

CRÍTICA LITERÁRIA II

O DESENCONTRO DE DUAS CIDADES: UMA LEITURA DE *SALGUEIRO*, DE LÚCIO CARDOSO

Glória Regina Carvalho de Sousa
gloriadesousa@gmail.com

Nada lhe posso dar que já não exista em você mesmo. Não posso abrir-lhe outro mundo de imagens, além daquele que há em sua própria alma. Nada lhe posso dar a não ser a oportunidade, o impulso, a chave. Eu o ajudarei a tornar visível o seu próprio mundo, e isso é tudo.

(Hermann Hesse)

Cidade do Rio de Janeiro, anos 30, século XX. Cidade resplandecente, inspiração de poetas e das artes em geral. Conhecida internacionalmente como a cidade maravilhosa, o coração do Brasil se faz conhecer por suas imagens: largas avenidas, monumentos modernos, centro de negócios e símbolo do progresso do país. A capital que fixava sua imagem de centro moderno, correspondia plenamente ao projeto republicano de desenvolvimento e, aos poucos, apagava a imagem negativa com a qual o Rio de Janeiro era desclassificado, quando comparado a outras cidades modernas.

OLHARES SOBRE A CIDADE

O olhar de pereira passos

Após a reforma de Pereira Passos, no Rio de Janeiro, os elementos de modernidade introduzidos na cidade estendem-se ao conjunto do país, configurando ideologicamente uma identidade global, de forma que a imagem de cidade moderna e progressista se estende ao país. É o que ilustra Sandra Jatahy Pesavento (1999):

Aumentando a escala de transferência, a cidade moderna passa a valer pela nação e, com isso, atinge-se o padrão identitário idealizado, que atrelaria o Brasil ao “trem da história”, no caminho da “civilização”. Tal processo implica um predomínio do simbólico sobre o real, da representação sobre o seu referente. (Pesavento, 1999, p.159)

A transformação urbana no Rio de Janeiro criaria a desejada imagem da cidade moderna que se tornaria o emblema da nação. Graças à força da representação, a cidade maravilhosa possibilitaria a criação da imagem de um país igualmente maravilhoso. Toda representação, por trabalhar com o simbólico, provoca o efeito de “verdade” e, conseqüentemente, a cidade idealizada e imaginária se sobrepõe à cidade real.

O processo de modernização implicava uma espécie de recriação da identidade nacional. A sociedade também queria ter o status de avançada, culta e cosmopolita. O imaginário social, como forma de representação do mundo, se legitima pela crença e não pela realidade dos fatos. As reformas arquitetônicas e as mudanças no traçado urbano assumem forte representação simbólica. As modificações no espaço público alteram a representação tradicional da cidade e, atendendo ao projeto oficial da República e aos anseios de grande parte da elite cultural e econômica, inicia-se um processo ampliado de metaforização social.

Walter Benjamin, no Trabalho das Passagens (2006), toma de empréstimo o conceito de mônada de Leibnitz para compreender as alegorias da modernidade. Os monumentos, as grandes avenidas, a arquitetura moderna se transformam em símbolos construídos na representação materialista da história, se constituindo em imagens dialéticas. Segundo Benjamin, as imagens dialéticas tornam-se a chave para a mitologia de uma época, que no presente estudo é a experiência da modernidade no Rio de Janeiro nos anos 30, em sua passagem à condição de cidade moderna e cosmopolita, enquanto o Brasil construía sua imagem de país avançado.

É necessário lembrar que as representações construídas social e historicamente não são totalmente falsas, pois traduzem formas de sentir e refletir a realidade e, principalmente, traduzem os desejos da parte dominante da sociedade. Walter Benjamin ressalta a tendenciosidade da história narrada que traz a voz, a ideologia ou a visão de quem a escreve. Devido também ao caráter volitivo e à atmosfera eufórica produzida pela imagem oficial, o imaginário pode assumir um caráter mais real do que as condições concretas da existência, construindo assim a fantasmagoria da Metrópole Moderna. A representação e a eterna construção da identidade nacional traduzem versões do

CRÍTICA LITERÁRIA II

real que resultaram de experiências pessoais, opções e escolhas. É dessa forma que a imagem da cidade ideal se sobrepõe à cidade concreta. Porém a face irradiante representava apenas a superfície luminosa de outras inúmeras faces que viviam à sua sombra. Para a leitura da cidade como um todo, é necessária a compreensão de suas diversas faces, de suas características e da distinção da cadeia de novas imagens derivadas de imagens anteriores, confirmando Ítalo Calvino (1990) que diz: “o olho não vê coisas, mas imagens de coisas que significam outras coisas...”.

