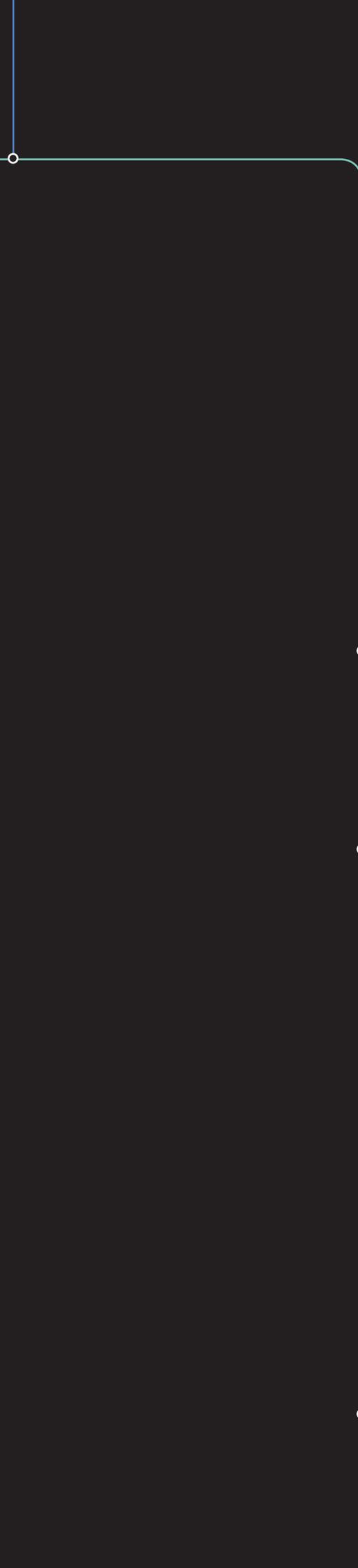


Opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira
ano 5, número 9

Foto de Márcio Távora

LITERATURA
& CIDADE



enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de **Opiniões.**

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 5, número 9

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. - n. 9 (2016) - São Paulo: FFLCH:USP, 2016.

Semestral

ISSN 2525-8133

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869 09981

Trabalho realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entidade do Governo Brasileiro.



Opiniões é uma publicação dos alunos de pós-graduação do programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo com apoio Capes

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Marco Antônio Zago

Vice-Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Chefe: Profa. Dra. Marli Quadros Leite

Suplente: Prof. Dr. Paulo Martins

Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes, Murilo Marcondes de Moura, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum.

Comissão Coordenadora do Programa (CCP-LB)

Prof. Dr. Ivan Francisco Marques (coordenador)

Prof. Dr. Augusto Massi (vice-coordenador)

Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

Prof. Dr. Jefferson Agostini de Mello

Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

Lígia Rodrigues Balista (representante discente)

Editoras responsáveis

Aline Novais de Almeida

Ana Carolina Sá Teles

Marcos de Campos Visnadi

Comissão editorial

Ana Lúcia Branco (DLCV-USP)

Angela Teodoro Grillo (DLCV-USP)

Betina Leme (DLCV-USP)

Caio Esteves Souza (DLCV-USP)

Davi Lopes Villaça (DLCV-USP)

Daniel Queiroz Nunes (DLCV-USP)

Eduardo Marinho (DLCV-USP)

Francine Polidoro (DLCV-USP)

Geovanina Maniçoba Ferraz (DLCV-USP)

Giovanna Gobbi (DLCV-USP)

Juliana Caldas (DLCV-USP)

Larissa Costa da Mata (DLCV-USP)

Lígia Balista (DLCV-USP)

Loildo Teodoro Roseira (DLCV-USP)

Luciano Gonçalves (DLCV-USP)

Luisa Destri (DLCV-USP)

Manuella Miki Souza Araújo (DLCV-USP)

Renata Carvalho Nogueira (DLCV-USP)

Tatiana Maria Barbosa de Oliveira (DLCV-USP)

Tháís Torres

Wanderley Corino Nunes Filho (DLCV-USP)

Projeto gráfico

Cláudio Lima

Diagramação

Débora De Maio

Capa

Débora De Maio a partir de fotografia de Márcio Távora

Revisão dos textos em inglês

Ana Carolina Sá Teles

Larissa Costa da Mata

Loildo Teodoro Roseira

Geovanina Maniçoba Ferraz

Giovanna Gobbi

Fotografias

Larissa Satiko Ribeiro Higa

Márcio Távora

Ilustração

@Lucas Levitan em foto original de @Drix Paiva

Conselho editorial

Professores do programa de pós-graduação em Literatura

Brasileira (DLCV-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, Alfredo Bosi, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik,

Agradecimentos

Eduardo Marinho

Juliana Caldas

Marina Damasceno de Sá

Vitor Nico Araújo

Contatos

Site: www.revistas.usp.br/opiniaes

Facebook: www.facebook.com/Opiniaes

E-mail: revista.opiniaes@gmail.com





sumário

editorial

praça elis regina

Em torno do olho da rua 14

Aline Novais de Almeida
Ana Carolina Sá Teles
Marcos de Campos Visnadi

dossiê

avenida cora coralina

A difusão da cidade em *Estorvo*,
de Chico Buarque 18

João Vitor Rodrigues Alencar

Memória e errância pela metrópole no romance
O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam,
de Evandro Affonso Ferreira 28

Júlia Nunes Azzi

Belo Horizonte literária: a cidade e a poesia 38

Kaio Carvalho Carmona

Crônicas de saudade 46

Amanda Borges Almeida da Fonseca

Rio de Janeiro, a metrópole onírica de Rubem Fonseca 56

Luís Otávio Hott

Os ecos do passado rural e os sinais
do futuro urbano no presente das personagens do romance
O resto é silêncio, de Érico Veríssimo 65

Lohanna Machado

Literatura de testemunho: leituras comparadas
de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub 74

Carolina Pina Rodrigues Maciel

A retórica da nostalgia em um conto de Rubem Fonseca 81
Elizabeth da Silva Mendonça

Projeto em interregno: reflexões sobre Brasília em poemas de João Cabral 89
Renan Nuernberger

Renato Russo e a cidade 101
Elisângela Maria Ozório

O tempo que morria dentro de mim: relações de confluência entre a cidade de Manaus e o narrador Nael no romance *Dois irmãos* 110
Claudia Maria de Serrão Pereira

Aventura e indeterminação urbana em contos de Machado de Assis 118
Davidson de Oliveira Rodrigues

O falar de Si e o falar do Outro no cinema brasileiro: *Cinco vezes favela e 5x favela, agora por nós mesmos* 128
Adriana Kerchner da Silva

Um passeio flâneurístico nas ruas brasileiras com o chutador de tampinhas de João Antônio 136
Luciele Bernardi de Souza

Itapuã: um sentimento e uma lembrança 144
Milena Guimarães Andrade Tanure

A tradição latino-americana da alteridade em *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo 154
Thales de Barros Teixeira

artigo

rua carolina maria de Jesus

O meditador e o observador: os narradores de Rubem Braga e Fernando Sabino em duas crônicas 164
Henrique Balbi

entrevista

esplanada lina bobardi

Entrevista com Sophia Beal
(Universidade de Minnesota)

176

resenha

biblioteca clarice lispector

Brazil Under Construction
– *Fiction and Public Works, de Sophia Beal (2013)*

Larissa Satico Ribeiro Higa

184

criação literária

rua patricia galvão

A cauda do satélite

Lucas Zapparoli de Agustini

188

Pokan-laranja

Ana Amália Alves

190

Querência

Victor de Melo Lago

191

Trinta e quatro minutos

Thiago Viana Leite

192

[Dois poemas]

Gustavo Di Donato Matheus

193

Labirinto

Elson de Oliveira

194

O homem incomodado

Loildo Teodoro Roseira

195

Treinamento para habilitados

Maria Scarte

197







editorial

praça elis regina





em torno do Olho da rua

Aline Novais de Almeida¹
Ana Carolina Sá Teles²
Marcos de Campos Visnadi³

“Limito-me a humildemente – mas sem fazer estardalhaços de minha humildade que já não seria humilde – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela.”

Clarice Lispector, *A hora da estrela*

“Fiz o café e fui carregar água. Olhei o céu, a estrela Dalva já estava no céu. Como é horrível pisar na lama. As horas que sou feliz é quando estou residindo nos castelos imaginários.”

Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*

“É como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases.”

Raquel Rolnik, *O que é cidade*

¹ Universidade de São Paulo (USP); CNPq. E-mail para contato: alinenovas@gmail.com.

² Universidade de São Paulo (USP); FAPESP. E-mail para contato: anacarolinateles2009@gmail.com.

³ Universidade de São Paulo (USP); Capes. E-mail para contato: marcosvisnadi@gmail.com.

O número 9 da *Opiniões: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira*, com o dossiê temático “Literatura & Cidade”, é lançado em dezembro de 2016 com várias novidades. Diferentemente das edições anteriores, a publicação foi pensada para o *software* colaborativo OJS (Open Journal Systems), visando à maior circulação dos textos e à consolidação do processo editorial. Trata-se do primeiro número publicado com o novo formato. Por isso, nossa ideia se alinhou a uma diagramação simples, que facilitasse a leitura e diminuísse os custos da editoração.

Lembramos, inclusive, que a simplificação do formato ocorre num momento de grande crise política e econômica no país, com cortes significativos no orçamento da Educação, além daqueles que atingem especificamente o ensino superior e a pós-graduação. Essas perdas nos atingem diretamente, pois na perspectiva de pós-graduandos observamos, por exemplo, o atraso recorrente de bolsas de mestrado e doutorado, a diminuição de auxílios para a pesquisa, e a redução ou o cancelamento de editais de bolsas de diversas modalidades. Desse modo, as mudanças no corpo da revista não são apenas voluntárias, mas em parte compulsórias. Deixamos aos leitores e à comunidade acadêmica a avaliação desse novo suporte; permanecemos abertos ao diálogo, conforme o espírito de aprendizagem que é característico do exercício colaborativo que os estudantes do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo têm concretizado.

Assim, mesmo na adversidade (e apesar dela), a *Opiniões* tem se articulado como um grupo de estudantes que se reúne por meio da amizade, tendo como objetivo a discussão de ideias, a prática da vida literária e, claro, uma publicação acadêmica na área de Literatura Brasileira. Talvez, justamente por estarmos enfrentando essas dificuldades é que se torne mais interessante e urgente o viver junto, para superar os obstáculos de uma universidade que, assim como a cidade, é toda feita contra parte significativa das pessoas que a compõem. Na própria Universidade de São Paulo, podemos nos lembrar dos funcionários terceirizados, cujo trabalho é cada vez mais precarizado e que sustenta o dia a dia das pesquisas, aulas e atividades de extensão, e da população da São Remo, comunidade cuja fronteira precária com a USP exemplifica os dramas causados pela desigualdade nas cidades em que vivemos.

Nos últimos anos, a cidade tem estado no centro das atenções e das disputas políticas no Brasil. As ruas são hoje um dos principais espaços de discussão não apenas de temas ligados à vida urbana cotidiana, mas de questões mais profundas e perenes – como as violências estruturantes da sociedade e da formação do Brasil, e também a resistência a elas. Bandeiras LGBT e feministas, cigarros de maconha, bonecos infláveis de figuras políticas, patos gigantes, camisas da seleção de futebol, coquetéis molotov e balas de borracha se juntam à tradição de festas populares de rua, pagãs e religiosas, numa mistura ideológica típica dos dias que correm. Como observa nossa entrevistada deste número, a professora Sophia Beal, da Universidade de Minnesota (Estados Unidos), junho de 2013 foi um momento simbólico destes últimos tempos, nos quais a rua explícita, para os holofotes da mídia, a violência policial antes restrita aos becos periféricos, mas também serve de palco para que outros discursos, antes marginalizados, ocupem o centro do debate nacional.

Os dezesseis artigos que compõem o dossiê entram na cidade por suas próprias vias. Entre *flâneurs* e monumentos, meio bossa nova e *rock’n’roll*, estudantes de graduação e pós-graduação enviaram suas leituras de obras de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Fonseca, João Antônio, Renato Russo, Evandro Affonso Ferreira, Milton Hatoum, Chico Buarque, entre outros, buscando uma convergência com temas do urbanismo e da arquitetura para encontrar, na literatura, uma forma particular de representar, imaginar, lembrar e esquecer a cidade. Os espaços, assim, aparecem ressignificados pela fresta de um atlas invisível, e Brasília, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Salvador se tornam camadas de discurso sedimentadas sobre os territórios que lhes dão nome. Esperamos que esse conjunto de textos sirva para que leitoras e leitores abram seus próprios caminhos, ergam e derrubem suas próprias estruturas ou, pelo menos, possam passear um pouco.

Não podemos deixar de notar, no entanto, uma quase onipresença de obras literárias escritas por homens brancos como objeto de reflexão dos artigos aqui publicados. Embora isso não seja um demérito para esses textos, sem dúvida é um sintoma das violências estruturais do Brasil, para as quais a universidade exerce com frequência um papel de conservação, e não de ruptura. Portanto, o conjunto dos textos que chegaram à nossa revista e que foram aceitos no processo de avaliação duplo-cego é representativo não propriamente do Brasil, mas especificamente da universidade brasileira. Inferimos que os gritos diversos que têm ecoado pelas ruas ainda não ultrapassaram, ou ao menos não derrubaram completamente, os muros da universidade. Será que podemos, nós, da comunidade acadêmica, mudar essa configuração, independentemente das políticas estatais de manutenção da exclusão social e de aquecimento do imaginário?

*

A *Opiniões* 9 foi diagramada por Débora De Maio e ilustrada por Marcio Távora, que gentilmente cedeu as fotos que você encontra ao longo da revista. Agradecemos ao André Serradas, do Sistema Integrado de Bibliotecas (SIBI USP), pelo apoio logístico para a migração do periódico para o Portal de Revistas da USP. Somos gratas também a Vitor Nico Araújo que, em uma das reuniões da revista, sugeriu o tema deste dossiê.

Nesta edição, além do dossiê "Literatura & Cidade", que compreende os artigos assinados por João Vitor Rodrigues Alencar, Júlia Nunes Azzi, Kaio Carvalho Carmona, Amanda Borges Almeida da Fonseca, Luís Otávio Hott, Lohanna Machado, Carolina Pina Rodrigues Maciel, Elizabeth da Silva Mendonça, Renan Nuernberger, Elisângela Maria Ozório, Claudia Maria de Serrão Pereira, Davidson de Oliveira Rodrigues, Adriana Kerchner da Silva, Luciéle Bernardi de Souza, Milena Guimarães Andrade Tanure e Thales de Barros Teixeira, publicamos o texto de Henrique Balbi sobre narração nas crônicas de Fernando Sabino e Rubem Braga, submetido à seção de fluxo contínuo.

A entrevista com a professora Sophia Beal, da Universidade de Minnesota, cujo livro *Brazil Under Construction – Fiction and Public Works* aborda as relações entre obras públicas e literárias, foi realizada por Aline Novais de Almeida, Juliana Caldas e Larissa Satico Ribeiro Higa, que também é autora da resenha do livro de Beal no prelo para edição brasileira.

O periódico compila na seção "Criação Literária" contos e poemas inéditos de Lucas Zapparoli de Agustini, Ana Amália Alves, Victor de Melo Lago, Thiago Viana Leite, Gustavo Di Donato Matheus, Elson de Oliveira, Loildo Teodoro Roseira e Maria Scarte.

Neste número, intitulamos as seções da revista fazendo referência a logradouros do Brasil que homenageiam personalidades femininas das artes. Enquanto fazíamos a pesquisa desses locais, enfrentamos uma certa dificuldade, especialmente no que diz respeito a vias principais que tivessem nome de mulheres. Esse simples gesto se relaciona, por exemplo, à constatação presente no artigo de Susanna Rustin de que ainda em nenhum lugar do mundo uma cidade tenha sido concebida ou construída de acordo com o planejamento urbano desejado por mulheres arquitetas e da área de construção; e de que em nenhum lugar do mundo mulheres ou outras pessoas que compartilham dos objetivos inclusivos de gênero têm poder político ou acesso ao capital necessário que um projeto de renovação urbana desse tipo requereria.⁴

São Paulo, 13 dezembro de 2016



dossiê
avenida cora coralina

a difusão da cidade em estorvo

de chico
buarque

*João Vitor Rodrigues Alencar*¹

Resumo:

Neste artigo buscamos explicitar as relações entre literatura e cidade em *Estorvo* (1991). Introduziremos o leitor às discussões sobre a formalização do espaço a partir de uma rápida análise de como ele é figurado junto ao desenvolvimento do enredo. Essa análise nos permitirá abordar o modo contraditório com que o ponto de vista do narrador lida com os diferentes materiais apresentados ao longo da narrativa. Selecionamos um trecho para, através de um estudo detalhado, mostrar como o espaço tem um papel fundamental na construção das cenas e de seus possíveis sentidos.

Palavras-chave:

Chico Buarque; *Estorvo*; cidade; espaço; ponto de vista; romance.

Abstract:

This article aims to explain the relations between literature and the city in *Turbulence* (1991). First, we will introduce the reader to the discussions on the formalization of the space from a quick review on how it is figured by the development of the plot. This analysis will allow us to address the contradictory way in which the narrator's point of view deals with the different materials presented throughout the narrative. Finally, by means of a detailed study, we will select a passage to show how the space has a key role in building the scenes and its possible meanings.

Keywords:

Chico Buarque; *Turbulence*; city; space; point of view; novel.

Introdução

Comparada à estreia de canções como “Pedro pedreiro” e “A banda”, em 1965, a repercussão do primeiro romance de Chico Buarque em 1991 foi pequena. Apesar do aval de parte da crítica consagrada, da intensa cobertura da mídia e do *marketing* da editora, o romance acabou não mobilizando discussões mais amplas. Talvez essa repercussão fale mais do encurtamento de nossos horizontes que do próprio livro: *Estorvo* foi publicado quando a literatura e o romance brasileiro já não ocupavam mais seu tradicional papel de investigação da realidade nacional. Não só o potencial revelador da literatura brasileira parece ter se rarefeito depois do Modernismo, como diminuíram os debates suscitados pelas formas artísticas e sua relevância para a vida social – aspectos marcantes, ainda que restritos a alguns setores e linguagens, dos anos 1960 e 1970³). Apesar das várias exceções publicadas entre as décadas de 1980 e 1990, predominava então a produção e a recepção acrítica das formas diluídas da indústria cultural (OTSUKA, 2001, p. 137-139; MASSI, 1991, p. 195). Resumindo: a produção artística que em meados do século XX convivia de maneira tensa e crítica com seu viés mercadológico, parece ter se integrado cada vez mais ao longo das últimas décadas, formando um contexto artístico de baixa ressonância crítica.

