



ESPACIAL LAPA: A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS E DAS COISAS NO ROMANCE *LAPA* DE LUÍS MARTINS

Luiz Jorge Soares Guimarães

Orientadora: Olga Donata Guerizoli Kempinska

Mestrando

RESUMO: Este trabalho debruça-se sobre o primeiro romance, *Lapa* (2004), de Luís Martins, autor carioca que se mudou para São Paulo após impasses com a recepção de sua produção narrativa. As abordagens analíticas são um estudo sobre a espacialidade, um sobre a temporalidade e outro, final, sobre as personagens do romance. Seguindo o viés analítico da mímesis, enquanto representação literária do real, o estudo que aqui se faz (sobre a espacialidade) visa a entender como se dão as relações das personagens do romance com os ambientes e objetos, em suma, entre o ser e os fenômenos – objetos do mundo –, em termos filosóficos. Para tanto, este trabalho tentará mostrar aos receptores como a pesquisa sobre a espacialidade foi desenvolvida ao longo do mestrado e como foi finalizada, por meio da exposição deste artigo, que aborda questões como a espacialidade e fenômenos – todos os elementos objetivos – do romance, e os reflexos dessas perspectivas fenomenológicas nas personagens da narrativa de modo dialético. Aqui serão expostas as relações de espaço com os principais lugares narrados, prostíbulos e ruas; E, por fim, como as relações de alteridade são formadas e possibilitadas por uma dialética entre seres e coisas.

PALAVRAS-CHAVE:dialética, espacialidade, Lapa, Luís Martins, trevas.

Introdução

Não é novidade que o bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, seja utilizado por um autor como ponto de referência, na história da literatura brasileira, e nem que tanto se possa falar sobre ele, visto que, além de ser uma área de muitas atuações, tanto sociais quanto geográficas, para a formação do centro da cidade, foi também residência de diversos escritores e artistas, tais como, Rubem Braga, Manoel Bandeira, Di Cavalcanti, Jorge Amado, Luís Martins e Tarsila do Amaral, entre outros. Entretanto, o que faz de Martins um caso especial é o fato de ele ter não só vivido e deambulado muito pelas ruas desse bairro- e da cidade do Rio –, mas também de ter dedicado bons anos de sua vida ao ritmo de vida lapiano. E mais: escreveu um romance de nome homônimo que, embora por sugestão de Jorge Amado, tenha mudado o título do livro, que se chamaria *Prostituição*, para *Lapa*, revelou uma faceta grotesca da cidade, com suas baixas e altas zonas de meretrício, mantendo uma perspectiva propositiva, que se delimita na própria nota introdutória à obra. Seu romance, por mais que tenha como eixo temático a prostituição que se estende do bairro da Lapa até o Mangue, hoje Cidade Nova – onde se encontra a prefeitura da cidade –, impõe-se como uma crônica decadente do Rio Antigo – amalgamando traços da poética decadentista francesa, da crônica jornalística brasileira, do romance de formação, das memórias, dos livros de transição, da construção fragmentada, que tem culminância com o advento da técnica cinematográfica e do ultrasentimentalismo, resquício do romantismo. Mas voltando à assertiva, se se pode indagar: antigo para quem?

Luís Martins, como ele mesmo afirma diversas vezes, ora em sua autobiografia *Um bom sujeito* (1983) “A verdade é que aquele tipo de literatura que eu fazia então passara de moda.” (MARTINS, 1983, p. 39) – escreve isso acerca de sua produção literária anterior à consolidação do romance agora analisado –, ora na voz do narrador de *Lapa* (1936), Paulo Braga, que foi, assim como ele próprio, um “(...)homem oscilante e de transição entre dois mundos (...)” (MARTINS, 2004, p. 57), ou seja, não estava nem em um tempo, muito menos em outro, mas em constante movimento, como o *flâneur* baudelairiano tanto admirado pelos

escritores brasileiros da *Belle Époque* carioca quanto pelos já modernos com tendências anacrônicas, por buscarem outros tempos e espaços, que já não residem mais no presente, apenas na lembrança, como na representação de uma foto antiga, onde não se sabe se o que fora registrado ficara de fato na memória, como recordação, ou se já se transplantaram os personagens e os lugares da foto para a imaginação, alterando as formas registradas com as premissas da saudade, que, no agora, encenam as carências dos dias e o desejo futuro, vergando-se para seu antecessor, o passado, como um beijo de alento ante o adeus.