As imagens urbanas são os signos da cidade e constituem um cenário que comporta um conjunto de sentimentos e reflexões, pois a cidade, mais do que um conjunto arquitetônico, é o lugar onde convivem os mais diversos tipos sociais. A cidade, além de ser um espaço físico construído, é principalmente o espaço das relações sociais. Logo, é o elemento humano que cria a cidade através do fenômeno social. A cidade é construída a partir das experiências socialmente produzidas que qualificam os espaços, de modo que a imagem, concretamente construída e contemplada coletivamente, será interpretada individualmente, de acordo com o imaginário de cada indivíduo cidadão, que atribuirá significados distintos a cada imagem observada. As mensagens urbanas se comunicam por meio das imagens dialéticas e desencadeiam o processo de construção do imaginário, que cria novo tipo de informação urbana, a partir da própria experiência. Por esse motivo, a paisagem deve ser considerada como um “sistema de criação de signos” (Duncan in Correa e Rosendahl: 2004a, p. 91), constituindo-se em textos cujos significados dependerão do imaginário dos leitores que a contemplem.

A imagem não é uma visão isolada de sentimentos e reflexões; seu pragmatismo está diretamente ligado à experiência urbana que promove a inteligibilidade do presente e do passado e gera a aprendizagem necessária para as escolhas das ações capazes de alterar o comportamento humano. A construção dos inúmeros significados se realiza nos espaços geográficos e sociais da cidade, por meio da real percepção da vivência urbana. Logo, o sujeito interage com os signos da cidade, que atuam como mediadores do conhecimento de si mesma e do próprio indivíduo, de modo que imagem e imaginário se construam mutuamente. É o que cita Lucrecia D’Aléssio Ferrara (2000):

[...] interessa-nos o aspecto contínuo entre o sentido e a camada fônica ou gráfica que o apresenta instituindo um verdadeiro ponto de união entre o imaginário e a imagem ou, mais radicalmente, entre o verbal e o não-verbal, que transforma a leitura num jogo que opera com a simultânea relação imprevista para produzir uma harmonia que faz a imagem eclodir à mesma medida que é investida de sentido; dessa maneira, a imagem não é produto do imaginário, mas se constroem mutuamente. Mediados pelo pensamento cognitivo, imagem e imaginário se reconhecem à própria medida que se concretizam, um é a própria existência do outro; confere-se o imaginário pela imagem e vice-versa. (Ferrara, 2000, p. 116 – 117)

O imaginário gera a multiplicação de significados a partir da imagem urbana de monumentos, emblemas, espaços públicos ou privados, que passam a ter significação especial pela incorporação de sentidos autônomos que se afastam da imagem concreta que lhes deu origem.

O olhar de salgueiro

Os personagens de *Salgueiro*, ao contemplarem do alto do morro a cidade ao longe, experimentam os mais diversos sentimentos e reflexões. Para alguns, a cidade surge como um universo ameaçador e desconhecido; para outros, um mundo inacessível de promessas de felicidade e prosperidade, um mundo reluzente que não lhes pertence. A imagem do morro do Salgueiro também se constrói simultaneamente ao imaginário mítico de um mundo de purgação de pecados, um universo ao qual os indivíduos excluídos da cidade distante e abastada estariam condenados a viver e a penar, como um inferno em terra. É o que ilustra a seguinte cena, ao descrever a paisagem interior do morro:

Todo o Salgueiro se move como um corpo de gigante, na noite larga que vai crescendo. Uma força desconhecida brota daqueles casebres acoorados no escuro, daqueles barrancos agressivos da estrada. Mas é uma força de doença e de morte, de coisa estragada. (Cardoso, 1984, p. 50-51).

É por meio do imaginário, capacidade associativa de produzir imagens e significados a partir de uma realidade concreta do cotidiano urbano, que personagens como Rosa, Teresa Homem e Vicente preferem viver no Salgueiro, permanecendo presos a seu imaginário

CRÍTICA LITERÁRIA II

inicial, repetindo sempre as mesmas ações e conformando-se com a vida miserável.