Apesar desse contexto desanimador, as possibilidades formais do romance ressoaram em parte de nossa crítica mais engajada e exigente. Em uma resenha escrita no calor do momento, Roberto Schwarz disse: “*Estorvo* é um livro brilhante, escrito com engenho e mão leve. Em poucas linhas o leitor sabe que está diante da *lógica da forma*” (SCHWARZ, 2015, p. 219, grifos meus); “O *relato factual do que está aí, bem como do que não está*, ou da ausência na presença, opera a *transmutação da ficção de consumo em literatura exigente* (aquela que busca estar à altura da complexidade da vida)” (SCHWARZ, 2015, p. 220, grifos meus). O crítico conclui sua resenha com a seguinte aposta: a disposição do narrador de “*continuar igual em circunstâncias impossíveis é a forte metáfora que Chico Buarque inventou para o Brasil contemporâneo, cujo livro talvez tenha escrito*” (SCHWARZ, 2015, p. 222, grifos meus). Num recorte dessa leitura, poderíamos dizer que para Schwarz o romance figura o que o Brasil (não) veio a ser na atualidade através da relação do ponto de vista do narrador com as situações narrativas. Neste artigo tentaremos desenvolver essa hipótese através do papel que a formalização do espaço exerce entre o narrador e o contexto das cenas.

Embora o romance não especifique data e local exatos, podemos reconhecer (o local bem mais que a data) que sua história se passa no Rio de Janeiro posterior à década de 1980 – provavelmente, entre o fim dessa década e o começo dos anos 1990, como dá a entender a narração em tempo real que aproxima narrativa e data de publicação. Como já foi notado, história e geografia só aparecem indiretamente no romance, “como vestígios de uma referencialidade difusa” (OTSUKA, 2001, p. 170). Mesmo representados de maneira indireta ou difusa, segundo Schwarz, esses aspectos *fazem a força do livro* (SCHWARZ, 2015, p. 220-221). Desse modo, tanto a referência geográfica e histórica quanto seu modo de figuração são elementos-chave para compreensão dos enigmas cifrados na obra. Adiantando um pouco nossa hipótese, digamos – parafraseando Schwarz – que a disposição do narrador de continuar igual em *espaços impossíveis* é uma das fortes metáforas de Chico para o Brasil contemporâneo.

A intimidade com o horror

O romance começa com o narrador recém-despertado observando um homem de terno e gravata pelo olho mágico. Sem conseguir esquecer nem reconhecer o rosto do homem, o narrador decide fugir para o condomínio de alto padrão da irmã – de quem recebe uma quantia em dinheiro. Em seguida vai ao sítio da família, onde tem seu dinheiro roubado e de onde é expulso por estranhos que invadiram o lugar. Retorna ao condomínio, onde acontece uma festa em que entra sem ser convidado, em meio à qual invade o quarto da irmã e rouba suas joias. Volta em seguida ao sítio para negociá-las com os mesmos sujeitos que o haviam expulsado anteriormente, recebendo como pagamento uma mala cheia de maconha. Perambula pelas ruas do centro da cidade sem saber o que fazer com a mala, que acaba derrubando e deixando escancarada no meio das escadas do prédio de um amigo. Retorna à casa da irmã, que fora invadida por assaltantes que a violentaram quando não acharam as joias que ela havia prometido. Chega então o delegado responsável pelo caso, que o leva ao sítio para resolver a questão da invasão a pedido do cunhado do narrador. Lá, o delegado executa os bandidos e encontra as joias roubadas. Amedrontado, o narrador foge da cena encontrando no caminho um homem que julga reconhecer. O narrador pretende abraçá-lo mas o homem reage cravando uma faca em sua barriga. Estripado, o narrador pega mais uma vez o ônibus de volta à cidade, imaginando quem poderia lhe dar um canto por uns dias.

A fuga sem razão evidente (decidida entre o sono, a vigília e a paranoia) faz com que a narrativa já comece num ritmo desconcertante. Essa cena anuncia um conflito que não chega a se realizar, criando a expectativa de que ele

vai se concretizar num ponto futuro da narrativa. Esse momento, todavia, nunca se apresentará de maneira clara: o narrador jamais parece se defrontar com seu perseguidor num momento de reconhecimento que dê sentido à narrativa. Em lugar desse acontecimento decisivo, vários outros episódios aparentemente gratuitos vão pontuando a narrativa. Mais do que uma sequência de ações verossímeis encadeadas de maneira causal, o enredo parece constituído por acontecimentos aleatórios, baseados em conflitos mais fantasiosos que reais. Desse modo, o *nonsense* da fuga sem motivo evidente montado na primeira cena é incessantemente repostado pelas voltas sem sentido que o narrador dá ao longo do romance – fazendo com que realidade e alucinação se confundam no desenvolvimento vertiginoso da narrativa. Noutras palavras, em momento nenhum ficamos sabendo por que essa fuga começa nem por que se desenvolve, e muito menos por que termina como termina. Perplexos, acompanhamos o curso acelerado e confuso da narrativa, sempre com a impressão de que algo de essencial está prestes a acontecer – ou então já aconteceu, e não percebemos. De qualquer modo, a leitura é acompanhada a todo o momento pela incômoda sensação de falta de um acontecimento-chave que explique o desenvolvimento da história. Em suma, *é como se o sentido da narrativa fosse continuamente prometido, sem nunca entrar em cena.*

Apesar das alucinações, as “necessidades da fuga, com suas pressas e seus vagares, *filtram o sentimento da cidade*” (SCHWARZ, 2000, p. 200, grifos meus). Acompanhamos a passagem do narrador por uma miríade de espaços referenciais e significativos: ele parte de seu modesto quarto e sala do centro, vai ao condomínio de luxo do Horto Florestal onde mora sua irmã, ao sítio da família nos arredores da cidade (ainda zona rural? já periferia?), ao *shopping* de bairro chique onde trabalha sua ex-mulher e ao apartamento de subúrbio onde os dois moravam juntos, ao centro onde mora um amigo num prédio caindo aos pedaços, ao prédio da Zona Sul e à beira-mar, onde sua mãe vive isolada.⁴ Com exceção do Horto, no entanto, nenhum desses espaços é nomeado pelo narrador, que passa rapidamente por eles sem refletir sobre seus possíveis significados. Como nota Schwarz, o Rio “existe fortemente no livro, *mas de maneira íntima, de relance, sem nada de cartão postal*” (SCHWARZ, 2000, p. 200, grifos meus). Essa maneira “íntima” não se refere a alguma afetividade ou lirismo, mas sim ao modo peculiar com que o narrador percebe seu entorno – em que não estão ausentes a paranoia e a loucura. Com foco narrativo em primeira pessoa, todos os dados estão como que submetidos ao ponto de vista enviesado do narrador, que geralmente passa “atônito” (para falar como Schwarz) por espaços que solicitam reflexão pelo seu horror. Vista de perto, no entanto, perceberemos que essa atonia muda conforme a situação, mostrando um narrador muito mais íntimo e adaptado ao horror do que sua atonia geral faria supor. Passemos, portanto, à análise detalhada de uma cena em que o ponto de vista do narrador se articula de maneira complexa e contraditória com os materiais apresentados pelo ambiente cênico.

A crítica radical

A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, sem o vértice. Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes. As poucas paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa. Para refrescar os ambientes, porém, mais tarde penduraram por toda parte cortinas brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas, substituindo o horizonte por enorme painel abstrato. Também originalmente, o pátio circular no bojo da casa abrigava um fícus, cuja copa emergia no alto da pirâmide frustrada. Sucedeu que a casa, quando ficou pronta, começou a abafar o fícus que, em contrapartida, solapava os alicerces com suas raízes. O arquiteto e o paisagista foram convocados, trocaram acusações, e ficou patente que casa e fícus não conviveriam mais. (BUARQUE, 2002, p. 12)

Essa descrição aparece logo no primeiro capítulo, quando o narrador chega à mansão da irmã depois de fugir de seu quarto e sala. Depois de quase barrado pelo aparato de segurança do condomínio, o narrador entra na casa da própria irmã descrevendo tudo com frieza e distanciamento. A primeira oração apresenta a residência em sua forma essencial: “A casa da minha irmã é uma *pirâmide de vidro*, sem o vértice” (grifos meus). Com poucos adjetivos e nenhum advérbio, a ordem direta prima pela transparência geométrica: “Uma estrutura de aço sustenta as quatro faces, que se compõem de peças de blindex em forma de trapézio, ora peças fixas, ora portas, ora janelas basculantes.” Cada parte é explicada em função de seus próprios materiais (aço e vidro) e fins (portas, paredes e janelas), encaixando-se num todo orgânico que se integraria com naturalidade ao ambiente: “As poucas paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, através da casa”. A descrição vai da transparência do vidro à opacidade da alvenaria sem perder a lucidez, culminando numa conciliação idílica entre projeto e meio – simbolizada pela ilha. Numa clara filiação aos ideais orgânicos e funcionais da arquitetura moderna (ARANTES *et alii*, 1992), a descrição explica a complexa racionalidade por detrás da simplicidade do todo – com direito a tom e vocabulário didáticos, como podemos perceber pelo uso das adversativas (“Porém”, “em contrapartida”) e pelas expressões professorais (“ficou patente que”, “sucedeu que”).

A casa pronta, no entanto, saiu bem menos funcional que o projeto. Como o clima ambiente não foi levado em conta, as paredes de vidro acabaram abafando a casa. Para dar um jeito no calor, cortinas coloridas foram postas por toda a parte. Assim, a busca pela harmonia de formas e materiais foi logo substituída pelo excesso improvisado (até

em cores berrantes: “brancas, pretas, azuis, vermelhas e amarelas”), fazendo com que alguns aspectos projetados se convertessem em seu avesso: a transparência tornou-se opacidade, o sóbrio virou gritante, o ambiente acabou abstração (“substituindo o horizonte por enorme painel abstrato”). De maneira resumida, digamos que os ideais modernos de integração harmônica com o ambiente resultaram em artificialidade. Algo semelhante ocorreu com o fícus plantado no pátio: quando a casa estivesse pronta, a copa da árvore emergiria do bojo da pirâmide, culminando literalmente numa espécie de síntese entre o vértice (racional) e a exuberância frondosa do fícus (orgânico). Depois de construída, porém, a casa começou a abafar a árvore que, por sua vez, solapava os alicerces da construção com suas raízes. Desse modo, o que deveria ser síntese entre orgânico e racional resultou em conflito – como se percebe na troca de acusações entre arquiteto e paisagista.

Se num primeiro momento a descrição era marcada pela tentativa de explicitar a racionalidade do projeto em sua integração com o meio, agora se trata de reconhecer a impossibilidade dessa integração. Essa diferença pode ser percebida na brusca mudança do tom da descrição, que vai da sobriedade explicativa ao realce escandaloso dos resultados inesperados da obra, que acaba em confusão: “O arquiteto e o paisagista foram convocados, *trocam acusações*, e ficou patente que casa e fícus *não conviveriam mais*” (grifos meus). Como indicam a espécie tropical que abalou as estruturas da construção, o calor que a acabou abafando e a vista que deveria estar voltada para o mar, “meio” aqui se refere especificamente à geografia do Rio de Janeiro em seus elementos mais pitorescos.⁵ Assim, toda a descrição parece permeada pela percepção da incongruência entre as peculiaridades desse meio local e o projeto moderno originário dos países mais desenvolvidos – o organicismo americano e o funcionalismo europeu. Percepção explicitada pelo narrador no parágrafo seguinte: “Eu sempre achei que aquela arquitetura premiada preferia habitar outro espaço” (BUARQUE, 2002, p. 12). Em poucas palavras, a descrição parece configurada por um imaginário dual: de um lado, a racionalidade das formas modernas; de outro, a hostilidade do meio local.

Essa percepção dual do espaço tem uma espécie de função crítica. O trecho citado faz parte de uma sessão maior que funciona como a apresentação indireta da personagem da irmã do narrador através da descrição do espaço: ele retrata a artificialidade do cenário em que a irmã é protagonista, buscando assim ressaltar o que há de postiço no anseio dela em participar do circuito das formas (artísticas e mercadológicas) modernas. Essa intenção crítica fica clara quando o narrador faz com que a descrição da artificialidade da casa culmine na entrada da irmã em cena: “Eis minha irmã de *peignoir*, tomando café da manhã *numa mesa oval*” (BUARQUE, 2002, p. 14, grifos meus). Reforçada pelo advérbio (“Eis”), a apresentação em dicção impostada, incomum nesse narrador confuso mas de fala coloquial, realça a artificialidade da cena e da personagem concentrada na contraposição entre a indumentária *over* (“*peignoir*” e *mesa oval*) e o ato comezinho (tomar café da manhã).⁶ Se voltarmos à descrição do projeto, lembraremos que a cena do café da manhã se passa onde o fícus deveria estar plantado. Nesse sentido, onde haveria uma espécie tropical possivelmente nativa em seu crescimento *espontâneo* enquanto símbolo de síntese entre as formas modernas e o meio local, está uma herdeira das elites locais refugiada no vazio e na artificialidade das formas importadas.

Essa dualidade que sustenta a crítica do narrador, no entanto, não resiste a uma segunda leitura. Voltando ao trecho perceberemos inúmeras incoerências na própria exposição dita racional do projeto. Nessa releitura, a primeira frase, que antes parecia tão assertiva, oscila e acaba entregando hesitação: “A casa da minha irmã é uma pirâmide de vidro, *sem o vértice*” (grifo meu). No lugar da autossuficiência das formas geométricas, algo definido pela falta, uma “pirâmide *frustrada*” (grifo meu), como dirá o narrador colando um adjetivo inusitado numa construção que, como obra moderna, deveria se impor pela autonomia de seus aspectos formais.⁷ A forma antes essencial e atemporal revela-se agora contaminada pelo formato historicamente determinado da propriedade privada em sua acepção confusa e patrimonialista da comunhão familiar de bens: “*casa da minha irmã*” (grifo meu). Num lapso, a linguagem transparente da explicação também deixa escapar que as paredes são compostas de “*blindex*”, e não de vidro temperado, como pediria a sobriedade da explicação técnica, confusão entre material e marca que indica uma racionalidade já formada pela propaganda. O narrador ainda promete explicar a função das paredes de alvenaria, mas num ato falho acaba explicando a finalidade das de vidro: “As poucas paredes interiores de alvenaria foram projetadas de modo que quem entrasse no jardim poderia ver o oceano e as ilhas ao fundo, *através da casa*”. Desse modo, a fala em tom explicativo – que já chamava a atenção do leitor, dada sua exceção na fala desse narrador quase sempre coloquial – revela-se sustentada em contradições.⁸

Essas contradições ainda podem ser vistas pelo ângulo do aparente desajuste dos fins utópicos da arquitetura moderna ao meio local. Voltando à sintomática confusão do narrador entre a finalidade das paredes de vidro e de alvenaria, lembremos que no ideário do movimento moderno o uso do vidro visava trazer as contradições – que atormentavam a psique do individualismo burguês em segredo – a uma consciência pública.⁹ Pelo menos em teoria, a intenção era desfazer as contradições entre as promessas públicas de liberdade, igualdade e fraternidade e a dominação social ocultada pela alienação e pelo fetiche da mercadoria. No lugar desse uso esclarecedor, o vidro figura aqui como meio para dar a ver o paradisíaco (o oceano e as ilhas) *através da casa*, fazendo-a invisível através do feitiço que consagra o horizonte como paisagem de consumo – enquanto recalca a finalidade do espaço de alvenaria, cuja obscenidade não podemos nem imaginar.¹⁰ Em outras palavras, em vez de trazer à luz as causas do mal-estar na civilização burguesa, o vidro compensa imaginariamente esse mal-estar projetando uma fantasia paradisíaca para consumo de um seletivo

público. Em suma, o ideal moderno de tornar público o debate sobre as formas de exploração acaba na *publicidade* que confirma a segregação social.¹¹ Mesmo as estruturas de aço que poderiam indicar o pacto progressista da arquitetura moderna com a indústria pela racionalização da sociedade, no contexto de colapso da sociedade do trabalho industrial, apenas reforçam o privilégio da segurança de alguns dentro de uma ordem que prima pela violência institucional e pela instabilidade dos afetos gerados pelo medo (SCHWARZ, 2015, p. 190-200).¹² Assim, as boas intenções de racionalidade e transparência concentradas nos materiais modernos mal escondem sua verdadeira adaptação ao atual cenário de anseio por segurança, anseio justificado pela retórica midiática do medo, mas, de fato, gerado pela tentativa de cristalizar a imobilidade social numa sociedade extremamente desigual.¹³

Na primeira leitura, portanto, vimos que o narrador primeiro realça a racionalidade do projeto em sua apresentação para, em seguida, acentuar sua impossibilidade de integração com o meio local, sugerindo assim que as formas modernas seriam incompatíveis com a geografia física local. Relendo o trecho, contudo, notamos que as contradições que se explicitaram na concretização do projeto já permeavam implicitamente sua apresentação. Em outras palavras, a própria fala do narrador entregava seus interesses e desejos numa série de lapsos: as formas de arte e o juízo crítico implícito que se apresentavam como autônomos e desinteressados revelavam-se permeados de formas mercadológicas, desejo e interesse material. Assim, ao contrário do que faria supor o ideal utópico da arquitetura modernista, a confusão de formas e interesses mostrava como essa casa se acomodou confortavelmente ao *meio local* numa forma de privilégio em que segurança e propaganda se misturam e alimentam.¹⁴ Como se pode perceber por essa forma de integração, não se trata apenas de uma questão de harmonia com a geografia física, mas sobretudo com uma forma de participação do circuito social da cidade. Didaticamente, poderíamos dizer que a descrição do narrador possui dois níveis: um mais aparente, em que o narrador encena uma crítica autônoma e racional ao que a irmã e sua casa representam; outro latente, em que os elementos contraditórios do desejo e interesse se confundem. Durante sua fala, no entanto, os dois níveis são indissociáveis e, embora o primeiro aparentemente predomine, o segundo comparece a cada oração, por vezes irrompendo e contrariando o primeiro. Assim, por exemplo, quando o narrador apresentou a irmã tomando café de *peignoir*, além do viés crítico fica insinuada a atração que ele sente pela sensualidade sofisticada de sua roupa íntima. Desse modo, a crítica que o narrador sugere não se completa, oscilando numa ambivalência entre o empenho e o desejo. Em poucas palavras, digamos que o polo das formas e das intenções modernas encenadas pela voz do narrador revela-se contraditório e sintomaticamente adaptado ao horror da cena atual pelas ambivalências de sua crítica radical (GARCIA, 2013). Para complicar ainda mais o caso, o episódio termina com a irmã emprestando dinheiro ao narrador, num ato que parece frequente.¹⁵

Considerações finais

Ao contrário da maioria dos seus congêneres da vida real, esse condomínio está situado dentro da cidade, no bairro carioca do Horto Florestal – como já foi dito, o único que o narrador nomeia.¹⁶ Apesar de a descrição ter evidenciado que a integração da casa se faz através de nexos sociais (o fetiche da mercadoria e o privilégio da segurança), o trecho não descreve diretamente o meio local de uma perspectiva que figure esses elementos – ficando apenas nos dados pitorescos antecipados pelo imaginário do narrador. Até o ponto da narrativa analisado aqui, salvo um breve comentário sobre o trânsito intenso, o espaço social da cidade ainda está como que abstraído da descrição. A segunda seção terminava com o narrador em fuga dizendo que “subia ladeiras invisíveis com mansões invisíveis de onde se avista a cidade inteira” (BUARQUE, 2002, p. 14). A terceira já começa com o narrador barrado no aparato de segurança do condomínio. Da fuga do quarto e sala até a chegada na mansão, nenhum espaço urbano e público é descrito pelo narrador, nem mesmo os arredores do condomínio em sua chegada. É como se todo o espaço público entre as duas localidades ficasse invisibilizado no espaço em branco da quebra de seção. Uma vez dentro do condomínio, o ângulo do narrador como que muda e a mansão, antes “invisível”, pode ser descrita em detalhe, mas – ao contrário do imaginado – *não* se pode “avistar a cidade inteira”. Embora o condomínio esteja dentro da cidade, ele está como que abstraído dela.¹⁷ Assim como esse espaço social está abstraído (recalcado, para ser mais exato) da crítica do narrador.

