.

<sup>287</sup> BOSI, 2010, p. 32.

de *M. J. Gonzaga de Sá*, uma cena que se passa no velório do compadre de Gonzaga expõe a dura realidade não das mulheres negras, possivelmente pior, mas das jovens mulatas:

Gonzaga de Sá atravessou [a sala] e foi sentar-se perto da sogra do compadre que chorava. Era uma preta retinta, de uma pele macia de veludo. Fiquei em pé, perto da porta de entrada. Havia um silêncio completo, de quando em quando um soluço da pobre mulher quebrava-o lugubrememente. A gratidão devia ser grande. Aquele homem agora morto lhe dera as mais gratas satisfações de sua vida humilde. Casara com a filha, apoiara com o seu prestígio de homem a sua fraqueza de condição de menina, arrebatara-a ao ambiente que cerca as raparigas de cor, dignificara-a, ela, a quem quase todo o conjunto da sociedade, sem excetuar os seus iguais, admitem que o seu destino natural é a prostituição e a mancebia.

(LIMA BARRETO, 1990, p. 92).

Como já se teve oportunidade de constatar, o casamento, para a mulher branca era “fatura a ser liquidada” (“Lívia”, “O número da sepultura”), mesmo que a curiosidade (ou o desespero) fosse maior do que a paixão. No caso da mulher negra ou mulata, tendo em vista as poucas oportunidades de trabalho aliadas, muitas vezes, à baixa condição econômica, o matrimônio era condição indelével, visto que, diante da necessidade de sobrevivência, a alternativa que restava era a prostituição. Herança do regime escravocrata, o pensamento de que a mulher branca se destinava ao casamento, e a negra, ao prazer, ainda vigorava.<sup>288</sup> E essa ideologia, por estranho que possa parecer, não era combatida pelos homens de cor que, como afirma o narrador, reproduziam esse pensamento.

Diante do exposto, é preciso reavaliar a situação da personagem Clara. Apesar de pobre, jovem e mulata, a estrutura familiar pequeno-burguesa de que dispunha aliada a uma determinação mínima e alguma racionalidade, poderiam ter proporcionado à moça um destino

---

<sup>288</sup> VASCONCELLOS, 1999.

diferente do que a sedução e um filho indesejado. Depois do fato consumado, no entanto, dificilmente sua sorte poderia se diferenciar das demais moças de sua condição:

Sua situação era dramática: desvirginada e abandonada, estava destruída. Havia perdido aquilo que, para a sociedade da época, era o maior bem de uma mulher – sua “honra”. Sem um homem ao seu lado estava arruinada e este estigma estendia-se à família. Ela, provavelmente, nunca mais carregaria um sobrenome masculino e, caso seu filho viesse a nascer, também não teria o nome paterno, pois o “apelido” do pai era transmitido aos filhos através do casamento e nunca fora dele.

(VASCONCELLOS, 1999, p. 134).

Mas se as funções da figura feminina, no subúrbio barretiano, apontam para a ação, para um dinamismo, na maior parte dos casos não se poderá dizer o mesmo dos personagens masculinos.

### 3.2.3 De malandros, funcionários públicos e trabalhadores: o subúrbio masculino.

A infância não ocupa um lugar preponderante na narrativa ficcional brasileira no final do século XIX e início do século XX. Quase sempre representada como um empecilho ou como o fruto de um amor proibido, a criança não dispõe de outras funções em tramas de adultério, traição, amor não correspondido ou relacionamentos não aceitos socialmente. O filho de Lúcia, no romance alencariano “Lucíola” é a causa da morte da protagonista, que decide não enfrentar a sociedade para levar adiante o seu romance com Paulo. A irmã de Lúcia, Ana, uma pré-adolescente, transforma-se na continuidade da protagonista, ocupando, em parte, os afetos do tutor. Em “Iracema”, do mesmo autor, Moacir – o filho da dor – carrega a missão de amalgamar duas culturas, dando início à formação de uma nação. Ezequiel, o filho de Capitu e Bentinho/ Dom Casmurro também é portador de uma suposta marca de traição, segundo o ponto de vista do protagonista. A criança, nessa narrativa de Machado de Assis, tem o

papel de concretizar as desconfianças de Bento em relação à fidelidade da esposa.

Além do que já se destacou do personagem Zeca, protagonista de “O moleque”, pouco ainda pode ser dito. O narrador descreve-o como “doce, resignado e obediente” e “por seu procedimento, pela sua dedicação à mãe, era muito estimado de todos e todos lhe davam gratificações, gorjetas, balas, frutas, quando ia entregar ou buscar a roupa.” Pela descrição que faz dele o narrador, parece ser a única criança, no subúrbio, a agir de maneira tão ordeira, o que contribui para que o leitor seja cativado por essa figura terna, “um pretinho de pele de veludo, macia de acariciar o olhar, com a carapinha sempre aparada pelos cuidados da mão de sua mãe, e também com as roupas sempre limpas, graças também aos cuidados dela.” A partir da vivência de Zeca e dos filhos de Antônia, cuja idade não é revelada pelo narrador, a infância nesse subúrbio reveste-se de características muito comuns, infelizmente. Fruto de relacionamentos fortuitos, os filhos de Antônia passavam por todas as privações possíveis. Zeca, no entanto, apesar da pobreza, era bem cuidado, educado, obediente, embora sua condição de negro não lhe eximisse das dores do preconceito por parte de outras crianças, filhas de gente abastada. O trecho que narra o motivo de sua necessidade de ter a fantasia de diabinho é capaz de transmitir o teor dessa experiência dolorosa para o menino, angariando ainda mais a empatia do leitor:

A mãe, ao barulho dos guizos, virou-se, e, vendo aquilo, ficou subitamente cheia de más suspeitas:

- Zeca, que é isso?

Uma visão dolorosa lhe chegou aos olhos, da casa de detenção, das suas grades, dos seus muros altos... Ah! meu Deus! Antes uma boa morte!... E repetiu ainda mais severamente:

- Que é isso, Zeca? Onde você arranhou isso?

- Não... mamãe... não...

- Você roubou, meu filho?... Zeca, meu filho! Pobre, sim; mas ladrão, não! Ah! meu Deus!... Onde você arranhou isso, Zeca?

A pobre mulher quase chorava e o pequeno, transido de medo e com a comoção diante da dor da mãe, balbuciava, titubeava e as palavras não lhe vinham. Afinal, disse:

- Mas... mamãe... não foi assim...
  - Como foi? Diz!
  - Foi "seu" Castro quem me deu. Eu não pedi...
- Dona Felismina sossegou e o pequeno também. Passados instantes, ela perguntou com outra voz:
- Mas para que você quer isso? Antes tivesse dado a você umas camisas... Para que essas bobagens? Isso é para gente rica, que pode. Enfim...
  - Mas, mamãe, eu aceitei, porque precisava.
  - Disto! Ninguém precisa disto! Precisa-se de roupa e comida... Isto são tolices!
  - Eu precisava, sim senhora.
  - Como, você precisava?
  - Não lhe contei que há meses, diversas vezes, quando passava, para ir à casa de dona Ludovina, diante do portão do capitão Albuquerque, os meninos gritavam: ó moleque! - ó moleque! - ó negro! - ó gibli!? Não lhe contei?
  - Contou- me; e daí?
  - Por isso quando o coronel me prometeu a fantasia, eu aceitei.
  - Que tem uma cousa com a outra?
  - Queria amanhã passar por lá e meter medo aos meninos que me vaiaram.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 150-151).

Merece destaque, no trecho, a sintonia afinada entre mãe e filho, a ponto de Zeca já negar, antes que a mãe sugerisse verbalmente o roubo. Para a lavadeira, uma fantasia como aquela não poderia ser desejada por um menino pobre. Na visão de Felismina, um garoto de poucos recursos como Zeca só poderia desejar algo que, de forma direta, contribuísse para o seu bem-estar, como roupas ou sapatos. E o fato de ser vítima de zombaria por parte de outros meninos também recebe pouca atenção por parte da mãe. Ao ser lembrada do episódio por que passou o garoto, Felismina responde simplesmente: “E daí?”, desconhecendo ou desprezando a importância do acontecimento para a vida do filho. Zeca, na sua bondade, não reage com violência. Quer apenas assustar as outras crianças, exibindo um objeto (a fantasia de diabinho) que certamente seria desejado por muitos de sua idade.

Comprovadamente Lima Barreto usou de tintas amenas para retratar a presença feminina dos seus subúrbios. Trabalhadoras, sofredoras, iludidas, talvez, desinformadas, além de vítimas da sociedade. Em alguns casos é visível a simpatia do narrador por essas figuras, como é o caso da costureira dona Ermelinda, a quem o narrador se refere como “pobre viúva”. Nesse ponto o autor carioca muito se aproxima de Evaristo Carriego, para quem não existia palavra dura que pudesse ser atribuída às mulheres de seu bairro. Não se trata, porém, de um processo de edulcoração física ou moral. Os defeitos e os erros ali estão na composição das personagens, contudo não se constituem em fonte de julgamentos por parte do narrador. Lima Barreto tem o cuidado de não incidir no erro de ver apenas virtudes nos pobres. Por outro lado, ainda que o subúrbio e o centro da cidade sejam a origem de grande parte dos seus personagens, sua ficção não poderá ser tomada como uma luta de classes, sendo possível constatar a existência de uma consciência da miséria, mas não uma consciência de classe nos seus suburbanos.<sup>289</sup>

A face masculina do subúrbio barretiano, no entanto, recebe outro tratamento, muitas vezes eivado de ironia e de traços caricatos. E o funcionário público – essa espécie tão familiar ao escritor – talvez seja o alvo preferido de Lima, dada a sua presença massiva entre os moradores dos seus subúrbios, além daqueles que já o deixaram, caso do esposo de Felismina, mãe de Zeca – “guarda-freios da Central, morto em um desastre” – e do marido de Ermelinda, personagem do conto “Quase ela deu o sim: mas...”, “viúva de um contínuo ou coisa parecida de uma repartição pública”. Em “O caçador doméstico”, Simões “era descendente de uma famosa família dos Feitais (...) de que o 13 de maio arrebatou mais de mil escravos.” Essa genealogia do personagem já é suficiente para que o leitor não tenha grandes expectativas acerca de mais esse funcionário público, cuja formação é descrita com ironia:

Muito tapado, não soubera aproveitar as relações de família, para formar-se em qualquer coisa e arranjar boas sinecuras, entre as quais a de deputado, para a qual estava a calhar, pois, de família do partido escravagista-conservador,

---

<sup>289</sup> Cf. LINS, 1976.

tinha o mais lindo estofado para ser um republicano do mais puro quilate brasileiro.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 313).

O expediente encontrado por Simões obedece a uma trajetória previsível: “fez-se burocrata; e, logo que os vencimentos deram para a coisa, casou-se com uma Magalhães Borromeu”, uma família em condições similares à sua. Nesse ponto de sua trajetória, Simões aproveitou-se das relações de família para chegar ao posto de chefe de seção, momento a partir do qual decidiu mudar-se para os subúrbios que, à época, lembravam muito o ambiente rural onde crescera. Até aí o perfil desse funcionário público não difere muito dos seus pares. A concepção de subúrbio que o personagem cultivava era aquela anterior à reforma urbana de Pereira Passos, quando ao redor das residências da nobreza, na Tijuca ou em São Cristóvão, instalava-se a elite carioca de então.

Mas, assim como o *status* de Simões sofrera modificações, os subúrbios tiveram sua configuração alterada. Tão imperceptíveis eram essas mudanças para o personagem, ou melhor, tão míope era sua visão de mundo, que se imaginou, ainda, um nobre que pudesse praticar o esporte da caça, inexistente já naqueles novos subúrbios. A saída que lhe restou para manter sua condição e dar serventia à matilha que mantinha foi caçar as galinhas e patos da vizinhança que, desavisadamente, adentravam seus domínios. O caçador foi vítima dos próprios caprichos quando, assustado com a “assombração” providenciada por seus vizinhos, foi “caçado” pelos próprios cachorros.

Na crônica “A estação”, o senso crítico afiado do autor descreve os funcionários públicos como “gente em cuja mente a monotonia do ofício e as preocupações domésticas tiraram toda e qualquer manifestação de inteligência, de gosto e interesse espiritual, enfim, uma larga visão de mundo.”<sup>290</sup> São personagens característicos desses locais, “na segunda metade da manhã, principalmente das nove às onze horas”, os contínuos de repartições, que têm o hábito de reclamar dos baixos salários e de exigir equiparações com outras carreiras, ainda que os vencimentos fossem frequentemente aumentados,

---

<sup>290</sup> LIMA BARRETO, 2004b, p. 441.



segundo o cronista. Embora ocupando posições modestas na hierarquia das respectivas secretarias, essas figuras emblemáticas do subúrbio circulavam pelos estabelecimentos das redondezas, exibindo “porte de espique”, “ar convicto” e “imponência em pagar e receber”, deixando “longe a majestade de seu diretor, se este procurasse tão modesta paragem para sorver o “‘Canadian’ ou o ‘White Label’”. Como se não bastasse a atitude superior, Lima cita também, não sem ironia, como marca do comportamento desse pequeno-burguês suburbano, a falta de delicadeza no trato com as pessoas em geral, principalmente com os mais humildes:

Empurra brutalmente os outros, olha com desdém os malvestidos, bate nervosamente com os níqueis.... A sua pessoinha vaidosa e ignorante não pode esperar que uma pobre preta velha compre uma passagem de segunda classe. Tem tal pressa, a ponto de pensarmos que, se ele não for atendido logo, o Brasil estoura, chega-lhe mesmo a esperada bancarrota...

(LIMA BARRETO, 2004b, p. 443).

Um último traço na composição dessa figura diz respeito ao seu apego pela “sabença e a formatura”, isto é, o alto valor que atribui aos seus conhecimentos, principalmente no que se refere à língua portuguesa, à gramática, cujos princípios são lidos em “receituários gramaticais, que os jornais trazem”. Depois, os burocratas “saem de palmatória em punho, a emendar toda a gente.” O diploma, para tanto, tem valor inquestionável para eles, atuando como condição para eficiência do profissional no cargo público, não importando a inexistente relação entre a função exercida e a natureza do título ostentado: “(...) é formado, mas em farmácia; e exerce um cargo público ‘técnico’ que nada tem a ver com as cousas da botica. ‘Técnico’? – perguntarão admirados os senhores. Que espécie de ‘técnico’ é esse? Explico: hoje, todos os burocratas se julgam técnicos.”<sup>291</sup> A partir desse perfil, ainda nessa mesma crônica, Lima Barreto sentencia: “O brasileiro é vaidoso e guloso de títulos ociosos e honrarias chochas.”

---

<sup>291</sup> Id. *ibid*, p. 444.

Ainda a respeito do apego do brasileiro aos títulos de doutor, ao diploma, um pequeno diálogo, em *Clara dos Anjos*, já no final do romance, entre Joaquim dos Anjos (Quincas) e sua mulher, depois da morte de Meneses e da prisão injusta de Leonardo Flores, o poeta, alimenta o desprezo que o autor cultivou por esses tipos, ao longo de toda sua ficção:

Engrácia ouviu a narração de Quincas e, ingenuamente, perguntou-lhe:

- Esse Leonardo é mesmo homem de inteligência, Quincas?

- É, Engrácia. Por quê?

- Por que ele então bebe tanto?

- Quem sabe lá? Vício, hábito, capricho da sua natureza, desgostos, ninguém sabe! - observou o marido.

- Eu vejo tanto doutor por aí que não bebe.

- Você pensa que todo doutor é inteligente, Engrácia?

- Pensei.

Clara ficou admirada de que a opinião da mãe não fosse exata. Ela também, muito popular e estreita de ideia, admitia que toda a espécie de doutor fosse de sábios e inteligentes.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 127).

Pouco mais de vinte anos depois de Lima ter redigido esse diálogo<sup>292</sup>, *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, organizaria uma explicação muito coerente, dentre as muitas possíveis, para esse fetiche pelas marcas de distinção, como é o caso dos títulos e do tão criticado “anel de doutor”. A partir de 1808, com a chegada de D. João VI ao Brasil, e posteriormente com a Independência, os proprietários rurais perderam, gradativamente, sua posição privilegiada. Por essa razão, a atividade política, a burocracia e as profissões liberais – exercidas nos principais centros urbanos – revelaram-se mais atraentes

---

<sup>292</sup> Lima iniciou a redação da segunda versão de *Clara dos Anjos* em dezembro de 1921, concluindo-a em janeiro do ano seguinte. (Cf. BARBOSA, 2002). A primeira versão, em forma de conto, foi publicada em 1920, na primeira edição de *Histórias e sonhos*. (Cf. SCHWARCZ, 2010).

e profícuas na defesa dos interesses dessas elites. Mas, segundo o historiador, esse trabalho mental, que passou a ser exercido pelos antigos senhores de escravos e seus herdeiros, não se traduzia em sinal de amor ao pensamento ou à especulação, mas “amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara”<sup>293</sup>, fazendo da inteligência, antes de um instrumento de saber ou de ação, um ornamento. Por imitação, a cultura do bacharel chegaria às camadas mais baixas da população que, na busca por uma diferenciação frente aos seus semelhantes, porta-se com soberba e arrogância diante dos mais humildes, conforme se vê em alguns textos de Lima Barreto.<sup>294</sup>

Em texto de dezembro de 1921<sup>295</sup>, publicado na *Gazeta de Notícias*, o cronista afirma ser o trem de subúrbios a “atmosfera própria” que realça os “magnatas suburbanos”. A origem de tanta repulsa por esses “cupins de secretaria”, além de ser o profundo conhecimento desses tipos, resultado de pouco mais de 14 anos como funcionário do Ministério da Guerra, é explicada nessa crônica. Segundo o autor, quando começou a utilizar o trem, sempre no vagão de primeira classe, eram esses indivíduos pedantes e arrogantes que desdenhavam daquele passageiro com roupas simples e gastas. Lima revolta-se com essa postura de homens que, afinal, eram meros “títeres de políticas e politiquinhos” e que, não raro, ingressaram no serviço público lançando mão de métodos escusos e de influências políticas.

A face mais caricata do funcionário de repartição pública habitante do subúrbio, entre aquelas que se podem colher nos textos de Lima Barreto, é a de Augusto, marido de Zilda, personagens de “O número na sepultura”. Jovem e recém-casado, Augusto, na compleição física descrita pelo narrador, já anuncia personalidade enfadonha: “tinha um ar mofino e enfezado; alguma coisa de índio nos cabelos

---

<sup>293</sup> HOLANDA, 1995, p. 83.

<sup>294</sup> O cronista chegou a publicar um texto, na *Gazeta de Notícias*, em 1918, em que explica a sua “birra com o ‘doutor’”, discorrendo sobre o interesse incomum, a seu ver, dos brasileiros, pelo título, e a série de prerrogativas e vantagens que seus portadores requeriam. (“A superstição do doutor”. LIMA BARRETO, 2004a, p. 344-354).

<sup>295</sup> “O trem de subúrbios”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 467-471.

muito negros, corredios e brilhantes, e na tez acobreada. Seus olhos eram negros e grandes, com muito pouca luz, mortços e pobres de expressão, sobretudo de alegria.” Augusto exalava uma atmosfera de estreiteza, sem ambições, além do caráter temperamental, confirmados pelo olhar sem brilho, próprios de alguém afeito a cumprir rituais, protocolos, bem ao modo que sua profissão exigia. Aqui a descrição é feita a partir do olhar da esposa, Zilda:

Morigerado, cumpridor exato dos seus deveres, na secção de que era chefe seu pai, tinha todas as qualidades médias, para ser um bom chefe de família, cumprir o dever de continuar a espécie e ser um bom diretor de secretaria ou repartição outra, de banco ou de escritório comercial.

