



À margem:
Notas sobre *Desabrigo*
de Antônio Fraga

ANDREA SAAD
HOSSNE

Universidade
de São Paulo

Resumo

O presente artigo procura perceber como se articulam os planos da linguagem, do enredo e da estruturação da narrativa na novela *Desabrigo* (1942), de Antônio Fraga, como uma etapa da discussão sobre a literatura marginal no Brasil.

Abstract

The present article tries to investigate how language, plot and narrative structure are articulated in Antonio Fraga's *Desabrigo* (1942), as a contribution to the discussion about marginal literature in Brazil.

Palavras-chave

Antônio Fraga;
literatura marginal;
narrativa.

Keywords

Antônio Fraga; mar-
ginal literature;
narrative.

A Fabio Weintraub,
que me apresentou a obra de Fraga.

Em 1942, Antônio Fraga (1916-1993) escreveu e mais tarde publicou pela extinta editora Macunaíma sua novela *Desabrigo*.

Autor, obra e editora, passados sessenta anos, permanecem quase desconhecidos para a maior parte do público leitor. Não obstante, a obra teve três reedições: em 1978, pela Edições Mundo Livre; e duas na década de 90:1990, pela Biblioteca Carioca, e 1999, pela Relume Dumará.

Procure-se o nome de Fraga nas principais antologias e histórias da literatura nacional e nem mesmo uma menção breve será encontrada, embora se tenha notícia, na quarta edição, da leitura de sua obra por outros escritores, tais como Oswald de Andrade, Antônio Callado e João Antônio.

Não deixa de ser, antes de mais nada, objeto de curiosidade, esse autor esquecido, essa obra pouquíssimo divulgada que, contudo, alcança quatro edições, duas delas na mesma e mais recente década.

O desconhecido autor foi objeto, ao que parece, de apenas uma tese, cuja autora, aliás, é a responsável pela última reedição da novela, acompanhada de contos, até então inéditos ou restritos à circulação em jornais, Maria Célia Barbosa Reis da Silva¹ – *Desabrigo e outros trechos* (4.ed. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999).

O aparente paradoxo caracteriza muito bem o que costuma se dar com autores e obras classificados como marginais.

Hoje, em que a equação Exclusão e Mercado se conjuga não apenas como exclusão do mercado, mas também como mercado da exclusão, ou seja, quando a literatura marginal é absorvida pela indústria cultural e se torna nicho de *marketing*, os escritores parecem ter destino um pouco diverso. Ferréz, Paulo Lins, todo o filão de literatura de presidiários, por exemplo, têm bem menos dificuldades para chegar às estantes do que vários de seus antecessores, isso quando não se tornam objeto de consumo, se não do público em geral, ao menos do leitor especializado. O que leva, inevitavelmente, à pergunta: o que se agrupa sob a insígnia da literatura marginal? A que o termo “marginal” dá corpo?

A reflexão é por certo bem mais ampla do que o espaço deste ensaio permite abranger, mas talvez se possa iniciá-la observando, justamente, um momento em que os parâmetros da marginalidade e da exclusão definiam-se com relativa clareza, em que obras e autores sabiam à margem do que estavam, excluídos de que se encontravam.

O que se segue é, portanto, uma tentativa de conhecer melhor a obra de Fraga e, com ela, constituir uma das etapas da formação do

¹ Tese de doutorado *Antônio Fraga: personagem de si mesmo*, defendida na PUC do Rio de Janeiro, provável desdobramento de sua dissertação de mestrado, defendida na UFRJ, *A voz marginal*.



olhar crítico e da visão histórica para pensar a questão da literatura marginal no Brasil².

Antônio Fraga é de uma geração posterior ao Modernismo heróico de 22 e o que deve a este se percebe não apenas na sua obra, escrita vinte anos depois, mas também no nome escolhido por ele, Antônio Olinto e Ernande Soares para a editora, de curtíssimo fôlego (menos de um ano), pela qual viria a publicá-la em 1945: Macunaíma.

Outra marca de origem, digamos assim, se revela na presença da ilustração como algo mais do que decoração da página e na escolha do ilustrador, Poty, dos mais freqüentes nas páginas subseqüentes ao Modernismo³.

O enredo se articula, basicamente, no entrelaçamento da vida de três personagens.

Evêmero, escritor que se embesbeia com seu personagem Desabrigio (todos os nomes e alcunhas aparecem com letras minúsculas na narrativa), está a compor obra que aceite gíria e calão, ao passo que outro de seus personagens, Cobrinha, compõe um samba no seu processo, literal, de autodevorção. O cacófato “uma mão” converte-se em alucinação da fome extremada e Cobrinha vai de um dedo à mão inteira no seu delírio de famélico. Autofagia que parece indicar o destino de toda essa classe social, tão bem sintetizada na alcunha “desabrigio”: a de se nutrir de si mesma até as raías da extinção. Entre o delírio da fome e o delírio *tremens* – ou de bêbado quando dá para conseguir um parati – Cobrinha, Desabrigio, Miquimba, Durvalina, Margô vão interagindo com Evêmero enquanto este discute literatura e realidade com Anatole e outros mais.

Dado o pouco conhecimento da novela de Fraga, creio ser oportuno descrevê-la e resumi-la com um pouco mais de vagar.

O livro está dividido em três partes que recorrem, em seus títulos, ao universo do teatro e ao universo do jogo: Round, Tempo, Ato. Em inglês, teríamos um único termo para designar os dois campos semânticos: “Play”. Não dispondo em português de vocábulo que exerça a mesma função, podemos, porém, perceber, ainda assim, o quanto de lúdico está presente na escolha dos três termos.

² Muito do que se encontra neste artigo é ainda esboço, fazendo parte de uma reflexão maior, iniciada com minha tese de doutoramento sobre Lima Barreto e a ser levada adiante enfocando o binômio exclusão e mercado na contemporaneidade no seu sentido mais restrito, isto é, a partir da década de 1990.

³ Quanto às ilustrações, caberia espaço à parte para delas tratar. Nesse campo também existe uma vasta história a ser percorrida, para entender a funcionalidade específica das ilustrações de Poty numa novela como a de Fraga. No entanto, por ora, restrinjo-me apenas a indicar que, no que diz respeito ao âmbito geral das relações entre texto e imagem, as ilustrações convergem para a categoria de discurso misto, proposto por Leo H. Hoek na obra *Rhétorique et image* (Amsterdã: Rodopi, 1995), ou seja, a simultaneidade entre o texto e a imagem preserva a autonomia de ambas, embora mantenham uma relação orgânica. Não se fundem a ponto de uma não fazer sentido sem a outra, mas se mesclam no limite em que os seus sentidos confluem na mesma direção. Cada ilustração feita por Poty no início das três partes da novela como que condensa o universo nelas abordado e o tom em que essa abordagem é feita.