Com o espaço urbano e social abstraído da descrição, podemos apenas imaginar como a casa e o condomínio se adaptam a ele. Num exercício de imaginação que esse trecho possibilita podemos apenas tentar adivinhar esse espaço em negativo, através das relações de privilégio que a casa estabelece com seu entorno. Assim, talvez pudéssemos dizer que o horizonte que a casa projeta como objeto de consumo significa mais do que a simples redução da paisagem natural à forma da mercadoria e seus fetiches. Como ficou claro com o caráter abstrato da descrição, talvez pudéssemos dizer que esse horizonte subsume todo comportamento possível à encenação dos movimentos da mercadoria, mesmo aqueles que se querem críticos – pois, como Marx havia previsto, a revelação do truque por trás do feitiço estava atrelada à superação do seu modo de produção. Desde as formas modernas que compõem a indumentária da cena em que a irmã interpreta seu papel de classe como protagonista até a crítica que o narrador encena em sua ambivalência de ex-herdeiro da elite que ainda depende da irmã para se virar, tudo parece compor essa cena falsa em que se adapta de modo rebaixado às expectativas da vida moderna. Tudo parece montado no palco amesquinhado do fetiche da mercadoria, a verdadeira protagonista da cena que rege esse espetáculo-ritual

impedindo que a contrapartida material entre em cena com os verdadeiros conflitos da sociedade. Assim, quando o narrador conta que paisagista e arquiteto trocam acusações, poderíamos imaginar qual teria sido o papel dos trabalhadores de classe baixa na cena? Por que eles foram obscenamente recalcados? Nesse sentido, esse bate-boca funciona como a dramatização de um falso conflito que se apropria, por sua vez, de um conflito real que acaba invisibilizado?¹⁸ Estes podem apenas fazer sentir sua força latente. Essas questões nos fazem pensar no papel subalterno e meio caricatural dos empregados da casa. Os empregados, que de tão figurantes causam mal-estar, que saem das festas com brindem que parecem carregar homens. Seus nomes tão estranhos que parecem de seres incomuns. A pergunta que resta é: o romance consegue formalizar algo que permitiria que a crítica passasse do exercício imaginário ao questionamento materialmente especificado da realidade figurada?

Agradecimentos

A Bruna da Silva, Ana Paula Pacheco, Gabriel Provinzano e Walter Garcia pelas leituras e discussões.

Referências

ARANTES, Otília B. F.; ARANTES, Paulo E. *Um ponto cego no projeto de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ARANTES, Otília B. F. Esquema de Lúcio Costa. In: CONDURU, Roberto; NOBRE, Ana Luiza; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otavio (Org.). *Um modo de ser moderno. Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUARQUE, Chico. *Estorvo*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

CALDEIRA, Teresa P. do R. Enclaves fortificados: a nova segregação urbana. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 47, março de 1997.

GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, v. 1, p. 20-31, 2013.

MASSI, Augusto. Estorvo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 31, 1991.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

OTSUKA, Edu T. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.

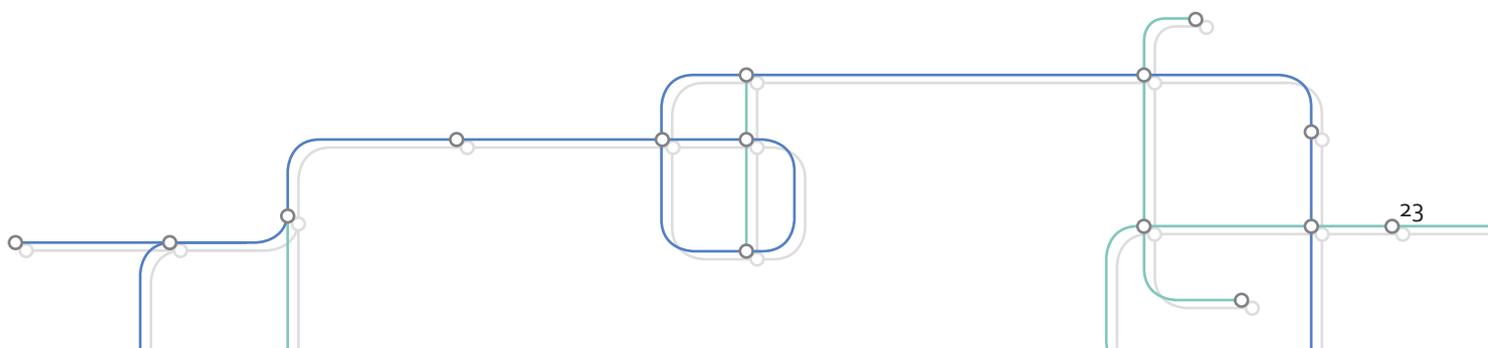
ROLNIK, Raquel. Verdes versus gentes. 04/04/2013. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2013/04/04/verdes-versus-gentes-entenda-o-conflito-da-comunidade-do-horto-no-jardim-botanico-do-rj/>>. Acessado em 05/10/2016.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros ensaios*. Companhia das Letras: São Paulo, 2008. p. 70-112.

_____. Verdade tropical: um percurso do nosso tempo; In: *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WISNIK, Guilherme; WISNIK, José Miguel. O artista e o tempo. In: WISNIK, José Miguel. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002a. p. 241-261.



WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor, uma década de cada vez. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002c. p. 167-191.

_____. Por favor. In: *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2002d. p. 191-197.

Notas

2. Como se sabe, biograficamente Chico é uma espécie de herdeiro do Modernismo (do qual seu pai participou ativamente como crítico), convivendo com figuras como Mário de Andrade Manuel Bandeira e Vinicius de Moraes. Além disso, boa parte dos artistas ligados ao samba herdou culturalmente esse debate. Na ótima síntese que Roberto Schwarz faz do contexto artístico para situar Caetano Veloso (em que Chico também caberia perfeitamente): “Unindo o que a realidade separa, a aliança de vanguarda estética e cultura popular meio iletrada e socialmente marginal, além de mestiça, é um programa já antigo. Ensaçada pelo modernismo carioca nos anos 20 do século passado, em rodas boêmias, e retomada pela bossa nova nos anos 1950, ela ganhou corpo e se tornou um movimento social mais amplo, marcadamente de esquerda, nas imediações de 1964 [justamente quando Chico, segundo suas entrevistas, teria feito sua formação política, muito mais ativa do que no pós-golpe, nota de JVRA]. Sob o signo da radicalização política, que beirou a pré-revolução, o programa tinha horizonte transformador. Em especial as artes públicas – cinema, teatro e canção [três áreas em que Chico atuou, nota JVRA] – queriam romper com a herança colonial de segregações sociais e culturais, de classe e raça, que os pais vinha arrastando e reciclando através dos tempos, e queriam, no mesmo passo, saltar para a linha de frente da arte moderna, fundindo revolução social e estética. Tratava-se por um lado de reconhecer a parte relegada e não burguesa da nação, dando-lhe direito de cidade, e, por outro, de superar as alienações correspondentes a essa exclusão, que empobreciam a vida mental também dos incluídos. Graças ao espírito dialético, que estava em alta, os vexames de nossa malformação social – as feições de ex-colônia, o subdesenvolvimento – mudavam de estatuto. Em vez de varridos para baixo do tapete, eles passavam a ser identificados como interpelações históricas, em que estavam em jogo não só o atraso nacional como o rumo burguês e a desigualdade do mundo. Estimulada pelo avanço da luta de classes e do terceiro-mundismo, uma parte da intelligentsia passava a buscar o seu sentido – e o salto qualitativo em seu trabalho intelectual – na associação às necessidades populares. Orientada por esse novo eixo e forçando os limites do convencional, a experimentação avançada com as formas tornava-se parte e metáfora da transformação social iminente, que entretanto viria pela direita e não pela esquerda.” (SCHWARZ, 2012, p. 55-56). O potencial revolucionário dessa aliança entre vanguarda e arte popular pode ser nuançado pela descrição e especificação de classe dada no calor da hora pelo mesmo Schwarz: “O processo cultural, que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionárias, passaram a símbolo vendável da revolução. Foram triunfalmente acolhidas por estudantes e pelo público artístico em geral. As formas políticas, a sua atitude mais grossa, engraçada e didática, cheias do óbvio materialista que antes fora de mau tom, transformavam-se em símbolo moral da política, e era esse o seu conteúdo forte. O gesto didático, apesar de muitas vezes simplório e não ensinando nada além do evidente à sua plateia culta – que existe o imperialismo, que a justiça é de classe –, vibrava como exemplo, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo. Formava-se assim um comércio ambíguo, que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média, mas do outro, consolidava a atmosfera ideológica de que falamos no início. A infinita repetição de argumentos conhecidos de todos – nada mais redundante, à primeira vista, que o teatrólogo em seguida ao golpe – não era redundante: ensinava que as pessoas continuavam lá e não haviam mudado de opinião, que com jeito se poderia dizer muita coisa, que era possível correr um risco. Nestes espetáculos, a que não comparecia a sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via a sua esperança. Davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e aos Estados Unidos. Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano. Os próprios poetas sentiam assim. Num debate público recente, um acusava o outro de não ter um verso capaz de levá-lo à cadeia. Esta procuração revolucionária que a cultura passava a si mesma e sustentou por algum tempo não ia naturalmente sem contradições” (SCHWARZ, 2008, p. 94-95).

3. Como notava José Miguel Wisnik em 1979: “Continua em vigor na música comercial-popular brasileira a convivência entre dois modos de produção diferentes, tensos mas interpenetrantes dentro dela: o industrial, que se agigantou nos chamados anos 70, com o crescimento das gravadoras e das empresas que controlam os canais de rádio e TV, e o artesanal, que compreende os poetas-músicos criadores de uma obra marcadamente individualizada, em que a subjetividade se expressa lírica, satírica, épica e parodicamente” (WISNIK, 2002c, p. 169). Em 2004, por ocasião da reunião do ensaio em livro, Wisnik admitia que “de lá para cá, a adorniana ‘regressão da audição’, que eu refutava, avançou avassaladoramente. E que o Brasil permanece, para mim, não obstante, como um lugar de intensa e polimorfa criatividade musical” (WISNIK, 2002d, p. 191).

4. Aliás, as perambulações a pé do narrador já o caracterizam socialmente, pois como nota Teresa Pires do Rio Caldeira: “Andar nas ruas vai se tornando um sinal de classe em muitas cidades ou zonas urbanas, uma atividade

que as elites estão abandonando. Para estas elites, não apenas as ruas deixam de ser espaços de sociabilidade, como também é necessário assegurar que a vida das ruas, com sua heterogeneidade e imprevisibilidade, fique fora do fícu, também conhecido como figueira, é uma árvore de clima tropical e subtropical, possuindo inclusive espécies nativas no próprio estado do Rio de Janeiro (entre outros estados brasileiros).

6. “A fala em primeiro plano, muito simpática, é do homem qualquer, cuja ética é uma estética, ou cuja birra das presunções sociais se traduz, no plano da expressão, pela exclusão de fricotes e afetações literárias. Desse prisma, refinado a seu modo, e cuja data é o radicalismo estudantil dos anos 60, o luxo dos ricos não passa de desafiância. A casa de concreto e vidro está errada, os cavalheiros com cara de iate club também, e a irmã muito produzida idem: ‘Eis minha irmã de peignoir, tomando café da manhã numa mesa oval’. Mas os tempos são outros, e a antipatia pelo dinheiro não impede o narrador de aproveitar uma visita para roubar as jóias que o levarão para o campo da marginália. Por seu lado os ricos não lhe condenam o temperamento ‘de artista’, como aliás não antipatizam deveras com o mundo do crime. O assunto que excita o cunhado é o estupro de que foi vítima a mulher, que entretanto flerta com o delegado que se encarregou do caso [pelo menos na imaginação do narrador, nota JVRA], o qual se dá com os bandidos, que podem ser os do crime ou outros. Uma promiscuidade apocalíptica, à qual todos já parecem acostumados, e que pode ser imaginação do narrador, mas pode também não ser. Como a geografia, a história está neste livro só indiretamente, mas faz a sua força.” (SCHWARZ, 2015, p. 221)

7. Segundo Rodrigo Naves, uma dificuldade de forma semelhante caracteriza boa parte de nossa produção moderna: “A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. Linha, cor, superfície adquiriram um novo estatuto, na medida em que não apenas evocavam seres e coisas ausentes como também se mostravam com uma intensidade até então desconhecida. [...] Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas, têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza e revolvimento são também um descompromisso com a exterioridade”. Segundo o crítico: “Parece possível identificar a origem dessa dificuldade na remanescência – ao menos até algum tempo atrás – de vastos setores do país em atividades não tipicamente capitalistas” (NAVES, 1996, 12-3). Na cena e no período que estamos analisando, entretanto, essa dificuldade superficial de forma parece corresponder a uma outra matriz prática – que, como veremos, visa antes tornar invisível nossos setores tipicamente capitalistas. A esse respeito, ver nota 9, em que Otilia Arantes disserta sobre a atual tendência de pensar nosso “acerto” arquitetônico como uma regionalismo mercadológico que busca descrever um Brasil-identidade. Pior ainda: desde quando “pirâmide” (ainda que frustrada) consta entre as formas da arquitetura moderna? Pelo contrário, esse formato retoma um período da antiguidade marcada pela dominação religiosa e dos excessos irracionais, algo anterior ao nascimento da racionalidade ocidental entre os gregos posteriormente recuperada por parte do ideário moderno.

8. “Desde a primeira linha, Estorvo lança o leitor num ambiente de incerteza, onde as imagens mais nítidas enfileiram-se sobre solos movediços. A arquitetura discursiva funda-se sobre um terreno arenoso, oscilante, fluido, e tudo parece instável, prestes a desmoronar. As constatações são incertas; as suposições, duvidosas; as certezas, imaginadas; e as expectativas, frustradas.” (OTSUKA, 2001, p. 139)

9. Com perdão da nota extensa, vale lembrar a maneira como Walter Benjamin articulou o decadentismo burguês e as promessas concentradas no vidro num ensaio de aposta na modernidade: “Mas, para voltarmos a Scheerbart: ele atribui a maior importância à tarefa de hospedar sua ‘gente’, e os co-cidadãos, modelados à sua imagem, em acomodações adequadas à sua condição social, em casas de vidro, ajustáveis e móveis, tais como as construídas, no meio tempo, por Loos e Le Corbusier. Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade. O grande romancista André Gide disse certa vez: cada coisa que possuo se torna opaca para mim. Será que homens como Scheerbart sonham com edifícios de vidro, porque professam uma nova pobreza? Mas uma comparação talvez seja aqui mais útil que qualquer teoria. Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta, apesar de todo o ‘aconchego’ que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘Não tens nada a fazer aqui’. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: ‘Apaguem os rastros!’, diz o estribilho do primeiro poema da Cartilha para os cidadãos. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o ‘interior’ obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se — e essa emoção, que começa a extinguir-se, era manipulada com grande virtuosismo — era antes de mais nada a reação de um homem cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo abolidos. Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços

em que é difícil deixar rastros. ‘Pelo que foi dito’, explicou Scheerbart há vinte anos, ‘podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários’” (BENJAMIN, 1994, p.117-8, grifos meus).

10. “Vê-se aí importância crucial da referência nacional que, toda vez que entra em eclipse, faz com que a vida cultural resvale para a irrelevância, mas referência-processo (ou seja, parte do sistema mundial de contradições) e não referência-identidade (mitológica, hoje mercadológica). Algo que não se pode esquecer quando se volta a pôr em circulação os mais bolorentos clichês nacionais para enquadrar nossa arquitetura num regionalismo a mais...” (ARANTES, 2004, grifo meu, p. 96)

11. “Enclaves fortificados representam uma nova alternativa para a vida urbana dessas classes médias e altas, de modo que são codificados como algo que confere alto status. A construção de símbolos de status é um processo que elabora distâncias sociais e cria meios para a afirmação de diferenças e desigualdades sociais. Uma maneira de verificar isso no caso dos enclaves paulistanos é analisar anúncios imobiliários. A publicidade de imóveis ao expressar/criar os estilos de vida das classes média e alta revela os elementos que constituem os padrões de diferenciação social em vigência na sociedade. Os anúncios não só revelam um novo código de distinção social, mas também tratam explicitamente a separação, o isolamento e a segurança como questões de status. Em outras palavras, eles repetidamente expressam a segregação social como um valor.” (CALDEIRA, 1992, p. 159)

12. Listando os processos da gênese de um novo tipo de segregação urbana (que tem num de seus resultados mais característicos o condomínio), Teresa Caldeira cita a relação entre o medo e a violência: “Finalmente, o quarto processo de mudança relaciona-se mais diretamente ao novo padrão de segregação residencial urbana, porque fornece a retórica que o justifica: o crescimento do crime violento e do medo” (CALDEIRA, 1992, p.158).