Em compensação, não possuía nenhuma proeminência de inteligência ou de ação. Era e seria sempre uma boa peça de máquina, bem ajustada, bem polida e que, lubrificada convenientemente, não diminuiria o rendimento daquela, mas que precisava sempre do motor da iniciativa estranha, para se pôr em movimento.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 538-539).

Essa previsibilidade do caráter da personagem configurava-se num dos componentes para o tédio que Zilda, a esposa, vivenciava no casamento, visto que a moça demonstrava uma personalidade oposta à do marido: “Era de uma grande vivacidade de fisionomia, muito móbil e vária, embora o seu olhar castanho claro tivesse, em geral, uma forte expressão de melancolia e sonho interior.” Por essa razão, é Zilda quem toma uma iniciativa para burlar a monotonia de sua vida: a partir de uma sugestão dada em sonho pela avó, joga no bicho o dinheiro do aluguel da casa. Cabe lembrar que Augusto tinha o controle absoluto sobre as contas da casa, não deixando muitas responsabilidades para a esposa, prova de que não considerava a mulher capaz de tarefas de maior vulto. O acaso de o responsável pela cobrança do aluguel não ter aparecido na data prevista possibilitou à Zilda uma emoção a mais: decidir jogar no bicho, fazê-lo, efetivamente, mesmo contando com o auxílio da criada e da vizinha, esperar pelo resultado, obtê-lo e, enfim, comunicar sua “travessura” ao marido. Afinal do conto, já citada por

ocasião da análise da personagem feminina, diz muito sobre o burocrata.

Pouco afeito a riscos, diante da possibilidade aventada por Zilda (“se eu tivesse jogado o aluguel da casa no “bicho”, você ficava zangado?”), Augusto apresenta seu discurso pronto de pai de família responsável, sequer indagando as razões da mulher para fazer o jogo: “Por certo! Ficaria muito e havia de censurar você com muita veemência, pois que uma dona de casa não...”.

Diante da afirmativa da esposa, mais uma vez, Augusto sequer cogita a possibilidade de que Zilda tenha tomado uma decisão, considerando que alguém teria “virado a cabeça” da moça para que ela jogasse. Dinheiro na mão, o discurso do funcionário público muda radicalmente, acompanhado de beijos e abraços. Augusto louva a sorte da mulher, ignorando que o ocorrido fora resultado de uma associação – bem sucedida – de dotes femininos: o amor da avó pela neta; a coragem de Zilda; as relações de Genoveva, a criada e o conhecimento de Iracema, a vizinha, todos eles, elementos imprevisíveis, mas muito característicos do universo feminino. Há que se acrescentar, ainda, a presteza de Carlito, sem a qual todas as qualidades femininas em nada resultariam. Na sua existência calculada de burocrata, esses aspectos passavam despercebidos, pois, para Augusto, homem de hábitos “os mais regulares e executados, sem a mínima discrepância”, o importante eram “as leis e os regulamentos”, não se permitindo nada que destoasse do habitual.

Atento leitor do único jornal que comprava todas as manhãs, Augusto tinha opiniões próprias a respeito da política nacional, mas não as levava a público porque, sendo contrárias ao governo, poderiam comprometer uma futura promoção. Ainda assim, um dos assuntos mais comuns em suas conversas com colegas ou com a própria esposa eram “as forças de terra e mar, as nossas riquezas naturais”. Como um Policarpo Quaresma em proporções menores, “tudo que era brasileiro era primeiro do mundo ou, no mínimo, da América do Sul.” Nem mesmo no momento da comemoração com os vizinhos, ao final do conto, Augusto deixa de pregar suas ideias patrióticas para o marido da vizinha. (“ Augusto deitou patriotismo com o marido de Iracema.”) Embora não seja, certamente, a única explicação para esse sentimento de patriotismo da parte de um funcionário público, estudiosos do período histórico retratado na ficção barretiana alertam para a

preferência dos empresários cariocas pelo trabalhador estrangeiro, no início do século, devido ao baixo custo da mão-de-obra e do maior rendimento. O movimento sindical, que se instaurou a partir da presença de grande número de trabalhadores estrangeiros e suas demandas, teve como reação, por parte dos empresários, a acusação de conspiração, o que veio a enfraquecer o sindicalismo. Por consequência, os trabalhadores brasileiros responderam com um sentimento de nacionalismo não só em relação à mão-de-obra, como também a qualquer aspecto da cultura ou da natureza.<sup>296</sup>

Assim, Augusto Serpa de Castro – e o narrador, como num documento oficial, faz questão de citar o nome completo da personagem – configura-se no exemplo mais completo dessa espécie comum aos subúrbios barretianos: o funcionário público. Há, porém, outros exemplos menos acabados, menos completos. José de Andrade, por exemplo, é o pai de quatro filhas no conto “O tal negócio das prestações” e “contramestre de uma oficina do Estado”. A descrição do caráter desse morador dos subúrbios assemelha-se muito à de Augusto: “homem morigerado, sem vícios, exemplar chefe de família, que ele governava com acerto e honestidade.” Porém, nessa família, era José quem jogava no bicho, ainda que esporadicamente. O drama que se instala a partir da distribuição de parte do prêmio entre a mulher e as filhas já recebeu, aqui, atenção, e desnecessário é dizer que, ao saber do ocorrido, o operário não teve outra alternativa senão saldar a dívida contraída pela mulher e as quatro filhas. Curiosa, no entanto, é a sua reação, ao final do conto, ao ver, pela rua, um vendedor ambulante: “- Não sei como a polícia deixa essa gente andar solta.... Só se lembra de perseguir o “bicho” que é coisa inocente.” Na limitada visão do pai de família, a responsabilidade pela dívida das prestações era devida à má conduta dos vendedores ambulantes, e não à falta de preparo das mulheres do subúrbio, ainda que ele, como pai de quatro filhas, fosse um dos responsáveis por não orientá-las sobre o bom uso do dinheiro, na mesma linha de pensamento já abordada anteriormente.

---

<sup>296</sup> Cf. CURY, 1981.

Um estudo sobre as classes sociais na obra de Lima Barreto<sup>297</sup> esmiúça a origem histórica da classe intermediária brasileira, assim como suas posições ideológicas discutíveis, muitas vezes. Sem condições econômicas e sociais de manter uma posição independente das oligarquias que dominaram o país, as classes médias lutavam para se distanciar da proletarização, pólo oposto à aristocracia cafeeira já em vias de entrar em decadência. Ocupando cargos criados a partir da burocratização da administração pública do país, da ampliação do setor de serviços (como a estrada de ferro, por exemplo), esses cidadãos defendiam os valores da classe dominante porque sua continuação no emprego dela dependia, na medida em que a maioria dos acessos aos cargos dava-se por indicação.

Dessa condição decorre a postura ambígua de muitos personagens suburbanos, da qual Augusto é o exemplo mais acabado. Na falta de uma ideologia própria, assumem o ponto de vista da oligarquia por questões de conveniência. Daí advém, por conseguinte, a valorização do diploma, que tanto irritava Lima Barreto, porque significava um meio de ascensão social e de livrar-se do trabalho braçal dos operários na incipiente indústria. Aos que não conseguiam acessar os degraus mais altos na educação formal, por razões econômicas ou por comodismo, como se viu em “O trem de subúrbios”, restava o pequeno funcionalismo, ou ainda o Exército e a Igreja.<sup>298</sup>

E os mecanismos de acesso a esses cargos explicam, também, a praticamente inexistente participação do baixo funcionalismo nos partidos operários que lutavam por moradia ou contra o alto custo de vida. Somente a partir de 1920, ainda que de forma branda, verifica-se uma comunhão de interesses entre essas duas classes em favor de melhores remunerações e de preços mais baixos para alimentos e transporte. Por outro lado, por ocasião da disputa entre Hermes da Fonseca e Rui Barbosa, na década anterior, as classes médias urbanas foram convencidas do militarismo da candidatura do marechal, embora este representasse os interesses das oligarquias oponentes ao grupo de Rui Barbosa. Assim sendo, esse bloco socialmente intermediário foi usado como instrumento político, na tentativa de afastar o perigo de

---

<sup>297</sup> Cf. CURY, 1981.

<sup>298</sup> Cf. CURY, 1981.

uma possível autonomia das forças armadas em relação às oligarquias.<sup>299</sup>

Alguns degraus abaixo na escala social estava o proletariado, que entre 1890 e 1920 compunha-se, principalmente, de imigrantes e seus descendentes nascidos no Brasil, contingente na maior parte localizado no estado de São Paulo. A origem desses trabalhadores era o campo, que não apresentava nem condições razoáveis de trabalho, nem de ascensão social, ainda que houvesse estrangeiros vindos diretamente para reforçar os contingentes de operários na indústria. Os nativos dificilmente trabalhavam como operários, fazendo-o somente no caso de não conseguir uma colocação ou no comércio ou no serviço público. A partir de 1930, no entanto, a proporção entre brasileiros e estrangeiros inverteu-se na indústria, passando a ser de nativos o maior número de operários.

A respeito da fala final de José de Andrade, o pai de família do conto “O tal negócio das prestações”, dois aspectos importantes sobre o subúrbio representado ainda se sobressaem. O primeiro deles já é recorrente no comportamento de vários personagens até aqui analisados: o jogo do bicho. Para ele, “coisa inocente”, embora a História deponha ao contrário.

Inventado em 1892 com o fito de aumentar o faturamento do zoológico de Vila Izabel, o jogo do bicho logo se transformou no grande recurso para as classes pobres agregarem um valor extra aos seus parques rendimentos. À época o zoológico era propriedade do barão João Batista Viana Drummond, que criou o jogo como uma espécie de chamariz para atrair público, não imaginando que tal prática se tornaria parte da rotina dos moradores do Rio de Janeiro quando, já fora do controle do barão, surgiram os primeiros banqueiros. Estes associaram os animais a séries numéricas, e o jogo passou a ser praticado como um fim em si mesmo, espalhando-se como uma prática contumaz entre a população. A raiz de tal sucesso poderia ser encontrada em vários aspectos, à época, tais como o baixo valor das apostas e uma certa “febre” por apostas que ganhou corpo a partir da especulação que os ricos praticavam junto à bolsa de valores.<sup>300</sup> A crença na sorte como

---

<sup>299</sup> Cf. CARVALHO, 1987.

<sup>300</sup> DAMATTA, 1999.



meio de enriquecimento rápido e sem esforço era difundida em toda a sociedade carioca durante os primeiros anos da República. A intensa especulação financeira do Encilhamento foi a expressão mais característica desse “espírito do capitalismo sem ética protestante”, nas palavras de um historiador, ou seja, de uma vontade de enriquecer sem trabalhar e poupar.<sup>301</sup>

Assim, a partir do momento em que a gestão do jogo do bicho foi transferida para os banqueiros e, conseqüentemente, seus objetivos foram alterados, a atividade deixou de ser uma “coisa inocente”, como dizia José de Andrade, sendo que muitos lucravam com a boa fé do povo que tentava a sorte a partir dos palpites.

A título de curiosidade, no romance *Numa e a Ninfa*, a família de Lucrecio Barba-de-bode não abria mão de comprar *O Talismã*, “famoso jornal de palpites do ‘bicho’, em que toda a casa tinha fé.” A sociologia dessa atividade que acabou por se espalhar por todo o país é assim descrita pelo narrador:

O jornal do “bicho” é procurado e lido; é o mensageiro da abundância, é a esperança de salvar compromissos e poderosamente concorre para a realização de casamentos e batizados. A nossa triste humanidade sempre pôs grandes esperanças no Acaso...

Se uma viúva tem que casar a filha e meios não lhe sobram, só um recurso há: acertar no bicho, na dezena e centena, com o auxílio do jornal bem informado. Os redatores desses jornais vivem assediados de cartas, pedindo palpites nas dezenas e centenas; e, nessas cartas, os missivistas, em geral do sexo feminino, confessam as suas misérias e necessidades, mais íntimas, segredos de coração.

(LIMA BARRETO, 1956, p. 88).

Se o “bicho”, assim, estava longe de ser algo “inocente”, o trabalho dos vendedores ambulantes, percorrendo os subúrbios em busca do seu sustento, – alvo da ira de José de Andrade – não dava

---

<sup>301</sup> CARVALHO, 1987.

motivos para a perseguição policial. No que diz respeito, em particular, àqueles que conseguiram fazer negócio com as filhas do funcionário público, pode-se dizer que muito de seu êxito deve-se à falta de experiência das mulheres suburbanas – seu público-alvo –, conforme já se viu. Sem condições de se deslocarem, sozinhas, para o centro da cidade, sem possibilidade de comparação de preços e embevecidas por um fetiche propagado, certamente, pela revistas ilustradas que circulavam à época, essas mulheres eram presas fáceis para os experientes vendedores, grande parte deles estrangeiros, como demonstram os nomes dos ambulantes do conto “O tal negócio das prestações”: Benjamin, Sárak, Nicolau, Ivã e José Síky.

Dois mascates – como são chamados esses vendedores ambulantes na maior parte do Brasil – são protagonistas do conto “A barganha”. O armênio Miguel José vende, sem sucesso, gravuras de santos pelos subúrbios cariocas. A figura que o narrador desenha por meio de sua descrição suscita compaixão: “As calças ficavam-lhe pelos tornozelos; o chapéu era de feltro, mas não se sabia se era preto, azul, cinzento. Tinha todas as cores próprias a chapéus dessa espécie. Em um pé calçava uma botina amarela; em outro, um sapato preto.” A completar esse quadro doloroso, Miguel José levava “diante do peito a imagem de Cristo, coroado de espinhos, a mostrar o coração muito rubro, com os seus misericordiosos olhos a procurar o Céu”. A cena daquele humilde vendedor, que simplesmente pedia, aos moradores que lhe apareciam pelo caminho, que comprasse os santos, seria capaz de fazer o leitor crer que ali ia o próprio Cristo, na sua *via crucis* em busca do sustento.

Pelo caminho, Miguel José tem a infelicidade de oferecer sua mercadoria a um “petulante crioulo, muito preto, de um preto fosco e desagradável”. Pela arrogância com que o tratou, o armênio julgou tratar-se de um soldado à paisana, “pois lhe parecia que, na terra em que estava, todos os pretos são soldados e podem prender todos os armênios”. A sequência da abordagem permite ao leitor entrar em contato com mais um tipo suburbano.

Com essa convicção, Miguel José respondeu cheio de respeito e acatamento:  
- Dizia, senhor: cumpra santo muita bonita.

O negro perfilou-se todo, tomou uns ares judiciais ou policiais, chegou o chapéu de palha para a testa e disse:

- Você parece que não é civilizado.

- Cumo, senhor?

- Sim, você é herege, inimigo de Nosso Senhor.

- Não, senhor.

O preto desarmou-se um pouco de seus ares judiciais ou policiais, tomou-se mais suave, quis fazer de penetrante e sagaz. Perguntou:

- Você come carne de porco?

E Miguel José olhou as montanhas pedregosas que ele via lá, longe, esbatidas no azul profundo da manhã, ressaltando quase inteiramente na ambiência translúcida do dia, e lembrou-se da sua aldeia armênia, das suas cabras, das suas ovelhas, dos seus porcos.

A sua fisionomia dura contraiu-se um pouco e os seus olhos de carneiro quiseram chorar de recordação, de sofrimento, de mágoa.

Ele se encheu todo de uma pesada tristeza; mas pôde responder:

- Sim, senhor, eu coma.

- Então você é cristão? insistiu o preto.

- Sim, senhor; diga a senhor sou cristão.

- Admira.

- Por quê, senhor?

- Porque você diz "vender", "comprar" santos.

- Cuma se diz então?

- Troca-se. Aprenda – está ouvindo! É falta de respeito, é sacrilégio dizer comprar ou vender santos. Aprendeu?

- Sim, senhor. Obrigada, senhor.

E o crioulo se foi, deixando o pobre armênio arrasado por mais aquele déspota que passava sobre a sua pobre raça; mas mesmo assim, continuou na sua mercancia.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 262).

Vítima de uma invasão de seu território por parte dos turcos, a população da Armênia se viu obrigada a emigrar. Além da Europa, da Argentina, do Uruguai, os armênios estabeleceram-se no Brasil em

estados como Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro. Algumas das profissões eleitas por esses imigrantes para aqui sobreviver foram a de sapateiro e, como se vê, a de mascate, já que esta não requeria nenhuma habilidade a mais, a não ser um domínio razoável da língua portuguesa, aptidão que o personagem Miguel José, como se vê, desenvolveu em nível básico. Na sua ignorância, o suposto soldado confunde nacionalidades e pergunta sobre a religião de Miguel José, pois, segundo o negro, só um herege – ou um muçulmano, na sua limitada visão – negociaria imagens de santos católicos. No entanto, a necessidade de sobrevivência impedia Miguel José de ver o comércio de imagens de santos como um sacrilégio. Para ele, eram coisas “muita bonita”, mas as limitações financeiras daquele povo de subúrbio não permitiam investimento em beleza ou em devoção, como se verá mais adiante.

A figura do suposto soldado revela-se um caso interessante. Por sua condição racial e econômica, provavelmente, o negro deve ter sofrido preconceito ou ter sido vítima da arrogância ou do abuso de autoridade, episódios típicos no embate diário de uma sociedade miscigenada como a brasileira, em especial a carioca. Tendo encontrado, nesses imigrantes, pessoas humildes que fugiam de sua terra natal, não perde a oportunidade de perturbá-lo, mostrando-se superior. Por outro lado, Miguel José demonstra já estar acostumado com certas situações constrangedoras, como aquelas vivenciadas na sua terra natal, visto que ignorou as instruções no negro e continuou a comprar e a vender seus santos.

No romance *O cemitério dos vivos*, o narrador declara certa implicância com um inspetor de pessoal – provavelmente um imigrante português, como a maioria, ali – durante a sua estada no hospício. A origem de tal sentimento seria “um ar de quem tratava com subalternos”, embora, reconhece o narrador, “o soldado de polícia mais comum também tem esse ar, quando trata com qualquer pessoa, sem que, entretanto, se esteja doido.” Em outro guarda da mesma instituição, um brasileiro, Vicente – o narrador – detecta “essa malsã vaidade nossa de mandar, de querer fugir à verdadeira situação do seu emprego e ter de qualquer modo uma importância, por mínima que

seja.”<sup>302</sup> Em crônica de 1914<sup>303</sup>, Lima Barreto ironiza a falta de policiamento nos subúrbios, reclamada pelos jornais. Diante da ausência de notícias sobre crimes nesses setores da cidade, o cronista conclui: “Aquilo lá vai muito bem, todos se entendem livremente e o Estado não precisa intervir corretivamente para fazer respeitar a propriedade alheia.” A inoperância da polícia e a falta de registro das ocorrências policiais fazem crer que a conclusão de Lima exprime a verdade. Ao final do texto, o autor revela-se satisfeito com a situação de incompetência, já que “se as coisas não se passassem assim, os vigilantes, obrigados a mostrar serviço, procurariam meios e modos de efetuar detenções e os notívagos, como eu, ou os pobres-diabos que lá procuram dormida, seriam incomodados, com pouco proveito para a lei e para o Estado.”

De volta aos mascates, não serão somente os imigrantes armênios os únicos a povoar o subúrbio barretiano. Ao sentar-se à sombra de uma mangueira, Miguel José passa a saborear seu parco almoço: “um naco de pão dormido, uma cebola”, quando aparece um português vendedor de sardinhas. A descrição de Manoel da Silva em tudo destoa da figura do armênio:

Era um português, cheio de saúde, de força, de audácia. Vinha suado, mais do que o armênio; entretanto, não dava mostras de ter ressentimentos nem do sol nem da dureza do seu ofício. O armênio olhou-o com inveja e pensou de si para si:

- Como é que esse homem pode ser alegre, pode ter esperanças?