Seguindo o viés de analítico da mimesis, enquanto representação literária do real, o estudo que se aqui se faz visa a entender como se dão as relações das personagens do romance com os ambientes e objetos, em suma, entre o ser e os fenômenos, em termos filosóficos – compreendendo o imanente como tudo que se origina do indivíduo pensante e o transcendente como aquilo que está alhures desse, tanto física quanto metafisicamente. Para tanto, esta análise não se valerá de um estudo profundo sobre a temporalidade, que será desenvolvido na parte final deste projeto, e, sim, de um estudo focado estritamente na relação ser-objeto.

Muitos poderiam ser os métodos de pesquisa, e até mesmo nenhum, porque o pensamento moderno e pós-moderno já prescindem de tamanhas regularidades analíticas. Entretanto, haverá um método, para que o leitor possa não se perder ao longo deste capítulo. Deixemos isso, a contingência, para o narrador, Paulo Braga, que tanto flanou pelas ruas do Rio “Peguei a caminhar um pouco ao acaso, começando a querer vomitar as delícias e os sonhos da noite... Subia a rua Joaquim Silva, pra fazer tempo. Estava escuro ainda.” (MARTINS, 2004, p. 39). Essa passagem imprime-se na página inicial do romance, quando o boêmio Paulo está retornando para casa após “(...) uma noite perdida nas pensões do amor barato.” (MARTINS, 2004, p. 39).

Voltando à questão metodológica, o que se propõe neste capítulo, para seu estudo, é um método que se aproxime da relação espacial e com essa dialogue, asaber, partindo de elementos menores, microestruturas, adentrar-se-á a fisiologia do romance, até que se possa entender o funcionamento de cada parte – o romance é dividido em três – como se fosse um órgão vivo e, para além de sua completude orgânica no corpo da obra, perceber as idiosincrasias de cada seguimento, e como os espaços e as coisas são percebidos não só pelo protagonista da história, mas também pelas outras personagens – através do narrador –,

que, em sua maioria, são seres marginalizados ou que se relacionam com o lado tido como marginal e decadente da vida.

Não serão julgados os valores de um tipo de conduta de vida na sociedade brasileira como certos ou errados, mas pelas perspectivas e vontades das personagens, deixar-se-á que elas se expressem, como assim dispostas e criadas por Luís Martins. Aí, dentro de tais tomadas de posição dessas, poder-se-á perceber juízos de valor, de moral, de amoralidade, a marginalidade e a plena inadequação de determinados grupos de indivíduos para com as regras e as coerções impostas pela sociedade da época. Nem todos se adéquam ao espaço em que nasceram e vivem, e tais relações, como se dão por meio do poder, enquanto digladiações de classes sociais – sem querer aprofundar em um estudo político, econômico e sociológico, visto que o objetivo deste capítulo é a análise dos objetos e das coisas –, cita-se uma frase bem curta do filósofo italiano Nicolau Maquiavel, que sugere de modo incisivo a cisão que separa aquele que é aceito como ser nuclear na esfera social, e por isso reside em uma espacialidade tal, do ser tido como proscrito, e, assim também, com suas respectivas zonas marginais, como todo excesso, que, quando se inicia, respectivamente, transgride as fronteiras impostas pela coerção de um todo: “(...) os poucos não podem existir, quando os muitos têm onde se apoiar.” (MAQUIAVEL, 1989, 103).