13. “Aliás, não é nada improvável que num determinado momento – talvez na virada dos anos 30 para os 40, ou um pouco mais além – tenha começado a germinar o pressentimento funesto de que o triunfo internacional da arquitetura brasileira se devesse à coerência com que o movimento moderno fora levado a confessar na periferia o que escamoteara no centro (pelo menos nos tempos heroicos das demonstrações isoladas), a saber (por pouco que se atinasse com a lógica produtiva da grande indústria), que tudo poderia muito bem não passar de um simples jogo abstrato de formas [...] Apesar do aparente contrassenso, a verdade é que a Nova Construção nos era funcional sob todos os aspectos: ao servir aos propósitos da modernização do Brasil (ela passa a integrar a ideologia do país “condenado ao moderno”, como gostava de falar Mário Pedrosa) e por afinal revelar a afinidade estrutural de seu programa técnico com a racionalidade do cálculo econômico empresarial, ou do Estado, embora o seu horizonte utópico parecesse dizer o contrário.” (ARANTES, 2004, p. 100)

14. Como nota Pedro Arantes: “Já faz algum tempo que a arquitetura embarcou no universo midiático das marcas, a ponto de as obras serem concebidas para gerar renda de um novo tipo, que não apenas a velha renda fundiária”. Atualmente, os “arquitetos da era financeira, ao contrário dos modernos, não procuram soluções universalistas para serem reproduzidas em grande escala – o que anularia o potencial de renda monopolista da mercadoria. O objetivo é a produção da exclusividade, da obra única, associada às grifes dos projetistas e de seus patronos. [...] Esse é um fenômeno recorrente nos projetos contemporâneos, no qual os edifícios se apresentam como totalidades em si, desgarrando-se da cidade, de qualquer contexto ou território. Cumpram funções para além do lugar e do local, são edifícios e infraestruturas transnacionais de circulação do capital. Essa arquitetura se torna, por isso, autorreferente, tal como as finanças. Daí a irrelevância do contexto – não há mais por que se preocupar em formar a cidade, um mundo coeso, eventualmente homogêneo. “Não há, entretanto, com o que se surpreender. Como lembra Sérgio Ferro, desde o princípio o capital pôs a arquitetura a seu serviço e transformou-a em forma-fetichismo do objeto construído. O capítulo a que estamos assistindo é apenas mais uma de suas metamorfoses. [...] com a forma publicitária e a indústria do entretenimento. A relação clássica de forma e função, expressa na tectônica do objeto arquitetônico, parece estar sendo liquefeita para que a arquitetura possa circular mundialmente como imagem de si mesma” (ARANTES, 2010, p.163, 167, 175, 183, grifos meus).

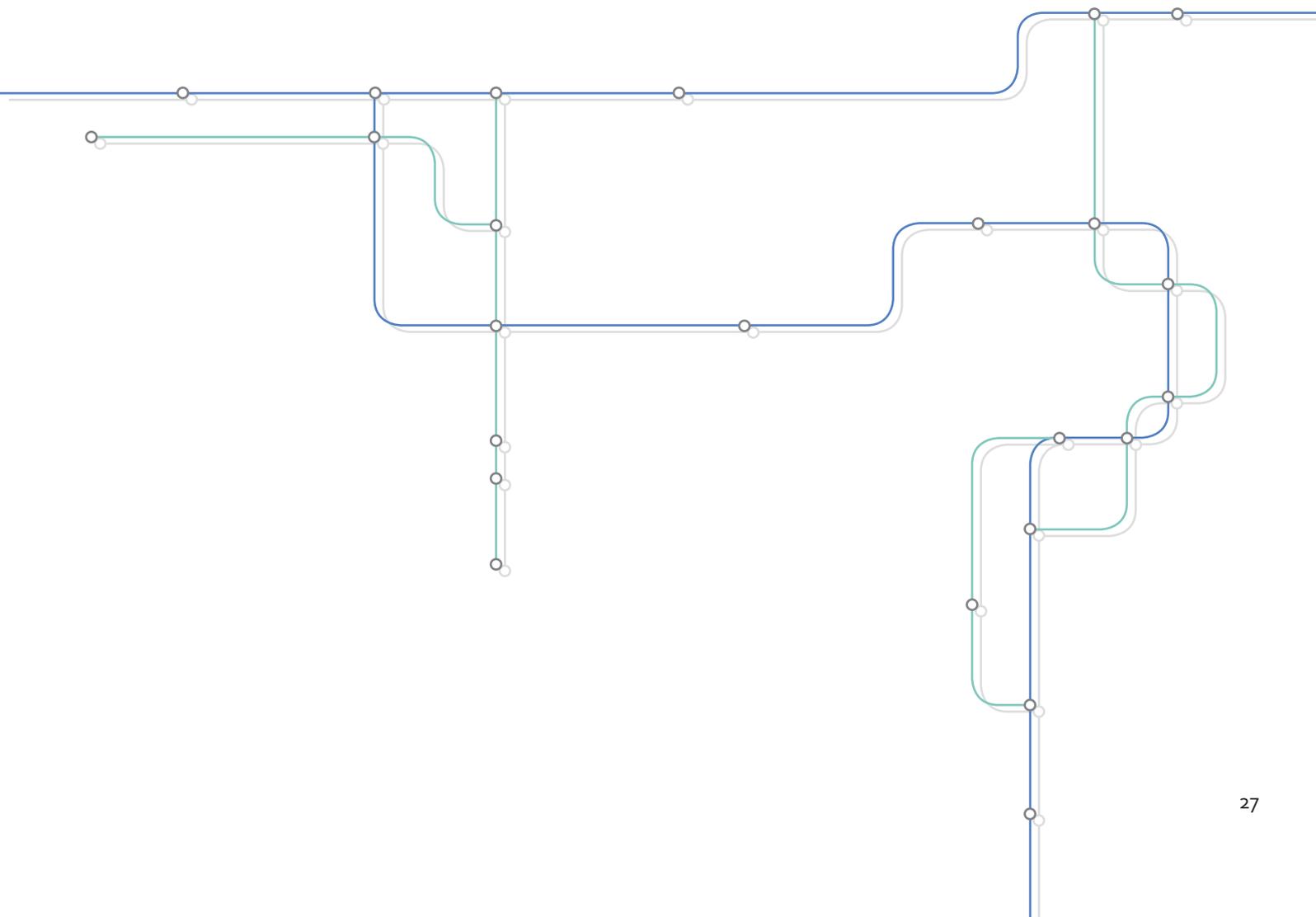
15. O desejo incestuoso do narrador pela irmã fica evidente ao longo do romance; no entanto, para afastar as dúvidas de que esse desejo passe pelos encantos das mercadorias, cito uma passagem em que o narrador invade o quarto da irmã: “Entro hoje naquele closet pela segunda vez, e mesmo sem acender a luz, sei por onde ando. Ando pelo setor dela e roço camisolas, véus, vestidos, balanço mangas de seda. Sei que metade da parede esquerda é ocupada por uma sapateira que naquele domingo me encheu os olhos: botas, mocassins, escarpins, quantidade de modelos em todas as cores. Atrás da sapateira há uma reentrância de que me lembro bem, pois foi ali que me embuti quando a arrumadeira entrou no closet, levou um bom tempo manejando cabides, e encerrou o serviço. Naquele meu canto havia uma estante repleta de caixas que fui abrindo, encontrando mais sapatos, ainda virgens. Depois abri uma caixa redonda tipo chapeleira, e dentro dela estava outra caixa, também redonda, e saiu outra de dentro, e mais uma, que nem boneca russa. Dentro da última chapeleirinha encontrei uma bolsa de camurça clara. Intrometi-lhe a mão e toquei as joias da minha irmã” (BUARQUE, 2002, p. 60).

16. O Horto Florestal é uma área emblemática do Rio, pois concentra num mesmo lugar: uma instituição federal, classes altas, classes baixas, conflitos sociais, a sede de uma grande emissora. Os conflitos são antigos e já

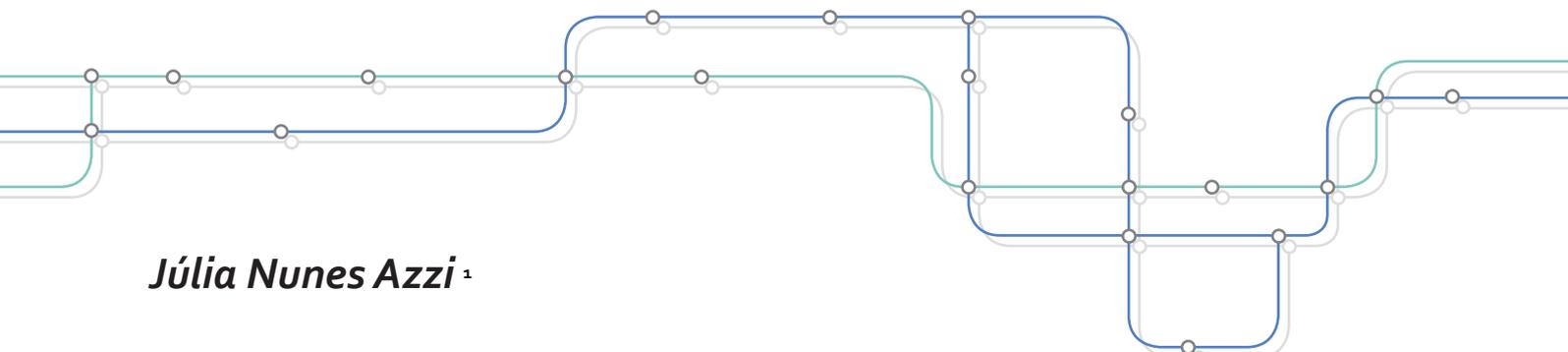
existiam quando Chico escreveu seu romance: “O Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, além de bairro chique e sede da Globo, é também palco de um dos conflitos que opõe hoje – indevidamente! – o direito à moradia e a preservação ambiental. No caso, trata-se do conflito entre o direito dos moradores da comunidade do Horto, que vivem ali há décadas, e a necessidade de o Jardim expandir e melhorar suas condições de pesquisa botânica e funcionamento. O núcleo de moradores teve origem na vila que abrigava funcionários de uma fábrica instalada no local no começo do século 19, e posteriormente, de trabalhadores do próprio Jardim Botânico, que foram autorizados pelo parque para residir na área, que é de propriedade da União” (ROLNIK, 2013).

17. Não por acaso, Teresa Caldeira diz que os anúncios de condomínio apresentam a imagem das casas de condomínio como imagens de ilhas: “Os anúncios apresentam a imagem de ilhas às quais se pode retornar ao fim do dia para encontrar um mundo exclusivo de prazer entre pares, onde uma ‘convivência sem inconveniência’ seria possível” (CALDEIRA, 1992, p. 160, grifo meu).

18. “Por um paradoxo profundamente moderno, a indefinição interior dos caracteres tem como contrapartida uma visibilidade intensificada. Gestos e movimentações têm a nitidez a que nos acostumam a história em quadrinhos, as gags de cinema, os episódios de TV, bem como o sonho ou o pesadelo. Essa exatidão, muito notável, decorre em primeiro lugar da felicidade literária e da observação segura do escritor, e também da escola do romance policial. Mas há nela um outro aspecto, bem perturbador. É como se no momento ela não fosse apenas uma qualidade artística, mas uma aspiração real das coisas e das pessoas ao figurino evidente, ao logotipo delas mesmas. A irresistível atração da mídia ensina e ensaia a figura comunicável, o comportamento que cabe numa fórmula simples, onde a palavra e a coisa coincidam. É por esse lado de clone publicitário que Chico Buarque fixa as suas personagens. A irmã elegante sobe as escadas e gira o corpo, conforme o ensinamento da modelo profissional; o marido desfere o saque bufando, como os tenistas campeões; os marginais fazem roncar as suas motos vermelhas, numa cena que eles mesmos já viram em filme, e usam anéis enormes, que ofuscam como faróis. Malandros, milionários, empregados, bandidos e, naturalmente, a polícia, todos participam do mundo da imagem, onde brilham acima de seus conflitos, que ficam relegados a um estranho sursis. O acesso ao espetáculo dos circuitos e dos objetos modernos parece compensar de modo mais do que suficiente a sua substância horrenda.” (SCHWARZ, 2015, p. 223)



memória e errância pela metrópole no romance O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam de Evandro Affonso Ferreira



Júlia Nunes Azzi¹

Resumo:

O presente trabalho propõe-se a analisar o personagem do mendigo-narrador no livro *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, de Evandro Affonso Ferreira, em sua relação com o espaço urbano. O mendigo, como um andarilho, percorre a cidade em errância, guiado pelas memórias da amada que o abandonou e que agora aparece como esperança de salvação em meio à miséria. Para além das lembranças que o espaço suscita no personagem, este também lança um olhar observador para a metrópole e para os marginalizados que a percorrem. Neste estudo, em um primeiro momento, procura-se analisar como a memória funciona de guia para o mendigo no espaço da cidade. Em um segundo momento, busca-se pensar as relações do personagem com a metrópole, sua errância e seu isolamento em face do outro. Por último, objetiva-se refletir sobre o modo como o personagem enxerga a si e aos outros marginalizados que observa. Como aporte teórico para este estudo são utilizados textos de Renato Cordeiro Gomes, Richard Sennett, Zygmunt Bauman, entre outros que auxiliam a elucidar as questões analisadas.

Palavras-chave:

O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam; mendigo; metrópole; memória; errância.

Abstract:

This paper will analyze the relations between the main character from the book *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam* – by Evandro Affonso Ferreira – and the urban space. The character is a beggar

who wanders through the city, guided only by the memories of his lover, who abandoned him in the past but now appears as a symbol of hope and salvation amidst misery. As the space revives such memories in the character, he also sets a particular point of view to the city, regarding the marginalized people who inhabit it. In this study, in a first moment, the objective is to analyze how memory works as a guide to the beggar in the urban space. Then, the focus is to establish relations between the character and the city, his wanderings and isolation in counterpoint to the others who are also part of it. Finally, this paper will reflect upon the way in which the main character sees himself and the others who are in the same position as him, marginalized. The works which will serve as theoretical support to this study include texts from Renato Cordeiro Gomes, Richard Sennett, Zigmunt Bauman, among others who are believed to help clarify the questions proposed.

Keywords:

O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam; beggar; metropolis; memory; wandering.

Preâmbulo

A relação do homem com os espaços urbanos, que o circundam e ao mesmo tempo o vulnerabilizam, assim como sua relação com o outro – seu semelhante e ainda assim um estranho – constituem o foco do livro *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*. Sexto romance do escritor mineiro Evandro Affonso Ferreira, o livro foi lançado em 2012 e é o segundo volume da chamada “trilogia do desespero”, composta também por *Minha mãe se matou sem dizer adeus* (2010) e *Os piores dias da minha vida foram todos*. Os três romances, porém, são constituídos por histórias independentes, compartilhando apenas algumas temáticas, como a morte, a loucura e a dissolução do ser humano. No romance estudado, a relação entre indivíduo e cidade está presente sob a ótica do mendigo, que observa os espaços com uma visão a partir da margem, dos submundos. Com seu olhar de observador-poeta para os elementos da metrópole, ele percebe toda a degradação, mas também aquilo que move os que se encontram em meio à miséria. Tendo perdido aos olhos dos outros a singularidade – muitas vezes visto apenas como parte da paisagem –, o mendigo se afirma como pessoa a partir do discurso, e em sua fala ele observa, analisa seu mundo e as pessoas que fazem parte dele, relembra o passado, sonha utopicamente com um futuro fora das ruas e também se desespera, enlouquece.

O que guia o romance é esta fala aflita do mendigo ao seu interlocutor, narrando, como um Riobaldo do meio urbano, suas vivências e sua angústia, suas observações e a desesperada esperança de salvação a que se agarra como a uma âncora. Sem divisões, capítulos ou sequer parágrafos, o discurso do mendigo que não leva nome – em uma metrópole que também não se nomeia – é dito em um só fôlego, sem pausas, mas sem um lugar de chegada; é uma fala que vem e volta, percorre passado e futuro, assim como imagina, permeia as fronteiras da loucura e se volta à observação das pessoas e do espaço; cria um olhar para aqueles marginalizados que usualmente não são observados, mas também delira e se repete continuamente. Assim, no monólogo do personagem, de forma caótica (como a própria metrópole), está presente a relação desse ser das margens com o mundo que o circunda, com o outro com que se depara e consigo próprio e suas próprias dores.

As três principais temáticas que percorrem o discurso do mendigo são: o momento em que vive e aquilo que observa da cidade e das pessoas; o tempo que passou com sua amada (que ele idealiza romanticamente de forma contínua) e a esperança de que ela retorne para lhe salvar; e os adágios de Erasmo de Rotterdam, que o personagem cita continuamente ao longo do monólogo. O que se sabe sobre ele a partir de sua fala é que há dez anos encontra-se nas ruas; o motivo da mendicância, segundo ele, é o momento em que a amada o abandona e, a partir desse momento, em outra cidade, sem laço algum, ele vive pelas ruas observando tudo e sonhando com a volta da amada, por quem nutre uma grande obsessão.

Há então a recorrência dessa grande cidade como um receptáculo para as memórias do mendigo, mas também como um lugar de perdição, o lugar em que se torna marginal. A metrópole ocupa esse papel ambivalente em que concede esperanças a partir das memórias que evoca, mas as reduz simultaneamente devido à condição marginal e degradante da qual ele não consegue se livrar. Essa ambivalência que a cidade assume ocorre de modo que o mendigo se inspira nas memórias incitadas pelos espaços vivos de sua geografia, ao mesmo tempo que estas continuam sendo apenas memórias, pois, ao observar a própria condição e a daqueles que o cercam, o personagem vai pouco a pouco perdendo a esperança em uma salvação e reconhecendo sua posição de miserável. Assim, a cidade torna-se esse local de perdição, pois pela miséria o personagem vai pouco a pouco rendendo-se à loucura e à completa desesperança da miséria.