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 264).

Miguel José, o armênio, migrara para o Brasil numa situação de fuga, quando todos de seu país corriam risco de vida. Entre 1915 e 1923 mais de um milhão e meio de armênios foram mortos pelo Império Turco-Otomano, no que ficou conhecido como Genocídio Armênio, fato ainda em fase de reconhecimento por diversos países da Europa e da América Latina. As razões, além da disputa territorial,

---

<sup>302</sup> LIMA BARRETO, 2010a, p. 235.

<sup>303</sup> “A polícia suburbana”, LIMA BARRETO, 2004b, p. 130.

também eram de cunho antissemita, o que, logicamente, teria impactado na visão de mundo dessa população que se viu obrigada a emigrar. No caso do mascate dos subúrbios, a situação se agrava pelo insucesso nos negócios. No decorrer do diálogo entre os dois vendedores, o português vai demonstrando várias qualidades necessárias ao bom mercador e que, pelo contraste, não se percebem no armênio: uma boa conversa e otimismo, ainda que o excesso de confiança acabe por lhe trair.

Manoel da Silva, vindo de uma nação extremamente devota, também não entendia como gravuras tão bonitas não eram vendidas pelo “turco”. Ambos estrangeiros, não perceberam o perfil de sua clientela, nem as diferenças que guardavam em relação às prioridades da vida. Esse é o motivo para o português propor a troca de mercadorias, e essa será, provavelmente, a lição que ambos aprenderão sobre o povo brasileiro, a partir do momento em que as sardinhas são vendidas rapidamente pelo armênio, enquanto as gravuras de santos “encalham” na mão do português. Apesar de acharem seus santos bonitos, os moradores daqueles subúrbios não poderiam investir em nada mais do que o essencial para a sua sobrevivência, algo que possivelmente não aconteceria em Portugal ou na aldeia armênia onde Miguel José vivia antes de emigrar para o Brasil.

Imigrantes portugueses também podem ser encontrados entre os abnegados enfermeiros do hospício de onde Vicente Mascarenhas narra *O cemitério dos vivos*. Apesar de serem homens simples, ex-camponeses, muitas vezes, o narrador elogia-lhes a delicadeza no trato com os doentes, além da paciência.

Muito antes da figura do malandro ser cantada por Francisco Alves, Silvio Caldas ou Chico Buarque, representações desse típico carioca já circulavam pela literatura. Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, talvez seja o exemplo mais contundente. Embora João Grilo, personagem de Ariano Suassuna, date de 1955, ano de publicação de *O Auto da Compadecida*, esse malandro nordestino encontra correspondências no Lazarillo de Tormes, do folclore espanhol, e em Pedro Malasartes, ícone da malandragem portuguesa e brasileira. Nesse sentido, o personagem não poderia deixar de marcar presença no subúrbio de Lima Barreto. E não há somente um exemplo,

mas no que se refere aos contos, João Cazu, personagem de “Quase ela deu o sim; mas...” representa bem a categoria.

Parte do dilema vivido por esse “moço suburbano, forte e saudável, mas pouco ativo e amigo do trabalho” já foi conhecido por ocasião da análise da personagem Ermelinda, uma candidata à vítima do malandro. Vivendo às expensas dos tios, que até dinheiro para os cigarros lhe davam, Cazu, como bom malandro, estava à procura de alguém que lhe sustentasse sem que fosse preciso passar por cobranças. Para tanto, fazia suas cogitações, levantando até mesmo a hipótese de ter uma “profissão”:

Tinha visto falar em sujeitos que se casam com moças ricas e não precisam trabalhar; em outros que esposam professoras e adquirem a meritória profissão de “maridos da professora”; ele, porém, não aspirava a tanto. Apesar disso, não desanimou de descobrir uma mulher que lhe servisse convenientemente.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 503).

Como não se considerou capaz de desposar uma professora, Cazu tentou ser marido de costureira viúva com pensão, o que, levando em conta a sua situação, não lhe parecia mal. O desenlace dessa tentativa já é conhecido. Um detalhe muito significativo desse personagem, no entanto, não poderá passar despercebido: Cazu empregava a maior parte do dia “em dar loucos pontapés numa bola, tendo por arena um terreno baldio das vizinhanças”. Não se trata de uma coincidência fortuita. Em vários textos jornalísticos, Lima Barreto revela sua aversão pelo “*football* vagabundo”, nas palavras do narrador, esporte que, à época, apenas começava a ganhar adeptos entre as camadas mais pobres da população.<sup>304</sup> Outro malandro

---

<sup>304</sup> Inicialmente, não só no Brasil, o futebol foi um esporte praticado por equipes formadas por membros da elite. A vitória da equipe brasileira em um Campeonato Sul-Americano, em 1919, deu início à popularização do esporte. Também contribuiu para a difusão do “esporte bretão” – como era chamado à época –, e provavelmente para a antipatia de Lima por essa atividade, o fato de a propaganda do futebol ser feita com discursos de Coelho Neto, em tom de patriotismo. No entanto, o caráter discriminatório

antológico da ficção barretiana – Ataliba do Timbó, personagem de *Clara dos Anjos* – também era jogador de futebol, tendo vários uniformes para sua prática, enquanto a esposa andava “mal-calçada”. A associação entre malandragem e o esporte das multidões – como mais tarde o futebol ficaria conhecido – advém, entre outras razões, da antipatia de Lima por costumes estrangeiros, adotados sem o devido critério, mesmo caso das reformas urbanas no Rio de Janeiro do início do século XX.

Um arquétipo de malandro e, ao mesmo tempo, uma versão menos acabada do funcionário público pequeno-burguês pode ser vista na crônica “O trem de subúrbios”, como um dos muitos tipos que frequentam as composições da Central do Brasil rumo aos arrabaldes cariocas. Trata-se de rapazes “sem ofício nem benefício”, isto é, sem emprego fixo e sem sólida formação, que buscam suscitar paixões entre as moças que frequentam o trem vespertino a fim de, no mesmo pacote, lograrem colocação em algum dos muitos departamentos da estrada de ferro. “A esperança deles está no casamento, porque contam com duas coisas: os pais têm necessidade de descartar-se das filhas casadeiras. Para conseguirem isso precisam de genros; e, estando os candidatos desempregados, os pais amoráveis tratam de empregá-los. Eis aí.”<sup>305</sup>

A passagem alude a vários outros tópicos da cultura suburbana já discutidos, tais como a educação feminina voltada para o casamento como objetivo de vida e o funcionalismo público como uma das ocupações mais comuns entre os homens suburbanos.

Ao que parece até aqui, o quadro de tipos suburbanos masculinos mostra-se bem menos favorável do que aquele que foi possível tecer por meio das personagens femininas. Funcionários

---

da atividade se torna ainda mais evidente quando, em 1921, o presidente da República teria interferido na formação da equipe brasileira que participaria de uma partida contra os argentinos, recomendando a não convocação de atletas pretos ou mulatos. (Cf. BARBOSA, 2002). Apesar da recomendação, o impacto causado pela presença da equipe brasileira na capital portenha e seus desdobramentos nos jornais argentinos e brasileiros foi rumoroso, fato já foi discutido no início deste capítulo.

<sup>305</sup> “O trem de subúrbios”. LIMA BARRETO, 2004b, p. 469.



públicos ridicularizados e malandros, porém, não podem ser justapostos aos mascates, retratados com humor e uma dose de compaixão. Antes de avançar para o núcleo de trabalhadores suburbanos, não sem cometer alguma injustiça ao justapor um criminoso e simples cidadãos pouco afeitos ao trabalho, é preciso citar Cassi Jones, o antagonista de *Clara dos Anjos*.

Ao pé da letra, no entanto, a palavra “malandro” parece abarcar tanto as pequenas espertezas de Cazu, quanto a completa falta de escrúpulos de Cassi Jones, passando, inclusive, por um dos membros do seu séquito: Ataliba do Timbó:

O campo do *malandro* vai, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando um autêntico *marginal* ou *bandido*, [...] deixando assim de fazer parte dos interstícios do sistema, onde vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem.

(DAMATTA, 1997, p. 269-270).

Completando o perfil, um historiador do período registra a intensa simbiose entre os malandros e a política, fato que faz pensar numa possível aproximação do personagem Cazu com os pais de família do subúrbio, tal é a índole desses contraventores:

Ao lado de funcionários públicos, passaram a envolver-se nas eleições e na política municipais, por iniciativa dos políticos, os bandos de criminosos e contraventores do estilo de Totonho e Lucrecio Barba de Bode, descritos por Lima Barreto, os donos das casas de prostituição e de jogo. Eram esses malandros, no sentido que tinha a palavra na época, os empresários da política, os fazedores de eleições, os promotores de manifestações, até mesmo a nível da política federal. A ordem aliava-se à desordem, com a exclusão da massa dos cidadãos que ficava sem

espaço político. O marginal virava cidadão e o cidadão era marginalizado.

(CARVALHO, 1987, p. 38).

Desse modo, o subúrbio barretiano abarcava as diversas gradações desse tipo social. Cassi Jones, inclusive, é também um exemplo desses “capoeiras” como Lucrécio Barba de Bode, já que, juntamente com seus colegas, atuou ao lado do Capitão Barcelos, numa eleição para a vaga de intendente. Note-se aí que se trata de uma versão tropical do *compadrito* portenho retratado por Carriego em “El guapo”, entre outros poemas.

Assim como Cazu, Ataliba do Timbó praticava o “famigerado” *football*, ainda que fosse considerado bom jogador e tivesse defendido vários clubes, o que não o impediu de ser expulso ou pedir demissão de vários deles devido a acusações de ter recebido suborno dos adversários. Provando a forte preponderância do funcionarismo público sobre os homens do subúrbio, na fase de formação desse malandro também é possível encontrar esse tipo de ocupação:

Ataliba do Timbó era um mulato claro, faceiro, bem-apegoado, mas antipático pela sua falsa arrogância e fatuidade. Havia sido operário em uma oficina do Estado. Meteu-se com Cassi e, aos poucos, abandonou o emprego, abandonou a mãe, de quem era único arrimo, e quis imitar o mestre até o fim. Foi infeliz. Arranjou uma complicação policial e matrimonial de donzelas, nas quais Cassi era useiro e vezeiro, e saiu-se mal. Obrigaram-no a casar; mas teve a hombridade de ficar com a mulher, embora, resignadamente, ela sofresse toda a espécie de privações, no horrível subúrbio de Dona Clara, enquanto ele andava sempre muito suburbanamente elegante e tivesse vários uniformes de *football*.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 31).

Um dos aspectos que o diferenciam do “mestre” Cassi Jones talvez não seja a índole, mas a capacidade deste de sair ileso depois de praticados os seus crimes contra as moças da redondeza. Como se verá adiante, Cassi contava com algum auxílio da mãe, Salustiana, para fugir

da prisão. Ataliba, no entanto, depois de um caso de sedução, foi obrigado a casar-se e sustentava a mulher e os muitos filhos ganhando a vida como agente do jogo do bicho. Vale lembrar que tentou até mesmo seduzir Dona Margarida, a vizinha e amiga de Clara, ideia da qual foi demovido a golpes de guarda-chuva.

Como já foi dito, o papel de antagonista de Cassi Jones também não pode ser creditado somente ao seu engenho, esperteza e capacidade de sedução. O vilão conta com uma rede de proteção e auxílio composta por uma mãe inescrupulosa e superprotetora – Salustiana –, um pobre dentista prático sem recursos – Meneses – e o Capitão Barcelos, chefe político de uma estação dos subúrbios. Indiretamente, auxiliou Cassi, nos seus propósitos, a falta de consciência de Joaquim e Engrácia sobre o que era ser pai de uma moça de 17 anos. A completar a coleção de fatores que auxiliam o sedutor a cumprir seu objetivo e ainda sair ileso, aparece, por meio de uma reflexão da protagonista, já no final da trama, outro elemento importante:

Ele contava, já não se dirá com o apoio, mas com a indiferença de todos pela sorte de uma pobre rapariga como ela. Devia ser assim, era a regra. Nessa indiferença, nessa frouxidão de perseguição, de castigá-lo convenientemente, é que ele adquiria coragem para fazer o que fazia. Além de tudo, era covarde. Não cedia ao impulso do seu desejo, de seu capricho, por uma moça qualquer. Catava com cuidado as vítimas entre as pobres raparigas que pouco ou nenhum mal lhe poderiam fazer, não só no que toca à ação das autoridades, como da dos pais e responsáveis.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 126).

Dentre os muitos elementos que o narrador fornece ao leitor como forma de caracterizar Cassi Jones, o uso da modinha como recurso para ingressar nas casas de família merece atenção. Ao contrário do compositor Ricardo, de *Triste Fim....*, que trabalhava para elevar a arte do violão, publicando suas letras e levando suas canções, com talento, às camadas mais altas dos subúrbios, o uso de tal ritmo, pelo malandro, visava somente despertar o já exacerbado sentimentalismo das moças suburbanas.

Beirando o improvável está o fato de que o modinheiro, segundo o narrador, não demonstrava nenhuma habilidade com o instrumento: “Isto tudo [uma pequena quadra da letra] era dito quase aos poucos, sem modulação alguma, enquanto o violão repinicava as mesmas notas, numa indigência musical, numa monotonia de sons, que dava sono.” Na festa de aniversário de Clara, se havia um pequeno conjunto, “um terno”, a animar os convidados, com flauta, cavaquinho e violão, por qual razão se daria espaço a um suburbano de má reputação que mal dominava algumas notas no violão, instrumento este que já não gozava de grande fama?

Diante de todo o quadro que o narrador vinha desenhando no decorrer da trama, com o perfil de Cassi e seus anteriores crimes de sedução, as advertências de Marramaque – o padrinho de Clara –, feitas a Joaquim, a falta de coragem de Cassi, o desinteresse de Joaquim sobre as coisas do mundo e da sociedade e o despreparo de Engrácia são fatores que não podem ser descartados.

Evidentemente que a composição de um personagem tão importante para a narrativa solicitaria uma análise muito mais ampla. Seu enquadramento como o tipo mais nocivo entre os malandros suburbanos, no entanto, parece ser suficiente para os propósitos deste estudo.

Mas há, sem dúvida, homens trabalhadores no subúrbio barretiano, quase todos retratados no conto “Manel Capineiro”, personagem cujo drama vivido com seus bois já foi objeto de comentários. Manel, estrangeiro e vendedor de capim, “não esconde as saudades que tem do seu Portugal, do seu caldo de unto, das suas festas aldeãs, das suas lutas a varapau”. A atividade desses trabalhadores do subúrbio, em sua maioria, é braçal e está inserida entre os serviços básicos para uma população que ainda não desfrutava da maioria dos recursos da vida moderna nas grandes cidades. Dados históricos dão conta que esses jornaleiros, pessoas de profissão desconhecida da maioria ou de profissão mal definida representavam, em média, 50% da população economicamente ativa entre 1890 e 1906.<sup>306</sup> Enquanto Manel colhe o capim à tarde, enche a carroça e entrega sua mercadoria de madrugada, Tutu, “um carvoeiro das

---

<sup>306</sup> Cf. CARVALHO, 1987.

bandas de Irajá, mulato quase preto, ativo, que aceita e endossa letras sem saber ler nem escrever”, tem como freguesia uma população que não dispunha de lenha, gás ou eletricidade para alimentar seus fogões.

A mesma generosidade e simpatia percebidas em relação às mulheres pode ser notada no tratamento que o narrador dispensa a essas figuras tão humildes em suas necessidades, mas cujo trabalho é de grande valia para a população dos subúrbios cariocas. Ainda sobre Tutu, o carvoeiro, o narrador considera: “É um espécimen do que podemos dar de trabalho, de iniciativa e de vigor. Não há dia em que ele não desça com sua carroça carregada de carvão e não há dia em que não volte com ela, carregada de alfafa, de farelo de milho, para os seus muares”, animais que, como os de Manel, também tinham nome – o “Garoto” e a “Jupira” – e que se constituíam em objeto de todas as atenções e cuidados, porque, assim como o vendedor de capim, Tutu sabe que seu sustento deles depende.

Completa ainda o quadro de trabalhadores do subúrbio barretiano, Antônio do Açougue, “um ilhéu falador, bondoso, cuja maior parte da vida se ocupou em ser carnicheiro”, mas que hoje, a contragosto, vende leite em razão de ter perdido seu açougue por problemas financeiros. Parafuso, domador de cavalos e uma espécie de dona Felismina dos animais, junta-se a essa categoria, pois tratava das doenças de maneira empírica. Todos esses tipos têm como ponto de encontro o armazém “Duas Américas”, “lugar onde descansam capineiros, carvoeiros e tropeiros, onde conversam e tomam suas pingas.”

Se o funcionalismo público encontra na personagem Augusto seu exemplar mais típico, os trabalhadores do subúrbio têm em Antunes, protagonista do conto “A doença do Antunes”, o seu representante-mor, tanto em razão da frequência com que aparece na cena suburbana, quanto pela riqueza da descrição empreendida pelo contista. O dono de armazém, no entanto, divide as atenções, no texto, com o doutor Gedeão, médico muito afamado mais por suas proezas fora da medicina. Essa personagem sintetiza, em sua figura, toda revolta do ficcionista contra a estabelecida “cultura do doutor”, aspecto anteriormente discutido. Sem perder a oportunidade da ironia, o narrador exalta uma das principais “qualidades” do renomado cientista: “excelente *goal-keeper*”. Diante de um convite para jogar na Costa Rica, a imprensa assim justifica a recusa do ilustre médico: “O

doutor Gedeão, porém, não pôde aceitar o convite, pois a sua atividade mental anda agora nordeada para a descoberta da composição da Pomada Vienense, específico muito conhecido para a cura dos calos.” Conforme já referido, o futebol, naquele início de século XX, ingressava no Brasil, principalmente entre os integrantes da elite branca, cujas equipes participavam dos campeonatos oficiais. Aos negros só era permitido assistir aos jogos ou praticar em equipes secundárias, caso de Ataliba do Timbó e de João Cazu.

Assim, o subúrbio de Lima Barreto apresenta exemplos dos dois pólos da penetração desse esporte na sociedade carioca. De um lado, o futebol era um esporte exclusivista, praticado de modo oficial somente pelos ricos, cuja performance era louvada nos jornais. De outro, via-se a atração que o esporte da bola exercia sobre as camadas mais baixas da população, já que requeria somente um campo de várzea e uma bola para ser jogado.

Incrementando o quadro de ridicularização do personagem, o narrador transcreve uma notícia de jornal, cujo nome sugere contradição e contribui para a ironia. *O Conservador* trazia a seguinte notícia: “O doutor Gedeão Cavalcanti apareceu ontem no Lírico inteiramente *fashionable*. O milagroso clínico saltou do seu *coupé* completamente nu. Não se descreve o interesse das senhoras e o maior ainda de muitos homens. Eu fiquei babado de gozo.”

Sensibilizado por essas notícias jornalísticas, Antunes, um dono de armazém de secos e molhados, “lá pelas bandas do Campo dos Cardosos, em Cascadura”, resolve procurar o ilustre clínico para resolver seu problema de saúde. O comerciante sofria com dores de estômago que não permitiam que ele comesse as quantidades desejadas do seu “bom cozido, rico em couves e nabos, farto de toucinho e abóbora vermelha”. Ocorre que o personagem era um imigrante português austero a ponto de sacrificar sua vida íntima – era “solteiro e quase casto” –, seu lazer, vestuário ou qualquer outro prazer da vida em nome da ambição de progredir. Para tanto, trabalhava entre 14 e 15 horas no balcão do armazém, “a ralhar com os caixeiros, a suportar desaforos dos fregueses e a ter cuidado com os calotes.” A comida, no entanto, era a única satisfação que Antunes se permitia, canalizando para ela toda a sua voracidade. O campo semântico de algumas palavras utilizadas pelo narrador para explicitar a relação de Antunes com a comida evidencia esse mecanismo de

substituição. A repetição da descrição do cozido nesses termos reitera tal aproximação:

Era ir para a mesa, lá lhe aparecia a dor e o cozido com seus pertences, muito cheiroso, rico de couves, farto de toucinho e abóbora, olhava-o, namorava-o e ele namorava o cozido sem ânimo de mastigá-lo, de devorá-lo, de engoli-lo com aquele ardor que a sua robustez e o seu desejo exigiam.