Já os personagens Marta, Genoveva e Geraldo decidem se arriscar na experiência nova da cidade, abandonando o morro em busca de uma vida melhor. É no abandono do mundo no qual se sentiam condenados a uma penosa existência e na tentativa de ingresso no mundo idealizado da cidade grande, que os personagens transformam o imaginário e criam novos significados para a imagem da cidade, alterando seu comportamento. É o que ilustra a cena:

Pela última vez olhou para trás. Seu olhar caiu sobre o Salgueiro, como para arrancar daquela terra espúria a derradeira visão que os seus olhos guardariam. [...] De súbito, cerra os olhos e abaixa a cabeça, vencido pela emoção que sobe o seu peito. Depois prossegue lentamente a descida, ouvindo ainda o grito das mulheres que estendem roupas no caminho. O morro desaparece numa curva brusca. Marcha sem hesitação, ganhando a calçada larga, escutando ruídos de bondes e gritos de vendedores. (Cardoso, 1984, p. 254-255)

Se a imagem concreta é coletiva, o quadro de valores que fundamenta o imaginário urbano é particular e se constrói em função dos sentimentos e vivências de cada habitante da cidade.

Os diversos imaginários estabelecem uma associação de fragmentos que constroem uma visão metafórica da cidade, a qual passa a habitar o imaginário coletivo. É importante lembrar que a imagem hierarquiza os espaços das cidades e dita a ideologia do poder, seja por meio dos edifícios suntuosos e modernos, das avenidas movimentadas por veículos luxuosos e pessoas elegantes ou por meio de ruelas sujas e acanhadas com casebres pobres, habitados por pessoas esqueléticas e mal vestidas. A cena de *Salgueiro* na qual Marta e Genoveva visitam o velho Manuel na Santa Casa ilustra bem a hierarquia dos lugares, estabelecendo a antítese entre o morro – espaço da sujeira, do barulho, da miséria e da violência – e o hospital – espaço da higiene, do silêncio, do cuidado e da esperança de cura. A cena é protagonizada por Marta e Genoveva, completamente deslocadas no ambiente limpo e ordeiro, com suas roupas gastas e seu comportamento envergonhado. A certeza de sua miséria, sobretudo pessoal, faz com que as personagens sintam-se ridículas e fora do espaço que lhes cabe de direito: a favela com suas privações características.

[...] Não podiam explicar aquela súbita sensação de desconforto, aquela quase percepção da realidade interior do hospital, a falta de liberdade, a grande liberdade talvez próxima demais. Para elas, era qualquer coisa de novo aquela porta que se rasgava diante dos seus olhares atônitos, como a visão de um mundo gelado e desconhecido. [...] Tudo aquilo tinha um ar de um ridículo horrível; o velho doente, que todos conheciam tão bem, as visitas, a filha, sempre calada e indiferente, olhando-o agora com os olhos vermelhos e curiosos (Cardoso, 1984, p. 78, 79-80).

É um momento de forte tensão. Além da contraposição entre os dois espaços, Manuel, que se alegrara imensamente com a visita, logo repara a mudança na aparência e no comportamento de Marta. A filha, que a princípio tentara disfarçar, acaba por confirmar as suspeitas do pai, confessando-lhe a prostituição. É com lágrimas nos olhos e profundo sentimento de fracasso existencial que Manuel se despede das duas para não tornar mais a vê-las. A dramaticidade da passagem evidencia a situação limite entre o espaço de “heterotopia de crise” e de “heterotopia de desvio” (Foucault, 2006) a que o ambiente do hospital se transforma. Observa-se uma contestação simultaneamente mítica e real do espaço vivenciado pelos três personagens, evidenciando suas profundas angústias e recalques emergentes.