O “Round” pressupõe a luta e é, de fato, este o cerne da história contada nessa primeira parte. Desabrigio (Oscar Pereira) e Cobrinha (Amauri dos Santos Silva) se confrontam duas vezes, no início e no fim da primeira parte. Outras contendas também se desenrolam nela: entre Desabrigio e Durvalina e entre Evêmero e os puristas e defensores da linguagem culta – designados como os Bilacs e Anatoles, de modo geral.

O espaço é o do Manguê, o dos bares em que se tenta beber fiado, o do jogo do bicho, permeado por malandros e policiais.

Os capítulos são curtíssimos e alguns deles se intitulam “Ponto de vista”. Esses vários “pontos de vista” trazem a discussão sobre a linguagem no texto literário: o primeiro reproduz palavras de Campos de Carvalho, o segundo traz a proposta de Evêmero, morto em 1942⁴ e o terceiro reproduz as idéias do estilista acadêmico José Guerreiro Murta. Na terceira parte, haverá também capítulos com esse título, mas em espanhol, francês e italiano, refletindo os interlocutores estrangeiros (Azorin, Henri Bauche e Pirandello).

O final, como espécie de ancestral inconsciente da música de João Bosco, mostra o vendedor que se aproveita da multidão formada pela briga entre Desabrigio e Cobrinha, para vender seus produtos milagrosos, no caso a Loção Mercúrio.

A parte seguinte está intitulada “Segundo Tempo” e começa com reticências, com frases já iniciadas, dando bem a idéia de que é a continuação de algo. A questão do jogo continua presente, bem como a luta e as controvérsias sobre literatura. Também é nessa segunda parte que o cacófato vai virar realidade alucinada.

No bordel, no bar e na rua, nessa seqüência, se passam cenas alinhavadas na narrativa e também pela figura de Evêmero, que transita de um ambiente a outro.

No bordel, tem lugar uma discussão sobre cafetinagem, prostituição e hipocrisia. A prostituta Durvalina conta seu rompimento com o antigo amante, Desabrigio, para o amigo em comum, Evêmero. Anatole, menos que personagem, alegoria de um tipo de escritor acadêmico e beletrista, faz sexo com Margô. A cafetina Sara e Margô discutem. Anatole começa uma pregação contra a cafetinagem, logo desmontada como hipocrisia por Durvalina, que nada mais faz do que apontar-lhe a incoerência de um sermão contra aquilo de que se usufrui.

No bar, ocorre o jogo de bilhar entre Miquimba e Desabrigio, no qual o primeiro pretende a desforra da recusa de uma prostituta. Evêmero e Desabrigio – autor e personagem – embebedam-se juntos. No caminho para o bar, Evêmero e Anatole discutem linguagem e literatura, enquanto Evêmero observa São Jorge lutando com o dragão na lua.

⁴ Note-se que Evêmero, escritor, personagem e possível alter-ego do próprio Antônio Fraga, morre com sua obra, ou seja, sua existência não ultrapassa a duração do enredo. Recurso que acentua o caráter metaliterário da obra. O próprio nome “Evêmero” a ecoar o vocábulo “efêmero” dá essa idéia de brevidade. Retorno a questão mais adiante.



Entre a ida ao bar e a bebedeira de personagem e autor, Cobrinha serve de contraponto, com o início de sua autofagia e da composição do samba.

Na rua, as duas histórias se cruzam: Evêmero, completamente embriagado, está sendo afanado pelo famélico Cobrinha. Uma transeunte, designada pelo ofício de manicure, percebe, procura ajuda e encontra Miquimba, que evita o furto.

Salvo e só, Evêmero discute com um poste da Light, o que dá ensejo a uma crítica ao domínio estrangeiro no Brasil, não apenas no campo literário, como aparece em outros momentos do texto, mas no campo socioeconômico.

Aquele era o único poste do mundo que não gostava de pau d'água Puritano até dizer chega Por isso é que não deu nem uma confiança pra evêmero e atravessou a rua todo circuncisfláutico feito um *gentleman*

- Ora seu poste vá à merda!

Quando o poste ouviu isso perdeu a linha Se virando falou assim pra evêmero como um postinho qualquer

- *Your self ye son of a bitch* [que o autor traz traduzido em nota: Você é um bom filho da puta.]

O guarda 69 vinha passando e evêmero disse para ele

- Por que não dá uma cana nesse poste malcriado seu guarda?

- Tá besta seu! Não tá vendo que ele é estrangeiro?

Tudo nessa segunda parte tem bem o sentido de um entretempo, de um intermezzo. Não é o final de jogo, o segundo tempo do futebol, é como "dar um tempo", ou "jogar valendo só o tempo", no dizer de Miquimba sobre a sinuca.

O "Terceiro Ato" traz o desfecho de três histórias, além de ser o final da novela: a de Desabrigo, a de Cobrinha e a de Evêmero.

O destino de Desabrigo vai das brigas com Cobrinha e da separação de Durvalina ao ato solidário de tentar conseguir algum dinheiro para o primeiro. Como o expediente utilizado para isso é ilegal, Desabrigo vai para a cadeia e Durvalina procura Evêmero. Conta-lhe o ocorrido, manda por seu intermédio coisas para o amante e pensa em lhe conseguir advogado.

Cobrinha, tão pobre quanto antes, brinca o carnaval de 42 ao som do samba que compôs e que lhe afanaram e pelo qual, portanto, nada vai receber.

A terceira história é a da composição da novela por Evêmero. O tempo todo a narrativa faz o desdobramento metaliterário, mas é na terceira parte, no último capítulo, que os fios se juntam, e de tal forma, que o final da história é a retomada do início da narrativa, ou melhor, é a narrativa de como esse início se deu. Talvez aqui, mais forte do que em qualquer outra passagem dessa parte, a idéia de "Ato" presente no

⁵ Antonio Fraga, *Desabrigo e outros trecos*, 4.ed, Rio de Janeiro, Resume Dumará, 1999, p.38.

título como referência teatral se afirme. É o teatro da escrita da novela, reunindo os sentidos de jogo e encenação.