(...)

E a razão para essa abnegação a que o vendeiro se sujeitava era a expectativa de um futuro de riqueza e de luxúria: “Ele se privava do amor; mas que importava se, daqui a anos, ele pagaria para seu gozo, em dinheiro, em jóia, em ?<sup>307</sup> carruagem, em casamento até, corpos macios, veludosos, cuidados, perfumados, os mais caros que ? houvesse, aqui ou na Europa, com as onze mais caras mulheres que escolhesse; mas deixar de comer – isto não?

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 331).

O foco mantido na riqueza futura e na necessidade de economia impedia o vendeiro de ter uma visão crítica ou de fazer, ele próprio, o julgamento sobre a qualidade do médico. Por isso, ao ler sobre a aventura do “ilustre clínico” no jornal – dar tiros com os canhões de um navio –, necessita do parecer de um cliente sobre as qualidades daquele profissional a fim de tomar sua decisão. E a resposta do cliente de Antunes, endossando a qualidade do médico, demonstra que a estratégia do profissional da saúde, promovendo a sua imagem, mesmo fora dos seus meios de atuação, foi eficaz:

- É bom médico?

- Milagroso. Monta a cavalo, joga xadrez, escreve muito bem, é um excelente orador, grande

---

<sup>307</sup> A passagem encontra-se com alguns trechos ilegíveis, assinalados com o ponto de interrogação. (SCHWARCZ, 2010).

poeta, músico, pintor, *goal-keeper* dos primeiros...

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 332).

Somente depois de reiterada a pergunta, é que o senhor Albano, o cliente do armazém, fornece uma resposta mais adequada à pergunta: “- É. Foi quem salvou a Santinha, minha mulher. Custou-me caro... Duas consultas... Cinquenta mil-réis cada uma... Some.”

Até esse ponto já é possível concluir que, em termos de personalidade, Antunes era o contraponto de Gedeão Cavalcanti, também caracterizado pelo narrador como “o obrigado papa-banquetes diários” ou “o poeta dos acrósticos”. Enquanto o primeiro era austero, trabalhador, sério, beirando os extremos, o “doutor” era menos um profissional de saúde do que uma celebridade que construía sua reputação com atividades periféricas à carreira ou sem nenhuma relação com ela. Em outro nível de leitura, poderia se afirmar que ambos representavam bem o *modus operandi* dos espaços em que circulavam. O sucesso e a fortuna, nos subúrbios, eram alcançados por meio de muito trabalho e abnegação, muitas vezes sacrificando-se os menores prazeres. Já no centro da cidade, as habilidades requeridas para alcançar êxito, longe de passarem sempre pela competência em alguma área do conhecimento, muitas vezes estavam voltadas para a manipulação da opinião pública, cujo raio de atuação se estendia, por meio dos jornais, até os longínquos subúrbios e sua gente humilde.

Entre os estrangeiros que habitavam a então Capital Federal na última década do século XIX, os portugueses eram a esmagadora maioria (70%), trabalhando, sobretudo, como artesãos, comerciários e empregados do transporte. As profissões de carroceiro e cocheiro eram ocupadas, majoritariamente, por lusitanos, mas entre os proprietários é que se percebia maior domínio desses estrangeiros, principalmente no que se refere aos aluguéis, negócio em que detinham o monopólio, aí se incluindo as habitações coletivas ou chamados cortiços. Dessa hegemonia, possivelmente, teria advindo o sentimento antilusitanista durante os primeiros anos da República.<sup>308</sup>

---

<sup>308</sup> Cf. CARVALHO, 1987.



A dificuldade de Antunes em despender uma quantia que não se destinasse, diretamente, para sua mesa é traduzida pelo narrador no momento em que o vendeiro se desfaz dos seus cinquenta mil-réis para pagar a consulta: “despedindo-se dos seus cinquenta mil-réis com a dor do pai que leva um filho ao cemitério. Ainda se o doutor fosse seu freguês... Mas qual! Aqueles não voltariam mais...”<sup>309</sup>. Já no consultório, em meio a todos os pacientes do “famoso taumaturgo”, Antunes, apesar de estar vestido com sua melhor roupa, traje que nos subúrbios seria tido como de gala, não se sente à vontade, como se, ainda que seu dinheiro tivesse o mesmo valor do que o das demais pessoas, o comerciante não fosse merecedor de estar naquele lugar:

Sentou-se entre cavalheiros bem vestidos e damas perfumadas.

Evitou encarar os cavalheiros e teve medo das damas. Sentia bem o seu opróbrio, não de ser taberneiro, mas de só possuir de economias duas miseráveis dezenas de contos... Se tivesse algumas centenas—então, sim! —ele poderia olhar aquela gente com toda a segurança da fortuna, do dinheiro, que havia de alcançar certamente, dentro de anos, o mais breve possível.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 333).

Antunes media-se pela fortuna que, a seu ver, ainda não era grande, sem cogitar a possibilidade de que aqueles que ali estivessem não dispunham de muito mais do que o vendeiro, ali comparecendo apenas para cumprir um ritual social de consultar-se com tão afamado clínico, uma passagem do seu dia da qual pudessem se orgulhar em conversa com amigos.

A diferença entre o trabalhador dos subúrbios e aquelas pessoas talvez não residisse na conta bancária, mas no simples conhecimento dos códigos de uma sociedade que vivia de aparências, de fama e que, principalmente, era vítima do “fetiche da mercadoria” em que se

---

<sup>309</sup> LIMA BARRETO, 2010b, p. 333.

transformara o médico.<sup>310</sup> A ingenuidade de Antunes associava o alto valor pago pela consulta a um diagnóstico complexo, talvez, ou a um milagre. A resposta do médico – “O senhor não tem nada.” – logicamente decepcionou-o também pela segura, carecendo de maiores detalhes que avertissem possíveis origens para a dor de estômago do vendeiro. A falta de traquejo social, de convivência em sociedade, ambas fruto do seu projeto de riqueza, transformou Antunes em vítima de sua própria ingenuidade.

O vendeiro Antunes aparece em, pelo menos, mais um texto de Lima Barreto – “O moleque” –, onde é retratado com o mesmo perfil. Em *O cemitério dos vivos*, porém, o narrador faz menção a uma das poucas visitas que recebeu durante a sua internação no hospital psiquiátrico. A descrição do visitante, também um vendeiro, em nada lembra o determinado Antunes, mais se aproximando de “seu” Nascimento, personagem de *Clara dos Anjos*:

Era um bom vizinho, negociante dos subúrbios, humano e compassivo. Minha família comprava na sua venda e, a bem dizer, foi dela que saí da segunda vez para o Hospício. Deu-me cigarros e jornais. Conversamos dez minutos, e senti bem, naquele homem simples, de pouca cultura, a piedade profunda que lhe inspirava. Foi a segunda satisfação que o Hospício me dava. Havia bondade, simpatia de homem para homem, independente de interesse e parentesco.

(LIMA BARRETO, 2010a, p. 217).

À classe dos trabalhadores suburbanos ainda poderia ser agregado o ex-músico Felismino Xubregas, personagem do conto “Um do povo”. Aqui o subúrbio de Anchieta, onde vive o protagonista, funciona como um refúgio para um profissional desvalorizado. Nesse texto, a crítica recai sobre a elitização dos bens culturais, promovida pelos governantes da então capital federal. Nascido no Maranhão, o protagonista muda-se para o Rio de Janeiro por conta de sua vocação musical percebida pelo comandante do batalhão em que servira, no Pará. Mas depois de acabado o período de vida militar, mesmo tendo

---

<sup>310</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

se tornado um grande profissional, inclusive com habilidade para composição, Felismino “mal ganhava para comer”. Pai de família, o artista viu-se obrigado a mudar de ramo, tendo em vista que na cidade que almejava ser a Paris tropical não havia meios de um músico preparado sobreviver. Chama a atenção a sequência de funções que Xubregas exerce a fim de manter a si e a sua família, conforme o narrador:

Procurou toda a espécie de empregos mais acessíveis. Foi lenhador em Costa Barros, caixeiro de botequim em Maxambomba, servente de pedreiro em Sapopemba; hoje, seu ofício habitual é o construtor de “fossas”, nas redondezas de Anchieta, onde reside.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 454-455).

A fim de não deixar dúvidas sobre sua crítica à falta de oportunidades a quem tem, de fato, formação, ainda que não seja “doutor”, Lima enumera as funções mais subalternas possíveis para o artista, quase todas de natureza absolutamente braçal, sem qualquer aproveitamento das suas habilidades musicais. O auge do absurdo da situação culmina quando do encontro do narrador com Xubregas, que revela sua tristeza em não poder assistir a um concerto de uma “afamada orquestra vienense” por conta dos altos preços dos ingressos:

- Não está aí uma afamada orquestra vienense?
- Está, sei bem; e trabalha no Municipal.
- É verdade o que dizes; e eu, por ser “um do povo” e, além de tudo, músico, tive desejo de ouvir tão famosa orquestra. Escovei a minha roupa e fui até lá, julgando que a coisa era do alcance das minhas algibeiras.
- Que te aconteceu?
- Quando lá cheguei, tudo era caro, isto é, qualquer lugar era tão caro que, se eu alugasse um, ficava sem comer uma semana.
- Pois não sabias disso?
- Não. Sempre li que a prefeitura tinha erguido aquele teatro para educação do povo.

- Que engano! Ele deve estar por quinze mil contos, extorquidos ao povo; mas foi feito para educação dos ricos. Eis aí!  
 Xubregas não me disse mais nada; e, ao despedir-se, ergueu um heroico:  
 - Viva a República!

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 455).

A crítica volta-se agora para a construção do luxuoso Teatro Municipal, tema de muitas outras crônicas do escritor, sempre condenando a excessiva suntuosidade do prédio e o desvio das propaladas intenções do governo com a referida casa.<sup>311</sup> Ninguém mais autorizado do que Felismino Xubregas – um músico “do povo” – para desfrutar do conforto e do privilégio de assistir a uma orquestra tão renomada. Porém, esse direito lhe foi negado por meio do mecanismo mais comum usado nas estratégias de elitização. Na sua honestidade, Xubregas cria na palavra dos governantes que diziam ter construído o teatro municipal para a educação do povo. Vale lembrar que o Teatro Municipal, cujo projeto foi inspirado no da Ópera de Paris, de Charles Garnier, era um dos indícios da fantasia de Civilização carioca<sup>312</sup>, juntamente com a Avenida Central e a Biblioteca Nacional, entre outros.

Assim como os franceses se sentiam portadores dos valores da aristocracia francesa ao circularem pela Ópera, com toda a sua suntuosidade, os cariocas assim deveriam sentir-se, como civilizados, pertencentes ao alto mundo. No entanto, ainda que não fosse o caso do Teatro Municipal, em algumas construções da área central, muitas vezes, somente a fachada do prédio denunciava a adesão aos valores do ecletismo francês.<sup>313</sup> Não será difícil concluir que essa sensação de

---

<sup>311</sup> O Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado em 1909, depois de cinco anos de construção e inúmeros aportes financeiros. O projeto da casa de espetáculos foi escolhido por meio de um concurso, de onde saiu vencedor Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito Pereira Passos, membro do júri. À época, os jornais da capital noticiam os desdobramentos desse resultado envolvido em polêmica. (DEL BRENNNA, 1985).

<sup>312</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

<sup>313</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

pertencimento – numa sociedade que buscava desesperadamente acessar a símbolos de distinção e luxo – não estaria disponível a “um do povo”, como é o caso de Felismino Xubregas.

Arrematando a crítica, Lima Barreto transfere para a boca da personagem uma expressão que poderia ser sua, dado o pensamento geral de muitos intelectuais opositores das práticas republicanas. O autor tinha várias razões para atribuir à mudança de regime de governo as atribuições vividas por sua família. Seu pai, monarquista, foi levado a pedir demissão, quando do advento da República, após doze anos de trabalho como mestre de composição da Imprensa Nacional. Além disso, as reformas urbanas e a destruição dos cortiços do centro da cidade geraram mundos de valores distintos.<sup>314</sup> De um lado, os intelectuais que, gradativamente, desiludiam-se com o novo regime. De outro, os pobres, os suburbanos, os expulsos da modernidade, para os quais as reformas significavam violência, repressão, prisões e exclusão, tudo em nome do progresso, da ordem e da ciência. “Assim, a intimidação e a violência justificavam o saudosismo crescente da política imperial, além de evidenciarem a inconsistência do novo regime.”<sup>315</sup>

Em se tratando de artistas suburbanos, este é o momento de agregar à composição do subúrbio barretiano o cantor de modinhas Ricardo Coração dos Outros, personagem de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Sua relação com os demais núcleos da trama se estabelece a partir das aulas de violão que passa a ministrar ao protagonista, a partir daí, inserindo-se no círculo de amizades do major. O nome dado à personagem diz muito sobre sua conduta. Facilmente associado ao famoso rei inglês Ricardo Coração-de-Leão, nessa versão barretiana denota “anseio de uma participação popular”. A expressão que substitui o original remeteria, assim, a “via sócio-cultural”, na qual os “outros” seriam os de mesma classe, ou seja, das classes populares.<sup>316</sup>

O presságio anunciado pelo nome cumpre-se. Com fama restrita inicialmente a um pequeno subúrbio, seu nome vai ganhando fama entre “a alta sociedade suburbana” para seguir até a “cidade”, a São

---

<sup>314</sup> FIGUEIREDO, 1997.

<sup>315</sup> Id. *ibid*, p. 28.

<sup>316</sup> Cf. VASCONCELOS, 1999.

Cristóvão, onde morava o major Quaresma, “e em breve (ele o esperava) Botafogo convidá-lo-ia, pois os jornais já falavam no seu nome e discutiam o alcance de sua obra e da sua poética...”<sup>317</sup> Apesar de sua fama estar galgando a pirâmide social do Rio de Janeiro, em ocasiões mais formais, como é o caso do noivado de Ismênia, a presença de Ricardo “em festa séria” poderia comprometer a reputação da família e a gravidade da ocasião, fato que se altera ao longo da narrativa. Ainda assim, com o objetivo de chegar a Botafogo, o artista sabia conviver com as ideias pouco ortodoxas de Policarpo, tolerando-lhe os excessos e mantendo-se solidário e fiel amigo. Quando Policarpo é internado no hospício, por conta do ofício redigido em tupi-guarani, é o cantor que enfrenta, graças a sua lhaneza, a burocracia do governo para encaminhar a aposentadoria do amigo.

Mas Ricardo vive seus próprios dramas como artista. Em conversa com Olga, a sobrinha de Quaresma, alude a um artigo de jornal em que o crítico lhe exige obediência à metrificação dos versos. Polêmica muito presente nesses primeiros anos do século XX, a discussão entre formalistas e defensores do verso livre foi um dos embates que caracterizaram o período de transição entre os movimentos novecentistas e o Modernismo.

A meados da narrativa, Ricardo depara-se com a necessidade de registrar suas composições, em razão de um pedido feito por um fã de “Córdova” (Córdoba), na Argentina. No entanto, o cantor compunha de ouvido e não registrava senão a letra das canções, dificuldade que vai superando até o final da trama. Curiosa, mas perfeitamente explicável, é a contradição presente nesse fato. A modinha, dentro do Rio de Janeiro, ainda não tinha conseguido ser aceita em ocasiões formais da sociedade, no entanto já ganhava admiradores e praticantes no exterior. Na verdade, a associação entre o violão e a vadiagem era fruto de um movimento de desqualificação de certos elementos da cultura que remetiam ao popular e ao tradicional, entre os quais também se encontravam a boemia, as carroças, as barracas de pequenos comerciantes.<sup>318</sup> Guardadas as devidas proporções, a situação

---

<sup>317</sup> LIMA BARRETO, 1997, p. 26.

<sup>318</sup> Cf. SEVCENKO, 2003.

é similar à do tango, na Argentina: só foi aceito nos salões da elite portenha quando conquistou Paris.

Como já foi dito acerca dos habitantes do subúrbio, Ricardo não costumava dissimular seus afetos, ainda que desejasse ver seu nome conhecido desde o cortiço onde morava até Botafogo. O sonho da fama, portanto, não interferia nas suas relações de amizade. Conforme o narrador, o trovador encontrava no major “certo apoio moral e intelectual de que precisava”, um respaldo de um estudioso das coisas nacionais, como é o caso de Policarpo: “o major era o único que ia ao fundo da sua tentativa e compreendia o alcance patriótico de sua obra.” Esse apoio por parte de Quaresma mais se fez necessário quando surge a Ricardo um concorrente, “um crioulo a cantar modinhas e cujo nome começava a tomar força”.

Em certa medida, o embate de Ricardo com seu rival apresenta semelhanças com a luta de Lima Barreto em favor de uma literatura mais crítica e realista, em lugar da poesia descritiva e essencialmente formalista, dominante na cena literária daquele tempo. No romance, Ricardo trabalhava há alguns anos pela exaltação de um ritmo mais autêntico para a música carioca. Transpondo as barreiras, sobretudo sociais, viu-se ameaçado por um cantor negro que, devido a essa condição, poderia colaborar para a volta da modinha a um setor periférico da música, situação que Ricardo combatia. Para transpor tal dificuldade e voltar a ser reconhecido como autêntico trovador, o artista sonhava com um possível desagravo: “Se ele tivesse um homem notável, um grande literato, que escrevesse um artigo sobre ele e a sua obra, a vitória estava certa. Era difícil encontrar. Esses nossos literatos eram tão tolos e viviam tão absorvidos em cousas francesas...”.

Lima acreditava no poder de denúncia dos meios críticos e jornalísticos, por ele empreendida por meio do seu primeiro romance. Com a manifestação positiva da crítica literária de então, certamente o escritor almejava alguma mudança no sistema sórdido de troca de favores que imperava na maioria dos jornais. De quebra, viria seu reconhecimento como escritor. A situação, portanto, assemelha-se com a de Ricardo Coração dos Outros, que buscava em Policarpo um aval para sua proposta artística: o resgate da modinha dos meios culturais periféricos. Na verdade, trata-se de uma metonímia. Lima Barreto busca, com a luta desse personagem, uma reflexão sobre o lugar do artista na sociedade carioca do início do século XX. Felismino

Xubregas não teve a mesma sorte, tendo de encaminhar-se para o exercício das mais subalternas funções, apesar de seu talento. Ricardo, porém, soube aproveitar as oportunidades, dados alguns traços particulares do seu temperamento:

Era daquela janela que Ricardo espriava as suas alegrias, as suas satisfações, os seus triunfos e também os seus sofrimentos e mágoas.

Ainda agora estava ele lá, debruçado no peitoril, com a mão em concha no queixo, colhendo com a vista uma grande parte daquela bela, grande e original cidade, capital de um grande país, de que ele a modos que era e se sentia ser, a alma, consubstanciado os seus tênues sonhos e desejos em versos discutíveis, mas que a plangência do violão, se não lhes dava sentido, dava um quê de balbucio, de queixume dorido da pátria criança ainda, ainda na sua formação...