O romance *Salgueiro*, ao dramatizar os universos de forma tão definida, fornece uma imagem bipartida da cidade. Na medida em que a narrativa estabelece o contraste entre o universo da favela e a metrópole, ressalta o confinamento dos pobres e dos iletrados nos ambientes afastados ou menosprezados pelas elites. A visão da cidade é sempre marcada pelo imaginário de abismo entre os dois mundos, imaginário coletivo que é confirmado pelas experiências, muitas delas fracassadas, dos personagens na cidade. Antonio Candido (1993) lembra que as normas sociais aparecem refletidas na ficção e a estrutura narrativa de *Salgueiro* confirma a norma social de exclusão daquele que não pertence ou não interessa à elite do poder. A fronteira física também demarca a fronteira moral e cultural, e, em conseqüência, *Salgueiro* apresenta uma cidade-favela, com leis e valores próprios que, se por um lado contrastam com as leis e valores oficiais, por outro os influenciam e complementam a cidade em seu aspecto real. Desse modo, muito mais do que um cenário, a paisagem

CRÍTICA LITERÁRIA II

vernacular²⁰ do Morro do Salgueiro realiza a dialética com a metrópole e transforma-se numa paisagem mítica e heterotópica, pois a miséria humana dramatizada nesse espaço desmitifica a visão utópica da cidade. Citando Foucault, a cidade-favela se constitui como um posicionamento em intensa relação com todos os outros posicionamentos da cidade, embora, aparentemente, se encontre isolada geograficamente. Tal posicionamento é capaz de suspender, neutralizar ou inverter o conjunto de relações entre os espaços citadinos, assim como levar à reflexão e até mesmo à subversão de conceitos e comportamentos. Os personagens vivenciam, simultaneamente, o espaço utópico da cidade aperfeiçoada – visto paisagisticamente à distância – e o espaço “inverso da sociedade” (Foucault, 2006) em seu sentido mais amplo, já que a cidade-favela constitui exatamente o inverso da radiante e utópica Cidade Maravilhosa.

Paul Claval (2004), explica que o traço predominante da maioria das paisagens vernaculares resulta das múltiplas decisões dos “atores sociais”, por vezes extremamente humildes que edificaram suas construções, atendendo às condições, muitas vezes inóspitas, em que viviam:

A arquitetura vernacular merece a priori, ser estudada porque é aquela da pessoa comum; é aquela de uma sociedade cristã onde todo mundo é, por princípio, considerado; um regime democrático não é coerente com ele mesmo se não sabe apreciar aquilo que agrada às populações mais modestas. [...]

A valorização das paisagens vernaculares testemunha, portanto, a transformação profunda do olhar que os geógrafos lançam sobre o meio-ambiente que os homens constroem. (Claval, 2004, p. 64)

Paralela à visão eufórica da cidade modernizada que compõe a cena principal da metrópole irradiante, surge por trás das luzes a visão disfórica, marcada pela crítica direcionada ao progresso excludente e autoritário. A visão disfórica sai dos bastidores e, penetrando na cena principal, realiza a leitura da cidade possível em contraponto à cidade ideal produzida pela visão eufórica. É através da leitura da cidade possível que se estabelece a relação necessária entre modernidade e experiência urbana.

²⁰ Segundo a nota do tradutor, vernacular vem de *vernaculaires*, em francês, significando indígenas, originais, nativas, relativo à massa da população. (Claval, 2004, p. 60)

O MORRO COMO PAISAGEM

Da cena à obscena

O romance *Salgueiro* se insere na visão crítica, pois denuncia as mazelas e injustiças sociais em uma metrópole idealizada aos moldes parisienses de modernidade e progresso. Entra o jogo de cenas: a miséria ao lado da riqueza, o terrível ao lado do belo, o trágico ao lado do cômico, a loucura ao lado da racionalidade. A cidade real pulsa fora da cena oficial, constituindo a cena secundária. A cena periférica, marginal, se realiza pelos elementos obscuros que nublam o brilho da capital modernizada. O romance *Salgueiro* ilustra a cena secundária com as desigualdades sociais, a miséria e as privações humanas. A obra focaliza a violência contra o ente social que ocupa a margem urbana, tanto no nível emocional quanto físico – a violência da fome e da miséria, da falta de moradia e de trabalho, e, finalmente, a violência nas diversas relações humanas.