Pelo que até aqui mostrei da obra, já se terá percebido que ela se articula de maneira pouco usual nos seus vários planos, diversos e relacionados. No plano da linguagem, não se fica no nível da discussão. O narrador faz o que Evêmero prega: incorpora gíria, oralidade, calão. O uso da pontuação se restringe ao que marca conotações emocionais, afetivas ou expressivas, como as reticências, pontos de interrogação e exclamação, abolindo-se o que faz parte da convenção mais estrita da linguagem escrita, como as vírgulas, pontos e ponto-e-vírgulas. Isso radicaliza a opção pela oralidade. Esta, somada ao uso de corruptelas, pronomes oblíquos em início de frase, duplas negativas, traduz adesão incondicional a uma fala que confronta não apenas o beletrismo, mas também o registro culto e o modo usual de escrita dos que foram um pouco além da alfabetização. É uma fala marginal.

No plano do enredo, usam-se dados da urbanização do Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 1940, entendendo por urbanização tanto a configuração geográfica da cidade quanto o trânsito de seus habitantes por ela nas formas da sociabilidade. Até aí, nada de notável. O que se destaca é que não é a cidade como um todo que aparece na narrativa, mas uma certa parte dela: o manguê, a prostituta, o sujeito que vive de expedientes, não raro interpelados pela instância do poder público que os alcança – a polícia. Novamente, as margens.

No plano da estruturação da narrativa, tem-se o jogo metaliterário que aparece na embaçamento da figura do autor-narrador-personagem, como se verá mais adiante; nas discussões literárias e em algumas remissões do próprio texto, como na página 34, quando o narrador faz menção à página 25: "Naquele dia anatole tava mais pesado que desabrigo na página vinte e cinco (LOÇÃO MERCÚRIO) desta quasi novela".

Além desses recursos, os procedimentos da montagem, da colagem, da citação direta ou indireta se fazem muito presentes. Se não são recursos novos na literatura, alguns deles amplamente praticados no Brasil, sobretudo a partir de 22, a maneira como se coadunam à fala e à matéria marginal parece ser, de fato, inédita até então⁶. A forma como que se desprende dos parâmetros mais comuns à grande voga da narrativa, especialmente romances, no Brasil de 1930 e 1940, para se colar, sempre com jeito do que está prestes a se desfazer, à sua matéria, ela própria sob ameaça de extinção. O próprio Evêmero, num emaranhamento de tempos ao final da narrativa, queixa-se de um manguê em desapareção, de um malandro em vias de extinção⁷.

⁶ A obra de Fraga prefigura procedimentos extensamente praticados na contemporaneidade. Vejam-se algumas das obras de Fernando Bonassi ou as narrativas de Luiz Ruffato, por exemplo.

⁷ Malandros, jogadores de sinuca, certamente reaparecerão em outros textos, notadamente na obra de João Antônio. No campo musical, aparecem com frequência, por exemplo, nas canções de Chico Buarque. Mas serão os mesmos? Tudo indica que não.



A identificação com Mário de Andrade vai além da homenagem na escolha do nome da editora. Muitos desses procedimentos de linguagem utilizados por Fraga derivam das propostas de Mário⁸, radicalizando-as, mas com tal grau de independência crítica que forja o neologismo “marioandradismo” para designar maneirismos de linguagem utilizados por autores que se pretendem modernos e que acreditam que isso basta para tanto.

Se a linguagem é foco importante de sua obra, só o é na medida em que implica ser a voz do brasileiro que, em outros textos, fazia apenas figuração: malandros do mangue, pobres, miseráveis habitantes que conhecem um Rio de Janeiro que não é o de cartão postal, que vivem da “cavação”, como os personagens de Dyonélio Machado em *Os ratos* (1936), por exemplo.

A questão da linguagem utilizada no texto literário está posta assim em função da realidade a que se pretenda dar forma e de que ponto de vista:

- Vocês beletristas são gozadíssimos! Olham tudo na vida como motivo pra um conto Não suportam o ambiente – como é mesmo o palavrão? – antinatural em que vivem essas criaturas e querem encarcerá-los num mundo de papel⁹.

Assim explode Evêmero com Anatole, no caminho entre o bordel e o bar e bilhar Flor do Estácio – porque anatoles, em geral, também fazem às vezes esse percurso, roçam a língua no mangue (como pouco antes desejara fazer, literalmente, Anatole com a prostituta Margô), mas apenas para depois impor a distância da diferença de classes, ou do pitoresco, para virar motivo de conto, mundo de papel, desprovido do sangue e nervos que a linguagem popular confere.

O comentário cáustico com Anatole se completa na *coda* final do livro, em capítulo que se intitula apropriadamente “O Eterno Retorno”:

Evêmero então foi indo pra casa e foi pensando “É preciso fazer mesmo alguma coisa Isso não pode ficar assim!” Metralhadoras pipocavam na imaginação dele “É preciso fazer qualquer coisa – um esbregue danado de medonho ou uma revolução” Bombas explodiam arrebentavam quebravam casa matavam sacanocratas ensanguentavam o horizonte como um novo sol “É preciso fazer alguma coisa – agir agir agir...” Tava perto de casa e deu uma espiada no relógio Entrou pisando forte Olhou de novo pro roscofe Meia-noite Rodas de bonde chiavam em sua imaginação Tussiu (3 vezes 3 igual a 9 mais ½ da noite igual a 9 ½) nove vezes e meia Despiu o paletó (metralhadoras metralhadoras metralhadoras) arregaçou as mangas da camisa (metralhadoras metralhadoras metralhadoras) e metralhou na reminton “Cobrinha entrou no buteco e botando dois tistas no balcão pediu pro coisa — Dois de gozo”¹⁰

⁸ Menciono aqui, apenas de passagem, o capítulo “De como Evêmero opinou sobre usos e abusos ou o resultado duma deschateação”, em que Fraga, a exemplo da “Carta pras Icamíabas”, no *Macunaima*, de Mário de Andrade, utiliza a escrita em português castiço para satirizar a língua em que se fala e aquela em que se escreve. Mas além do português castiço, faz uma mescla na qual substitui os esses das palavras por efes. Parece a fala de alguém com problemas de dicção.

⁹ Fraga, op. cit., 1999, p.33.

¹⁰ *Ibidem*, p.51.

Exatamente o início da narrativa de *Desabrigo*.