As trevas nos trópicos

Para alertar aos “desavisados” ou “mal intencionados”, não deixando que o romance decaia nas teorias do pornografismo, Luís Martins o compõe com uma “Nota absolutamente necessária”, na qual afirma que todo o realismo “cru” e violência dispostos ao longo da narrativa fazem parte de um relato que ressoa, de certo modo, engajado:

Lapa é um livro sério, sério demais mesmo. É uma crônica trágica da prostituição carioca, da Lapa e do Mangue, onde uma humanidade condenada vive a vida mais desgraçada e humilde. (MARTINS, 2004, p. 35).

E afirma ainda que o romance pode ser lido e genericamente classificado como uma reportagem, e que o que ele produziu não passa de “(...) uma rigorosa necessidade de realizar um simples depoimento.” (MARTINS, 2004, p. 36). Não parando por aí, Martins continua dizendo que viu tudo de fora, o que fomenta a ótica do escritor jornalista, e finaliza a nota com uma proposição cabal: “(...) *Lapa* é um livro de sincera e amarga revolta, e é esta a sua única qualidade que eu desejaria ver reconhecida.” (MARTINS, 2004, p. 36). Termina seus dizeres com as impressões das letras L.M. de seu nome, ratificando tal posicionamento.

Se o seu romance fosse tomado como obra jornalística, hoje, provavelmente, seria chamado de jornalismo gonzo, como a produção de Hunter Thompson, mas não foi assim que aconteceu. E graças a este não feito, uma estrita reportagem romanciada, a literatura brasileira teve um romance de profunda diversidade genérica, que abarca aspectos formais da crônica jornalística – o livro é completamente construído a partir de diversos fragmentos, que relembram frames cinematográficos –, e, semanticamente, do romance de formação – a história central é a formação do jovem Paulo Braga, sua iniciação sexual e a percepção da morte –, e parâmetros literários que se calcam na poética francesa do século XIX, que abarca o realismo com sua vertente naturalista e se estende até o decadentismo, que também influenciou diversos autores brasileiros anteriores e contemporâneos a Martins, como mostra o crítico de literatura finissecular Brito Broca, em uma crônica chamada “Boêmia e Profissionalismo”:

Já se disse que foi o romance de Murger, *Cenas da Vida Boêmia*, que se vulgarizando no Brasil nos meados do século passado concorreu para a implantação, entre nós, da boêmia literária. De fato, os chamados boêmios podiam sofrer a sugestão dos heróis de Murger e procurar imitá-los, mas a verdade é que a boêmia se tornou aqui uma consequência direta das novas condições de vida que se criaram para os intelectuais, depois de 1875, mais ou menos. Contribuiu poderosamente para isso a fundação da *Gazeta de Notícias*, no Rio. (BROCA, 1991, p. 218).

Essa breve elucidação serve para que não se adentre a obra acreditando que ela seja uma simples crônica do cotidiano ou um mero relato jornalístico, pois o que será exposto a

partir de agora é um espaço demasiadamente diferente das notícias de jornais, das crônicas cotidianas e mesmo da poética francesa: a literatura de Martins, assim como a de alguns de seus contemporâneos, dialoga pluralmente com esses aspectos, mas revitaliza-se, como o leitor poderá perceber, com o “novo”, ainda que seu contato direto seja com o “velho”. E isso será apreendido por meio de uma análise da espacialidade do romance martiniano. Afrente, em uma parte outra deste capítulo, mas que não pertence propriamente ao estudo dos espaços em *Lapa*, serão melhor analisadas as competências e as inconsistências genéricas do romance. Agora, deixe-se levar pelos lugares.

Espacial Lapa

O que difere um lugar real de um lugar ideal? Pode-se pensar que é aquilo que um espaço geograficamente é, a matéria sólida dividida entre o desenvolvimento “natural” do universo e a interferência do homem nesse, em um primeiro momento, e que o espaço ideal, como na acepção metafísica platônica, é aquilo que transcende ao fenômeno, tanto humano quanto objetual, o que está além de toda *physis*. Embora essas premissas sejam válidas, elas só o são por causa de um detalhe crucial: o ser humano. A natureza – tanto as ciências sociais quanto, e principalmente, as naturais são a prova de que o universo pode existir plenamente prescindindo da humanidade – com todos os seus elementos concretos e, ulteriormente, com as interferências humanas, só transcende ao plano metafísico, porque o homem, com suas perspectivas e anseios, molda com a palavra a arquitetura do mundo. O que se quer dizer com isso? Simples, que os fenômenos objetuais e os indivíduos só possuem sentido fenomenológico se há a existência humana, porque essa é a responsável por tais relações dialéticas e, assim, a subjetividade se impõe como o ponto de partida para um estudo que vise à relação ser-objeto.