A imagem da cidade civilizada, justa e moderna representa a máscara identificada ao cosmopolitismo. A tensão social racha essa máscara cristalizada e, através das fissuras, expõe em suas entranhas as diferentes cenas urbanas. A cena central é invadida pelas diversas cenas secundárias que, ao virem à tona, ganham significação maior do que a cena principal, pois interferem no cotidiano urbano e influenciam os demais segmentos da sociedade. O romance *Salgueiro* dramatiza as faces obscuras e indesejadas da cidade que poderiam ser classificadas de “obscenas” (Gomes, 1994), de modo que os bastidores da cena principal da cidade são representados pelos espaços da favela. É o olhar da periferia que se mostra à cidade. O movimento de tirar da cena principal tudo aquilo que não correspondia ao ideal de civilização e modernidade criou a ilusão da invisibilidade do que se torna marginal. Não é preciso estar no foco das atenções para existir e marcar sua presença. Os excluídos sempre existiram e continuam existindo na sociedade atual, e esse contingente humano fará o possível para sobreviver em uma sociedade que os rejeita e tenta ignorar sua presença.

Marshall Berman (1986), em seu estudo sobre o poema “*Os olhos dos pobres*” (Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, nº26), analisa o projeto de remodelação que expulsou os miseráveis da Paris moderna. A mesma fascinação expressa nos olhos da família de po-

CRÍTICA LITERÁRIA II

bres que contemplam o luxuoso café parisiense é expressa pelos personagens de *Salgueiro*, que, excluídos da cena principal, miram a cidade do alto do morro, conscientes do abismo existente entre o seu mundo miserável e o mundo reluzente, que não é para pessoas de sua condição social. A descrição feita por Berman para a “*Família de olhos*” perfeitamente caberia aos personagens de *Salgueiro*:

Os olhos do pai parecem dizer: “Como isso é belo! Parece que todo o ouro do mundo foi se aninhar nessas paredes”. Os olhos do filho parecem dizer: “Como isso é belo! Mas é um lugar que só pode ser frequentado por pessoas que não são como nós”. Os olhos do bebê “estavam demasiado fascinados para expressar qualquer coisa além de alegria, estupidez e intensidade”. A fascinação dos pobres não tem qualquer conotação hostil; sua visão do abismo entre os dois mundos é sofrida, não militante; não ressentida, mas resignada. (Berman, 1986, p. 145)

Os personagens de *Salgueiro* também apresentam uma visão sofrida e resignada da distância entre a cidade do Salgueiro e a cidade vista do alto do morro. Os personagens sentem-se condenados a uma difícil existência dentro dos limites da favela e sentem que a cidade luminosa não é para ser habitada por eles. A mítica metrópole apresenta-se inacessível e a cidade mítica, de atmosfera sombria e tentacular, apresenta-se implacável e dominadora.

Entre o vernacular e o símbolo

Analisando-se o ambiente da favela, observa-se que a subida penosa no morro, os gritos das mulheres espancadas, a descrição da sujeira dos seres e do ambiente, o barulho do vento constante no zinco dos barracos e as bandeirolas de papel a tremularem sem parar são dados realistas do espaço. Tais dados confirmam a verossimilhança necessária ao caráter naturalista do texto, porém são também dados simbólicos da narração, compondo a atmosfera mítica dos espaços. A sujeira assume valor simbólico de degradação moral, física e social, degradação que nem as chuvas torrenciais descritas no livro conseguem limpar, resultando em todos os espaços muita lama onde os personagens chafurdam. Há um forte vínculo entre os personagens e o ambiente descrito: a natureza selvagem e rude do morro, as tempestades, os casebres abafados com forte cheiro de exalações humanas, o calor insuportável ou o frio cortante. Sempre situações-limites em que as sensações dos personagens são descritas com intensidade.

A degradação humana é apresentada em comunhão com a atmosfera sombria do ambiente. É o que demonstra a passagem abaixo:

[...] Teve medo da noite. Aquelas árvores recurvas, sacudidas pela ventania, aquele céu pesado, sem nenhum rastro de estrela, começavam a atuar em sua imaginação. Ouvia, muito distante, como de outro mundo, latidos lúgubres. Pensou nos cães amarrados nos quintais abertos, sofrendo ao vento frio, desorientados com a escuridão. Também ele, se quisesse, poderia uivar daquele modo, porque tinha frio e o apavorava aquela treva sem movimento. Segurou com os dedos duros a lama em que chafurdava. O nojo invadiu-o de repente e comprimiu o peito, sentindo o coração saltar. (Cardoso, 1984, p. 211-212)

O barulho do vento cortante, descrito como uivo de lamento no zinco, simboliza o sofrimento das inúmeras privações pelas quais passam os personagens e também contribuem para a composição da atmosfera narrativa de intensos conflitos humanos e de absoluta miséria, tanto no nível físico quanto no nível moral. Em todo o romance os personagens ouvem “o vento zunir e o zinco chorando” (Cardoso, 1984, p. 146).