Em que pensava ele? Não pensava só, sofria também. Aquele tal preto continuava na sua mania de querer fazer a modinha dizer alguma cousa, e tinha adeptos. Alguns já o citavam como rival dele, Ricardo; outros já afirmavam que o tal rapaz deixava longe o Coração dos Outros, e alguns mais – ingratos! – já esqueciam os trabalhos, o tenaz trabalhar de Ricardo Coração dos Outros em prol do levantamento da modinha e do violão, e nem nomeavam o abnegado obreiro.

(LIMA BARRETO, 1997, p. 84-85).

A descrição da atmosfera suburbana que envolve o personagem Ricardo, embalando suas preocupações com o concorrente que lhe ameaçava a fama, mostra ao leitor a origem da inspiração do compositor: a sua sensibilidade. Abalado com a possibilidade de perder seu público, o cantor reflete sobre o seu fazer artístico, que se nutria da paisagem exuberante avistada da janela e nos sentimentalismos, ainda muito presentes, nas canções populares. Ao que parece, essa não era a concepção artística do seu concorrente: “Aquele tal preto continuava



na sua mania de querer fazer a modinha dizer alguma cousa, e tinha adeptos.”

A concorrência, porém, não lhe figura de todo nociva. Passado algum tempo, quando o narrador anuncia os primeiros acordes da revolta da Armada, flagra Ricardo já novamente satisfeito com sua carreira, tendo publicado “mais de um volume de canções”. A verdade é que sua arte já ganhava espaço nas “festas sérias” da elite suburbana carioca, provando a ascensão do gênero. Se para o malogrado noivado de Ismênia, uma das filhas do general Albernaz, a presença de Ricardo, como artista, poderia ser desabonadora, para o noivado e o casamento de Quinota, o modinheiro é enfaticamente convocado.

A sensibilidade artística de Ricardo, porém, não poderia incluir o mesmo amor à pátria de que se investia o amigo Quaresma, que chega até mesmo a “auxiliar o governo”, pagando quatrocentos mil-réis a fim de ingressar nas frentes defensoras para, ao fim e ao cabo, ser dado como traidor. Ricardo resiste ao recrutamento forçado e revela pouco ou nenhum apreço pela vida militar, embora a situação descrita pelo narrador em nada lembre um quartel: “Aquela vida solta da caserna vai-lhe bem n’alma: o violão está lá dentro e, em horas de folga, ele o experimenta, cantarolando em voz baixa.” Quando proibido de cantar, porém, passa a ser descrito com outras tintas: “Tinham-lhe tirado o sangue, o motivo de viver, e passava os dias taciturno, encostado a um tronco de árvore, maldizendo no fundo de si a incompreensão dos homens e os caprichos do destino.”

Embora almejasse reconhecimento e fama através da modinha, o trovador não faz disso um empecilho para deixar de ocupar outras funções, em caso de aparecerem. Durante o mês que passou no sítio de Quaresma, Ricardo deixa claro que se tivesse oportunidade de ascender, não deixaria “perder vaza”, ou seja, não deixaria o espaço em aberto, mesmo que para isso tivesse de abandonar o violão. Ricardo age, na verdade, exatamente de maneira inversa ao major. Enquanto este evita o contato social como forma de proteger-se de possíveis sanções contra as suas ideias nacionalistas, o cantor, já no primeiro dia, dá-se a conhecer, faz amizades e não se importa de servir de ponte entre as autoridades da vila e o major que, pela patente que carregava, era alvo do interesse político da situação e da oposição. Em razão das ações beneficentes de Quaresma junto aos moradores mais humildes,

as autoridades do lugar interpretaram o gesto como um interesse em ingressar na vida política.

Não há, no entanto, prova alguma da má fé de Ricardo ao relacionar-se com o presidente da câmara, doutor Campos. A trajetória do cantor depõe justamente ao contrário: vindo de uma aldeia sertaneja, morador do subúrbio, onde as máscaras sociais não são de uso comum<sup>319</sup>, Ricardo, talvez por ingenuidade, não tivesse noção do quanto os escrúpulos poderiam estar ausentes naqueles que lutam pelo poder. O narrador faz questão de destacar que “Ricardo recebia todas as honras, todos os favores, por parte dos partidos”. Tal prática, contudo, longe de se configurar em amor à arte da modinha por parte daqueles governantes, visava à aproximação com o major que, apesar das investidas, mantinha-se neutro.

Justamente sobre essa dificuldade em manter a neutralidade de posições políticas em lugarejos do interior discorrem os personagens Cazuzu e Ponciano em conto publicado em 1922.<sup>320</sup> Ambos moradores dos subúrbios, os dois chegam à conclusão de que a tão propalada paz que a vida no campo proporciona não passa de um mito, já que as disputas políticas obrigam o morador recém-chegado a posicionar-se, pagando alto preço por essa escolha. Era exatamente essa armadilha que o major Quaresma pretendia evitar e que Ricardo possivelmente desconhecesse.

Por outro lado, a luta de Ricardo para libertar Quaresma da prisão depõe a favor da boa índole do personagem, o que se torna ainda mais claro quando do diálogo com Genelício, genro do general Albernaz:

Ao entrar no Largo de São Francisco encontrou Genelício. Vinha da missa da irmã da sogra do Deputado Castro. Como sempre, trajava uma pesada sobrecasaca preta que parecia de chumbo. Já estava subdiretor e o seu trabalho era

---

<sup>319</sup> Essa afirmação, ainda que válida para Ricardo e outros personagens do subúrbio, não se aplica, por exemplo, à figura de Augusto, do conto “O número da sepultura” que, na tentativa de ascender socialmente, dissimulava algumas de suas opiniões.

<sup>320</sup> “O único assassinato de Cazuzu”. LIMA BARRETO, 2010a, p. 532-536.

agora imaginar meios e modos de ser diretor. A coisa era difícil; mas trabalhava num livro: *Os Tribunais de Contas nos Países Asiáticos* – o qual, demonstrando uma erudição superior, talvez lhe levasse ao alto lugar cobiçado.

Vendo-o, Ricardo não se deteve. Correu-lhe ao encalço e falou-lhe:

- Doutor, Vossa Excelência dá licença que lhe dê uma palavra?

Genelício perfilou-se todo e, como tivesse péssima memória das fisionomias humildes, perguntou com solenidade e arrogância:

- Que deseja, camarada?

Coração dos Outros estava com a sua farda do “Cruzeiro do Sul” e não ficava bem a Genelício dar-se como conhecido de soldado. O trovador julgou-o mesmo esquecido e indagou ingenuamente:

- Não me conhece mais, doutor?

Genelício fechou um pouco os olhos por detrás do *pince-nez* azulado e disse secamente:

- Não.

- Eu, fez com humildade Ricardo, sou Ricardo Coração dos Outros, que cantou no seu casamento.

Genelício não sorriu, não deu mostras de alegria e limitou-se:

- Ah! É o senhor! Bem: que deseja?

- O senhor não sabe que o Major Quaresma está preso?

- Quem é?

- Aquele que foi vizinho do seu sogro.

- Aquele maluco... Ahn!... E daí?

- Eu queria que o senhor se interessasse...

- Não me meto nessas coisas, meu amigo. O governo tem sempre razão. Passe bem.

E Genelício seguiu com o seu passo cauteloso de quem poupa as solas das botas, enquanto Ricardo ficava de pé a olhar o largo, a gente que passava, a estátua imóvel, as casas feias, a igreja...

(LIMA BARRETO, 1997, p. 177-178).

Ricardo está tocado pela situação de Quaresma e, por isso, não hesita em humilhar-se, a fim de interceder pelo amigo. Sua atitude torna-se ainda mais humana e solidária em contraste com a secura e a arrogância de Genelício. O mesmo ocorre quando o trovador procura Albernaz e Bustamante, velhos “amigos” de Quaresma que, em nome de seus cargos, não ousaram enfrentar o marechal.

Se os três personagens, por meio do contraste, auxiliam na identificação do lugar ocupado por Ricardo na narrativa, a cena final em que, junto com Olga – a afilhada do major –, tenta libertá-lo da iminente execução, desfaz toda e qualquer dúvida sobre o seu caráter. Movida pelos sinceros sentimentos de afeição e de justiça, Olga enfrenta até mesmo o egoísmo e a indiferença do marido a fim de lançar mão de um último recurso: a intercessão junto ao Marechal Floriano. Ambos os personagens, em posições sociais periféricas – ela, por ser mulher; ele, por ser um artista suburbano – no mar das ambiguidades morais, traições e jogo de poder, são os indivíduos capazes de reconhecer a causa de Quaresma e de lutar, sem interesses individuais, pela justiça, ainda que não partilhassem do mesmo ideal que o amigo.

Em *Triste Fim...*, Lima Barreto confirma a tendência de representação, em seus subúrbios, de personagens honestos, de boa índole, capazes de atitudes verdadeiramente humanas. Até mesmo o universo ficcional de *Clara dos Anjos*, todo ele suburbano, não apresenta muitos vilões. Além de Cassi Jones, somente Arnaldo, um dos integrantes do “séquito” do sedutor, poderia ser enquadrado como verdadeiramente criminoso. Arnaldo vivia de furta pequenas coisas no trem. Chapéus, bengalas, pequenos embrulhos, que seriam vendidos no dia seguinte. Também roubava o dinheiro de crianças que iam ao armazém fazer compras para os pais.

E diferentemente da poesia de Carriego, no subúrbio de Lima Barreto, aos idosos não é destinado nenhum tratamento especial, já que a estrutura familiar predominante, no caso carioca, não é a tradicional. Há muitas famílias chefiadas por mulheres com um ou dois filhos – caso de Antônia, Felismina, Baiana e Ermelinda. E há homens solteiros, como Ricardo Coração dos Outros, Isaías e Cazuzá, ou Hildegardo Brandão, o protagonista de “O único assassinato de Cazuzá”, conto publicado pela primeira vez em fevereiro de 1922, na

*Revista Souza Cruz*. Com mais elementos autobiográficos que de costume – no caso dos contos –, o texto narra uma passagem da infância do protagonista. Com “cinquenta anos e poucos”, Cazusa é caracterizado pelo narrador como “desesperançado, mas não desesperado”, tendo em vista a frustração diante das injustiças sofridas. A descrição que segue poderia fazer parte de uma biografia resumida de Lima Barreto:

Tudo tentara e em tudo mais ou menos falhara. Tentara formar-se, foi reprovado; tentara o funcionalismo, foi sempre preterido por colegas inferiores em tudo a ele, mesmo no burocracismo; fizera literatura e se, de todo, não falhou, foi devido à audácia de que se revestiu, audácia de quem “queimou os seus navios”. Assim mesmo, todas as picuinhas lhe eram feitas. Às vezes, julgavam-no inferior a certo outro, porque não tinha pasta de marroquim; outras vezes tinham-no por inferior a determinado “antologista”, porque semelhante autor havia, quando “encostado” ao consulado do Brasil, em Paris, recebido como presente do rei do Sião uma bengala de legítimo junco-da-índia.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 532).

Todas essas pequenas decepções teriam feito com que o personagem se retirasse para o subúrbio, “aos quarenta e cinco anos, para nunca mais ver o mundo, como o herói de Júlio Verne, no seu ‘Náutilus’”. O conjunto de frustrações do personagem muito se assemelha ao do escritor, cabendo aí detalhes que soam como caricatura, como o caso da bengala recebida de presente pelo “antologista”. A expressão “queimou os seus navios” já havia aparecido, em primeira pessoa, na crônica “Esta minha letra...”, publicada em junho de 1911, na qual o escritor lamenta os erros aparecidos nos seus escritos, por conta da péssima caligrafia. Como o personagem do conto, Lima teria se entregado à literatura inteiramente, sem condições de retorno à outra atividade, com coragem.

Acostumado a ver o subúrbio como *habitat* de ex-escravos ou seus descendentes em situação de pobreza ou de muito trabalho, o leitor aqui se depara com um “casal de pretos velhos” sustentado por

Cazuza, uma das muitas soluções que a abolição fez surgir na sociedade brasileira, embora nem todas tão solidárias e humanas como esta.

Ao epíteto criado por Lima, em *Clara dos Anjos*, para referir-se ao subúrbio – refúgio dos infelizes – poderia se agregar, a partir da história de vida de Cazuza, o de “refúgio de desesperançados”, já que acolhe também dr. Ponciano, médico, “também um desalentado amigo seu (...) de real capacidade, [o qual] nunca o quiseram reconhecer porque ele escrevia ‘propositalmente’ e não – propositadamente’, ‘de súbito e não – às súbitas’”. Como se vê, as referências biográficas ao escritor completam-se com o personagem Ponciano que, à semelhança de Lima, era criticado pelo desleixo com a linguagem.<sup>321</sup>

A maior parte da trama, nesse conto, desenvolve-se durante uma das visitas de Cazuza ao amigo Ponciano, o que ocorria todos os domingos. À certa altura da leitura de jornais, a conversa inicia com comentários sobre a violência política no interior do país e as mortes em nome do poder e das heranças. Ponciano compartilha a suspeita do amigo de que a fortuna dos poderosos estaria alicerçada no crime. O tema dessa conversa assemelha-se ao do conto “Era preciso...”, datado de julho de 1915 e publicado na segunda edição de *Histórias e Sonhos* (1949). Nesse irônico texto, um arrivista traça estratégias de toda espécie para ascender, até chegar à conclusão, por meio do estudo da biografia de vários políticos, que se fazia necessário um assassinato para chegar ao objetivo. Para tanto, matou a tiros o “primeiro desafeto que encontrou” e “Hoje, está firme na vida”. O diálogo que se segue entre Cazuza (Hildegardo) e Ponciano, depois dessa constatação, tem muito a revelar:

— Aqui, a diferença não é tão grande para o interior nesse ponto. Já houve quem dissesse que, quem não mandou um mortal deste para o

---

<sup>321</sup> Um exemplo dessa crítica é o texto de Coelho Neto, publicado no *Jornal do Brasil*, em novembro de 1922, por ocasião da morte de Lima Barreto: “...Lima Barreto, assim como se descuidava de si, da própria vida, descuidou-se da obra que construiu, não procurando corrigi-la de vícios de linguagem, dando-a como lhe saía da pena fácil, sem a revisão necessária, o apuro indispensável, o toque definitivo, de remate que queria a obra d’arte.” (COELHO NETTO, 1922, p. 5).

outro mundo, não faz carreira na política do Rio de Janeiro.

— É verdade; mas, aqui, ao menos, **as naturezas delicadas** se podem abster de política; mas, no interior, não. Vêm as relações, os pedidos e você se alista. (...)

(...)

Continuaram calados alguns instantes, Hildegardo leu ainda um jornal e, dirigindo-se ao amigo, disse:

— Deus não me castigue, mas eu temo mais matar do que morrer. Não posso compreender como esses políticos, que andam por aí, vivam satisfeitos, quando a estrada de sua ascensão é marcada por cruzeiros. Se porventura matasse creia que eu, a que não tem deixado passar pela cabeça sonhos de Raskólnikoff, sentiria como ele: as minhas relações com a humanidade seriam de todo outras, daí em diante. Não haveria castigo que me tirasse semelhante remorso da consciência, fosse de que modo fosse, perpetrado o assassinato. Que acha você?

— Eu também; mas você sabe o que dizem esses políticos que sobem às alturas com dezenas de assassinatos nas costas?

— Não.

— Que todos nós matamos.

Hildegardo sorriu e fez para o amigo com toda a serenidade:

— Estou de acordo. Já matei também.

(LIMA BARRETO, 2010b, p. 534 – grifo meu).

Assim como em *Vida e morte...* os personagens desse conto demonstram ter “consciência do abismo existente entre eles e as demais pessoas do povo”.<sup>322</sup> Quando Hildegardo observa que na cidade “as naturezas delicadas” podem ter a escolha de não se envolverem com a política, visivelmente fala de si mesmo e de boa parte dos personagens barretianos, que se caracterizam pelo insulamento, ou

---

<sup>322</sup> Cf. LINS, 1976, aí se referindo a Machado e Gonzaga de Sá.

seja, pela falta de relações com diversos setores da sociedade. A razão para tal comportamento adviria, em grande parte, da inquietude intelectual desses personagens, característica que se opõe à ausência de preocupações existenciais da maioria das pessoas, dos trabalhadores e pais de família, como na cena em que Gonzaga e Machado adentram o subúrbio para o velório do compadre Romualdo. Nesse mesmo romance, a conversa entre Augusto Machado – o narrador – e Alcmena, durante o velório, diálogo aqui transcrito para exemplificar o fetiche dos suburbanos pela “cidade”, por Botafogo e sua “obsessão de Buenos Aires”, representa o único momento, naquela narrativa, em que se desenha a possibilidade desse insulamento em que vive Machado, ao lado de Gonzaga, romper-se:

— A senhora há de tê-las, com esses seus belos olhos ...

— Ora!.. fez ela alongando o busto por sobre o espaldar da cadeira até poder ver o céu pela janela que lhe ficava à vista.

Pousei o meu olhar nos seus olhos revirados, e segui deles até uma estrela que brilhava muito próxima das nossas cabeças. Nessa rápida postura, a moça atraía fortemente. Seus seios pareciam entumecidos, o pescoço, longo e roliço, saía todo do corpete, e as formas miúdas desenhavam-se com relevo por entre as dobras do vestido. Aquela desenvoltura tão longe da Rua do Ouvidor! Compreendia-se? Ainda lhe vi a tez macia, os cabelos castanhos, as mãos longas e bonitas, um pouco estragadas pelo trabalho doméstico... Depois nasceram-me coisas obscenas; vagos e indefinidos desejos cresceram em tumulto, de roldão; borbulhavam, subiam e desciam dentro de mim, encontravam-se, faziam-se outros a exigir satisfações, carícias, estados enervados e deliciosos.

(LIMA BARRETO, 1990, p. 88-89).

O clima de sedução que se instala entre ambos revela uma possibilidade, ainda que incipiente, da situação do jovem ser alterada



por Alcmena.<sup>323</sup> Porém, essa expectativa não se confirma. Em *Triste Fim...*, depois de ser suspenso pelo coronel em razão do episódio do ofício em tupi-guarani, Quaresma encontra Ricardo. Sem saber o que dizer ao amigo que lhe notara “uma ideia, um pensamento muito forte”, o major acaba concordando com o trovador, não sem uma ressalva: “[Sonhar] consola, talvez; mas nos faz também diferentes dos outros, cava abismos entre os homens...” Está aí a síntese da ideia de insulamento. Se Machado e Gonzaga exerciam essa condição um na companhia do outro, assim como Ponciano e Cazuzza. Quaresma, no entanto, sempre esteve só nos seus sonhos de patriotismo, e mesmo tendo amigos que por ele intercederam em vários momentos, estes o toleravam em nome do afeto, sem o compreenderem.

Mas Cazuzza e Ponciano lograram, no subúrbio, o sossego que Quaresma procurou ao mudar-se para o sítio. O que os arrabaldes possibilitaram aos dois foi o mesmo que a multidão faculta a qualquer transeunte: a incognoscibilidade. Já um funcionário do Arsenal de Guerra, “amigo do marechal”, jamais poderia passar despercebido numa pequena vila do interior. No conto, as referências à obra de Dostoiévski não se limitam à citação do protagonista de *Crime e castigo*. A discussão empreendida pelos dois amigos tem como tema a tese de Raskólnikov, que dividia os homens em ordinários e extraordinários. Cazuzza, assim como a personagem do romance, revela-se um indivíduo comum, incapaz de cometer um crime sem sentir culpa. Mas na tentativa de juntar-se aos extraordinários, o personagem de Lima Barreto atribui a si o assassinato de um pinto, fato ocorrido involuntariamente na infância.