Em suas andanças pela cidade, o que guia os passos do mendigo é a lembrança da mulher amada. Não há nada que o conduza pelo espaço além da memória, que é seu sustentáculo. Sendo assim, em diversos momentos de sua fala ele se define como um “andarilho mnemônico” (FERREIRA, 2012, p. 9). É andarilho por passar todos os seus dias em errância, percorrendo caminhos diversos pela metrópole, e não possuir nenhum espaço para onde voltar, nem um ponto de chegada para suas andanças, sendo o caminho um fim em si mesmo. Aquilo que faz com que não se perca e que ao mesmo tempo fornece algum sentido para esses deslocamentos é a memória da amada. O cerne das caminhadas é o esforço de encontrá-la, ou de ser encontrado, salvo por ela; é a tentativa de ver pela cidade características que lhe lembrem a mulher.

Em diversos momentos da narrativa, o narrador remete-se a elementos na paisagem urbana que o fazem lembrar-se dela. Aquilo que enxerga pela cidade enquanto conversa com o interlocutor permite que apresente lembranças de momentos, características e impressões que tinha da mulher: “Tudo que vejo todo dia evoca meu passado ao lado dela” (FERREIRA, 2012, p. 15). Alguns dos muitos elementos que ele enxerga pelas ruas enquanto monologa e que o fazem lembrar-se dela e trazer ao seu discurso as memórias são: pássaros, um casal jovem se beijando no ponto de ônibus, helicópteros, ônibus Pullman, uma sirene de ambulância, um carro funerário, uma lanchonete, sinos de igreja e muitos outros componentes, observados por esse olhar que busca o passado. Há uma repetição da forma de falar em todas as vezes que ele se reporta a essas figuras, dando ao monólogo um caráter cíclico: “Veja: carro de polícia. Também ele chama-me à memória minha amada. Foi num fim de tarde. Atravessávamos uma praça quando vimos dois policiais espancando, a cassetete, rapaz de dezenove, vinte anos, se tanto” (FERREIRA, 2012, p. 24). Um outro exemplo: “Veja: rapaz do outro lado vendendo navios em miniatura. Também ele chama-me à memória minha amada. Sonho dela era conhecer por dentro um transatlântico” (FERREIRA, 2012, p. 30). Então, na maioria das vezes essas memórias são reportadas da mesma forma, interrompendo e acrescentando reflexões ao fluxo do discurso.

As memórias não parecem advir de um esforço mental do personagem em lembrar-se, mas são suscitadas pelos elementos que enxerga nas formas da cidade. Sobre essas lembranças ocorridas de forma involuntária, Jeanne Marie Gagnebin (2006) coloca a questão dos “acazos” da memória. Detalhes despertarão a consciência do indivíduo para as lembranças, que vêm em forma de sensações e são elaboradas por este em uma luta contra o esquecimento. O acaso “é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, algo que surge e se impõe a nós e nos obriga, nos força a parar, a dar um tempo, a pensar” (GAGNEBIN, 2006, p. 153). As lembranças suscitadas continuamente por diversos aspectos urbanos são acazos que guiam a memória do mendigo e, conseqüentemente, conduzem o fio de seu relato, trazendo para o presente vários momentos de sua vivência, pois “não há reencontro imediato com o passado, mas sim sua lenta procura, cheia de desvios, de meandros, de perdas” (GAGNEBIN, 2006, p. 160). Isso se percebe ao longo da narrativa, pois a relação do personagem com seu passado não segue um fio lógico, mas é entrecortada, repleta de rompantes, repetições e rupturas.

Por sua vez, Olgária Matos (1989), no livro *Arcanos do inteiramente outro*, que se propõe a refletir sobre ideias relativas à Escola de Frankfurt, aponta algumas questões que se relacionam à cidade e ao indivíduo às voltas com suas memórias. Segundo Matos (1989, p. 81), o sujeito perdido pela cidade labiríntica, onde múltiplas possibilidades de caminhos se apresentam, “pelo trabalho da memória, chega a camadas profundas, à sua própria identidade”. Sendo assim, no momento em que o mendigo, a partir da percepção da cidade, evoca suas próprias memórias, ele está não apenas tentando enxergar sua amada idealizada nos espaços da cidade, mas também busca colocar-se no espaço. À medida que recorda, recupera a própria identidade a partir do curso e dos discursos da memória, identidade esta que se apresenta cada vez mais diluída pelo caráter coletivizante da vida de mendicância. Ele procura seu eu identitário de uma forma fragmentada, pois, segundo Matos (1989, p. 89), “cada lembrança é um fragmento, já que a história contínua é uma ilusão”. Assim, o sujeito nunca se coloca de forma inteira, ele sempre se molda a partir de fragmentos, que nunca formam algo uno e equânime.

As memórias suscitadas pela cidade são, então, algo recorrente e representam essa busca do passado e de uma esperança no futuro. É notável que, ao longo do romance, conforme o mendigo deixa-se levar mais intensamente pelo desvario, essas memórias suscitadas pela cidade deixam de ser passivas. Ele passa a imaginar que é a sua amada agindo por sobre o espaço, intercedendo. Quando vê um helicóptero, por exemplo, em vez de apenas lembrar-se dela, ele imagina que ela esteja dentro; quando ouve sinos de igreja, imagina que talvez ela os esteja ouvindo ou tocando. Os sons da cidade parecem, para ele, encobrir o som do salto dos sapatos da amada – que, em seu delírio, talvez esteja na outra quadra, na rua de cima, percorrendo a cidade à sua procura. Conforme se desespera mais, a amada soa como algo iminente, que está em todo lugar, esperando o momento de tomar forma e chegar até ele: “Ouviu? Voz dela amada parece sair da antena parabólica do último andar daquele edifício de escadas metálicas gigantescas de incêndio” (FERREIRA, 2012, p. 57).

Devido à saudade e, principalmente, à esperança à qual necessita apegar-se, ele vê por tudo a sua silhueta, ouve sons que seriam dela, imagina-a em todo lugar. Ocorre um movimento de esperança e desesperança, sentimentos que vão se sobrepondo continuamente, pois muitas vezes ele pensa realisticamente que talvez ela esteja casada, ou morta, ou nem se lembre dele. Na maioria das vezes, no entanto, ele não pode deixar que esse pensamento o invada, pelo perigo

da desesperança: “Ouça: trote de cavalo batendo cascos no asfalto. Sei sinto pressinto que ela alugou charrete para repetir aquele nosso primeiro passeio de lua de mel. Sim alarme falso. A-hã: carroça de frutas. Não vou desistir. Minha amada virá” (FERREIRA, 2012, p. 36). Para conseguir viver, a necessidade de acreditar sobrepõe-se às desilusões.

Esse modo como o mendigo se reporta ao passado e insiste na ideia de um futuro que retome esse tempo ideal é característico do sujeito que está em um espaço-tempo ao qual não se sente pertencente, e que sonha com aquele outro lugar onde tudo supostamente era bom. Janet M. Paterson (2015, p. 182), ao pensar a condição dos sujeitos em trânsito no mundo contemporâneo, reflete sobre o “sujeito à deriva: preso em suas origens, assombrado por seu passado e seu país natal, ao qual não pertence mais, permanece um melancólico, um sujeito desarraigado”. Essa é uma característica do sujeito migrante, que conta o seu tempo a partir dos relógios de uma temporalidade anterior, um passado do qual não consegue se desprender. O mendigo é um migrante, visto que em determinados momentos da narrativa ele revela ter vindo de outra cidade, de outro estado – embora essa vinda e o porquê de ter virado mendigo nunca fique de fato explícito. O seu caráter de migração não é posto de forma clara na narrativa, permanece implícito; mas percebe-se que ele incorpora o aspecto temporal do migrante, no sentido de nunca se conformar com a perda daquele passado e idealizá-lo continuamente, além do fato de não conseguir encontrar pertencimento na cidade, esse espaço que se torna familiar pelo convívio, mas que, mesmo assim, permanece sempre distante.

Durante suas andanças, a principal atividade do narrador-protagonista é escrever de lápis a letra “N” em diversos cantos da cidade. Sendo essa a primeira letra do nome da amada (que também não é revelado), escrevê-la nos espaços por onde anda é uma maneira de marcar a mulher na cidade. O seu objetivo é “preencher espaços vazios da cidade com a logomarca do amor” (FERREIRA, 2012, p. 103), pois a metrópole em si não é significativa para o mendigo – o que possui sentido é aquilo que ele consegue projetar: suas memórias, sua esperança, sua paixão. Preencher a cidade com diversas letras “N” é mais que uma maneira de homenagear a amada, é uma forma de mantê-la por perto e de dar um sentido ao espaço: “Eu, apenas escrevo compulsivamente a letra N, a lápis, em todos os lugares por onde passo. Olhe ali na pilastra. A-hã: imperceptível à distância. Sim, um palmo de altura, se tanto. Há dez anos faço isso. São milhares de Ns espalhados quase incógnitos pela cidade” (FERREIRA, 2012, p. 19). Essa compulsão constitui uma maneira de colocar a sua própria subjetividade em um espaço que frequentemente o deixa de fora e se apresenta de modo frio e distante. Marcar a amada e, principalmente, marcar-se na metrópole é uma forma de torná-la mais próxima, mais sua.

Segundo Renato Cordeiro Gomes (1994), há uma tentativa do indivíduo de colocar a própria memória no terreno da cidade, como uma atribuição de sua sensibilidade e das suas vivências, tentando fazer com que haja algum reconhecimento de si para a cidade. O passado não pode ser esquecido e então, a partir da memória, o indivíduo se esforça para recuperar algo que se esvaneceu, um outro espaço, um outro tempo. Aquele que se recorda, não está lembrando o passado apenas pelo exercício de lembrar, mas tenta marcar no local de hoje esse tempo de antes, buscando muitas vezes a repetição, como forma de inscrever suas vivências no espaço e, ao mesmo tempo, lê-lo sob sua própria ótica:

É [...] a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível, que a sociedade moderna já não permite. [...] A relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se [...] pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece. Vivemos entre a impossibilidade de repetir o passado e a compulsão à repetição. Em contraste com a vivência [...] isolada, o irrepitível e único, marca da vida e da cidade modernas, a memória esforça-se para recuperar a cidade evanescente e repete os símbolos do que foi rejeitado, esquecido. (GOMES, 1999, p. 47)

Esse caráter de repetição está presente nos “N”s que o mendigo espalha pela cidade, como uma forma de, além de colocar a lembrança no ambiente que percorre, torná-la concreta. Ele tenta não apenas marcar a amada, mas marcar-se no cimento da cidade. Cada “N” escrito em cada canto da urbe é um fragmento seu que ele guarda na tentativa de recuperar o que teima em ficar só na memória.

Outro aspecto a ser considerado é que o único objeto que o mendigo guarda sempre consigo é o tatame onde dorme, e neste há uma letra N escrita no lugar perto de onde deita a cabeça, de forma então a dormir olhando para a inicial. O tatame carrega a simbologia do abrigo móvel, é a única maneira de ter alguma espécie de espaço próprio individual, e nesse seu pequeno abrigo há a letra “N”, mais uma vez chamando para a memória, não deixando-o esquecer. O tatame importa para o mendigo, pois é onde este mais possui alguma chance de sentir-se pertencente, e onde pode possuir alguma subjetividade, uma individualidade que de outro modo não lhe é permitida.

A “trouxe-mouxe” pela “metrópole apressurada”: solidão e errância na cidade

Pela metrópole, o mendigo é um errante, sem caminho fixo, ancorado nas memórias. A expressão utilizada de forma recorrente por ele para simbolizar isso é “a trouxe-mouxe” (FERREIRA, 2013, p. 38), que simboliza essa falta de rumo em seu caminho. A cidade é cenário para a desorientação, o descontrole dos passos. O mendigo pode ser

considerado o nômade da metrópole, mas sem o caráter libertário e cosmopolita que geralmente caracteriza aqueles que andam sem porto fixo. Sobre o nomadismo, John Durham Peters (1999) comenta que para os nômades não há a ideia de uma casa ou de um lar sólido, não há uma terra para a qual voltar. A casa é móvel, está em todo lugar e em lugar nenhum. Assim, o nômade está “*homeless and home-full at once*” (PETERS, 1999, p. 21), ou seja, ao passo que está desabrigado, o abrigo está em todo lugar. Segundo o autor, essa condição possui um caráter de libertação das amarras do pertencimento, o que ele chama de “*rootless liberty*” (PETERS, 1999, p. 38) – liberdade sem raízes. Enquanto isso, para o mendigo, sua vida nômade não se encaixa nesse aspecto, pois seu movimento não carrega o signo da libertação, seu andar lento é preso ao espaço, não transcende. Apesar de passar o dia errando pela cidade, ele não sai do lugar, nunca se livra de estar no âmbito da metrópole e de ser, muitas vezes, parte da paisagem. Por mais que assuma o caráter do nomadismo e caminhe sem casa fixa por toda a cidade, a cidade não é sua casa; seu andar é à margem dela.

Há uma solidão muito grande permeando o seu caminho pela metrópole: “Tornei-me navegante que joga de moto próprio sua bússola no fundo do mar. Andarilho a trouxe-mouxe – sou sim. A-hã: mendigo-nômade apartado dos farândolas” (FERREIRA, 2012, p. 39). O seu caráter de isolamento na cidade é algo recorrente, sendo esta descrita como seu “eremitério” (FERREIRA, 2012, p. 12) – por mais que ele passe os dias andando por tudo e observando as coisas e as pessoas como o “periscópio andarilho” (FERREIRA, 2012, p. 25) que é, a metrópole só faz intensificar ainda mais a sua solidão. O mendigo-narrador coloca-se como um eremita na medida em que busca essa solidão, pois, para além do isolamento que a metrópole lhe concede, o personagem busca isolar-se mais e mais, sem buscar comunicar-se muito com o outro. Ele é um isolado, apartado de tudo e sem laço algum, ele é um estrangeiro nos espaços por onde caminha. Não tem sua presença aceita e nem deseja integrar-se com os outros em sua condição: “Há dez anos vivo num mundo de estranhos; perdi contato com amigos e parentes. Vim de outra cidade – estado distante. Isolamento proposital” (FERREIRA, 2012, p. 28). Sua relação é apenas com a metrópole, que não o acolhe, mas que ao mesmo tempo não o expulsa, tornando-o elemento partícipe.

No texto “Palavras migratórias”, Pierre Ouellet (2003, p. 159), ao comentar sobre figuras migrantes, sujeitos do “perpétuo porvir”, reflete sobre os excluídos, marginais e itinerantes, que seriam aqueles “cuja identidade se encontra questionada pela ausência ou pelo estreitamento de seu espaço de existência ou de seu campo de pertencimento”. Estes são obrigados a migrar no lugar, que se constitui então em um não-lugar, parte da não-história de não-sujeitos. Suas trajetórias são permeadas pela instabilidade em relação ao seu território e à sua época. O personagem da narrativa insere-se nesse grupo de marginalizados, que caminham de maneira incerta por um território que não lhes pertence e ao qual eles não pertencem. Ouellet (2003, p. 160) faz uma definição do que seria o mendigo itinerante:

O itinerante é o migrante do dentro, o deslocado do interior, que não tem sua casa em outro lugar senão na rua ou na estrada, em um espaço público, nunca privado, que não lhe pertence, que jamais será sua propriedade. Sem domicílio fixo [...] o mendigo se define pelo fato de não ter seu lugar, nenhum lugar destinado, ao qual se possa identificá-lo: ele é a encarnação de uma pura motricidade, de uma movência sem fim nem finalidade, que lhe dá uma existência no tempo e no tornar-se simplesmente, mais que no espaço e no ser no sentido próprio.

Ouellet reflete ainda sobre a questão do movimento do mendigo, sendo que este nunca acontece de forma completa. O andar do itinerante é sempre algo incompleto, algo que tropeça, que manca. Por mais que ele deseje e saia em errância, o caminho nunca é algo completo, não possui finalidade, seu sentido e sua direção foram perdidos. Dessa forma se comporta o mendigo da narrativa estudada, que anda por toda a metrópole, mas sem um caminho definido, sem um objetivo final. É a estrada pela estrada, e o mendigo a passar procurando um sentido a partir do passado.

O espaço urbano é visto pelo personagem como algo sempre em pressa, em uma urgência que é recorrente e constituinte, um sempre-andar que envolve todos os indivíduos. A cidade corre e faz correr. Isso contrasta com o vagar lento e sem propósito útil do protagonista, pois para ele a cidade apressa-se à parte – ele não se inclui nesse movimento lancinante. Adjetiva a cidade como “apressurada” (FERREIRA, 2013, p. 10) e observa de fora o seu fluxo contínuo. Na metrópole todos são incitados a estar em constante movimento de mudança, nada pode permanecer igual por muito tempo, exceto para o mendigo, que há dez anos anda sem rumo pelo espaço (não uma andança progressiva, mas circular) fazendo e falando as mesmas coisas, sem expectativa de progresso de sua condição.

Richard Sennett (2001), por sua vez, em seu livro *Carne e pedra*, no qual explora o modo como os indivíduos relacionam-se com a cidade ao longo do tempo, reflete em diversos momentos sobre o individualismo que é característico da metrópole, assim como a velocidade, que parece intensificar ainda mais a distância entre os indivíduos. Na cidade, as identidades se estilhaçam e as pessoas enxergam umas às outras como estranhas, não conseguindo assim estabelecer contatos mais profundos:

O individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. [...] A dificuldade dos estrangeiros manterem um diálogo entre si acentua a transitoriedade dos impulsos individuais de simpatia pela

paisagem ao redor – centelhas de vida não merecem mais que um lampejo de atenção. (SENNETT, 2001, p. 289)

O individualismo e a velocidade “amortecem o corpo moderno; não permitem que ele se vincule” (SENNETT, 2001, p. 265), há uma insensibilidade que circunda o fluxo de gentes. Os corpos que andam pela cidade desligam-se das pessoas e dos lugares por que passam, não estabelecendo vínculos emocionais: “deslocar-se ajuda a dessensibilizar o corpo” (SENNETT, 2001, p. 214).