Ouvia o vento lá fora. Desabara de súbito, arriando as velhas copas até o chão, com um alarido sombrio de gigante agonizando. Todas as coisas pareciam sofrer naquele instante. A noite escura, estendia-se inalterável, como um corpo sem vida. E foi dessa escuridão exterior que brotou uma pequena claridade na sua consciência.[...] E pensando naquela palavra “auxílio”, escutava o vento lúgubre torturando o zinco dos casebres. (Cardoso, 1984, p. 142)

As bandeirolas simbolizam a pequena cidade existente na grande metrópole, aquela que, frágil à primeira vista – é importante ressaltar que as bandeirinhas são de papel –, resiste a todas as intempéries, pois em todo o romance, na descrição do ambiente lúgubre, estão presentes as tremulantes bandeirolas brancas de papel. O branco que simboliza a pureza e a paz é também, segundo a Física, o reflexo de todas as cores. É forte o apelo simbólico dessas bandeirolas que poderiam representar, além da cidade-Salgueiro, uma imensa população marginalizada, composta dos mais diversos tipos humanos, que tentam sobreviver em condições inóspitas em meio a um centro urbano que os rejeita. Mais do que a paz, no romance, o branco poderia simbolizar a luta pela vida.

Criaturas sobem pelo morro e as latas de água brilham, enquanto os vestidos brancos ondulam sempre. Distante, as bandeirolas tremem. As galinhas ciscam nas estradas. O brilho se torna tão violento, que sente no

CRÍTICA LITERÁRIA II

olhar estranhas cintilações se desfazendo. Ainda uma vez sonda sua alma e sente que não poderia viver naquele mundo. (Cardoso, 1984, p. 254).

O morro do Salgueiro, com sua força dominadora sobre os personagens que paradoxalmente o temem, o odeiam e o tomam como um lar eterno, assume uma espécie de caráter humano que se eleva a condição de fábula. O morro atua como um personagem que protagoniza o romance, determinando as ações e os destinos dos outros personagens. Em todo o romance observam-se manifestações de sentimentos ao morro, como temor, resignação, amor, ódio e, principalmente, como o lugar mítico de purgação de toda uma existência humana. Não é à toa que os personagens de Salgueiro comparam o morro a um inferno, descrevendo sua atmosfera sombria e implacável. Um ambiente ao qual se submetem porque consideram estarem predestinados àquele lugar e o tomam como a única coisa que realmente possuem: seu mundo.

Se quisessem fugir do inferno, sabiam que deveriam partir, mas ainda assim qualquer coisa os ligava ao morro. A saúde era fora, longe dali, mas eles pertenciam àquela espécie de morte. (Cardoso, 1984, p. 142).

Os personagens têm consciência de seu sofrimento no morro e, se o temem como força dominadora, o aceitam como universo conhecido. A narrativa evoca as imagens míticas do inferno e do paraíso, realizando a dialética entre elas.

O personagem Geraldo passa a inquietar-se cada vez mais com a questão religiosa, o questionamento e a ânsia por Deus, que caracterizarão outros personagens criados posteriormente pelo autor em outras obras, e que constituirão elementos marcantes em sua narrativa. A própria comparação do morro a um inferno terreno ou a uma entidade que comanda o destino de todos, condenando-os a uma existência dolorosa dentro de seus limites, já comprova essa marca narrativa. O morro transforma-se em uma metáfora do purgatório onde se expariam as culpas dos males próprios da humanidade.

O romance *Salgueiro* cumpre sua função de denúncia social, ao dramatizar as subcondições de habitação e as vivências sofridas por uma parte da população que é marginalizada por não possuir meios econômicos para pertencer ao grupo dominante. O romance questiona e propõe a análise crítica das tensões que compõem as estruturas morais e sociais desse grupo e convida à reflexão sobre a so-

cidade atual como o reflexo de todo um processo histórico de desigualdades e exclusões.