Tendo tal premissa como uma validade teórica para o estudo das coisas, a posição dicotômica entre o ideal e o real, que pode ser analisada por diversos matizes, como fora demonstrado brevemente nas relações metafísicas e fenomenológicas, será, aqui, trabalhada também com o embasamento da proposta do teórico da literatura Renato Cordeiro Gomes, que, em seu livro *Todas as cidades, a cidade* (2008) – primeira edição de 1994 –, assimila os

aspectos de ideal ao poder vigente de determinadas elites sociais, na hierarquia de classes da sociedade, e de real a tudo o que provem da classe localizada socialmente como inferior, o povo; e, no que tange à duplicidade da realidade, a perspectiva do psicólogo James Hillman, que afirma em sua obra *O pensamento do coração e a alma do mundo* (2010) que:

(...) a realidade é de dois tipos: primeiro, o mundo significa a totalidade dos objetos materiais existentes ou a soma das condições do mundo exterior. A realidade é pública, objetiva, social e, normalmente, física. Segundo, existe uma realidade psíquica não avaliada em espaço – o reino da experiência particular, que é interior, desejosa, imaginativa. (HILLMAN, 2010, p. 84).

Com isso, ter-se-á a chance de perceber como o fenômeno da cidade influencia, literária e subjetivamente, os indivíduos e como o que se encontra do lado de fora pode alterar o que reside em um lado de dentro, pois que tudo, no âmbito real do homem, são construções do imaginário humano em diálogo perpétuo com o mundo dos fenômenos – pelo menos até o último homem na terra –, ou seja, as realidades possíveis; tendo com isso, a divisão entre um “ideal” burguês e um real “popular” e um real exterior e um real interior, nas definições recém expostas.

O romance *Lapa* começa com a volta de Paulo Braga para casa, após uma longa jornada boêmia, andando pelas ruas do bairro numa viagem ao fim da noite, e o primeiro lugar que surge é um botequim – bares, pensões, e prostíbulos são estabelecimentos recorrentes na obra. Ele está passando mal, mas decide se alimentar: “Num botequim da rua da Lapa, onde parei para comer um sanduíche, uma mulher muito estrompa cejava com quatro sujeitos bêbados.” (MARTINS, 2004, p. 39). Essa simples imagem, um rapaz voltando para casa após uma noite de bebedeiras, parando para se alimentar, e logo em seguida, continuando seu rumo, define um traço que é a temática basilar da obra, a desolação do protagonista narrador, sempre a regressar solitário, com um olhar que busca algum sentido para sua existência tanto nos seres quanto nas coisas; a premência de um sentimento incondicional, que tende a se revelar ora numa busca pelo amor idealizado, ora por um lirismo doloroso, acossado pelo sofrimento alheio. E no terceiro parágrafo da primeira página já se delineia as influências do realismo decadente francês que influenciou diversos autores contemporâneos a Martins e ele próprio –

e sua recriação pela literatura brasileira, o que proporciona ao leitor traços algo de relativamente novo –, e que determina as formas das coisas e dos lugares na obra:

Saí. O céu clareava por cima das casas. As lâmpadas das ruas se tinham apagado, mas alguns botequins estavam abertos, iluminados, com a freguesia da madrugada, mulheres de volta dos cabarés, gigolôs, homens equívocos, donas de pensões gordas acompanhadas dos rapazinhos que levam o cobre. (MARTINS, 2004, p. 39).