Esse tema da velocidade, bem como sugestões da insensibilidade presentes no fluxo urbano, estão colocados na narrativa do mendigo. Em suas observações da cidade, o que ele percebe é essa rapidez que está presente desde que a metrópole acorda até a hora em que adormece e que condiciona a relação entre as pessoas. Para aqueles que vivem na margem, como o mendigo, essas relações ocorrem de outra forma (já que, por não estarem inseridos na vida útil da cidade, a velocidade não se impõe a eles da mesma maneira que àqueles que participam na vida social da urbe). Ainda assim, em suas observações é possível captar esses aspectos que são muito característicos da metrópole nos tempos contemporâneos.

A cidade, para o mendigo, é feroz, ela “tem pressa desde cedo; amanhece alvoroçada” (FERREIRA, 2012, p. 108), e constantemente “aponta suas garras metropolitanas” (FERREIRA, 2012, p. 112). Apesar de ser o espaço onde está inserido, é um espaço que permanece sempre hostil a ele. Seu lugar restringe-se às ruas, e outros locais não lhe são permitidos – como, por exemplo, o aeroporto, do qual é retirado à força, ou a igreja, da qual alguns mendigos são afastados devido ao cheiro. Tampouco há lugar para a sua dor – o seu choro consiste em “uivos inúteis: sempre abafados pelos sons múltiplos dessa metrópole apressurada” (FERREIRA, 2012, p. 65). Um dia ele tem um sonho em que está voando pelos céus com a amada, atravessando desertos e espaços diversos, mas então de repente ela o deixa cair, ou o joga, e ele despenca na cidade gigantesca. O sonho torna-se pesadelo e as ruas da metrópole viram a única realidade para quem já perdeu tudo mais a que se apegar.

Segundo Olgária Matos (1989), a experiência da metrópole é uma experiência de choque, de estar sob o signo da estraneidade e do desamparo, em uma situação de precariedade. De acordo com ela, o herói moderno é aquele que vive o heroísmo da grande cidade, é o marginal, o inadaptado, aquele que, por ser também um melancólico, coloca-se em distância de seu mundo, pois sente em relação a ele um grande estranhamento, sendo assim um observador, um poeta que canta a metrópole. A cidade é o “único campo válido da experiência moderna” (MATOS, 1989, p. 72), ela é “corpo onde se inscrevem emoções e paixões, experiências intransmissíveis e singulares” (MATOS, 1989, p. 72); considerada um mundo em miniatura, é onde se chocam todas as tensões, e esse choque é definidor da experiência do herói marginal. Na narrativa, o mendigo coloca-se em uma posição de vívida observação, mas, ao mesmo tempo, de distância da cidade; ele é um inadaptado e também um melancólico, e isso é definidor para o seu discurso, que se torna fragmentário, ora eufórico, ora desesperançoso. Aliás, sua fala passa a tender muito mais para este último tom conforme ela avança, na medida em que, no convívio com essa metrópole de pressas e individualismos, o personagem passa a ter cada vez menos esperança de salvação pela amada e passa a enfocar cada vez mais a cidade e sua miséria. No discurso do mendigo, a metrópole é pano de fundo e também personagem; as pessoas que fazem parte daquele ambiente são descritas e observadas, mas nunca familiarizadas.

Segundo Renato Cordeiro Gomes (1994), a metrópole ilegível aparece de forma turbulenta frente ao indivíduo. Nela há uma mobilidade constante e um grande número de estímulos. Ela é um local de “coletividades indefinidas, que pode gerar total indiferença de cada indivíduo para com o outro, na vida cotidiana, como traço de autopreservação” (GOMES, 1994, p. 74). Na narrativa, o próprio mendigo sente essa indiferença, pois, apesar da grande quantidade de mendicantes observáveis pela rua, não há uma preocupação do outro para com eles. Ao passo que ele se preserva daqueles marginalizados que observa, nunca se permitindo aproximar-se, a metrópole também se preserva dele, relegando-o ao espaço das ruas e não lhe dando singularidade, não lhe fornecendo um espaço. A cidade não é sua; ela é seu cenário e está a sua volta, mas não o torna pertencente de forma alguma.

A “vingança” do mendigo é deixar as marcas nela, fazer da cidade não só origem, mas principalmente receptáculo de sua memória. Além disso, seu olhar de observador descortina a metrópole e permite que se entrevejam suas filigranas, seus detalhes, despercebidos por aqueles inseridos no correr da cidade “apressurada” (FERREIRA, 2012, p. 10). Ademais, chama-a “cidade-farândola” e afirma num certo sentido gostar dela, inclusive e até mesmo pelo seu movimento, que o distrai da dor:

FARANDOLAGEM FAZ PARTE DA PAISAGEM. Sim: este deveria ser o slogan dessa metrópole apressurada. Meses atrás, caminhando a trouxe-mouxe numa calçada paralela a viaduto gigantesco, contei, num trajeto de quinze quadras, noventa e três mendigos – excluindo-me, naturalmente. Cidade-farândola, mas gosto dela. Este badejar dos sinos e este trilar dos apitos e este fonfonar dos veículos e esta lufa-lufa das gentes arrefecem meu abandono (FERREIRA, 2012, p. 38)

Segundo Gomes (1994, p. 53), “narrar (a cidade) é transformar (transformá-la)”. Assim como pôr suas marcas nas paredes da cidade, assim como desvelar os detalhes da metrópole com o seu olhar, narrá-la também é intervir nela. Toda vez que se reporta à metrópole em seu discurso, faz o esforço de entendê-la e, mais do que isso, a recria e transforma. Em suas observações, o mendigo coloca-se como parte da cidade, ao passo que a mesma também faz parte de si, mobilizando sua existência. Assim, os dois, homem e metrópole, influenciam-se mutuamente, em uma relação dialética em que se acolhem e ao mesmo tempo se repelem. A cidade deixa de ser apenas o que ele enxerga passivamente de sua condição marginal, mas passa a ser sua pelo discurso. O mendigo se apropria da urbe, que se torna um pouco mais legível.

“Somos todos miseráveis”: o olhar de alteridade a partir das margens

Apesar da solidão e do isolamento do narrador, ele não é o único personagem da história. Além do interlocutor e da amada, alguns personagens desfilam pelas páginas, descritos pelo olhar do mendigo para as ruas. Há diversos indivíduos vivendo na mesma situação precária, e alguns são referidos constantemente pelo mendigo-narrador, que comenta suas ações, suas características e imagina aquilo por que passaram, o que sonham, o que pensam. Os principais são a mulher-molusco, uma mendiga solitária e constantemente referida como a pessoa mais triste da terra, e o menino-borboleta, uma criança já corrompida pela marginalidade e pelas drogas que mantém com a mulher-molusco uma relação de afeto quase filial. Os apelidos são dados pelo mendigo-narrador, que desconhece o nome e a história de todos, mas inventa nomenclaturas e passados de acordo com aquilo que observa. Outros captados por seu olhar são os maltrapilhos alcoólatras, companheiros que passam o dia todo mergulhados no álcool como forma de fuga daquela realidade.

As relações entre mendigos na metrópole é um assunto explorado no livro *Os mendigos na cidade de São Paulo*, de Marie-Ghislaine Stoffels (1997). A autora faz um estudo sobre os sentidos do ser mendigo na cidade grande, considerando o significado desse termo, as implicações históricas e as aspirações e percepções dos próprios marginalizados. Segundo a autora, a mendicância é uma “prática de *outsiders*, externa às fronteiras do sistema e denunciada como desvio estigmatizado pela ordem” (STOFFELS, 1977, p. 95), ou seja, ser mendigo já pressupõe estar de fora da ordem seguida pela sociedade, é um desvio do sistema. Assim, além de carregar um estigma ruim, o mendigo nunca consegue fazer parte do funcionamento normal da cidade, sendo sempre aquele que se porá em exceção. Stoffels divide a prática da mendicância em diferentes tipos, alguns mendigos são organizados em bando, outros são pedintes ambulantes, etc. O mendigo da narrativa estudada provavelmente se caracterizaria como um “mendigo vadio”. Esse tipo seria caracterizado por ser o resíduo da mendicância e tem a rua como seu hábitat, podem ser mendigos andarilhos, que se deslocam por toda a cidade sem permanecer em ponto fixo. O nível de socialização para esse tipo de mendigo é geralmente muito baixo, ele é individualista e só e “estrutura e organiza o mundo em torno de seu ego e sobrevivência” (STOFFELS, 1977, p. 262). Além disso, muitas vezes, apesar de estabelecer a rua como seu espaço e parecer apresentar resignação, deseja sair dali e deixar para trás a mendicância. Isso está presente no mendigo da história, que não assume para si um caráter ativo de pedinte; o desejo de sair das ruas está presente, porém ele não realiza nenhum esforço relativo a isso, espera a chegada da amada para salvá-lo. Ele circula pelas ruas sem perspectiva, sem socializar-se com os outros desvalidos a não ser a partir da observação.

O olhar do mendigo perscruta esses personagens, descreve suas ações, filosofa sobre eles e junta as informações que tem sobre aquelas pessoas que, apesar de observadas, são completos desconhecidos. Seu olhar é reflexivo e pensa a falta de sentido daquelas vidas jogadas ao léu: “Vivendo na rua vamos aos poucos desfazendo nossa condição humana” (FERREIRA, 2012, p. 65). Frequentemente, reporta-se à degradação dos sujeitos impostos a essas condições e ao apodrecimento contínuo naquelas vidas sem perspectiva: “Vivemos nas reentrâncias, nos escaninhos da cidade – multiplicando-nos à semelhança de baratas” (FERREIRA, 2012, p. 52). Possui uma consciência muito grande do que significa ser mendigo e da posição que ocupa na cidade, dessa maneira consegue observar os seus semelhantes de forma analítica e reflexiva. Seu olhar capta diversas pequenas tristezas e desilusões em meio à miséria, mas também consegue perceber cenas bonitas, momentos de solidariedade entre os mendigos. Diversas vezes, ele comenta sobre atos solidários entre aqueles que observa: mulher-molusco, menino-borboleta, maltrapilhos, que em meio à completa tragédia ajudam-se entre si. Todos meio caídos buscam levantar uns aos outros em atos chamados pelo narrador de “solidariedade patética” (FERREIRA, 2012, p. 35). O olhar do mendigo, embora sempre distante e estrangeiro, capta essas pequenas sutilezas, que ele define continuamente como sendo “surpreendências da vida” (FERREIRA, 2012, p. 25).

A solidariedade é algo recorrente para aqueles que estão juntos na escória. A formação em grupos facilita a sobrevivência, além de garantir alguns débeis laços afetivos naqueles onde outro tipo de afeto não há. Sobre esses grupos formados por mendigos-vadios, Stoffels (1977, p. 138) postula:

trata-se de grupos compostos por indivíduos que chegaram a um grau de indigência próximo à decadência e que, no grupo, recuperam sua identidade de ser humano e pessoal pela troca de experiências afetivas – contatos

amistosos ou agressivos –, pela repartição do produto do pedido – alimentos básicos e bebida –, ou pela solidariedade e união no sofrimento.

Isso é exatamente o que ocorre no grupo observado pelo mendigo-narrador, em que os personagens se ajudam com alimentos e afetos, com contatos até mesmo rudes e companhia na solidão da miséria. A coletividade contrasta com o mundo de individualismo e velocidade expresso pela metrópole, assim como também contrasta com a introspecção e distância do mendigo-observador, que não se integra àquele grupo de pessoas – não os ajuda e não é ajudado.

Porém, apesar de seu isolamento, em diversos momentos o mendigo inclui-se naquilo que fala sobre os outros. Muitas vezes fazem parte de um mesmo plural, pois, embora não sejam conhecidos de fato, compartilham da mesma situação social, dos mesmos tipos de exclusão, do mesmo olhar da sociedade. Os espaços da metrópole os unem e os transformam em iguais – mesmo que cada um ainda seja único. Para a visão da sociedade, eles são uma mesma massa de existências imundas, e o narrador tem consciência disso. Pelo caráter da miséria, ele se assemelha à mulher-molusco, ao menino-borboleta e a todos os desvalidos que pelas ruas se encontram:

É difícil a tarefa de viver – principalmente na rua. Amontoados uns sobre os outros nas praças empregamos com maus resultados qualquer traçado paisagístico. Somos o cancro da estética. Uma vez ouvi senhora idosa dizendo para outra: *Essa gente enfeia demais a cidade*. Esqueceu-se de dizer que a tornamos mais fedentina também (FERREIRA, 2012, p. 104)

Pode-se perceber que ele tem perfeita consciência de sua situação e da posição que ocupa frente ao olhar das pessoas. Possui um olhar às vezes tão distanciado que consegue perceber inclusive os aspectos estéticos de sua presença na cidade. Ele assume seu caráter de pária, tem ciência do impacto de sua figura.

O mendigo faria parte do grupo que Zygmunt Bauman (2005) denomina “subclasse”. Segundo ele, os indivíduos que partilham dessa situação social são pessoas “exiladas nas profundezas além dos limites da sociedade – fora daquele conjunto no interior do qual as identidades podem ser reivindicadas e, uma vez reivindicadas, supostamente respeitadas” (BAUMAN, 2005, p. 46). Ou seja, os indivíduos que estão na “subclasse” – que são os marginalizados, excluídos daquilo que é considerado adequado: os viciados, os sem-teto, as mães solteiras, os refugiados – têm negado o direito a reivindicar uma individualidade, uma identidade a ser buscada. Aquela que eles possuem é somente a identidade de alguém que está na “subclasse”: “um” mendigo, e nada mais. Essas pessoas constituem o “lixo humano”, ou seja, “pessoas não mais necessárias ao perfeito funcionamento do ciclo econômico e portanto de acomodação impossível numa estrutura social compatível com a sociedade capitalista” (BAUMAN, 2005, p. 47). Isso significa que, no caso do mendigo, ele é sobra, resíduo da metrópole e sua identidade muitas vezes é dada a partir de sua posição. Ninguém que por ele passa buscará saber sobre sua vida, suas memórias. Para a senhora idosa, ele é apenas aquele que enfeia a estética, um corpo e muito pouco de humano a poluir a cidade.

Porém, por mais que o mendigo note isso e tenha consciência de sua imagem e sua situação, a relação que possui com os outros mendigos não vai muito além da observação e das suposições que faz. Ele se mantém permanentemente afastado das outras personagens da rua, e nunca busca de fato estabelecer contato, saber seus nomes, conhecer suas histórias: “Miseráveis. Vão se afastando aos poucos do gênero humano. Metade qualquer coisa; outro tanto quase nada. Seres fantasmagóricos. Não gosto de vê-los por muito tempo: vejo a mim mesmo” (FERREIRA, 2012, p. 35). O personagem nunca permite uma aproximação, chega a ter medo daqueles que lhe lembram de sua própria posição vulnerável. Prefere manter-se à distância. Observar e refletir sobre a vida dos marginalizados ainda parece lhe dar uma posição superior, de alguém que consegue ver a miséria de fora para dentro. Coloca-se muito mais como espectador do que como semelhante. Conviver seria tornar-se progressivamente um deles.

Stoffels (1977, p. 152) coloca que, muitas vezes, há nos mendigos um processo de recusa da identificação com o outro, no qual eles não desejam encontrar semelhanças e enxergar-se ao olhar para o que vive como eles: “um elemento constante no relacionamento entre mendigos é o movimento recíproco de recusa de identificação, ou de auto-definição a partir do outro”. Isso se aplica inteiramente ao caso do mendigo da narrativa, pois por seu discurso se percebe essa necessidade de negação do estado de miséria. Ele não deseja colocar-se como os outros que observa, não se enxerga da mesma forma que aos outros.

Quando se refere à falta de sentido de viver, à pobreza e à degradação, muitas vezes coloca-se como diferente daqueles que observa, como se aqueles estivessem totalmente perdidos, mas ele ainda não: “Meu andar não é despropositado. O deles, sim. Andam possivelmente para escapar da loucura, ou da solidão ou do desespero. Andarinhos autômatos” (FERREIRA, 2012, p. 53). O que ainda dá um propósito ao seu caminhar é a esperança – desesperada, praticamente forçada – de reencontrar a amada e ser salvo; esperança essa que segundo ele os outros mendigos não possuiriam. Isso de se agarrar a uma fé de recuperação é o que consegue ainda lhe dar um maior caráter de lucidez. Na maioria das vezes o que mais o preocupa não é a miséria social em que vive, mas a miséria emocional – suas inquietações muitas vezes referem-se muito mais a uma questão sentimental do que às questões

da marginalidade –, representando dessa forma uma tentativa de fuga de sua realidade. Afirma sentir-se diferente dos outros mendigos também porque seu choro é por amor: “Outro dia transeunte perguntou-me se estava faminto. Não, moço, choro de saudade – respondi-lhe. Seguiu indiferente: fome de amor não comove... [...] Há dez anos conservo-me afastado do mundo consagrado pela lei, pelo uso. Desamor deixou-me desconforme” (FERREIRA, 2012, p. 12). Segundo ele, é por amor que ele foi parar nas ruas, como se o desatino de perder a amada fosse tão grande que o fizesse sem lar; isso também é algo que faz com que sua relação com a metrópole tenha um caráter tão sentimental. Esse colocar-se de fora intensifica ainda mais sua solidão, ele mesmo se reconhece como um ermitão, alguém que vive desirmanado. A solidariedade e o constante apoio que os outros buscam entre si contrastam com sua vida de contatos áridos, esperando um amor que nunca chega.

Então, pela condição marginal ele não se sente unido àqueles que observa; se há algo em que pensa que se assemelha aos outros é pela condição miserável que permeia a sua humanidade. Profere a frase “somos todos miseráveis” (FERREIRA, 2012, p. 23) em diversos momentos de sua narrativa, mas “miseráveis”, no caso, não indica necessariamente a condição de mendicância, a vida na rua, e sim aquilo que é universal: a solidão, as dores, o sofrimento. Aqueles que estão ali são “todos vítimas do desamor” (FERREIRA, 2012, p. 17). O mendigo apenas se sente irmanado não pela miséria, mas pelo abandono de que todos que estão ali naquela situação, o desamor que torna todos tão sós, a falta de laços mais fortes.

Sobre o medo do abandono, que assola todas as pessoas dos tempos atuais, Bauman (2005, p. 100) comenta: “o que todos nós parecemos temer [...] é o abandono, a exclusão, ser rejeitado, ser banido, ser repudiado, descartado, despido daquilo que se é, não ter permissão de ser o que deseja ser. Temos medo de nos deixarem sozinhos, indefesos e infelizes”. Todos temem a falta dos laços que os unam a seus semelhantes, já que as pessoas têm necessidade de não ser sozinhas, de possuir alguém que as enxergue em sua individualidade. O mendigo da história não possui isso, nenhum daqueles que estão na rua possuem – embora tentem compensar essa falta com a vivência em grupos. Então, para ele, isso é o que os une e os iguala. Todos miseráveis na falta dos afetos. Para ele, pouco importa se está na rua ou não, o que importa é que não possui mais o laço que um dia possuiu: a amada. No momento que ela o abandona, ele já é um miserável, um excluído. É por isso que sua esperança não está apenas em sair das ruas, mas em ser salvo por “N”, pois de nada adiantaria não estar na condição marginal e ainda estar na miséria afetiva.