Antes de chegar ao crime propriamente dito, Cazuzza, por duas vezes, inicia a narração mencionando a morte precoce da mãe, associando-a a alguns traços do seu caráter. Quando do acontecido, a família de Cazuzza morava em Paula Matos, justamente o morro onde os Lima Barreto residiam quando Amália, mãe do escritor, faleceu. Ao final do conto, mesmo não completando o pensamento, o personagem dá a entender que, ainda que tenha matado um ser, condição indispensável para obter sucesso, segundo a conclusão de ambos, ele fora novamente injustiçado.

---

<sup>323</sup> Cf. LINS, 1976.

Ao grupo dos desesperançados suburbanos também pode se unir o personagem “seu” Castro, de “O moleque”. Patrocinador da “vingança” de Zeca, o velho empregado aposentado da alfândega, morador de uma antiga casa de fazenda, cultivava sua bondade junto aos moradores daquele subúrbio, já que não tivera sorte com os filhos. Interessado especialmente na família de Zeca, era a partir de suas roupas doadas à família que dona Felismina vestia o filho, não podendo ser esquecida a preocupação do aposentado com a educação de Zeca, a ponto de oferecer abrigo à lavadeira para que o menino pudesse aprender a ler e escrever.

Necessário se faz ressaltar que, em se tratando de subúrbio barretiano, não há mulheres na condição de desesperançados, já que, na maioria das vezes, delas depende a sobrevivência dos filhos, conforme já foi dito. A necessidade de subsistência, de manutenção do lar, de proporcionar alguma educação, apesar dos poucos recursos, empurra as personagens para a ação, o trabalho. Ao grupo partidário da desesperança, do pessimismo ou da infelicidade, nas palavras do narrador de *Clara dos Anjos*, quando de sua muito conhecida expressão – “O subúrbio é o refúgio dos infelizes” –, parecem pertencer os homens que já se inclinavam para o fim da existência, os velhos. Nesse sentido, um último exemplo ainda poderia ser dado.

O relevo dado ao crime de sedução e abandono de uma jovem pobre dos subúrbios tem ofuscado outras atitudes condenáveis de Cassi Jones, praticadas como meio de chegar ao seu objetivo. Além de assassinar Marramaque – o padrinho da moça, que se opunha ao namoro com Cassi Jones –, o vilão se aproveita da velhice, do vício e da necessidade material por que passava Meneses, a ponto de corrompê-lo para que sirva de intermediário no cerco à jovem suburbana. Dentista prático, Meneses era um homem honesto e trabalhador, tendo suas economias consumidas no tratamento do cunhado e do irmão, que acabaram falecendo. Passou, assim, a trabalhar clandestinamente como dentista, ofício aprendido com um boticário. Quando Clara necessita de cuidados odontológicos, o trabalho de Meneses, que atendia em domicílio, revela-se oportuno, pois, na opinião de dona Engrácia, consultórios odontológicos eram “casa de perdição”.

A partir daí, Meneses passou a ser assediado, cercado e chantageado por Cassi para que servisse de intermediário, levando e

trazendo bilhetes para a moça. A culpa, porém, leva-o à loucura e, em seguida, à morte, depois de uma bebedeira com o amigo, o poeta Leonardo Flores. Ambos os crimes de Cassi Jones são sórdidos e desumanos. Mas enquanto Clara foi vítima inconsciente até o momento em que reconhece a sua condição social, não dispendo de meios para libertar-se do seu algoz, o dentista sabe, desde o primeiro momento em que presta favores a Cassi, que os objetivos do rapaz não são para uma boa causa. Meneses conhece a reputação de Cassi, é advertido pelos colegas de copo no armazém do “seu” Nascimento, mas escolhe desprezar os riscos:

O doutor Meneses galgou a soleira da porta com esforço; parou um instante, logo que se viu no interior da venda, pôs as mãos nas cadeiras e respirou com força.

Após os cumprimentos, perguntou:

- O Flores não tem aparecido?

- Há muito tempo que não vem aqui – fez o "Seu" Nascimento do interior do balcão.

- Fui à casa dele, e disse-me a mulher que havia saído... Preciso tanto dele...

Ao dizer isto, sentava-se no tamborete que o caixeiro lhe abrira e o pusera onde ele estava, o dentista.

Descansou mais um pouco, sorveu mais uma forte dose de ar e, dirigindo-se ao Alípio, perguntou:

- Como vai você, Alípio?

Só estavam na venda Alípio e o velho Valentim, este em pé, encostado ao umbral de uma porta lateral; e aquele, sentado, lendo um jornal.

Alípio respondeu:

- Vou bem; não tão bem como o senhor, que anda agora em companhia de "almofadinhas" artistas.

- Como? – fez espantado o dentista particular.

- É o que dizem. Corre aqui que o senhor está toda a noite com o mestre-violeiro Cassi e vários companheiros, num botequim do Engenho Novo.

- É verdade. São todos rapazes decentes, que...

- Então, o Cassi, este é de colete?

- Dizem – interveio "Seu" Nascimento – que esse rapaz...

- É um bandido – acudiu Alípio. - Ele merecia mais do que cadeia; merecia ser queimado vivo. Tem desgraçado mais de dez moças e não sei quantas senhoras casadas.

- Isto é calúnia! – protestou Meneses. – Fala-se muito por aí...

- Que o quê! Os processos têm corrido, os jornais têm publicado, e ele arranja meios e modos para livrar-se das penalidades e lançar na desgraça moças e senhoras – confirmou Alípio.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 58-59).

Ao atribuir ao subúrbio o epíteto de “refúgio dos infelizes”, Lima Barreto esclarece bem o uso da expressão com que qualificou o lugar onde viveu a maior parte de sua vida:

Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes dêem alguma coisa, para o sustento seu e dos filhos.

(LIMA BARRETO, 2009, p. 74).

Ampliando essa definição a partir dos tipos aqui elencados, poderia se dizer que o subúrbio é o lugar daqueles que ainda não atingiram seus objetivos – caso de Lívia, que ainda não conseguira o noivo tão esperado, de Antunes, que ainda não enriquecera, ou de Ricardo, cuja modinha não alcançara, ainda, Botafogo. Se o subúrbio é espaço de transição para alguns, há personagens que não existiriam fora desse lugar por vezes inóspito, sem estrutura, enfim, quase uma zona rural situada a poucos quilômetros da grande e iluminada Avenida Central. Nesse grupo poderiam se enquadrar quase todos os personagens de “Manel Capineiro”, trabalhadores que sobrevivem de atividades rurais, embora sua freguesia resida em áreas mais urbanizadas. Encontram-se, também, nessa situação, os vendedores ambulantes como o armênio Miguel José ou os comerciantes de artigos

femininos de “O tal negócio das prestações”. Longe do subúrbio, a profissão desses imigrantes perderia o sentido.

Proferida pelo narrador de seu último romance – *Clara dos Anjos* –, a expressão revela a percepção do escritor sobre seus vizinhos e sobre si mesmo, tendo em vista o teor autobiográfico de sua ficção. Seriam infelizes os moradores do subúrbio porque não tinham consciência da força e do valor de seu trabalho, da sua honestidade (ainda que não se referisse a todos) e da solidariedade que cultivavam entre si, num verdadeiro espírito humano, apesar de todas as dificuldades. Parte dessa visão de Lima está expressa na já bastante referida passagem em que Augusto Machado e Gonzaga de Sá, depois de descerem do trem, adentram o subúrbio junto a diversos pais de família que chegavam do seu labor diário: “Quiçá não soubessem disso e, se o soubessem não se consolariam do duro fardo de viver...”, diz o narrador, referindo-se à fartura e ao luxo em que viviam os governantes.

Diferentemente dos seus vizinhos e companheiros nas viagens de trem, Lima Barreto tinha consciência dessa desigualdade. E essa percepção, se não lhe evitava o desgosto e a sensação de impotência, não permitia que, como muitos dos seus personagens, cultivasse a fantasia de Civilização que as luzes da Avenida Central ou o luxo das vitrines do Ouvidor suscitavam em grande parte dos cariocas daquele início de século. Contraditoriamente, o desconhecimento do verdadeiro valor que detinham, como trabalhadores, como pais de família, permitia que, dentro da sua estreita visão de mundo, muitos desses personagens mantivessem, em sua existência, alguma esperança, apesar de habitarem o avesso da metrópole.



#### 4 OS AVESSOS, LADO A LADO

Publicado no início dos anos 70, o estudo de Raymond Williams sobre a literatura e a história nos espaços urbano e rural prioriza a análise desses fenômenos no país em que os efeitos da Revolução Industrial mais cedo se fizeram sentir. Sem menosprezar as características do fenômeno urbano em outros continentes, o pesquisador chama a atenção para um terceiro momento do desenvolvimento das metrópoles européias, no qual uma rede eficiente de transporte promove o deslocamento da população para subúrbios construídos e planejados em antigas áreas rurais e semi-rurais. Enquanto isso, nas ex-colônias, entre as quais se encontra a América Latina, as favelas apareciam como resultado do desenvolvimento econômico imposto, do êxodo rural, do crescimento populacional e da falta de planejamento. A respeito dessa “crise da cidade”, mais visível no mundo ex-colonial e neocolonial, Williams afirma que “é tarde demais para que as sociedades industriais ricas alertem o resto do mundo para os efeitos desse processo dramático,”<sup>324</sup> concluindo que se há alguma chance desse quadro ser alterado, ela estaria nas mãos dos “países ‘metropolitanos’”, que, por seu turno, não estariam dispostos a patrocinar grandes mudanças.

Ainda que o processo identificado pelo autor no início da segunda metade do século XX tenha se iniciado há 500 anos, com a chegada de espanhóis e portugueses ao continente sul-americano, não se poderá negar que a grande mudança na dinâmica das cidades latino-americanas deu-se a partir do último quartel do século XIX. No caso específico das duas metrópoles aqui estudadas, pode-se tomar como referência a federalização de Buenos Aires (1880) e, no Brasil, a Abolição e a Proclamação da República (1888 - 1889). Dois autores fundamentais para elucidar o período em que Carriego e Lima Barreto viveram e produziram sua literatura – James Scobie e Jeffrey Needeel – encaminham suas pesquisas dentro do recorte temporal entre 1870 e 1910, e entre 1898 e 1914, respectivamente. Assim, a passagem para o século XX revela-se como um momento crucial tanto para a mudança de configuração do campo quanto para o futuro – hoje presente – das

---

<sup>324</sup> WILLIAMS, 1989, p. 385.

idades em questão. Williams deixa claro o papel preponderante das grandes potências mundiais no arrefecimento das consequências (e das causas, sobretudo) da “crise da cidade”, mas, como se viu, algumas ações nesse sentido estavam nas mãos dos governantes locais. E o lado mais frágil dessa disputa de poder e de mercados foi revelado a partir das dobras de cada uma das metrópoles.

Considerando que “a literatura continua a corporificar a variedade quase infinita de experiências e interpretações”<sup>325</sup>, desde suas primeiras manifestações, os imaginários bairriais construídos por Carriego e por Lima Barreto inserem-se num conjunto capaz de dar seu testemunho sobre esse período de grandes mudanças. E a relevância da contribuição dessas obras reside, principalmente, no lugar de onde falam esses autores: o subúrbio, o bairro periférico.

Em razão desse lugar até então muito raro nas literaturas brasileira e argentina, mas, principalmente, devido ao objeto de representação eleito pelo poeta e pelo romancista, em parte de suas obras, tratar o bairro como uma cidade, sem as suas peculiaridades, tornou-se uma opção limitada. Justamente no período em questão Buenos Aires e Rio de Janeiro viviam uma verdadeira revolução urbana, tanto em termos arquitetônicos, sociais, financeiros quanto culturais, fruto, sem dúvida, do avanço dos capitais estrangeiros e do interesse das grandes corporações pela ampliação dos mercados consumidores. Na cultura, a literatura, a música, as revistas nacionais e estrangeiras e o cinema vendiam necessidades e comportamentos cuja existência esses países periféricos à modernidade desconheciam.

Assim, ambas capitais concorriam no objetivo de se tornarem uma imagem em espelho da Paris pós-Segundo Império. O resultado desse páreo já é conhecido. No entanto, os espaços representados por Carriego e Lima estavam longe de sofrer reformas ou receber melhorias. Para os subúrbios, as consequências das reformas estavam no esquecimento, na falta de estrutura e nos cortiços abarrotados com os “expulsos da modernidade”, aspectos mais visíveis nos textos do ficcionista.

Para além dos sinais concretos de ausência/presença da urbanização, um estudo que busca por imagens literárias de bairros

---

<sup>325</sup> Id. *Ibid.*



deve encarar esses espaços como territórios que proporcionem uma identidade aos seus moradores, como dispositivos culturais formados por integrantes de diversas categorias, com suas crenças, suas atitudes, enfim, suas idiossincrasias. Desses setores também não poderão se ausentar as instituições, os espaços de socialização, o modo de sobrevivência de seus habitantes.<sup>326</sup> Assim, uma definição de bairro pautada no imaginário dos seus moradores<sup>327</sup> e registrada por meio da poesia, da crônica, do conto ou do romance vem justamente contemplar o mais importante elemento dessa trincheira de resistência<sup>328</sup> contra o avanço da padronização imposta: seus moradores. Outro autor adverte, ainda, que necessidade de se estabelecer uma noção de bairro surge justamente quando aparecem as utopias sociais antiurbanas do século XIX e as denúncias contra a sociedade industrial.<sup>329</sup>

Ainda que se trate de obras tão díspares em termos de volume, os espaços simbólicos representados por Lima Barreto e Evaristo Carriego permitem aproximações inúmeras, em face da diversidade de aspectos que envolvem cada um dos grupos de personagens. A organização de cada um dos capítulos deste trabalho já procurou evidenciar algumas semelhanças, como é o caso da predominância do elemento feminino e a identificação de uma cartografia que se mostrou importante para a caracterização dos personagens. Num nível mais profundo, é surpreendente constatar que, apesar das diferenças de contexto, as semelhanças são inúmeras, muitas vezes atenuadas por leves gradações.

O subúrbio desenhado a partir da poesia de Evaristo Carriego apresenta nuances distintas em cada um dos livros do autor. Enquanto da quarta seção de *Misas herejes* sobressai um bairro mais pitoresco e violento, com suas entidades típicas, como o *guapo* e o *conventillo*, a atmosfera da maioria dos *Poemas póstumos* é mais terna, mais familiar, com forte acento melancólico já desde o primeiro poema. A obra de Lima Barreto não permite tais conclusões. Os contos eleitos

---

<sup>326</sup> Cf. GORELIK, 2004.

<sup>327</sup> Cf. BARELA, 2004.

<sup>328</sup> Cf. PRIGNANO, 2008.

<sup>329</sup> Cf. GRAVANO, 1995.

para compor seu imaginário suburbano datam entre 1911 e 1922. Entre o primeiro e o último romance finalizado – *Clara dos Anjos* – não poderiam ser apontadas mudanças relevantes. Talvez seja possível encontrar a explicação sobre as “fases” do bairro carrieguiano muito mais no olhar do próprio poeta do que no entorno que o inspirava, até mesmo porque Carriego era, no mínimo, dois poetas em um: além de compositor dos quadros suburbanos espalhados ao longo de sua poesia, era um modernista, que predomina na maior parte de sua primeira obra e em algumas seções dos *Poemas póstumos*. Quando começam a aparecer os primeiros contos de Lima Barreto (1911), seu primeiro romance já estava publicado (1909) e *Vida e morte...* já se encontrava em fase de conclusão, o que indica uma certa maturidade no espírito de observação, possivelmente aprimorada pelos inúmeros revezes por que passou. Ademais, seu estilo ácido, crítico, combativo, além da capacidade de análise estão presentes desde os primeiros textos.

A concisão do gênero poético não permite um detalhamento minucioso de todos os aspectos suburbanos. Já na prosa de ficção, no que se refere ao nível de urbanização, é flagrante o aspecto rural do subúrbio barretiano. Com exceção das habitações coletivas – que impõem a proximidade entre os moradores – há espaço para quintais, jardins, animais domésticos, atividades rurais, tais como as dos carvoeiros e capineiros. Ainda que estudiosos afirmem<sup>330</sup> que antes de 1910 seria impossível falar em algum tipo de organização bairrial porque a cidade de Buenos Aires se caracterizava por uma aglomeração de tipos urbanos, a Palermo simbólica de Carriego soa mais urbana. Prova disso é a prática do “esporte bairrial”, o *chisme*, possível somente por meio de uma observação aguda da vida dos vizinhos. As conversas entre vizinhos e os comentários, base da composição da poesia de Carriego, não seriam viáveis senão num ambiente de espaços exíguos. Os espaços de socialização também contribuem nessa direção, desde o pátio do *conventillo*, até o café, ambiente pouco comum em zonas pouco povoadas.

Importa ainda destacar que a presença do pátio e do café, mencionados em diversas poesias de Carriego, reforça o caráter

---

<sup>330</sup> Cf. GORELIK, 2004.

reservado da família portenha, destacado por historiadores de sua cultura.<sup>331</sup> Essas duas instituições também dizem muito sobre a convivência entre os moradores de cada um dos subúrbios. O pátio do *conventillo* – outrora uma grande casa familiar – promove o contato entre os inquilinos, abriga pequenas comemorações ou reuniões em torno de uma *guitarra*. De forma semelhante opera o pátio da *casa vieja*, com a costureira *parra*. Essa organização do espaço familiar, herança dos colonizadores, no caso brasileiro, sofre alterações: “A casa peninsular, severa e sombria, voltada para dentro, ficou menos circumspecta sob o novo clima, perdeu um pouco de sua aspereza, ganhando a varanda externa: um acesso para o mundo de fora.”<sup>332</sup> No subúrbio literário de Lima, ainda que inexista menção a varandas, a presença do quintal e do jardim auxiliam na construção de uma arquitetura mais condizente com a fluidez que se contrapõe à reserva e à privacidade do *hogar* portenho.

O café, por sua vez, corrobora essa ideia. A reserva e o cultivo da privacidade familiar atribuídos aos portenhos e exemplificado no poema “El aniversario” – em que a lembrança da perda familiar somente é externada com maior emoção quando as visitas se ausentam – tornaria improvável a cena em que Cazu e Ermelinda tomam café, na casa da costureira, depois que o malandro presta um favor à vizinha. Por essa razão, o café do bairro de Carriego será o espaço público onde se conhecem os fatos do cotidiano, se apresentam novas versões sobre eles ou se observam os comportamentos alheios (“El silencioso que va a la trastienda”, por exemplo). Ainda assim, a rua ou *la calle* também atuam como cenário para alguns acontecimentos – como acontece em “El alma del suburbio”, “El camino de nuestra casa” ou “Has vuelto”.

No subúrbio carioca, o espaço de socialização por excelência será a venda, lugar que ultrapassa o seu objetivo principal de comércio de mantimentos para se tornar ponto de encontro, de leitura de jornais ou de troca de informações. O estabelecimento de ‘seu’ Nascimento, em *Clara dos Anjos*, congrega todas essas funcionalidades.

---

<sup>331</sup> Cf. SCOBIE, 1977.

<sup>332</sup> HOLANDA, 1995, p. 47.