Essa passagem da primeira página do romance revela os aspectos temáticos fundamentais de toda a obra no que tange à sua espacialidade representada, mimeticamente, por meio da literatura, e como o que interessa neste seguimento é o estudo dos espaços, elenca-se o fragmento supracitado com a finalidade de que se possa, com essacentalha sígnica, iluminar as passagens obscuras da obra e, desse modo, sentir o pulsar vital do cerne narrativo como o centro e motivo de toda vida, porque “(...) o coração percebe tanto sentindo como imaginando: para sentir intensamente, devemos imaginar e, para imaginar com precisão, devemos sentir.” (HILLMAN, 2010, p. 94).

O personagem – narrador homodiegético –, como frequentemente ocorre no decurso do romance, sai de um lugar e coloca-se em movimento, libertando-se de um dentro, que, embora constantemente busque, vide sua constante vontade de dormir com as mulheres da vida em seus quartos, procurando refúgios outros, casas além, que não a sua, observa os acontecimentos espaciais que se dão no período temporal de seu regresso. A imagem do céu clareando os cumes das casas, em contraponto com as iluminações dos postes findas, demonstra que a noite “vampírica” está para terminar, e apenas alguns comércios ainda estão iluminados, o que faz com que os sobreviventes da madrugada, possam se regozijar com um gole final, que os saciará até a próxima noite. Todos, personagens marginalizados – boêmios, donas de pensão, mulheres da vida, homens equívocos, menores perdidos na vida – dão forma ao quadro de indivíduos proscritos na remanescente noite que se sustenta apenas por oposição à artificialidade das lâmpadas acesas que, de dentro dos bares, como corações em falência, revelam frames embotados pela circunspeção da luz. A vida dos noturnos se mantém no abrigo iluminado, que advém da interação das subjetividades com as coisas e da necessidade

de salvaguardar tanto a si quanto à sua história por meio da fixação imagética dos espaços onde se esteve:

É preciso chegar à primitividade do refúgio. E para além das lembranças positivas que são material para uma psicologia positiva, é preciso reabrir o campo das imagens primitivas que talvez tenham sido os centros de fixação das lembranças que permaneceram na memória. (BACHELARD, 1989, p. 47).

Esse refúgio, que conecta as realidades objetivas e subjetivas, lembra a captação de um espaço por meio da câmera fotográfica, que se remete, estranha e anacronicamente, a ideias filosóficas antigas, retomadas por James Hillman:

Na psicologia grega antiga e na psicologia bíblica, o coração era o órgão da sensação, era também o lugar da imaginação. O senso comum (*sensus communis*) alojava-se dentro e em volta do coração e sua função era apreender imagens. Também para Marsilio Ficino, o espírito dentro do coração recebia e transmitia a impressão dos sentidos. A função do coração era estética.

Não é isso que Luís Martins faz, ao construir um romance que, apesar de todo embasamento em gêneros do passado e contemporâneos revitaliza-os com uma construção de cunho jornalístico e romanesco demasiadamente fragmentado, ainda que haja conexão entre tais, como na composição fílmica um rolo é composto por inúmeras partes distintas que, na decupagem final, são administradas para que engendrem uma criação de sentido total, na intersecção interpretativa entre criador e receptor? E continuando as relações coração-percepção e realidades intra e intersubjetivas, pode-se ainda chegar ao plano das estratificações sociais e deprender como não apenas questões psicológicas interferem na construção de um imaginário literário, ou mimético, mas também como as disputas sociais de poder legitimam a experiência entre o ser e o universo, que, nesta senda, se desdobram por meio da guerra nos espaços urbanos, nos quais o Rio de Janeiro de Martins pode ser entendido

como “Esta cidade real, por onde circulava uma rica tradição popular, não cabia na versão da “ordem”. Era vista como *obscena*, ou seja, deveria estar fora de cena, para não manchar o cenário (...)” (GOMES, 2008, p. 116), e, desse modo, ser um tipo de registro que se dá no vórtice subjetivo, para onde rumam tanto os instantâneos registrados pela sensibilidade humana – ou pelo coração – como também, e ao mesmo tempo, o poder proscreeve alguns enquadramentos da realidade como aquilo que em origem é pressuposto como maldito, a realidade das ruas e da cultura popular, visto que para que uma determinada classe que se intitula superior possa sustentar-se enquanto tal uma outra, denominada e subjugada como inferior, deve se sobrepôr àquela. Essas exposições particulares e distintas servem como premissas para uma toponálise da mimesis no romance de Martins, porque delineiam teoricamente os matizes da obra. E, com isso, a percepção eleva-se à ideia central de Hillman, o mundo, em si, é almadado, está vivo e é demais próximo ao ser humano, que, por meio da sensorialidade, consegue interagir com a alma das coisas:

A reação estética nunca é um panteísmo vago, uma adoração generalizada da natureza ou mesmo da cidade. Em vez disso, Ela é aquela vigilância agradável dos detalhes, aquela intimidade de um com o outro, como conhecem os amantes. Nesse ponto, a própria individuação passa de uma realização individualizada do “eu” para uma individuação da matéria.

Um mundo sem alma não oferece intimidade. As coisas são ignoradas; cada objeto, por definição, é rejeitado mesmo antes de ser manufaturado (...) (HILLMAN, 2010, p. 104).

Com essa poética da aproximação, da retenção do olhar, do amplexo entre indivíduo e objeto, ou ser e fenômeno, Hillman entende que o mundo almadado é nada menos do que aquele que – e esta acepção traja-se de fenomenológica –, como a amante, aguarda o olhar do amado, admirando-se de si mesmo, ao observar o outro e, desse modo, vislumbrar nele a beleza que tanto deseja ver em si próprio pelos olhos daquele, pois que esse relacionamento se desenvolve:

(...) no momento em que cada coisa, cada acontecimento se apresenta novamente como uma realidade psíquica – que não requer as mágicas da sincronicidade, o fetichismo religioso ou qualquer ato simbólico especial – então sou absorvido numa conversa íntima com a matéria. Então a gramática rompe seu domínio: sujeito e objeto, pessoal e impessoal, eu e tu, masculino e feminino encontram novos modos de se intercalar (...) (HILLMAN, 2010, p. 105).

Para que haja as disputas de poder urbano, da tese de Renato Cordeiro Gomes (2008), entre *cena* – lugar privilegiado, consolidado pela apartação burguesa, com pretensões à transcendência ideal – e *obscena* – zona de cultura popular, entendida como marginalizada e real, fez-se necessário essa exposição das realidades do ser e do objeto que foram expostas inicialmente, porque imprescindíveis são enquanto um pilar da estrutura crítico-social e da razão de ser dos seres e das coisas. Com isso, agora tem-se em um primeiro momento, uma infraestrutura analítica, por meio da qual as realidades tanto dos fenômenos quanto as ontológicas são erguidas através de uma interpenetração de extremos que irrompem as fronteiras com o intuito de engendrar uma ótica do novo construto, daquilo que se dá somente com a concupiscência das formas e com suas zonas erógenas amoldadas pela memória, onde os registros estão para o indivíduo como a libido para o homem, a necessidade de se ater à existência segurando-se aos espaços que, retidos na recordação, resguardam os indivíduos da destemperança temporal do inimigo perpétuo, o tempo.

Mas retornando ao romance de Martins, ver-se-á que há um estreito diálogo entre as teorias abordadas neste capítulo e essa sua produção, evidência que se torna perceptível na parte da narrativa em que Paulo Braga, o narrador em primeira pessoa, descreve o quarto de Lia, a mais bela das mulheres da pensão de Mme. Ninette, a dona de um prostíbulo modelar, na primeira parte do romance – onde mesmo havendo a predominância da narrativa fragmentada e de saltos repentinos de um enquadramento para outro, há também um momento em que a especialidade pode ser sentimentalmente registrada por meio da câmara obscura dos signos linguísticos, com suas luzes muitas vezes arbitrárias e de sentido tanto ambíguo quanto ambivalente, que iluminam não o todo, mas, como no mosaico, apenas dadas partes, onde a reverberação nunca é plena, mas sempre fragmentada:

Voltei às três horas. Ela já estava no quarto me esperando. Era um quarto grande, com quatro janelas, no primeiro andar. Dava uma impressão confusa de conforto, com certa elegância de mau gosto.