Rio de Janeiro, cenário de sonhos e promessas, metrópole que, não sendo perfeita e ideal, torna-se, sim, maravilhosa, quando ilumina seus bastidores, a porção da cena social concernente a uma parte da população carioca que é mistura de todas as etnias e tipos sociais e valoriza as tradições culturais, que podem e devem conviver lado a lado com o progresso. Trazer para a cena principal as diversas cenas obscuras é promover a legibilidade da cidade real face à cidade ideal. É o primeiro passo para a construção de um caminho verdadeiramente democrático que vise à diminuição das injustiças sociais. E, sem o primeiro passo, é impossível dar o segundo.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Passagens (1927-1940)*. Org. Willi Bolle. Colabor. Olgária Mattos. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERMAN, Marshall. Baudelaire: o modernismo nas ruas. **In:** *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1986, p. 127-165.

BOLLE, Willi. A metrópole como espaço imagético. A construção do olhar sobre a cidade na obra das Passagens. / A Metrópole: palco do Flâneur. **In:** *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da História em Walter Benjamin*. 2ª ed. – São Paulo: USP, 2000, p. 49-103 e 365-400.

BOSI, Alfredo. Tendências contemporâneas. **In:** —. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 429-443.

———. Lúcio Cardoso. **In:** —. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 464-467.

BRANDÃO, Ruth Silviano. Lúcio Cardoso: a travessia da escrita **In:** *Lúcio Cardoso: a travessia da escrita*. Coleção Humanitas. Belo Horizonte: UFMG, 1988, p. 25-46.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: USP; Campinas: Unicamp, 2006.

CRÍTICA LITERÁRIA II

CANDIDO, Antonio. O discurso e a cidade. **In:** *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 19-94 e 123-152.

———. A nova narrativa. **In:** *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 199-215.

———. A revolução de 1930 e a cultura. **In:** *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 181-198.

CARELLI, Mário. *Corcel de fogo. Vida e obra de Lúcio Cardoso*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

CARNEIRO, Flavio. Prosa de ficção no século XX. **In:** ——. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CLAVAL, Paul. A paisagem dos geógrafos. **In:** CORRÊA, Roberto Lobato & ROSENDAHL, Zeny. *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004a.

CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004b.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. Cidade: Imagem e imaginário. **In:** *Os significados urbanos*. São Paulo: USP; Fapesp, 2000, p. 115-131.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. **In:** *Ditos & escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Manoel Barros da Motta. São Paulo: Forense, 2006, p. 412-422.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade. Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LIMA, Luiz Costa. O questionamento das sombras: mimesis na modernidade. **In:** *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, p. 67-92.

———. Mimesis e verossimilhança. **In:** ——. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 29-70.

LINS, Álvaro. *O romance brasileiro contemporâneo; Otávio da Faria, Lúcio Cardoso, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gilberto Amado*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

MARTINS, Maria Teresinha. O mundo: uma questão de signos. **In:** ——. *Luz e sombra em Lúcio Cardoso*. Goiânia: UCG, 1997, p. 9-96.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

PEREIRA, Lúcia Miguel. A favela verossímil de Lúcio Cardoso. **In:** *A leitora e seus personagens*. Seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943) e em livros. Rio de Janeiro: Graphia, 1992, p. 94-98.

PEREZ, Renard. Lúcio Cardoso. **In:** —. *Escritores brasileiros contemporâneos*. 2ª Série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964, p. 191-210.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O efeito do espelho: da cidade maravilhosa ao país das maravilhas. **In:** —. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 157-231.

ROCHA, Hildon. Lúcio Cardoso, sua história e sua obra. **In:** —. *Entre lógicos e místicos*. Rio de Janeiro: São José, 1968, p. 114-122.

SANTIAGO, Silvano. Fechado para balanço / sessenta anos de modernismo. **In:** —. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 75-93.

SANTOS, Cássia dos. Da estréia com *Maleita* à publicação de *A luz no subsolo*. **In:** —. *Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001, p. 23-41.

SANTOS, Hamilton dos. *Lúcio Cardoso, nem leviano nem grave*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SEVCENKO, Nicolau (org). A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. **In:** —. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Cia. das letras, 1998, p. 515-620.

SÜSSEKIND, Flora. Tal naturalismo, quais romances? **In:** —. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 91-198.