O bairro, comprovadamente, deixou de ser um substantivo masculino, tanto para Lima quanto para Carriego, tendo em vista a predominância, neste autor, de personagens femininos, assim como diversidade de tipos. São *abuelas, primas, hermanas, costureras, vecinas, muchachas*, cada qual com seu drama particular do qual se serve o poeta para lhes dar voz. Em Lima Barreto, o caráter feminino do bairro deve-se mais ao protagonismo das mulheres do que ao número de personagens retratadas, já que, com respeito a números, há uma similaridade. Originada, certamente, na observação e na vivência bairrial dos autores, a identificação da figura feminina como agente dinamizadora desse espaço encontra respaldo nas elaborações do teórico Martín-Barbero, quando afirma que “o acesso à cotidianidade do bairro passa necessariamente pelo reconhecimento do protagonismo das mulheres.”<sup>333</sup> Não bastasse estar sob a responsabilidade das mulheres a sobrevivência da família – tanto material quanto afetiva –, na maioria dos casos, o machismo, o preconceito de toda ordem e a pobreza as transformam em vítimas de dramas os mais diversos, como se viu na série “La costurerita que dió aquel mal paso” ou em “La que se quedó para vestir santos” ou na vida de dona Felismina, a mãe do menino Zeca, do conto “O moleque”. O protagonismo detectado pelo autor também explicaria a relação de afeto, constatada pelos dois escritores, entre as mulheres e os cães, além da preocupação das “comadres del barrio” que filosofam sobre o destino dos seus vizinhos:

E elas fazem o bairro a partir de uma percepção do cotidiano configurada basicamente na maternidade. Uma *maternidade social* que em vez de se fechar na família faz do bairro seu espaço de instalação e exercício. Nessa cultura, a maternidade é símbolo explicativo e projetivo da consciência popular da família.

(MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 272).

A recorrência, em ambos os espaços, de alguns tipos femininos como a jovem seduzida e a moça que espera por um casamento é fruto

---

<sup>333</sup> MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 272.

de um momento histórico em que ainda não era permitido às mulheres o exercício de uma cidadania plena na sociedade, o que poderia ser traduzido em atitudes, hoje comuns, como eleger representantes públicos, ter direito à educação, andar sozinhas pelas ruas, exercer funções além das clássicas femininas: costurar, lavar ou limpar, no caso das classes menos favorecidas. O raio de atuação social da mulher, naquele início de século, era restrito, o que provocava um deslocamento da sua atividade para o entorno do seu lar: o bairro. E o baixo nível de escolaridade, mais evidente no subúrbio de Lima Barreto, restringia ainda mais as possibilidades de atuação feminina. Nesse diapasão, a representação do analfabetismo e da leitura diz muito sobre o entorno que engendrou a obra de cada um dos escritores.

A exitosa campanha do presidente Domingos Faustino Sarmiento em prol da alfabetização universal na Argentina da segunda metade do século XIX teve o mérito de fazer com que a educação deixasse de ser um luxo de poucos, como acontecia no Brasil. Aqui, a preocupação do Imperador era reunir as melhores mentes do país na construção de um projeto de ensino capaz de gerar sucessores para a elite de cafeicultores e empresários da época. Esses propósitos do governante estavam concretizados na instituição que levava o seu nome: o Colégio Pedro II.<sup>334</sup> As consequências dessa opção de cada um dos dirigentes são sentidas, por exemplo, na falta de menção a analfabetos e nas diversas referências a tarefas escolares e à leitura, como em “Por la ausente”, um dos capítulos do drama da *costurera*.

Em Lima Barreto, por outro lado, o problema da educação está evidenciado pela presença de personagens analfabetas, além da própria crítica exercida pelo ficcionista em relação às poucas expectativas femininas além do casamento, mesmo entre as jovens de classe média. Chama a atenção, em ambos os contextos, o papel dos jornais como principal veículo de comunicação. E mais: seus leitores raramente serão do sexo feminino. A única ocasião em que mulheres e periódicos são postos em cena lado a lado é na família de Lucrecio Barba de Bode, que compra “O Talismã” a fim de se por em dia com os palpites do jogo do bicho. Nas demais situações, seja numa leitura

---

<sup>334</sup> Cf. NEEDELL, 1993.

noturna em torno da família, como em “Cuando llega el viejo”, ou nas rodas temperadas com parati da venda do “seu” Nascimento, a leitura de jornais é atividade essencialmente masculina. Já os romances ou novelas são passatempo exclusivo das moças do bairro carrieguiano, como em “La lluvia en la casa vieja” ou “El aniversario”. A juventude feminina do subúrbio de Lima Barreto, como se vê em *Clara dos Anjos*, preenche sua necessidade de fantasia com a modinha ou com um passeio na rua do Ouvidor, conforme demonstra o conto “Lívia”.

A questão da violência de gênero, flagrante no contexto argentino e expressa com bastante plasticidade em “El amasijo”, mas também em “La queja”, em Lima Barreto apresenta-se atenuada, ainda que o cronista tenha abordado o tema em outros textos sobre a sociedade em geral. A sedução e o abandono de Clara dos Anjos, o preconceito racial contra o moleque Zeca ou a xenofobia de que foi alvo o mascate armênio Miguel José fazem parte de uma sociedade que, desde a sua origem, camufla a desigualdade e vende uma falsa imagem de democracia racial.

Por outro lado, é flagrante a forte atuação da moral como agente definidor do comportamento feminino em Carriego, caso contrário o drama da *costurerita*, por exemplo, teria se mostrado menos profícuo, além das diversas personagens que figuram como as *tías solteras* ou como “La que se quedó para vestir santos”. Fora do casamento, portanto, não havia felicidade. O perdão de um deslize de comportamento sexual representava um ato de profunda humanidade, como se mostra no último texto do ciclo da costureira, onde o poeta reitera seguidamente que não haverá censura no retorno ao lar. No contexto tropical suburbano, essa moral aparece menos engessante, apesar de o drama de Clara dos Anjos configurar uma realidade cotidiana da sociedade carioca em geral. Lívia ainda reside com a família, apesar dos vários namorados com os quais já ultrapassara alguns limites, enquanto a personagem Baiana, vendedora de angu, se permitia dispensar o “homem” quando não mais lhe servia. Sua vizinha, Antônia, ainda que sobrevivesse à custa da prostituição, contava com a solidariedade eventual de dona Felismina. Para as moças, portanto, a pureza, a virgindade, passa a ser um valor raramente dispensado. Já para as mulheres maduras, principalmente as que sustentam a si e aos seus, a sociedade atenua o julgamento machista.

Já a imagem do idoso como um ente que requer proteção, carinho, atenção, cuidados especiais está completamente ausente do contexto suburbano construído por Lima Barreto. Numa visão apressada poderia se dizer que não há velhos nesse subúrbio porque, afinal, o narrador não os trata como tal. Alguns personagens com esse perfil já foram associados ao grupo dos desesperançados, entre os quais se inclui Ponciano e Hildegardo, os dois “refugiados” no subúrbio, além de “seu” Castro, um funcionário aposentado da Alfândega. Homens, viúvos ou solteiros, estão livres dos compromissos e necessidade que, em geral, premem a existência feminina, mesmo até avançada idade. Por essa razão, somente a sogra de Vicente Mascarenhas, mãe de Efigênia, comporta-se como uma idosa típica de Carriego. Caso não estivesse doente, ainda estaria no centro da cidade, administrando a pensão onde vivia o protagonista.

A velhice é um dos tópicos que sofre alterações no decorrer da poesia de Carriego, principalmente em razão da presença do tema do “dulce hogar”. Nos poemas bairriais de *Misas herejes*, a figura de “La viejecita” personifica a dor e o abandono. Já na obra póstuma, o lar acolhedor, além daqueles que saíram em busca de alguma ilusão, abriga também a lembrança dos que partiram definitivamente e os cuidados com aqueles que em breve não estarão mais.

Em suma, a expressão “refúgio dos infelizes”, cunhada por Lima para definir os habitantes do seu subúrbio, também serviria aos personagens de Carriego, principalmente às mulheres. Aquelas que demonstram alguma satisfação com sua existência vivem sob a égide de uma sombra que paira sobre a família suburbana, e que pode se revelar a qualquer momento, como se vê em “Reíd mucho, hermanitas”: “Hermanas: reíd de una vez toda vuestra sana alegría de dueñas del patio, que mañana —¡ah, mañana!— quién sabe si os habremos de oír.”

Ao olhar estrangeiro, a partir do último quartel do século XIX, muitas cidades latino-americanas, entre as quais as capitais argentina e brasileira, sofreram tantas mudanças que as tornavam irreconhecíveis em vinte anos. O crescimento e a diversidade populacional, a mudança nos costumes e as reformas urbanas embriagavam estrangeiros e nativos numa vertigem de progresso e civilização. O quadro foi capaz

de imprimir, na mente de muitos europeus, sobretudo, “um ar de irreprimível e ilimitada aventura” ao subcontinente.<sup>335</sup> Esta pode ser, em parte, a explicação para a presença de tantos estrangeiros no subúrbio barretiano, principalmente portugueses, todos representados como homens trabalhadores, na maioria das vezes com firmes propósitos de prosperidade.

O período que abrange as três primeiras décadas do século XX é responsável pelo segundo maior contingente de imigrantes portugueses que chega ao Brasil: em torno de 750 mil pessoas. E a origem desses futuros mascates ou vendeiros era, na maioria dos casos, o campo, alterado em sua configuração devido à mecanização da lavoura e ao aumento populacional do país, em geral. O perfil simples, pobre e rude dessas pessoas teria dado origem à imagem negativa dos portugueses que circula no Brasil, fruto, certamente, de uma tentativa de afirmação da identidade nacional.<sup>336</sup> Ainda assim, a condição dos portugueses, no subúrbio de Lima, mostra-se mais favorável que a do armênio Miguel José, fugitivo de um país em guerra. Outra, porém, é a situação de dona Margarida, uma russa-alemã, vizinha da família de Joaquim dos Anjos. Sua presença naquele subúrbio, ainda que verossímil, parece exercer uma função estrutural na tese defendida pelo romancista: a necessidade de melhorar a educação feminina, principalmente no âmbito familiar. A figura enérgica, proativa, racional e corajosa da costureira acentua ainda mais a inércia de Engrácia e sua filha.

Cabe esclarecer, nesse ponto, uma aparente contradição de Lima Barreto. O elogio à força de trabalho e à firmeza de caráter de muitos estrangeiros poderia entrar em choque com a crítica ferrenha que o escritor sempre dirigiu à adesão sem medida de vários aspectos da cultura estrangeira, tal como ocorreu com a discutida “obsessão de Buenos Aires”. O centro da questão está, não nos países estrangeiros ou em seus habitantes, mas na forma como o Brasil se apoderava de muitos elementos da cultura estrangeira, sem a devida ponderação. Um dos exemplos mais contundentes, além da arquitetura e da moda, é a prática do *football*, que Lima atribuiu às figuras de conduta

---

<sup>335</sup> ROMERO, 2009, p. 283.

<sup>336</sup> Cf. VENÂNCIO, 2000.



questionável do subúrbio, além de tê-lo criticado amplamente em outros textos jornalísticos.

Essa espécie de nacionalismo – com um viés mais crítico da parte de Lima – também pode ser observado em Carriego, que chegou a verbalizar sua aversão aos chamados *gringos*, embora tenha encarregado um deles de executar uma tarefa essencial para o seu bairro:

¡Allá va el gringo, como bestia paciente  
que uncida a un viejo carro de la Harmonía  
arrastrase en silencio, pesadamente,  
el alma del suburbio, ruda y sombría!

(CARRIEGO, 1999, p. 84).

Carriego, ele mesmo um descendente de italianos, em substituição à recorrência e à quantidade, utilizou-se do critério da importância para representar o elemento estrangeiro de seu bairro simbólico. Seu *gringo*, como a música que o acompanha, aparece nos momentos de síntese, colhendo todas as vozes e sons daquela atmosfera que está prestes a desaparecer.

E se há um personagem fortemente arraigado ao contexto bairrial daquele momento este será o *compadrito*, que encontra correspondência nos capoeiras cariocas do início do século. Fraudes eleitorais, democracias fragilizadas e relações espúrias entre o poder e os criminosos explicam o surgimento dessas figuras que, entre uma latitude e outra, apresentam poucos traços distintivos. No primeiro momento do bairro carrieguiano *el guapo* é figura-chave porque imbuída de muitos dos valores que estavam em fase de substituição naquele momento, entre eles a honra e a coragem. A presença do personagem também é testemunha no campo de diálogo, na fronteira movediça que se formava naquelas *orillas*, misto de zona rural e de cidade.

Em Lima Barreto, os textos relacionados ao subúrbio fazem pouca referência aos capoeiras, dando preferência a uma gradação mais inofensiva desses tipos: o malandro. Junto aos funcionários públicos caracterizados pelo ficcionista, o malandro personifica uma tendência identificada, entre os povos ibéricos colonizadores, como ausência de um espírito de organização espontânea, fruto da falta de racionalização da vida, papel frequentemente executado pelos governos. Associada a essa característica está a “invencível repulsa que

sempre lhes inspirou toda moral fundada no culto ao trabalho<sup>337</sup>, da qual o esforço manual e mecânico talvez seja a mais completa tradução. Essa leitura dos povos colonizadores da América explica, em parte, a cultura do malandro, o apreço dos nativos por um lugar junto ao serviço público e a visão desabonadora de muitos personagens pelos trabalhadores, pais de família do subúrbio, tal como se viu no discurso de Augusto Machado e Gonzaga de Sá.

No bairro de Carriego essas estruturas não são tão explícitas, até mesmo porque o foco dos poemas está, primeiro, sobre o pitoresco e, depois, sobre o cotidiano mais íntimo dos habitantes do subúrbio. Mas a referência à *mujer del obrero* que teme a chegada do marido bêbado enquanto remenda a roupa ou à introspecção do *obrero* em “El silencioso que va a la trastienda”, entre outras composições, não deixa passar despercebido o ambiente de opressão em que vivem os homens desse subúrbio. A consequência mais direta desse fato é a presença do alcoolismo que, aliado às péssimas condições de vida das famílias, determina o destino não só dos homens, mas dos que deles dependem, como se vê em “Residuo de fábrica”, por exemplo. Esse mesmo texto exemplifica o papel da tuberculose como uma das ameaças mais presentes, sobretudo, à existência feminina. Em Lima Barreto o alcoolismo exerce variadas funções, desde a bebida inofensiva, entre amigos, na tarde de domingo, como em *Clara dos Anjos*, até o escapismo, a tentativa de esquecimento empreendida por Meneses – e seu remorso por ter auxiliado Cassi Jones – ou Leonardo Flores – alter ego de Lima, o poeta que não recebeu o devido reconhecimento.

Num texto em homenagem ao transcurso de vinte e cinco anos da morte de Evaristo Carriego, uma revista que acolheu alguns dos primeiros textos do poeta imagina uma cena em que ele percorre as ruas do seu bairro: “Los vecinos, al leerle, no saben cómo agradecer al muchacho la divulgación de su existencia.”<sup>338</sup> A frase chama a atenção para um dos méritos da poesia de Carriego. Num tempo em que, conforme já se mostrou, o subúrbio era uma região da cidade desconhecida para muitos, tornar públicos as preocupações, os problemas e as dificuldades de parte da massa que promovia, com seu

---

<sup>337</sup> HOLANDA, 1995, p. 38.

<sup>338</sup> BIANCHI, 1937, p. 206.

trabalho, sua dor, sua saúde, a intensa prosperidade pela qual Buenos Aires era conhecida no mundo inteiro não era um feito menor. Poucos seriam capazes disso, tendo em vista a posição sócio-econômica de Carriego. Sendo descendente de uma tradicional família de Entre Rios, seu pai gozava de certo conforto material, o que lhe permitiu dedicar-se à boemia, às leituras e à sua obra. Esse aspecto, no entanto, não o afastou da convivência com os vizinhos e da observação de seu cotidiano. Aos catorze anos, por exemplo, teria se apresentado ao “patrón de Palermo”, Nicanor Paredes, figura que certamente inspirou “El guapo”.

Assim, em certa medida, Carriego figura como um intelectual orgânico às classes subalternas que representa, e a sentença proferida no periódico, vinte e cinco anos após a sua morte, atesta a legitimidade dessa condição. As moças desencaminhadas, doentes ou solitárias, as mulheres vítimas de violência, as mães que oram pela recuperação de filhos doentes ou os homens que sofrem por amor passaram a existir, para a poesia, pela pena de um vizinho que, ao fim e ao cabo, em sua curta vida, também sofreu perdas, esteve doente e morreu precocemente. Carriego pode ser lido, assim, como um ex-subalterno, na acepção que os estudiosos do pós-colonialismo dão ao termo,<sup>339</sup> já que, ao se fazer ouvir, reverberou uma série de outras vozes que, se ainda não puderam falar por si mesmas, ao menos se deram a conhecer. E a maneira como está construída sua poesia, apoiada em *chismes*, como um caleidoscópio de vozes, é prova cabal de que o poeta pretendeu dar voz aos seus personagens suburbanos. Naquela Buenos Aires iluminada, limpa, civilizada a ponto de despertar a atenção dos vizinhos brasileiros, outra cidade se escondia no avesso da metrópole, e Carriego, à sua maneira, descortinou-a para o mundo.

Se a condição de Evaristo Carriego requer ponderações e certa riqueza de argumentos, a situação do romancista carioca frente aos seus entes representados não suscita dúvidas. Pobre, mulato, funcionário público e, a partir de um determinado momento, alcoólatra, Lima Barreto é um personagem do seu subúrbio, haja vista o caráter de autoficção de seus escritos, várias vezes apontado como um defeito de sua prosa. A vasta obra do contista e romancista lhe

---

<sup>339</sup> Cf. SPIVAK, 2010.

permitiu, desde o seu subúrbio, analisar inúmeros aspectos da sociedade brasileira com uma lucidez e, sobretudo, com uma coragem rara naqueles tempos de forte adesismo entre o poder e os intelectuais. Por isso, apesar das conspirações de silêncio, sua voz foi se fazendo ouvir gradativamente ao longo dos pouco mais de vinte anos em que brindou seus leitores com textos que, como os poemas de Carriego, mostrava o Rio de Janeiro não oficial, ainda que, à época, jornais de grande circulação chamassem a atenção para os subúrbios e suas carências. A importância de ambos os autores, porém, projeta-se para além do seu momento. Para trás, à procura de antecedentes, e para o futuro, nos inúmeros autores que seguiram seus passos nas literaturas latino-americanas.

Propagando uma voz dissidente num tempo em que a fantasia da civilização e do progresso cegava os governantes brasileiros, sobretudo os dirigentes da capital federal, os escritos de Lima Barreto respondem à pergunta sobre o que teria acontecido às milhares de pessoas transformadas em “excedente populacional” nessa tentativa de se chegar, por atalhos, à modernidade, sem os devidos processos de modernização. Como viveriam eles? Quais suas preocupações, seus divertimentos? Como se situam nesse processo que, hoje, passado um século, já se revela com mais clareza aos olhos dos historiadores?

Algumas dessas questões já haviam sido respondidas por outros pesquisadores, o que encurtou, em certa medida, o caminho. Mas se a Paris tropical almejada por Pereira Passos e sua equipe talvez não tenha encontrado sua plena realização, numa latitude mais abaixo, a transformação de Buenos Aires de “gran aldea” em metrópole deslumbrava o mundo, inclusive o Brasil, a ponto de tornar-se uma “obsessão”. Por trás desse êxito havia grandes chances de se encontrar vidas cuja existência pouco lembrava a imagem de progresso e de *glamour* propagada através dos jornais para o mundo inteiro. A poesia de Evaristo Carriego, assim, apresentou-se como uma oportunidade de confrontar o avesso de duas cidades sul-americanas que buscavam um mesmo destino: ser uma imagem em espelho da capital francesa. Que tipos surgiriam do bairro periférico construído pelo autor? Seriam as suas vivências similares às dos personagens de Lima Barreto? Haveria traços em comum entre ambos os espaços?

O longo percurso traçado em busca das respostas a essas questões abre caminho, como é de costume, para diversos

questionamentos da mesma natureza, baseados em outros cenários latino-americanos ou não. Lima Barreto e Evaristo Carriego representam o primeiro passo no desvendamento desse outro mundo possível para além da Avenida Central e da Avenida de Mayo. A periferia, hoje, está no centro das atenções na música, no cinema e também na literatura, e imaginar que, no que se refere a essas duas metrópoles, os primeiros olhares foram direcionados por esses autores é pensar em quantos haverá ainda por estudar, revelar ou simplesmente ler.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 3ª. ed. Rio de Janeiro: IPLAN, 1997.