A linguagem escolhida por Fraga e por seu personagem-autor Evêmero, com sua falta de pontuação, gírias, calões, coloquialismos e marcas de oralidade, é, pois, ponto de vista e não bizarrice ou maneirismo de origem modernista.

Aliás, “Ponto de Vista”, como se viu, é como se intitulam vários dos pequenos capítulos do livro em que a matéria narrada se deixa penetrar pela discussão sobre literatura e linguagem. São várias citações de textos, na verdade, de autoria de Campos de Carvalho, acadêmicos como o estilista Professor Doutor José Guerreiro Murta, Azorin, Henri Bauche, Pirandello.

Angariando argumentos e contra-argumentos, Fraga não deixa que seu leitor se esqueça que discutir linguagem na literatura é mais do que firula de acadêmico ou vício modernista: é vital porque é por meio linguagem escolhida que o autor opta de fato pela matéria a ser narrada e pelo modo de fazê-lo, com distância sobranceira ou com presença e participação.

Como contraponto, a história da composição do samba “Bebe mais leite” e de seu sucesso no carnaval de 42, enquanto o autor, Cobrinha, se autodevera.

A história da criação desse samba é autêntico processo de realidade que vira palavra, sob o ponto de vista escolhido por Evêmero e por Fraga – comunhão e participação no real e não distanciamento.

Cobrinha, esfaimado e já meio alucinado com o cacófato “uma mão”, entra em um café e o garçom, notando seu aspecto, lhe pergunta se vai querer leite. Ofendido por ter sido julgado doente¹¹, retruca que quer um parati. O garçom vai buscar a bebida, Cobrinha fica uns minutos pensando e depois lhe pede também um lápis e uma caixa de fósforos emprestados. Primeiro se zanga o garçom, ao perceber que Cobrinha está sujando o tampo da mesinha, mas curioso se aproxima e ao notar que se trata de uma composição de samba, responde com respeito:

- Teja à vontade

Cobrinha viu logo que o igualdade gostava um bocado do troço e cantou pra ele acompanhando na caixeta

Quero ficar aloprado
tomando um porre danado
talvez a coisa endireite
Vou no buteco da esquina
o garçom chega e se enclina
- O senhor vai querer leite¹²?

Dá-se nesse momento um processo de inversão de sinais, em que o sentido tradicional da linguagem e das atitudes se reverte na leitura própria dos miseráveis do mangue.

¹¹ O leite era oferecido ao tuberculoso.

¹² Fraga, op. cit., 1999, p.35.



Na parede do café Flor do Estácio, havia um cartaz de campanha com os dizeres “Beba mais leite”. Essa é a voz oficial. Mas o dono do café conta que o cartaz era um bom negócio para seu bar. Sem nenhuma explicação, o narrador arremata a opinião do comerciante com um exemplo concreto:

Era mesmo tão bom que quando desabrigo mais miquimba acabaram de boiar e viram o cartaz se lembraram na mesma horinha de tomar umas batidas de limão¹³

O leite do cartaz vira a batida do freguês; o oferecimento do garçom vira o samba de Cobrinha¹⁴.

Cobrinha vai ao “Nice” Café tentar vender seu samba, aproveitando-se da proximidade do carnaval. Todos elogiam a composição, mas ninguém a compra, no máximo lhe fazem promessa de conseguir gravadora ou quem cante o samba no programa da Rádio Nacional.

Qual não é a surpresa de Cobrinha quando, no carnaval, encontra o Cordão, significativamente denominado “Fome aqui é mató”, entoando seu samba, do qual o leitor fica conhecendo mais um pouco:

Quero ficar aloprado
tomando porre danado
talvez a coisa se ajeite
Mas é mesmo minha sina
Vem minha cabrocha e ensina
- meu amor beba mais leite...¹⁵

E o refrão:

Não bote água no leite leiteiro
Bote cachaça pra defender mais dinheiro¹⁶

Cobrinha, maneta e infeliz, reclama, xinga, e acaba caindo no samba junto com o bloco carnavalesco¹⁷.

Note-se que a apropriação da frase do cartaz oficial, com as derivações e transformações de sentido que servem tanto ao dono do bar quanto à composição de Cobrinha, complementa a discussão sobre literatura e realidade que Evêmero trava com beletristas e auto-

¹³ Ibidem.

¹⁴ O mesmo processo se dará também com a expressão “conto do vigário”. O padre pensa ter feito bom negócio, enganando Desabrigo quanto ao valor de algumas jóias que compra dele. No fim, porém, é ele o enganado, pois as jóias não tinham valor algum. Esse é o motivo pelo qual Desabrigo é preso. O vigário o denuncia, revertendo mais uma vez o sentido da expressão “conto do vigário”.

¹⁵ Fraga, op. cit., 1999, p.48.

¹⁶ Ibidem, p.49.

¹⁷ Registre-se a possível alusão da novela de Fraga ao romance de Dyonélio Machado, *Os ratos*, já mencionado aqui. Lá, um sujeito pobre, em dívida com o leiteiro, associa-se aos amigos, que vivem de expedientes, procurando, também ele, um “jeitinho” de conseguir

res acadêmicos e estrangeiros, sintetizados na figura de Anatole France, cuja filiação tardia ao partido socialista deve ter parecido a Fraga, como a outros, uma espécie de pose, mais do que postura.

Se há “marioandradismos” no texto de Fraga, estes não são nem imitação nem modismo. São constitutivos da matéria e da fatura escolhidas e se complementam nas transformações de sentido da linguagem oficial em usos próprios daqueles que se encontram à margem da sociedade brasileira e para quem palavra – no caso de Cobrinha, o samba – é expressão, manifestação contundente, tentativa de ganha-pão, algo visceral e não um enclausuramento distanciado num mundo ascético de papel.

O manejo das categorias narrativas amplifica o processo.

As instâncias narrativa e autoral em *Desabrigo* misturam-se ao jogo metaliterário que permeia a novela.

Ficamos sem saber de fato quem é o narrador. Ao mesmo tempo em que a narrativa se desenrola sob um ponto de vista onisciente, em terceira pessoa, não faltam momentos em que o narrador interpela diretamente o leitor, ou faz referências, como se viu, a outras passagens do próprio texto. Não se trata de um narrador não confiável em primeira pessoa, mas de um narrador que mesmo não falando de si próprio, ainda que onisciente como seus antepassados realistas, não deixa nunca que o leitor se esqueça de que a instância narrativa e organizadora do discurso existe.