Essa sensação de abandono é o que o une aos outros que nas ruas estão, e a todos aqueles que se encontram excluídos: “Somos todos – cada um a sua maneira – fedentinosos e desvalidos e patéticos e constrangedores. Também eles possivelmente já exalaram um dia cheiro de alecrim, ou de alfazema, ou de âmbar. A minha amada, sei sinto pressinto, ainda cheira a jasmim” (FERREIRA, 2012, p. 59). Só consegue aproximar-se e tornar-se o plural quando pensa não na degradação e desesperança da miséria, mas nas tristezas, na inadequação que está em todos, na falta de afetos, na saudade do passado. O que o torna diverso dos outros com quem divide as ruas é apenas a chance de a amada chegar e salvá-lo – coisa que nunca acontece.

Considerações finais

O personagem do mendigo, por meio de seu discurso, deixa entrever as relações que estabelece com o espaço da cidade e a forma como isso influencia em sua subjetividade. A relação dele com a cidade não se dá de maneira passiva, mas estabelece um jogo complexo em que o homem é marcado pela metrópole, mas também – com seu discurso, seu olhar e suas insígnias – deixa-se marcar no espaço. O mendigo lança para a cidade um olhar de observador a partir da margem e constantemente se refere às coisas que vê, tornando-as parte de sua fala e de seu eu. A memória ocupa um papel importante, pois guia o personagem em suas andanças pela cidade. É seu passado que dá sentido ao presente. Sua busca eterna é pela amada representante desse passado. O mendigo anda pela cidade enxergando diversos signos que lhe trazem recordações da amada e o ajudam a manter a esperança, que é o que ainda possui de positivo em meio à miséria. Aquilo que enxerga em acasos desperta-lhe memórias involuntárias de momentos passados – memórias que são instantaneamente elaboradas em discurso, ganhando um caráter concreto. Além de viver e reviver a amada pela recordação, isso é também o que lhe permite encontrar-se a si próprio, seu eu individual, pois o seu passado é algo que o constitui. Sendo um sujeito deslocado em um espaço ao qual não pertence e um tempo onde o afeto não está mais presente, ele fantasia e sonha com esse passado ideal, no qual acredita ter sido feliz. É a esse tempo ideal que deseja voltar-se.

Seu discurso repetitivo e circular incorpora toda essa ideia de fantasia e de reviver suas experiências passadas com a amada a partir da rememoração discursiva. Os signos da cidade influenciam sua fala e são analisados por esse mendigo que enxerga a cidade ao mesmo tempo de fora e de dentro. A erudição que traz no discurso, a partir das muitas referências culturais, o vocabulário rebuscado e a constante remissão aos adágios de Erasmo de Rotterdã são uma maneira de buscar uma distância da miséria que observa e da qual faz parte efetivamente. Há uma tentativa de, a partir dessa memória da amada ideal e dessa erudição do discurso, afastar-se ao menos emocionalmente daquilo que

observa e pouco consegue assimilar. Porém a miséria continua a afetá-lo; pouco a pouco, o personagem vai cedendo àquele ambiente, e aquilo que poderia ser chamado de sua resistência vai se perdendo para a loucura completa.

A escrita compulsiva de letras “N” no espaço da cidade – o que constitui sua principal atividade – é mais uma forma de reiterar essa memória, de repetir-se, mas, mais do que isso, de marcar-se no espaço da metrópole, de colocar o seu eu e seu passado onde a singularidade não lhe é permitida, por ser o mendigo parte de uma “subclasse”, sem direito a outro tipo de identidade para além de miserável. Pela cidade ele erra, anda sem rumo e sem direção, constituindo um nômade, que não possui casa fixa, mas que também não consegue se libertar do espaço da metrópole que lhe é fria.

Outra característica vista é a solidão. O mendigo é um isolado e passa pela cidade sem estabelecer laços afetivos. Não há lugar para ele na cidade, seu espaço é sempre à margem, e a metrópole é veloz, não deixa espaço para o sujeito. A cidade é vista como algo rápido e em fúria constante, onde o que rege é o individualismo e a indiferença, intensificados ainda mais pela velocidade nas relações. Esta velocidade que observam, mas com a qual não compactuam os que, como o mendigo, encontram-se excluídos dessa lógica. A amada surge como um contraponto para a miséria do personagem e para essa metrópole solitária. Ela é a Beatriz, a esperá-lo no paraíso após sua jornada de dez anos pelo inferno da “cidade apressurada”. Porém é uma salvação, um paraíso, que o mendigo no fundo sabe que não poderá alcançar.

O personagem lança um olhar para outros mendigos, que assim como ele, constituem um desvio do sistema e, a partir de seu olhar para eles, percebe aspectos da própria situação, a miséria, o cheiro. Reconhece ser dessa “sub-classe” que não é vista com consideração pelos habitantes da metrópole. Porém, por mais que se reconheça nesses aspectos, ele se isola, coloca-se como diferente dos outros mendigos por sua percepção da situação, mas, principalmente, por ainda possuir uma esperança. O único aspecto em que se sente igualado aos miseráveis que observa é que são todos iguais no abandono, na exclusão, na falta dos afetos.

Para ter a coragem de continuar vivendo, ele se apega fervorosamente a essa imagem da amada, que para ele aparece como salvação, como uma luz a surgir a qualquer momento em meio às trevas. No fundo, porém, ele sabe que é só ilusão. Conforme seu discurso avança ele se mostra continuamente mais desesperançado, até no final ter quase certeza de que a amada não vai chegar antes que a loucura o domine na miséria. Diante da realidade das ruas, a memória submerge e dá origem progressivamente ao desatino. A luz das memórias da amada é nublada pela vida marginal e pela tristeza de ser só mais um miserável.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever e esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- QUELLET, Pierre. Palavras migratórias. In: *L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montréal: VLB Éditeurs, 2005.
- PATERSON, Janet M. O sujeito em movimento: pós-moderno, migrante e transnacional. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 59, n. 2, p. 179-184, abr.-jun. 2015.
- PETERS, John Durham. Exile, nomadism and diaspora: the stakes of mobility in the western Canon. In: *Home, exile, homeland: film, media, and politics of place*. Edited by Hamid Naficy. New York: Routledge, 1999.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- STOFFELS, Marie-Ghislaine. *Os mendigos na cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1977.

belo horizonte literária

a cidade e a poesia

*Kaio Carvalho Carmona*¹

Resumo:

O presente artigo pretende mostrar como a cidade de Belo Horizonte, capital mineira, desde a sua inauguração e principalmente com as primeiras décadas do século XX, esteve ligada intimamente à poesia como espaço de produção e como temática poética. Com Carlos Drummond de Andrade e os modernistas de *A Revista*, de 1925, a cidade entra na cena literária brasileira e se torna uma importante referência na produção literária e intelectual do país.

Palavras-chave:

Belo Horizonte; poesia; modernismo; Carlos Drummond de Andrade.

Abstract:

This article aims to show how the city of Belo Horizonte, capital of Minas Gerais, since its inauguration and especially with the first decades of the twentieth century, was closely linked to poetry as a production space and as a poetic theme. From Carlos Drummond de Andrade and the modernists of *The Magazine*, of 1925, the city takes place in the Brazilian literary scene and becomes an important benchmark in the literary and intellectual production of the country.

Keywords:

Belo Horizonte; Modernism; poetry; Carlos Drummond de Andrade.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail para contato: kaioarmona@hotmail.com.

Como se sabe, a cidade de Belo Horizonte nasceu de um amplo projeto, conscientemente calculado, sob a égide positivista de ordenação e higiene, para inaugurar novos tempos nos fins do século XIX. Paris e Washington lhe serviram de modelo. Com um traçado geométrico e regular, a cidade ganhou contornos urbanos, saneamento, transporte, comércio, grandes corredores para circulação, edifícios públicos e até um projeto eólico, para se tornar a nova capital de Minas Gerais. Diferentemente de outras cidades, sua construção se impôs e transformou a geografia local, o pequeno arraial de Curral del Rei. A preocupação em construir uma cidade diferente foi, desde o princípio, planejada, como nos mostra Maria Zilda Cury:

Since its origin Belo Horizonte has revealed, in its historic process of formation, a character distinct from the other Brazilian capitals: It came into existence to respond to the ideals of be modern, with the obligation to rapidly become a great political and cultural center. A city planned on paper, it responded to the ideals of sanitation and regulation of space that so marked the urban reforms of European cities of the middle of the nineteenth century. (CURY, 2004, p. 597)²

Construída pelo engenheiro Aarão Reis entre 1894 e 1897, a cidade adentra o século XX ganhando aplausos em todo o território nacional. Seu projeto impressionava sobretudo por inaugurar uma nova era, símbolo concreto da modernidade, da beleza e da higiene, bem ao gosto da época. Dentro desse espírito, inúmeros escritores e jornalistas, de dentro e de fora do estado, saudaram o modelo que deixaria para trás, com desdém, todo o passado colonial da antiga capital mineira, Ouro Preto. Rui Barbosa foi, no calor da hora, um desses entusiastas:

Por que Belo Horizonte? Já vos articularam o reparo e eu insisto. O adjetivo estreita aqui o vago, o mágico, o incomensurável deste nome. Todo e qualquer epíteto o apoucaria. *Horizonte* é que era, e devia tornar a ser. Esta se devia chamar simplesmente a cidade do Horizonte, ou apenas o horizonte, numa palavra indefinida, como as perspectivas da sua vista. Ouro Preto representa o coração da terra, as entranhas do trabalho, da luta e do sofrimento. Belo Horizonte, os céus, a vitória a conquista, a coroa da jornada humana, a alegria de viver na contemplação inenarrável do universo, o êxtase da admiração ante as maravilhas da obra divina, colhidas no relance de um olhar que se mergulha pela extensão sem plagas do azul. (BARBOSA, 1967 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 20)³

De fato, a histórica Ouro Preto estava já impedida, por inúmeros motivos, mas, principalmente, pelo geográfico, de permanecer como a capital mineira. Depois de longos debates políticos e de gestos fervorosos, tanto dos opositores quanto dos favoráveis à mudança, a região de Belo Horizonte – antigo Curral del Rei – foi escolhida para abrigar a nova capital. Teve início, então, a grande empreitada, fantasiosa para alguns no princípio, tornada realidade para muitos no ano de sua inauguração, 1897. O êxito do projeto recebeu antológicos elogios, como o de João do Rio:

Belo Horizonte foi feita outro dia como uma prova tranquila de energia. Mas de tal forma os que a fizeram estavam embebidos do sentimento impessoal da Beleza que a cidade inteira é, definitivamente, um miradouro do céu. O azul não está no céu, lá no alto. O azul está nas praças, está nas ruas, ondula nos montes, escorre das árvores, cerca as pessoas. Belo Horizonte, única e talvez a derradeira poesia da República. (RIO, 1920 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 100-101)⁴

O antigo arraial Curral del Rei passou por uma completa transformação, tendo suas velhas casas, choupanas, comércio e igrejas destruídas, sob a argumentação de que suas formas e traçados eram incompatíveis com o projeto modernizador idealizado pelos engenheiros responsáveis pela construção da nova capital. Dentro do espírito da modernidade impregnada nas vozes dos intelectuais do século XIX, não faltaram aqueles que se permitiram opinar sobre o projeto de construção. Curiosa, por exemplo, foi a postura de Machado de Assis, que sugeriu a mudança do nome da cidade:

... estamos assistindo a uma florescência de capitais novas. A Bahia trata da sua; turmas de engenheiros andam pelo interior cuidando da zona em que deve ser estabelecida a futura cidade. Sabe-se que Minas já escolheu o território da sua capital, cuja descrição Olavo Bilac está fazendo na Gazeta. Chama-se Belo Horizonte. Eu, se fosse Minas, mudava-lhe a denominação. Belo Horizonte parece antes uma exclamação que um nome. Sobram na história mineira nomes honrados e patriotas para designar a capital futura. (ASSIS, 1894 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 19)⁵

De maneira detida e interessada, como afirma Machado de Assis, foi o parecer de Olavo Bilac, que esteve em Belo Horizonte, como correspondente de *A Gazeta de Notícias*, inspecionando o antigo arraial Curral del Rei e reproduzindo suas impressões, em linguagem prazerosa, nas páginas do periódico:

Mais meia légua. E, chegados a uma elevação de terreno, vemos toda a serra do Curral, estendida numa linha azulada, com o seu alto Pico topetando com as nuvens, a uma altura de 1.310 metros. Corre-se então com a vista toda a localidade escolhida para o estabelecimento da nova capital de Minas. É como um enorme anfiteatro dodecagonal, aberto para o Oriente, encostado à serra do Curral e ao norte à serra da Contagem.
[...]

Dali a meia hora, entramos na povoação. E com que surpresa e com que alegria! Supunha eu encontrar em Belo Horizonte uma ou duas dúzias de casas rústicas, num arraial quase morto, mergulhado num silêncio melancólico. Em vez disso, acho uma área povoada de mais de dois mil metros quadrados, em que levantam talvez duzentas casas – comércio animado, lavoura, curtumes, igrejas, dois hotéis, população alegre, sadia, afável, obsequiosa sem aborrecer, discreta sem matutice, e – principalmente... muitas moças que nada têm de feias... (BILAC, 1894 *apud* MIRANDA, W., 1996, p. 64-65)⁶

Contrários ou favoráveis, muitos dos escritores da época se debruçaram sobre a inovadora perspectiva de uma cidade nascida do papel. Poderíamos dizer que, desde o início, a vida de Belo Horizonte esteve ligada à literatura, e a cidade foi transformada em um campo de investigação poética, gerando temas para os poetas e promovendo, em seu território urbano, novos poetas que dela se alimentaram. Nesse sentido, vale bem lembrar uma curiosa “guerra de sonetos” sobre a inauguração da cidade, resgatada por José Américo Miranda em seu artigo “Poesia e polêmica no nascimento da cidade”:

Entre os que passam suas vidas correndo e lutando pela sobrevivência nas ruas de Belo Horizonte, poucos são os que se dão conta do caráter parnasiano da cidade, pelo risco de sua planta, por sua primeira arquitetura, particularmente a dos prédios públicos, e pela conformação linear dos limites que lhe foram dados pela avenida do Contorno. Menor ainda é o número dos que sabem que na origem mesma da cidade encontra-se uma guerra de sonetos. (MIRANDA, J., 1995, p. 97)⁷

Segundo Miranda (1995, p. 98), o padre José Joaquim Correia de Almeida, conhecido também como padre Mestre, por ser professor de latim, era rigorosamente contrário à transposição da capital e deixou exposta em sonetos, satiricamente, sua recusa: primeiro, esboçou sua firme posição ao criticar a possibilidade de se mudar a capital mineira; depois, colocou-se contra os partidários da mudança, criticando o neologismo “mudancista” e deixando registrado, em vários sonetos, seu protesto. Desses poemas, vale lembrar aquele que desencadeou a “guerra de sonetos” referida:

Mudança da Capital de Minas

Esse Curral Del Rei, Belo Horizonte,
produtiva invenção de sindicato,
inculca-se por lebre, mas é gato,
conforme já se sabe no Itamonte.

Veloso amigo embora suba o monte
no intuito e desempenho do mandato,
creio que lhe não faço desacato
dando-lhe uma pitada de simonte.

Os queijos e o toucinho estarão salvos,
se espertos impingirem a papalvos
por fecunda campina um bamburral.

E a empreitada seria de grão lucro,
se o congresso mineiro, com ser xucro,
se deixasse levar para o curral.

(ALMEIDA *apud* MIRANDA, J., 1995, p. 100-101)⁸

O soneto do padre, depois de publicado e levado ao conhecimento público, obteve resposta, também poética, de um dos articuladores da mudança da capital: Augusto de Lima, sob o pseudônimo “SIN-DI-K”, publicado no periódico *Movimento*:

Resposta

Ó padre, ó vate de horizonte estreito,
Tomador de pitadas de simonte,
Não podes desejar “belo horizonte”
Amas a toca, estás no teu direito.

O sindicato, eis o maior defeito!
No entanto, nem preciso é que te aponte,

Nem que mandem dizer lá do Itamonte,
Tens junto a ti um sindicato feito.

Falas em espertezas! Que virtude!
Desejas só que a capital se mude
Para um lugar livre da ladroeira.

Ora bem, não sítio mais barato,
Nem mais farto de aguadas e bom mato,
Mais honesto e melhor que a Mantiqueira
(LIMA *apud* MIRANDA, J., 1995, p. 102)

A guerra de poemas continua, com direito a “Réplica”, “2ª resposta”, “Tréplica” e outros tantos sonetos cujo tema sempre versava sobre a mudança da capital ou a construção da nova cidade. Como se vê, Belo Horizonte não só é filha de uma vontade política e de engenharia, como também é matéria de inúmeros poetas, além de personagem de romances, novelas, contos e memórias que seguiram construindo e inventariando uma história literária da capital mineira. A íntima ligação da cidade com a literatura se dá, pois, desde a sua fundação, crescendo com o passar do tempo e a vida de seus novos habitantes, como veremos a seguir.

Depois de uma “estrela literária”, com os muitos poemas sobre sua inauguração e o romance *A capital*, de Avelino Fóscolo, em 1903,⁹ Belo Horizonte ganha, de fato, no meio cultural e literário, a notoriedade que a coloca em uma condição nacional de referência, a partir da década de 1920, por meio do Modernismo mineiro.

Com o crescimento da cidade, surge também, no campo artístico, a tentativa de apreender no calor da hora as novidades e os conflitos que o espaço citadino oferece, promovendo uma procura pelos significados desses novos tempos. Nesse sentido, Belo Horizonte encontrava-se no mesmo passo que outras grandes cidades brasileiras. O Modernismo, nascido em São Paulo e assimilado por outros centros urbanos do país, encontra no cotidiano das cidades um amplo *corpus* material, temático, social e espiritual que promove livremente seu desenvolvimento. Há algo de cíclico nesse sentido: o Modernismo nasce dos centros urbanos e deles se alimenta fartamente. O ritmo da vida urbana dá o tom à estética da rapidez, da fragmentação e da simultaneidade, tão caras ao movimento e tão próximas do Futurismo de Marinetti.