AMANTE, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro: argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

AMIEVA, Fernando. *El corazón de los humildes: recordación de Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Imprex, 1970.

ARRIETA, Rafael. *Presencias*. Buenos Aires: Ed. Julio Suárez, 1936.

ARRILI, Bernardo González. Evaristo Carriego. *La prensa*. Buenos Aires, 8 abr. 1962. p. 5.

BALABAN, Marcelo. Apresentação. In: TIGRE, Bastos. *Instantâneos do Rio antigo*. organização, apresentação e notas Marcelo Balaban. Campinas, SP: Mercado de Letras: Cecult; São Paulo: Fapesp, 2003. p. 7-47.

BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. p. 37- 52.

\_\_\_\_\_. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. 8. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARELA, Liliana; SABUGO, Mario. *Buenos Aires: El libro del barrio: teorías y definiciones*. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2004.

BARELA, Liliana . El barrio en el recuerdo. In. \_\_\_\_; SABUGO, Mario. *Buenos Aires: El libro del barrio: teorías y definiciones*. Buenos Aires; Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2004. p. 11 – 35.

BELCHIOR, Pedro. *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto (1881-1922)*. 2011. 186f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

BERNABÉ, Mónica. Poetas, ninfas y jardines: decadencia y modernismo. In: JITRIK, Noé. *História crítica de la literatura argentina V*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006. p. 151– 173.

BIANCHI, Alfredo. En el vigesimoquinto aniversario de la muerte de Evaristo Carriego. *Nosotros*, Buenos Aires, n. 2, p. 202-209, out. 1937.

BILAC, Olavo. Ironia e piedade. In: \_\_\_\_\_. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

BILBAO, Manuel. *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ferrari Hermanos, 1934.

BLANCO, Oscar. Andanzas de un viajero diplomático por territorio (intelectual) carioca. *El Matadero: revista crítica de literatura argentina*. Buenos Aires, n. 5 (Segunda época), p. 13-34, Corregidor, 2007.

BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

\_\_\_\_\_. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

\_\_\_\_\_. *Evaristo Carriego (1930)*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. Cuaderno de San Martín (1929). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

\_\_\_\_\_. Para las seis cuerdas (1965). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.



\_\_\_\_. El informe de Brodie (1970). In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

\_\_\_\_; BULLRICH, Silvina. *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*. 2ª. ed. Buenos Aires: Emecé, 2000.

BOSI, Alfredo. Figuras do eu nas recordações de Isaías Caminha. In: LIMA BARRETO. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha (1909)*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010. p. 9-36.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Anuário estatístico do Brasil*. Rio de Janeiro (RJ): IBGE, vol. 56, jan.1996.

BROCA, José Brito. A vida literária no Brasil – 1900. 3ª. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

CAÑAS, Luis Soler. *Orígenes de la literatura lunfarda*. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte, 1965.

CAPDEVILA, Arturo. Prólogo: Evaristo Carriego en dos estampas. In: CARRIEGO, Evaristo. *Poesías completas*. Buenos Aires: W.M. Jackson, 1953. p. XIII- XXVII.

CARRETERO, Andrés. M. *Vida cotidiana en Buenos Aires: desde la organización nacional hasta el gobierno de Hipólito Yrigoyen (1864-1918)*. vol 2. Buenos Aires: Ariel, 2013.

\_\_\_\_. *Breve historia del tango*. 2009. Disponível em: <https://tangoyfilo.wordpress.com/2009/02/25/breve-historia-del-tango/> Acesso em: 15 ago. 2015.

CARRIEGO, Evaristo. *Obra completa*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

\_\_\_\_. *Poesia hereje*. Tradução e organização de Cláudio Cruz e Liliana Reales. Florianópolis: Ed. UFSC, 2010.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CIRUZZI, Marcela. *Evaristo Carriego: vida y obra*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1978.

\_\_\_\_\_. Evaristo Carriego en busca de su estilo. In: CARRIEGO, Evaristo. *Obra completa*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

CLEMENTE, José Edmundo. Para una estética de Evaristo Carriego. In.: CARRIEGO, Evaristo. *Poesías: Misas Herejes. La canción del barrio*. Buenos Aires: Renacimiento, 1950.

COELHO NETTO. A sereia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 nov. 1922. p.5.

COMPAGNON, Antoine. Jehan Rictus ou Gabriel Random de Saint-Amand. *Encyclopædia Universalis*. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/rictus-gabriel-random-de-saint-amand-dit-jehan> Acesso em: 18 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Jean Richepin. *Encyclopædia Universalis*. Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-richepin/> Acesso em: 18 jun. 2015.

CROCE, Marcela. *Para animarse a leer a Rubén Darío*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.

CRUZ, Cláudio. A invenção do bairro (periférico) moderno: o caso Evaristo Carriego. *Outra travessia: revista de pós-graduação em Literatura*, Florianópolis, n. 8, p. 69-75, 2º. semestre de 2009.

\_\_\_\_\_. Lisboa e Buenos Aires na poesia de Cesário Verde e Evaristo Carriego: uma primeira aproximação. *Via Atlântica*. São Paulo, n. 15, p. 143-158, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50429>. Acesso em: 10 jun. 2015.

CURY, Maria Zilda F. *Um mulato no reino de Jambom: as classes sociais na obra de Lima Barreto*. São Paulo: Cortez, 1981.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_; SOAREZ, Elena. *Águias, burros e borboletas: um estudo antropológico do jogo do bicho*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DEVOTO, Fernando; FAUSTO, Boris. *Argentina – Brasil: 1850-2000: um ensayo de historia comparada*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

DEL BRENNA, Giovanna Rosso. *O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão II*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

DICCIONARIO LUNFARDO. Disponível em: <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/> Acesso em: 30 jun. 2015.

DIMAS, Antonio. *Bilac, o jornalista: crônicas: volume 1*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo; Editora da Unicamp, 2006.

EL-KAREH, Almir Chaiban. Quando os subúrbios eram arrabaldes: um passeio pelo Rio de Janeiro e seus arredores no século XIX. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de; FERNANDES; Nelson da Nóbrega (orgs.) *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ; EdUFF, 2010. p. 19-56.

ETCHEBARNE, Miguel D. *La influencia del arrabal en la poesía argentina culta*. Buenos Aires: Kraft, 1955.

EVARISTO CARRIEGO CUMPLE NOVENTA AÑOS. *La Nación*, Buenos Aires, 2 dez. 1973. Suplemento dominical, p. 16-17.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850 – 2002)*. São Paulo: Ed.34, 2004.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858/1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FENELON, Déa Ribeiro. Introdução. In: \_\_\_\_\_. (org.) *Cidades: pesquisa em história 1*. São Paulo: Programa de Estudos pós-graduados em História/Olho D'Água, 2000.

FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim do sonho republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

GABRIEL, José. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Agencia Sudamericana de Libros, 1921.

GALTIER, Lysandro Z. D. *Carlos de Soussens y la bohemia porteña*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1973.

GARCÍA JIMENEZ, Francisco. Juan Salvador Boucau, uno de los pocos. *La Prensa*, Buenos Aires, 17 mar. 1968. p.2.

\_\_\_\_\_. *El tango: historia de medio siglo (1880-1930)*. Buenos Aires: Eudeba, 1964.

GARCÍA MÉROU, Martín. *El Brasil intelectual: impresiones y notas literarias*. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor, 1900.

GIUSTI, Roberto F. Letras argentinas: *Misas Herejes*, por Evaristo Carriego. *Nosotros*, Buenos Aires, n. 3, p. 114-116, ago./ set. 1908.

\_\_\_\_\_. *Nuestros poetas jóvenes*. : revista crítica del atual movimiento poético argentino. Buenos Aires: Nosotros: Albasio, 1911.

\_\_\_\_\_. Veinte años de vida: recuerdos y divagaciones. *Nosotros*, Buenos Aires, ano 21, n. 57, p. 5-51, ago-set, 1927.

GOBELLO, José; CAÑAS, Luis Soler. Nota bene. In: \_\_\_\_\_. *Primera antología lunfarda*. Buenos Aires: Las Orillas, 1961. p. 7-9.

GORELIK, Adrián. *La grilla y el parque*. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887 – 1936. 1ª. Reimpr. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2004.

GÓMEZ, Eusebio. *La mala vida en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

GHIANO, Juan Carlos. Evaristo Carriego. In: CARRIEGO, Evaristo. *Poesías*. Buenos Aires: Fabril, 1964. p. 7 – 31.

GUÉRIN, Miguel Alberto. Orígenes hispánicos y primeras construcciones del barrio, un organizador central de la vida porteña. In: BARELA, Liliana; SABUGO, Mario. *Buenos Aires: El libro del barrio: teorías y definiciones*. Buenos Aires; Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2004. p. 85-104.

GRAVANO, Ariel. Hacia un marco teórico sobre el barrio: principales contextos de formulación. In: \_\_\_\_ (comp.) *Miradas urbanas, visiones barriales: diez estudios de antropología urbana sobre cuestiones barriales en regiones metropolitanas y ciudades intermedias*. Montevideo: Nordan- Comunidad, 1995. p. 255-286.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JITRIK, Noé. *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 2010.

LAFINUR, Álvaro Melián. Las poesías de Evaristo Carriego. In: CARRIEGO, Evaristo. *Poesías*. Buenos Aires: Mercatali, 1922.

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

LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Numa e a ninfa*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

\_\_\_\_. Vida e Morte de M.J. Gonzaga de Sá. In: \_\_\_\_\_. *Contos & Novelas*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1990. p. 12 -131.

\_\_\_\_. *Um longo sonho do futuro: diários , cartas, entrevistas e confissões dispersas*. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.

- \_\_\_\_. *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_. *Toda crônica*. Organização de Rachel Valença; apresentação e notas de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004a. v.1
- \_\_\_\_. *Toda crônica*. Organização de Rachel Valença; apresentação e notas de Beatriz Resende. Rio de Janeiro: Agir, 2004b. v.2.
- \_\_\_\_. *Clara dos Anjos*. 13. ed. São Paulo: Ática, 2009.
- \_\_\_\_. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1909). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_. *Diário do hospício e O cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010a.
- \_\_\_\_. *Contos Completos*. Organização e introdução de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- LIMA, Oliveira. *Na Argentina*. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1920.
- MACIEL, Laura Antunes. Outras memórias nos subúrbios cariocas: o direito ao passado. In: OLIVEIRA, Márcio Piñon de; FERNANDES; Nelson da Nóbrega (orgs.) *150 anos de subúrbio carioca*. Rio de Janeiro: Lamparina; FAPERJ; EdUFF, 2010. p. 187-218.
- MÁS Y PI, Juan. Evaristo Carriego. *Renacimiento*. Buenos Aires, n. 37-38, p. 129 – 143, mai./ jun. 1913.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MARTÍNEZ, Alberto B. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Censo general de población, edificación, comercio e industrias de la ciudad de Buenos Aires*. T. 1. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1910, p. V – LXXXVI.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia . Lima Barreto. In: HOUAISS, Antonio; FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de. (coord.) *Triste fim de Policarpo Quaresma*: edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX: 1997. p. 438-461.

MONTELEONE, Jorge de. La invención de la ciudad: Evaristo Carriego y Baldomero Fernández Moreno. In: JITRIK, Noé. *História critica de la literatura argentina* V. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006. p. 205-235.

MORALES, Ernesto. *El sentimiento popular en la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo, 1926.

\_\_\_\_. *Literatura Argentina*. Buenos Aires: Atlântida, 1944.

MUMFORD, Lewis. O subúrbio – E depois. In: \_\_\_\_\_. *A cidade na história* (1961). Tradução de Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1982. p. 521 – 566.

NEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CÂNDIDO, Antonio *et al.* *A crônica*: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

OLIVARI, Nicolás. *Poesías 1920-1930*: La amada infiel. La musa de la mala pata. El gato escaldado. 2a. ed. - Buenos Aires: El 8vo. loco, 2008.

ORNELLAS, Clara Ávila. O subúrbio como centro do mundo: Lima Barreto e João Antônio. *Navegações*. Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 7-16, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/7181> Acesso em: 14 mai. 2015.

ORTIZ, Raul Scalabrini. *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Hyspamerica, 1986.

OYUELA, Calixto. *Poetas hispanoamericanos*. 2ª. ed. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1950. Tomo II.

PAGELLA, Angela Blanco Amores de. En el centenario de Carriego. *La prensa*, Buenos Aires, 8 mai. 1983. p.7.

PENTEADO, Alice Áurea. Lima Barreto e a crítica (1900 a 1922): a conspiração de silêncio. *Acta Scientiarum*. Maringá, v. 22, p. 59-68, 2000.

PIGNA, Felipe. *Mujeres tenían que ser*. 10ª. ed. Buenos Aires: Planeta, 2012.

\_\_\_\_. Alfredo Palacios. *El historiador*. Disponível em: <http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/p/palacios.php> Acesso em: 15 mai. 2015.

PILLEPICH, P. Poesía y poetas argentinos. *Nosotros*, Buenos Aires, n. 250, ano XXIV, p. 411-424, mar. 1930.

PRIGNANO, Angel. *Barriología y diversidad cultural*. Buenos Aires: Ciccus, 2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). *Diccionario de la lengua española*. 22ª. ed, 2012. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/>. Acesso em: 9 ago. 2014.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Cinematografo%20-%20Joao%20do%20Rio%20-%20PARA%20INTERNET.pdf> Acesso em: 12 mar. 2015.



RODRIGUES, João Paulo C. de S. Da revolução à regeneração: crônicas de Machado de Assis e de Olavo Bilac sobre a Argentina. *Antíteses*. Londrina, v. 6, n. 11, p. 127-148, jan./ jun. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/article/view/15593> Acesso em: 12 out. 2014.

ROMANO, Eduardo. *Las letras del tango: antología cronológica 1900-1980*. 5ª. ed. Editorial Fundación Ross, 1995.

ROMERO, José Luis. *América Latina: as cidades e as idéias*. Tradução de Bella Josef. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

RUBIONE, Alfredo. Introducción: la crisis de las formas. In: JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina V*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2006. p. 7-15.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1965.

SABUGO, Mario. El barrio, al fin de cuentas. In: BARELA, L. ; \_\_\_\_\_. *Buenos Aires: El libro del barrio: teorías y definiciones*. Buenos Aires; Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2004. p. 37 – 65.

SALAS, Horacio. *La poesía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Pleamar, 1968.

\_\_\_\_\_. Buenos Aires 1910 : capital de la euforia. In : SLAPAK, Sara (coord.). *Buenos Aires 1910 : el imaginario para un gran capital*. Buenos Aires : Eudeba, 1999.

SARLO, Beatriz. La poesía en el avance del siglo. In: *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Fascículo 33. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, s.d. p. 769 - 792.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução – Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques. *Contos Completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 15 – 53.

SCOBIE, James. *Buenos Aires. Del centro a los barrios. 1870-1910*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1977.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Raphael F. A. M. da. Os macaquitos na Bruzundanga: racismo, folclore e nação em Lima Barreto (1881-1922). In: CHALHOUB, S.; NEVES, M. S.; PEREIRA, L. A. M. *História em cousas miúdas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra R. Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

STEFANINI, Susana Carriego. *Genealogía de la familia Carriego: los Evaristo*. Disponível em: <http://www.hispagen.es/encuentro1/carriego.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2013.

TELEKI, Beatriz Eggers-Lan de. *Carriego y su poesia de barrio del 900*. México D. F: B. Costa-Amic Editor, 1977.

TIEMPO, César. Carriego al francés. *El mundo*, Buenos Aires, 23 jun. 1963. p. 14.

UREÑA, Max Henriquez. *Breve historia del Modernismo*. 2ª. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.

VASCONCELLOS, Eliane. *Entre a agulha e a caneta: a mulher na obra de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.

\_\_\_\_\_. Lima Barreto: misógino ou feminista? uma leitura de suas crônicas. In: CÂNDIDO, Antonio *et al.* *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Ed. Da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

VENÂNCIO, R. P. Presença portuguesa: de colonizadores a imigrantes. In: INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Brasil: 500 anos de povoamento*. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/portugueses/imigracao-de-massa-1851-1930> Acesso em: 10 out. 2015.

VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar: literatura argentina y política*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na História e na Literatura*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



ANEXOS

### ANEXO A – *Corpus* Evaristo Carriego

Da quarta seção de *Misas herejes* (1908), intitulada “El alma del suburbio”:

- El alma del suburbio
- La viejecita
- El guapo
- Detrás del mostrador
- El amasijo
- En el barrio
- Residuo de fábrica
- La queja
- La guitarra
- Los perros del barrio

De *Poemas póstumos* (1913)

Seção “La canción del barrio”

- El camino de nuestra casa
- “Mamboretá”
- La muchacha que siempre anda triste
- La francesita que hoy salió a tomar sol
- Como aquella otra
- En el café
- Mambrú se fue a la guerra
- Otro chisme
- Lo que dicen los vecinos
- La enferma que trajeron anoche
- El ensueño
- El hombre que tiene un secreto
- El silencioso que va a la trastienda
- El suicidio de esta mañana
- El casamiento
- El velorio
- Has vuelto

-

## Seção “La costurerita que dió aquel mal paso”

- La que hoy pasó muy agitada
- ¿No te veremos más?
- La inquietud
- La costurerita que dió aquel mal paso
- Cuando llega el viejo
- “Caperucita Roja” que se nos fue
- Aquella vez que vino su recuerdo
- Por ella
- ¿Qué será de ti?
- Por la ausente
- La vuelta de “Caperucita”

## Seção “Interior”

- La silla que ahora nadie ocupa
- Por las madrecitas modestas
- La que se quedó para vestir santos
- La dulce voz que oímos todos los días
- Te vas
- Sola
- Los viejos se van
- Reíd mucho, hermanitas
- El nene está enfermo
- El aniversario
- Mientras el barrio duerme
- La lluvia en la casa vieja
- Hay que cuidarla mucho, hermana, mucho

## ANEXO B – *Corpus* Lima Barreto

### Romances:

- Recordações do escrivão Isaiás Caminha (1909)
- Triste Fim de Policarpo Quaresma (1915)
- Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá (1919)
- Clara dos Anjos (1948)
- O cemitério dos vivos (1953) – inacabado

### Contos:

- Manel Capineiro (1915)
- O moleque (1920)
- A barganha (1920)
- Lívia (1920)
- Manel Capineiro (1915)
- Medidas de Sua Excelência (1915)
- A doença do Antunes (1920)
- O tal negócio das prestações (1920)
- O caçador doméstico (1921)
- Quase ela deu o sim; mas... (1921)
- O número da sepultura (1921)
- Um do povo (1922)
- O único assassinato de Cazuza (1922)
- O domingo (s.d.)

### Crônicas:

- Esta minha letra..., *Gazeta da Tarde*, 28.6.1911.
- A polícia suburbana, *Correio da Noite*, 28.12. 1914.
- A derrubada, *Correio da Noite*, 31.12.1914.
- Os outros, *Revista Careta*, 11.12.1915.
- A carroça dos cachorros, *Revista Careta*, 20.9. 1919.
- Atribulações de um vendeiro, *Revista Careta*, 27.9.1919.
- Macaquitos, *Revista Careta*, 23.10.1920.
- Botafogo e os pró-homens, *Revista Careta*, 06.8.1921.
- A estação, *Gazeta de Notícias*, 06.10.1921.
- O trem de subúrbios, *Gazeta de Notícias*, 21.12.1921.
- De Cascadura ao Garnier, *Revista Careta*, 29.7.1922.
- Na segunda classe, *Revista Careta*, 02.9.1922.