O recurso da cena é muito freqüente. Essa apresentação direta da ação levaria à expectativa de um narrador submerso, eficientemente escondido nos bastidores da ficção contada. Entretanto, já pela escolha em escrever sem pontuação, em linguagem coloquial com gírias e calões, a instância narrativa se mescla à matéria narrada, rompendo o distanciamento que os recursos da cena e da onisciência em terceira pessoa costumam impor.

Há uma transgressão na utilização do ponto de vista, que se completa na inserção daqueles mencionados curtos capítulos intitulados justamente “Ponto de Vista”, mudando para italiano, espanhol ou francês, de acordo com o autor citado, isto é, aderindo no título à voz que será ouvida. É a idéia de ponto de vista levada ao seu extremo.

Parece ser essa a questão com que se defronta Fraga. Na linguagem, na articulação narrativa e no assunto tratado nas discussões literárias que percorrem o texto, trata-se, sobretudo, de evidenciar a existência de perspectivas diferentes, rompendo com qualquer impostura de discurso unívoco. Ao mostrar a bainha do texto, ao deixar claro que existe a mão que o costura, Fraga não permite ao seu leitor a ilusão da perspectiva neutra. Isso o torna ainda mais radicalmente realista do que seus antecessores da segunda metade do século XIX.

o dinheiro. Se a relação entre as obras for verdadeira, a de Fraga talvez se coloque em registro mais contundente ainda que a de Dyonélio Machado. Seriam ambas desdobramentos da expressão popular “Ganhar o leite das crianças”, sinônimo de “ganhar a vida”. A conferir.



Mas esse uso posto a nu dos recursos literários é ainda mais complexo quando se leva em conta o personagem Evêmero.

Observe-se o curto capítulo “II – Ponto de Vista”, da primeira parte da novela, que reproduz integralmente:

Evêmero bateu a bota em mil-novecentos-e-quarenta-e-dois Semanas antes de bater ele disse não sei onde nem quando
 “... vou escrever ele todo em gíria pra arrelhar um porrião de gente Os anatoles vão me esculhambar Mas se me der na telha usar a ausência de pontuação ou fazer as preposições ir parar na quirica das donzelinhas cheias de nove-horas ou gastar a sintaxe avacalhada que dá gosto do nosso povo não tenho de modo nenhum que dar satisfações a qualquer sacanocrata não acha?”¹⁸

Se Evêmero é o amigo de Desabrigo, cuja história, inter-relacionada à de Cobrinha, é contada na novela de Antônio Fraga, escrita, de fato, em 1942, *Desabrigo*, quem está dando a notícia da morte de Evêmero em 1942 e reproduzindo suas palavras sobre o modo como vai escrever seu livro? É claramente um jogo de identidades que recusa, de saída, as categorias da narrativa convencional, pois o capítulo que reproduz as palavras de Evêmero, bem como todo o restante do texto, está escrito de acordo com as opções formuladas por ele. A própria citação, introduzida com a seguinte fala do narrador “disse não sei onde nem quando” reforça o procedimento de embaralhamento de identidades e categorias narrativas. O narrador diz que nada sabe, mas sabe literalmente o que foi dito, uma vez que se serve das aspas para reproduzi-lo.

O embaralhamento das instâncias narrativas se reafirma no final inconclusivo da novela. O narrador conta como Evêmero ficou tomado de indignação diante da prisão perpétua de Desabrigo e como isso empurrou-o à máquina de escrever. Se parasse nesse ponto, teríamos uma *mise-en-abîme*, como tantas que a literatura contemporânea apresenta. Entretanto, um curto-circuito se dá, na medida em que a história dentro da história vaza de um plano a outro, tornando-se – ou revelando-se – uma só, pois o que Evêmero começa a escrever é justamente o início da novela de Antônio Fraga, que o leitor acabou de ler.

Não é, pois, na utilização da *mise-en-abîme* que a transgressão da escrita de Fraga se evidencia, mas na derrubada do tapume artificioso que possibilita a *mise-en-abîme*, que rui e mostra como uma o que poderia parecer duas narrativas.

Rupturas no modo tradicional de observar as categorias de narrador, personagem, autor implícito, autor empírico, tiveram vez antes da obra de Fraga e não findaram com ela. Considere-se, por exemplo, nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, acompanhadas de dois prefácios, o primeiro de autoria de Lima Barreto, “amigo do autor e editor das recordações”, que procura dirimir o

engano de que fosse ele, de fato, o autor do texto; o segundo de autoria de Isaías Caminha, que conta como lhe surgiu a idéia e a necessidade de escrever suas recordações. Atente-se, ainda, para o fato de que o prefácio do amigo editor dá notícias sobre a vida do autor-personagem dez anos depois de escrita a última página das recordações, e um antecessor vigoroso à obra de Fraga se afirma.

É mesmo possível considerar que uma linhagem se desenha nessa linha do tempo: escolha do universo periférico urbano como matéria literária, utilização de recursos transgressores quanto à narrativa, linguagem. Os três elementos visíveis na obra de Lima Barreto reaparecem, radicalizados, na de Antônio Fraga. A linguagem é talvez a que mais os afasta, posto que Lima Barreto ateu-se, a maior parte do tempo, às convenções e à norma culta. Mas basta recolher o que a crítica tantas vezes apontou como um defeito de Lima Barreto para perceber que o fio da oralidade e do coloquial já se entremeava ao seu texto:

Percebi que tem de estilo a noção corrente entre leigos e... literatos, isto é, uma forma excepcional de escrever, rica de vocábulos, cheia de ênfase e arrebiques, e não como se o deve entender com o único critério justo e seguro: uma maneira permanente de dizer, de se exprimir o escritor, de acordo com o que quer comunicar e transmitir.¹⁹

Ou ainda, ao tratar do romance *O destino da Escolástica*, de Lucilo Varejão:

Escrito com simplicidade, sem se preocupar com o que os médicos da nossa Academia chamam estilo, ele o tem, embora aqui e ali se notem incorreções. Sou completamente suspeito para falar a esse respeito, pois toda a duvidosa e brigona gramática nacional me tem por incorreto.²⁰

A considerar a formulação do neologismo “marioandradismo” por Fraga, sua pesquisa formal e lingüística se filiará muito mais ao caminho trilhado pelo Modernismo em 22 do que às tentativas e percalços de Lima Barreto. Mas sem a preocupação de estabelecer relações genéticas e muito mais com o intuito de recolher, numa linha temporal, atitudes frente à literatura e à linguagem que tenham traços comuns, não se pode deixar de considerar o fato de que em seu *Diário íntimo*, no ano de 1910, Lima Barreto estivesse se digladiando com o beletrismo como o fará Fraga, por um lado, e recolhendo histórias populares orais e lendas do folclore nacional, por outro como “História do Macaco Que Arranjou Viola”, “História do Linguado”, “História do Diabo que foi ao Baile”, “O Macaco e a Onça”, “O Macaco e a Raposa”, “Os Macacos salvaram a Onça”, “O Príncipe Tatu”, “A Aranha”, “Macacos no Roçado de Milho”, “O Macaco e o Aluá”, “História

¹⁸ “Amplius!” Prefácio a *Histórias e Sonhos*, São Paulo, Brasiliense, 1956, p.30-31.