Uma cama turca macia, baixa, ampla; a um canto, um guarda-roupa moderno, atrás do qual ficava o bidê; um tapete amaciava os passos de tantos homens que passavam por ali. Três abajures – um com lâmpada azul, outro com lâmpada verde, outro vermelha – faziam penumbras de diversas cores para o gosto vário dos clientes. Uma mesinha pequena de cabeceira, com telefone. Na parede, um tecido, com a reprodução do *Grito do Ipiranga*, de Pedro Américo, além de uma infinidade de artistas de cinema e de vários nus em poses provocadoras. Uma penteadeira baixa, com uma bateria de vidros de água-de-colônia. Algumas almofadas, um cheiro esquisito, misturado, de perfumes e de esperma, um quarto bem característico de prostituta de vinte mil-réis, sem coisa nenhuma de notável ou de diferente. (MARTINS, 2004 p. 49).

Apesar de todas as coisas serem tomadas pelo narrador como elementos prescindíveis e de baixa relevância, ao leitor essas informações não repercutem assim. E isso não ocorre pela fatabilidade trivial das coisas, enquanto produtos irrelevantes, mas pela alteração temporal que as mesmas coisas recebem quando do registro escrito, a narrativa, ou seja, um modo de espacialização também pela forma – gráfica – com seu poder de paralisação e decalque do mundo real. O lugar, narrado por Paulo, na senda de Gomes é uma partícula da *obscena* da cidade, na qual personagens marginalizadas descansam seus infortúnios sociais, antes da exclusão total, e ao mesmo tempo, em uma nobiliarquia sígnica, as mesmas são potencializadas pela desaceleração do tempo, o que proporciona um olhar de maior reciprocidade e admiração espacial, e o apogeu hierárquico pela sintaxe, que designa, com sua ordem, a importância sintagmática, onde os núcleos determinados revestem-se com as indumentárias dos determinantes e dos modificadores, a saber, das formas marginais: artigos, adjetivos, advérbios, em suma, dos adjuntos.

A parte mencionada da narrativa poderia ser resumida, então, desse modo: o personagem narrador adentra um quarto de pensão, para se relacionar sexualmente com uma prostituta. Em seguida, observa o lugar e decide que tudo nele é banal. Mas, sinceramente, a narrativa não se limita a isso. Paulo Braga, ao contar suas vivências, mostra todo um diálogo entre ser e objetos que transcende suas próprias afirmações com atavismos genérico-literários que, semanticamente, carregam a história da literatura. A começar pela especificação de cada item ali revelado, fazendo de toda trivialidade o seu contrário, a singularidade, e isso pela descrição das coisas com resquícios do realismo grotesco, muito bem analisado pelo filólogo alemão Erich Auerbach, no capítulo de seu livro *Mimesis* (2004), intitulado Germinie Lacerteux – nome de um romance de Jules e Edmond de Goncourt –, no qual analisa as fontes e o desenvolvimento mimético do realismo ao longo do século XVIII, e vê nos irmãos Goncourt os transplantadores do bizarro para o romance – o que na época de Martins já é algo do conhecimento de todos, ainda que não perca a sua poética do horror:

O que os cativava no tema era algo totalmente diferente: era o fascínio sensorial pelo feio, repulsivo e doentio. É claro que nisto não são totalmente originais, não são realmente os primeiros; pois as *Fleurs Du Mal* de Baudelaire já tinham aparecido em 1857. Contudo, devem ter sido os primeiros a introduzir tais motivos no romance (...) (AUERBACH, 2004, p.448).