²⁰ “Um romance pernambucano”, in *Impressões de leitura*, São Paulo, Brasiliense, 1956, p.177.

¹⁸ Fraga, *op. cit.*, 1999, p.23.



do Casamento da Princesa Chelminaza”, “História do Príncipe Benalcaza”, “O Escravo Persa”. Muitas dessas histórias são seguidas de notações referentes à sua proveniência, por exemplo, “O Macaco e a Onça”, “Contado com pornografia pelo A. Higinio, contínuo da Secretaria da Guerra, natural do Rio Grande do Norte”, ou “O Macaco e a Raposa” e “Os Macacos que salvaram a Onça”, “Contadas pelo Santos, servente da Secretaria da Guerra, natural do Ceará”, esta última, conforme nota da edição da Brasiliense, reaproveitada em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, com o título “O Macaco perante o juiz de direito”²¹.

Se não cabe mais a Fraga essas pesquisas, anunciadas em Lima Barreto, fartamente realizadas pelos Modernistas, cabe-lhe abarcar outra forma de expressão popular, para além da utilização “da contribuição milionária dos erros”, que é o samba carioca das décadas de 1930 e 1940.

Se é possível perceber um alinhamento de Fraga com autores e atitudes que o precederam, e que o levam a substituir a tradição oral de lendas e mitos pelo samba, é possível também contrastá-lo a marcas fortemente presentes à literatura que lhe era imediatamente contemporânea, como a voga dos romances brasileiros das décadas de 1930 e 1940, divididos entre a vertente regionalista, consciente da condição do subdesenvolvimento brasileiro, que aos ciclos rurais contrapõe uma industrialização urbana desigual, e a vertente urbana, não raro sob uma perspectiva intimista.

Em “A Revolução de 1930 e a Cultura”, Antonio Candido, tratando da passagem do projeto estético de 1922 ao projeto ideológico da década de 1930, nos termos de Lafetá²², cita e comenta os prefácios de *Cacau* (1933), de Jorge Amado e *Safra* (1937), de Abguar Bastos, que reproduzo:

Leia-se, por exemplo, a nota prévia de Jorge Amado a *Cacau* (1933): ‘Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores de cacau do sul da Bahia.’ O leitor fica com a impressão de que “honestidade” é pouco compatível com “literatura”, e que esta (aqui, sinônimo de elaboração formal) tende a ser um embuste que atrapalha o enfoque certo da realidade. Outros autores mostravam ter consciência dos requisitos da produção literária, mas na prática a sua escrita permanecia no nível cursivo que parecia ignorá-los – como Abguar Bastos, em cujo romance *Safra* (1937) há um lúcido prefácio onde, depois de informar que vai descrever a vida dos apanhadores de castanha da Amazônia, pondera: ‘[...] Desse modo o plano do livro, isto é, a sua intenção social e a sua aparência artística, se misturam sem que um perceba o outro. Não será como a água e o azeite. Será, antes, como a luz e a cor.’ [...] Poucos naquele período, tiveram a capacidade de corresponder ao programa traçado por Abguar Bastos: Graciliano Ramos, Dionélio Machado, alguns mais. E

²¹ Conferir *Diário Íntimo*, São Paulo, Brasiliense, 1956, p.147-157.

²² Conferir João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, São Paulo, Duas Cidades; Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

pouquíssimos puderam unir a formulação crítica adequada à realização correta, como se observa num veterano do decênio precedente, Mário de Andrade²³.

Eu incluiria Antônio Fraga nos “alguns mais”, indicados por Candido.

O crítico conclui: “Tanto no caso da ficção espiritualista quanto no do ‘romance social’, a imersão nos ‘planos’ (sentido de Abguar Bastos) como aspecto dominante conduzia ao espontâneo, que no limite é o informe”²⁴.

Fraga, na sua reivindicação da gíria, do calão e da fala popular na literatura, absolutamente não tende ao espontaneísmo informe. Ao contrário, advoga, na prática, uma tal adequação entre matéria e fatura que a elaboração literária tenha que incluir o ponto de vista da matéria representada, entendendo por ponto de vista também a maneira como a língua é utilizada. Uma estrutura como a da novela *Desabrigo* nada tem de espontaneísmo. É construção complexa que funde plano ideológico e elaboração estética de maneira radical, agregando a essa fusão a reflexão sobre a necessidade mesma desse procedimento fusional.

Também a presença na novela da composição do samba repercute questões que Antonio Candido, no texto citado, estende ao universo da música popular num *Post Scriptum*:

[...] na música popular ocorreu um processo equivalente de “generalização” e “normalização”, só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias e superiores. Nos anos de 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha, antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o País e todas as classes, tornando-se um pão-nosso cotidiano de consumo cultural. Enquanto nos anos 20 um mestre supremo como Sinhô era de atuação restrita, a partir de 1930 ganharam escala nacional homens como Noel Rosa, Ismael Silva, Almirante, Lamartine Babo, João da Bahiana, Nássara, João de Barro e muitos outros. Eles foram o grande estímulo para o triunfo avassalador da música popular nos anos 60, inclusive de sua interpenetração com a poesia erudita, numa quebra de barreiras que é dos fatos mais importantes da nossa cultura contemporânea e começou a se definir nos anos 30, com o interesse pelas coisas brasileiras que sucedeu ao movimento revolucionário²⁵.

A interpenetração de um gênero de música e da narrativa alcança em nossos dias outra configuração, muito mais restrita ainda, que em Fraga, ao universo marginal. Refiro-me ao Rap (*Rhythm and Poetry*) e às narrativas produzidas por presidiários e ex-presidiários, como *Diário de um detento*, de Jocenir²⁶.

²³ In: *A Educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987, p.196-197.

²⁴ *Ibidem*, p.197.

²⁵ *Ibidem*, p.198.

²⁶ *Diário de um detento: o livro*, São Paulo, Labortexto Editorial, 2001. Mano Brown, do grupo Racionais MC's, transformou versos de Jocenir na música “Diário de um detento”, incluída no CD *Sobreviventes no Inferno*, de 1997. Mano Brown, entre outros, também divide as páginas do romance *Capão pecado*, de Ferréz (São Paulo, Labortexto Editorial, 2000).



Em que medida a linguagem utilizada por Fraga é de fato aquela que se adapta à sua matéria? Não seria ela uma criação tão artificiosa quanto a dos beletristas mais ferrenhos, que ele tanto critica?

A existência de um glossário ao final da novela, esclarecendo o sentido dos vocábulos de gíria e calão utilizados na narrativa, parece estabelecer uma distância muito aguda entre o universo das personagens de Fraga e o de seus leitores. Mais do que diminuir a distância, de forma iludida, o glossário parece antes acusá-la. Trata-se, afinal, de um dicionário de português para falantes do português, como se de estrangeiros se tratasse. Uma excrescência, não fosse o fato de que o dicionário traduz a fala de um segmento social brasileiro para o outro, o letrado. É ao letrado classe média que o livro visa. Escrito na linguagem do mangue, sobre o mangue, poderia ser lido por aqueles que estivessem alfabetizados no mangue, mas não pretende ficar restrito a ele.

Ao escolher Evêmero como personagem escritor da novela *Desabrigo*, ao fazê-lo circular pelo Mangue e embebedar-se com seu personagem, Antônio Fraga revela a supressão parcial (porque se trata também de um letrado) e a proximidade (nos anos 60, mais que proximidade, pertinência com a mudança do autor para a cidade de Queimados), entre escritor e personagem. As distâncias, os abismos e o claro projeto de pertinência são patentes.

Assim, dedicar o livro a si mesmo, mais do que resquício de blague modernista, é afirmação, ratificação do projeto a que a novela dá forma: “Para mim mesmo, com muita estima”.

No que diz respeito à composição de Cobrinha, é preciso examinar mais de perto o processo que permite a inserção do samba, da canção popular no espaço antes ocupado, nas pesquisas modernistas, ao folclore, à lenda oral, aos mitos tribais.

Em seu livro *O cancionista. Composição de canções no Brasil*, Luiz Tati observa o vínculo entre canção e fala:

Seu recurso maior [do cancionista] é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto.²⁷

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana.

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar.²⁸

Tati se vale do campo conceitual da semiótica e das observações sobre a relação entre fala e canto elaboradas antes por Mário de Andrade e José Miguel Wisnik para propor um método de análise das canções.

Atento a essa ligação primordial entre a fala e a canção, o autor enfoca, entre outros, o samba. Ao fazê-lo, embora não seja essa sua intenção principal, delinea uma história desse gênero musical no Brasil

levando em conta a relação entre compositor e público, entre compositor e esfera letrada erudita e entre compositor e vida urbana.

Ainda que do samba de Cobrinha só conheçamos a letra, pois não há como ouvi-lo no texto a não ser como texto (ritmo e sonoridade derivados apenas da palavra, não da melodia), as considerações de Tati são muito úteis na medida em que nos permitem reconhecer a inserção histórica da obra de Fraga e talvez corroborar a hipótese aqui tecida para os procedimentos de escrita por ele adotado.

Não é difícil aceitar que uma canção tenha sido instantaneamente composta no já famoso guardanapo de papel de botequim. Na verdade, ela já vinha sendo feita em outros guardanapos, em outras situações, havia dias, meses ou anos. Ela vinha sendo feita até por eliminação, por não ter sido incluída, mesmo que parcialmente, em composições anteriores. Isso sem contar que, muitas vezes, a canção já estava pronta, só que carregando um texto não muito convincente. Nesse caso, então, foi uma simples troca de letra.

Mas a canção sai na hora, isso que importa. A naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade são valores preciosos ao cancionista²⁹.

A cena da composição do samba no botequim está presente em *Desabrigo*. Nada sabemos da vida pregressa de Cobrinha, se era músico, se já havia composto outros sambas, se a melodia lhe veio no mesmo momento em que a letra – por associação de idéia e apropriação de discurso num sentido diferente – se formou em sua mente. O que sabemos é que ele pediu o lápis para o registro da letra e a caixa de fósforo para a batida do ritmo. A imagem, que já se tornou antológica, um verdadeiro lugar-comum, à época da novela de Fraga era fato do dia a dia de muitos e não apenas um clichê associado ao sambista. Em todo caso, estão lá o botequim, a naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade.

Mas estão lá também outros dois elementos que Tati não deixa de contemplar em seu estudo sobre a canção: a vinculação com a malandragem e a relação com o mercado.

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunist, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte³⁰.

A figura do malandro sambista se impregna no imaginário brasileiro, mas é preciso ter cuidado para não tomá-la como algo unívoco. Como bem atestam outras canções, de autoria de Chico Buarque, o próprio sentido do que seja a malandragem vai mudando no Brasil.

Tati mostra como parte dos sambistas dos anos de 1920 buscava aquilo que denomina “estilo semi-erudito”, isto é, uma mescla da

²⁷ Luiz Tati. *O cancionista. Composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996, p.9.

²⁸ *Ibidem*, p.11.

²⁹ *Ibidem*, p.20

³⁰ *Ibidem*, p.9



batida rítmica do samba com letras que recorrem não apenas à dicção culta letrada como também a um certo estetismo preciosista que, na própria literatura, já vinha caindo em desuso. Fazem parte desse quadro Orestes Barbosa, Lupicínio Rodrigues, além de Cartola, Nelson Cavaquinho entre outros. Está embutida nessa opção pela dicção culta e preciosista uma hierarquia de valores que se molda nas distinções de classe:

Por intermédio dessas formas, ligadas ao espírito, os compositores constroem a metáfora da ascensão social e cultural, muitas vezes concretizados em episódios biográficos de encontros com altas personalidades da política e do meio artístico já consagrado³¹.