O quarto possui uma entrada e quatro janelas, o que sugere uma ideia de abertura, de grande contato entre o interior e o exterior, e denota a sua amplitude; a cama turca, o guarda-roupas, o bidê, o tapete, os três abajures de iluminações distintas, uma mesinha com um telefone, a penteadeira com suas águas-de-colônia, o tecido, as imagens reproduzidas, as almofadas e o odor de sêmen misturado ao de perfumes, todos, elementos que, em excesso, compõem o registro do modo de vida burguês, mesmo que com todas as apetências pelo mau gosto:

(...) a casa transforma-se em uma espécie de concha. Entende-a como invólucro do ser humano e deposita-o nele com todos os seus pertences,

preservando assim os seus vestígios tal como a natureza conserva no granito a fauna extinta. Não podemos, no entanto, esquecer que o processo tem dois lados. O que se acentua é o valor real ou sentimental dos objetos assim preservados, subtraindo-os ao olhar profano do não proprietário; e, sobretudo, apagam-se os seus contornos de forma significativa. (BENJAMIN, 2015, p. 49).

Na narrativa, o não proprietário é Paulo Braga, o viajor das ruas noturnas do Rio que não atenta para aquilo que, provavelmente, a prostituta Lia – também não proprietária, mas residente contínua no ambiente –, por ter sua vida encerrada naquele cômodo de tantos amores, retém em sua existência e no próprio comportamento, as formas de uma beleza do feio. O quarto faz parte do que ela crê ser sua existência, apesar do mau gosto, ele é grande, belo e dono de uma pequena opulência burguesa, que só diz respeito, peremptoriamente, a Mme. Ninette, a abastada dona da pensão modelar. Esse é um dos motivos que delimita a perspectiva do narrador, pois mesmo que ele busque uma interação direta com os objetos dos quartos alhures – coisa que ocorre durante todo o romance *Lapa* –, Paulo não consegue senti-los como um ponto de proteção plena, um refúgio sincero. Ele tem de voltar a sua casa sempre, para que possa revigorar a vida e preparar-se para uma nova longa jornada noite adentro. Mas isso apenas até que sua conduta o impeça de regressar, e seu pai interponha-se, tal qual uma barreira, entre as coisas do mundo e as de casa, separando, desse modo, não só a relação de Paulo com o mundo dos fenômenos, mas consigo mesmo.

Conclusão

Neste trabalho, quis-se mostrar as relações espaciais no romance *Lapa*, de Luís Martins, (2004), para que o leitor todos aqueles desfamiliarizados com a obra pudessem adentrá-la e se acomodar em suas formas de modo íntimo. E para a consolidação de tal pretensão teórica e crítica, que buscou validar-se por meio do uso do estudo da mimesis, enquanto representação literária do real, diversas foram as proposições expostas: a perspectiva da história da literatura e a influência de autores anteriores a Martins em seu romance e em sua potencialidade genérica, as posições teóricas de autores como Renato Cordeiro Gomes (2008)

e James Hillman (2010), que, distintamente, elaboram vieses analíticos fecundos para o estudo aqui feito, como em uma infraestrutura a análise das realidades intra e intersubjetivas do segundo, numa ótica psicológica, e a posição mais sociológica do primeiro, com sua tese de *cena* como epicentro ideal e *obscena* como zona marginal que merece não a eliminação, mas a preservação reclusa, para salvaguardar as diferenças de uma elite que se julga superior a uma classe tomada por inferior, logo marginalizada. Assim sendo, tentou-se fazer um estudo plural da obra de Luís Martins, mesmo que ainda delimitado, pois este projeto só fora empreendido parcialmente, visto ser a necessidade da empresa a composição de um artigo sobre a obra e não a de um capítulo pleno. Os elementos que foram abordados nas proposições iniciais – espera-se que esta produção tenha conseguido trabalhá-los mesmo que parcimoniosamente de modo relevante – são a base de todo o primeiro capítulo da pesquisa que está sendo desenvolvida acerca do romance *Lapa* de Martins, a saber: As trevas nos Trópicos: a representação literária no romance *Lapa* de Luís Martins.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*. São Paulo: UNICAMPI, 1993.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- HILLMAN, James. *O pensamento do coração e a alma do mundo*. Trad: Sonia Régis. Rio de Janeiro: Editora Verus, 2010.
- MARTINS, Luís. *Um bom sujeito*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.
- MARTINS, Luís. *Lapa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.