O que é notável, e Tati não deixa de sublinhar, é que manifestações tidas como eminentemente populares, modulando-se por parâmetros lingüísticos passadistas e submissos ao universo letrado, foram recebidos, de forma indulgente e paternalista, por grandes renovadores da poesia e da literatura no Brasil modernista:

Os poetas eruditos gostam. Mas neste “gostar” há uma relação de tolerância paternal, de justificativa do *Kitsch* pela autenticidade da proveniência sociocultural. É quando Mário de Andrade acha “delicioso” ou Manuel Bandeira diz que o trecho citado³² é “uma dessas coisas incríveis que parece descer dos morros lendários da cidade, Favela, Salgueiro, Mangueira [...]”. Não chega a ser um respeito artístico de mesmo nível. Um erudito vê o semi-erudito como um aristocrata vê um novo-rico: admira a vitalidade e “compreende” os excessos³³.

Contrasta com o samba pautado pela hierarquia de valores dominante e na ascensão social via cultura letrada uma outra vertente que busca o maior sucesso possível de público. Tati ressalta que a vinculação com o mercado, nesse caso, não passava pelo ganho financeiro, mas pela popularidade. Seja como for, uma velha dicotomia enfrentada pela literatura com o surgimento da indústria cultural, entre o que é “sério” e o que é para “consumo”, se repõe na forma da música popular, ela própria confrontada, aproximada ou contornada pela mesma organização dicotômica que separa a música nos pólos popular e erudito.

Note-se que a mescla, que vai pautar boa parte da produção artística e cultural no século XX, entre popular, como o que é produzido por camadas sociais não letradas ou semiletradas, e o popular, como aquilo que é produzido por uma indústria cultural, como mercadoria para consumo dessas mesmas camadas sociais, encontra, no caso, do samba, sua origem nas primeiras décadas do século, sobretudo os anos de 1930 e 1940, a que a novela de Fraga é contemporânea.

³¹ *Ibidem*, p.33.

³² Refere-se a trecho que antecede o parágrafo, que aqui reproduzo, de uma canção de Sinhô, compositor não muito afeito ao estilo semi-erudito, que, no entanto, nele incorreu algumas vezes, como em “Jura”: “Ai, então, dar-te eu irei/ O beijo puro na catedral do amor.” (Apud Tati, op. cit., p.34).

³³ *Ibidem*.

Sua especialidade [de Sinhô] era preparar canções para o sucesso. Nesse sentido, antecipou a mentalidade radiofônica que só se consolidaria na década de 30.

Sinhô chegou a um modelo de melodia simples e direto que caía no gosto do público com a eficácia de um *jingle*. [...] Escorando-se quase sempre no plano da crônica social (que assegurava boa parte do sentido de suas letras) e lançando mão de recursos imediatamente identificáveis, como pequenos provérbios, ditos religiosos ou outras formas em vias de cristalização (por exemplo, a interação amor/orgia/malandragem), Sinhô compensava a precária coesão interna de seus textos e preservava, ao mesmo tempo, o registro coloquial reclamado por suas melodias entoativas.

Embora seus maxixes evocassem ritmicamente o samba, sua forma de composição estava mais afinada com o espírito funcional da marchinha: concisão de letra, apenas o suficiente para um recado pessoal, uma sátira social, uma palavra de ordem ou mesmo para preencher a totalidade das frases melódicas já criadas; concepção musical de consenso, andamento dinâmico e melodia facilmente memorizável. Compunha, enfim, com a receita do êxito³⁴.

Da melodia nada sabemos, mas com certeza, sob alguns aspectos explícitos no texto, a composição de Cobrinha afina-se muito mais pelo diapasão de Sinhô do que pelo dos semi-eruditos: concisão, crônica social, o carnaval como destino. Entretanto, o processo de composição revela não a recorrência ao provérbio, mas a apropriação de uma frase feita que é, ao mesmo tempo e ambigualmente, uma recomendação governamental de saúde e um *slogan* publicitário visando ao incremento no consumo de uma mercadoria que, a bem da verdade, muitos dos habitantes do mangue tinham lá suas dificuldades para obter, notadamente o autor do samba, que remedia na bebida a fome jamais satisfeita, que sucumbe ao impulso do pequeno furto e se autodevorara, vive de si mesmo.

Não encontrar comprador para o samba e vê-lo ter êxito no carnaval de 42 deixa claro que visar ao sucesso, nesse caso e naquele momento, já não era mais apenas questão de popularidade pessoal, mas também de sobrevivência, de sucesso comercial.

A equação intrincada entre exclusão e mercado parece assim começar a ganhar os contornos com que hoje a encontramos naquele momento focalizado pela novela de Antônio Fraga.

A ironia de brincar o carnaval ao som do próprio samba, sem ter nem o reconhecimento autoral, que legitima o fazer artístico, nem o lucro do produto bem-sucedido, que legitima a atividade comercial, é, a meu ver, uma nota aguda que Fraga consegue imprimir ao seu texto e que vai ecoar de maneira muito mais perversa na contemporaneidade imediata. Cobrinha, na sua pobreza de recursos de sobrevivência, enfrenta a dupla exclusão: do mercado e do reconhecimento artístico. Permanece, portanto, à margem.

Se a canção se vincula, essencialmente, à fala, parece-me que a criação de um samba por um personagem da novela é marca, aprofunda-

³⁴ *Ibidem*+



mento e ampliação do processo que julguei entrever nas opções de Fraga pela escrita sem pontuação, a gíria, o calão, a oralidade. Samba e novela comungam com a fala marginal.

E nesse ponto, também é possível supor uma linha histórica que antecede e que sucede a *Desabrigo*. Novamente ressaltando que não se trata de relação genética, mas de tentativa de visão histórica, é difícil não lembrar de Ricardo Coração-dos-Outros e sua modinha em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto e de obras como a de Jocenir e Ferréz, mencionadas há pouco. Refiro-me a um processo, com dinâmicas próprias evidentemente, e não de uma total similaridade de procedimentos.

As discussões literárias em *Desabrigo* polemizam com representantes do beletismo, ainda que ocasionalmente tingido com as cores do socialismo, na figura de Anatole France e com representantes de uma literatura de renovação formal, aparentemente sem comprometimento social, na figura de Campos de Carvalho.

Não serve a Fraga a fatura sem a matéria pela qual optou, nem a matéria sem a fatura de que ela de fato necessita a seu ver – adesão.

No mínimo, uma voz original, embora não solitária, na narrativa brasileira dos idos de 1940, que vale a pena ouvir.