Isso se dá, em Belo Horizonte, sobretudo a partir da publicação de *A Revista*, em 1925, já que a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922, não causou, de imediato, transformação nos jovens escritores mineiros, tendo em vista a pouca importância dada ao evento pelos jornais locais. Lembra-nos o próprio Drummond:

Imediatamente, [a Semana de Arte Moderna] não repercutiu de modo algum. Tanto quanto posso lembrar-me, o pequeno grupo de rapazes mineiros “dado às letras” não tomou conhecimento. Explica-se: só por acaso líamos jornais paulistas, e os do Rio não deram maior importância ao fato, se é que deram alguma. (DRUMMOND *apud* SILVA, M., 1984, p. 87)

Mas se faltou ao movimento paulista, logo de saída, uma correspondência mineira, a Caravana Paulista cumpriu o papel e estreitou os laços literários entre os dois estados. Em 1924, vem a Minas Gerais a caravana modernista: Olívia Penteado, Godofredo da Silva Teles, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e seu filho Noné, trazendo o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Ao visitar Belo Horizonte, a caravana deflagra o diálogo do grupo mineiro com a proposta paulista e se espalha pelo país, promovendo um vínculo literário, articulado não só em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro e no Nordeste do Brasil. A amizade aberta com os paulistas, principalmente entre Drummond e Mário de Andrade, fornece o sopro para acender as labaredas da irreverência mineira no cenário cultural de sua nova capital. Novamente, as palavras de Drummond são esclarecedoras:

Uma das coisas mais importantes para a vida do nosso grupo foi a visita, logo depois da semana santa de 1924, da caravana paulista. (DRUMMOND *apud* SILVA, M., 1984, p. 87)

Desse encontro com os modernistas de São Paulo, o nosso modernismo, até então quase solitário, tirou seiva para se encorpar. (DRUMMOND *apud* SILVA, M., 1984, p. 213)

Os mineiros não se fizeram esperar. No ano seguinte ao encontro, é publicada *A Revista*, que tem apenas três números, mas todos muito significativos para configurar o quadro que se estenderia a partir daí. Lembre-se também de que, na época, pode-se dizer que eram quase regra as publicações de vida efêmera. Por meio de *A Revista*, o movimento modernista mineiro acaba alcançando uma ressonância que ultrapassou o eixo cultural Rio-São Paulo.

O núcleo de escritores modernistas da cidade, que desde 1921 reunia-se nos lugares da boemia intelectual da cidade, era formado por Abgar Renault, Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Cyro dos Anjos, Emílio Moura, João Alphonsus, Mário Casasanta, Martins de Almeida e Pedro Nava. Esse grupo, quase todo formado por jovens e estudantes, elegeu para seus encontros e debates certos pontos da cidade – como o Bar do Ponto, a Livraria Alves, o Café Estrela, enfim, a Rua da Bahia – que fariam história, tornando-se referência para as futuras gerações de poetas, além de matéria suculenta para os romances de Pedro Nava, Cyro dos Anjos, Fernando Sabino e Humberto Werneck.

Curiosamente, *A Revista* foi editada em órgão público, monitorado pelo governo do momento: o jornal *Diário de Minas*. Embora fosse uma instituição vinculada ao Palácio da Liberdade, já que pertencia ao Partido Republicano Mineiro, o jornal permitiu que os até então aspirantes a jornalistas e escritores exercitassem livremente suas propostas modernistas. Em seu livro *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, Maria Zilda Ferreira Cury realiza uma pesquisa acurada sobre o jornal *Diário de Minas* e esclarece ao leitor a produção do periódico:

O *DM* apresentava-se, comumente, com quatro páginas. Em algumas ocasiões especiais (apresentação dos princípios do Partido Republicano Mineiro, ao qual se achava ligado visceralmente; aniversário do jornal; quando era feito algum discurso ou prestação de contas de políticos situacionais) podia ter mais páginas. Era bastante farto em anúncios: propaganda de medicamentos, de casas de comércio e de gabinetes de advogados, trabalhos de impressão etc. Em meio às notícias de natureza política – especialmente às de divulgação de atos do PRM de que era o jornal oficial – e aos artigos, muitas vezes assinados, que discorriam sobre iniciativas de ordem econômica dos governos federal e estadual, misturavam-se assuntos da mais variada ordem: comentários sobre filmes em cartaz, divulgação das atividades da Academia Mineira de Letras e dos centros acadêmicos, registro de nascimentos e óbitos, listas das farmácias de plantão, requerimentos da Junta Comercial. (CURY, 1998, p. 30)

Como a própria autora alerta, o jornal estava “visceralmente” ligado ao Partido Republicano Mineiro. Esse contexto paradoxal da produção de *A Revista* também foi flagrado pelos jovens modernistas:

“O *Diário de Minas*, lembra-te poeta? Duas páginas de Brilhantina Meu Coração e Elixir de Nogueira, uma página de: Viva o Governo, outra – doidinha – de Modernismo.” Assim escreve Drummond sobre o jornal, em poema dedicado ao companheiro de geração, Emílio Moura. Na reverência ao amigo, o *Diário de Minas* é retratado por sua postura paradoxal de ser um jornal conservador e, ao mesmo tempo, por abrir portas ao grupo renovador. De resto, a aliança entre tradição e modernidade é a marca mais característica do Modernismo mineiro. (CURY, 1998, p. 29)

Três seções compunham as páginas de *A Revista*. A primeira continha poemas, ensaios, crônicas, passagens de romances e artigos críticos. Dela participaram não só autores de Minas como também de outros estados, dando vida ao diálogo iniciado com a Caravana Paulista. A segunda seção, “Os livros e as ideias”, trazia críticas literárias de livros nacionais e estrangeiros. A terceira, intitulada “Marginália”, era dedicada a notícias da cidade, informações gerais e notas sobre *A Revista*.

Inúmeros críticos literários se debruçaram sobre o Modernismo mineiro instaurado na década de 1920 e sobre a publicação de *A Revista*.

Para Fernando Correia Dias (1975), o Modernismo em Minas Gerais se dá pela formação de grupos não só na capital, mas também no interior, tal como aquele que se formou em torno da irreverente revista *Verde*, de Cataguases, e da variante *Leite Criolo*, espécie de “réplica africanista” ao movimento antropofágico nascido em São Paulo. As revistas modernistas mineiras, para esse crítico, constituem forças de expressão grupal, em um esforço declaradamente coletivo, enquanto a publicação de livros, como *Alguma poesia* (1930), de Carlos Drummond de Andrade; *Galinha cega* (1931), de João Alphonsus; *Ingenuidade* (1931), de Emílio Moura; *Brasil errado* (1930), de Martins de Almeida, constroem as realizações pessoais como expressão do tempo modernista em Belo Horizonte.

Os modernistas mineiros foram capazes de valorizar todo um passado intelectual sem, contudo, repudiá-lo. Ou seja, há nesses rapazes “dados às letras” a consciência da importância da tradição para a continuidade da vida intelectual mineira. Conseguiram também realizar conciliações, tanto em âmbito nacional, a partir do diálogo com os paulistas, quanto na filtragem da influência europeia, em uma postura cosmopolita, como bem se vê nos dois editoriais de *A Revista*, em que as palavras *regionalismo*, *nacionalismo* e *cosmopolitismo* aparecem de maneira explícita e interessada.

Foi também preocupação dos mineiros o desejo de compreender o mundo por meio da razão (Cf. BOMENY, 1994) e explicar um Brasil em crise, de maneira crítica e consciente. Fernando Correia Dias marca, sobretudo, a “significação do Modernismo Mineiro” em Belo Horizonte. Destacamos suas palavras:

Na cidade de Belo Horizonte, principalmente, os efeitos do debate de ideias e da divulgação dos produtos intelectuais do Modernismo causaram um impacto muito poderoso. Foram múltiplas as controvérsias, sucederam-se

as incompreensões nos meios literários, surgiram numerosos equívocos. Mas o saldo foi positivo. Em termos de abertura de caminho. Todos os grupos e todas as publicações de moços, surgidas posteriormente em Belo Horizonte, beneficiaram-se direta ou indiretamente do pioneirismo da geração de 1925. Os remanescentes do grupo modernista que continuaram vivendo em Belo Horizonte mantiveram contatos benéficos com os componentes dos outros grupos que foram surgindo. O saldo foi também positivo em termos de arejamento do ambiente intelectual mineiro. (DIAS, 1975, p.176)

O autor assinala também a aventura dos mineiros para além das montanhas, ou seja, a relação do grupo com outros estados brasileiros:

Com São Paulo, os mineiros se relacionam intimamente ao experimentar a persistente influência dos pioneiros paulistas. Com o Rio de Janeiro se relacionaram igualmente. Houve intercâmbio (com Manuel Bandeira, com Schmidt, Vinicius de Moraes, com Marques Rebelo, com Cecília Meireles) e houve principalmente a atração da antiga capital sobre os mineiros, que para lá se foram transferindo aos poucos. (DIAS, 1975, p.177)

O livro *O Modernismo*, organizado por Affonso Ávila, em 1975, faz um balanço do Modernismo após passados 50 anos. Dentre as inúmeras leituras valiosas, figura a de Laís Corrêa de Araújo, com o ensaio “A poesia modernista de Minas”. Segundo ela, o grupo, embora ilhado na província mineira dos anos 1920 e isolado do barulho realizado pelos paulistas, encontrava-se preparado para uma renovação do cenário cultural, através de questionamentos conscientes acerca da vida artística e política brasileira. O desejo de participação acaba se realizando na publicação de *A Revista*, em 1925:

Quando aparece o primeiro número de *A revista*, em julho de 1925, percebe-se – apesar ou por causa do tom juvenil de suas proposições iniciais dirigidas “aos scepticos” – o despertar de uma consciência de pesquisa, de uma liberdade de pensar, de um espírito de brasilidade que se definiria mais tarde numa “mineiridade” contundente em sua expressão e caracterização cultural. (ARAÚJO *apud* ÁVILA, A., 1975, p. 182)

Tal como Fernando Correia Dias, Laís Araújo enxerga no Modernismo mineiro dois caminhos – o primeiro, constituído pelas forças dos discursos do grupo; o segundo, a partir do talento individual – e cita, como expressão máxima dessas vertentes, Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura e Murilo Mendes, destacando o que seria a marca intrínseca desses poetas:

A superação do nacionalismo utópico e ingênuo, em termos de traços e processos culturais qualitativos, sob a perspectiva do real-poético, da experiência pessoal e da desmistificação da informação redundante ou falsificada (Carlos Drummond de Andrade);
A inquirição, ao nível de unidade de configuração mental, de uma linguística de descrição, análise e redução da experiência afetiva e conceitual (Emílio Moura);
O levantamento, no estágio da percepção filosófica, dos padrões do comportamento humano, de assimilação e conflito, interação e dissipação, dispersão e correlação, por meio de operações lúdicas próprias do universo linguístico da poesia (Murilo Mendes). (ARAÚJO *apud* ÁVILA, A., 1957, p. 191)

O ensaio de Laís Corrêa Araújo é acurado e deixa ao leitor uma leitura precisa do Modernismo mineiro a partir de seus maiores nomes, estabelecendo uma linha de reflexão que enxerga o movimento não apenas como a decorrência da Semana de Arte Moderna, mas como uma renovada conscientização do fenômeno estético. Para a autora, essa operação encontra em Minas Gerais campo fértil para sua realização, já que toda a estrutura contextual – o sistema agrário decadente, a mentalidade conservadora e repressiva e o forte apelo religioso – possibilitou, e até mesmo exigiu, uma intervenção nesse sentido.

Na esteira do Modernismo brasileiro, porém, o movimento de Minas Gerais preocupou-se com a questão da nacionalidade e, ao mesmo tempo, com a ruptura com a tradição literária. Claro, como já se indiciou, tal ruptura se deu por constantes retomadas, na linha do que Octavio Paz denominou como “tradição da ruptura”, em que a ruptura, para além de um gesto inovador, se naturaliza pela frequência.

Segundo Antônio Sérgio Bueno, *A Revista* “representa um momento privilegiado na história literária de Minas Gerais, porque contém em seu espaço textual dois tipos de retórica: a passadista e a modernista” (BUENO, 1982, p. 35). Há uma espécie de desejo da permanência de uma linguagem já estabelecida em oposição a uma corrente de inovação convivendo em um mesmo suporte.

Há uma luta surda pelo *poder literário* à revelia dos autores. Frisamos bem: não se trata de competição conscientemente estabelecida entre os participantes de *A Revista*. As retóricas (e as ideologias) lutam entre si, na críspida justaposição dos textos, para além da lealdade pessoal entre os autores. (BUENO, 1982, p. 35, grifo do autor)

Há entre os críticos certo consenso que permite olhar para esse primeiro momento modernista apresentado em *A Revista* como um tempo marcado pela conciliação. Ou seja, convivem no mesmo suporte a ruptura de uma nova linguagem e a valorização da tradição. Para Antônio Sérgio Bueno, os modernistas defendem o nacionalismo como uma busca pelo caráter fundamentalmente brasileiro e, para isso, lançam mão de uma integração entre os elementos regionais, nacionais e universais. Mais uma vez as palavras desse autor são necessárias:

Os modernistas mineiros de *A revista* acoplam seu enfoque da região a um “sentimento do mundo”, universalizando sua realidade local (ver textos de Alberto Campos, Carlos Drummond de Andrade, Godofredo Rangel, João Alphonsus etc.). A exemplaridade das situações confere uma amplitude universal ao encanto particular do pitoresco. (BUENO, 1982, p. 181)

Para os modernistas, parecem ser significativas as figurações de cidade, como se vê em textos como *Pauliceia desvairada* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, dos paulistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade, respectivamente. Em Minas Gerais, Pedro Nava engrossa o coro desse espírito do tempo com seu *Beira-mar*, ao tratar da formação de sua geração por meio da relação com a cidade de Belo Horizonte. Mesmo que décadas depois, esse sentimento vivenciado pelos jovens modernistas é capturado de maneira singular em sua escrita memorialística. Com detalhada descrição da cidade, a narrativa de Nava revela enorme valor documental, historiográfico e sociológico e acaba intensificando a discussão iniciada dentro de um pensamento artístico-literário sobre a relação entre regional e nacional. Já nas primeiras décadas de vida, a partir dos “rapazes modernistas” e das muitas obras que se seguiram referenciando o período, Belo Horizonte ganha páginas relevantes na literatura nacional.

Referências

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. Depoimento. In: BUENO, Antônio Sérgio (Org.). *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/UFMG, 1993. p.17-50.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio De Janeiro: UFRJ; São Paulo: Tempo Brasileiro, 1994.

BUENO, Antônio Sérgio. *Affonso Ávila*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/UFMG, 1993.

_____. Affonso Ávila e a geração de Tendência. *Scripta*, Belo Horizonte: PUC Minas, v.1, n. 1, p. 53-59, jan. 1997.

_____. (Org.). *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: PROED. Imprensa – UFMG, 1982.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Complemento: uma geração em revista. *Varia Historia*, v. 18, n. 1, p. 241-269, set. 1997.

_____. *Horizontes modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

_____. Ouro Preto, Belo Horizonte, Brasília: the utopia of modernity. In: VALDES, Mario J., KADIR, Djelal. *Literary Cultures of Latin America: a comparative history*. Vol. II The cultural centers of Latin America. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 597-614.

DIAS, Fernando Correa. Gênese e expressão grupal do Modernismo em Minas. In: ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva: 1975. p. 165-178.

MIRANDA, José Américo [José Américo de Miranda Barros]. Poesia e polêmica no nascimento da cidade. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses (CESP)*, v. 15, n.19, p. 97-109, jan./dez. 1995.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *A trama do arquivo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 1995.

_____. *Belo Horizonte: a cidade escrita*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1996.

SILVA, Margaret Abdulmassih Wood da. *A Revista: contribuição para o estudo do modernismo em Minas Gerais*. 1984. 176 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

Notas

2 Tradução livre: Desde a origem, Belo Horizonte revelou no seu processo histórico de formação um caráter distinto de outras capitais brasileiras: nasceu para ser moderna, com a obrigação de rapidamente tornar-se um grande centro político e cultural. Cidade planejada, nascida no papel, responde aos ideais de higienização e regulação do espaço que tanto marcaram as reformas urbanas das cidades europeias do século XIX.

3 BARBOSA, Rui. *Obras completas*. Rio de Janeiro: MEC, 1967. v. 37, t.1: Conferência de Belo Horizonte, p. 253.

4 RIO, João do. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Paris: Aillaud; Lisboa: Bertrand, 1920. p. 99-110: No miradouro dos céus.

5 ASSIS, Machado de. *A semana*, Rio de Janeiro, 28 jan. 1894.

6 BILAC, Olavo. Belo Horizonte – a nova capital de Minas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 jan. a 30 jan. 1894.

7 Toda essa polêmica é narrada de forma bastante esclarecedora por José Américo Miranda, e é revelada com detalhes analíticos na publicação feita no *Boletim do CESP*, v. 15, n. 19, jan./dez. 1995

8 O texto de José Américo de Miranda traz a seguinte nota com a indicação da fonte de onde as informações e os poemas citados foram retirados: “As informações históricas sobre a mudança da capital de Minas para Belo Horizonte foram retiradas da obra de Waldemar de Almeida BARBOSA (*História de Minas*. Belo Horizonte: Comunicação, 1979. v.3 p. 645-656) e Abílio BARRETO (*Belo Horizonte: memória histórica e descritiva*. Belo Horizonte: Rex, 1936. 2v.)”.

9 O romance é considerado um marco da literatura da cidade, já que tematiza a própria construção da nova capital mineira, reescrevendo sua história. Nesse sentido, os trabalhos *Hoje tem espetáculo: Avelino Fóscolo e seu romance*, tese de 1984, de Letícia Malard, e a dissertação *A cidade de papel*, de 1998, de Luciana Marino do Nascimento, são importantes leituras para a compreensão do momento de feitura da obra de Fóscolo, bem como da trajetória do escritor nas Minas Gerais.

crônicas de saúde¹

*Amanda Borges Almeida da Fonseca*²

Resumo:

Produto do crescimento das cidades e um dos elementos definidores de sua modernização, o subúrbio é um espaço singular na constituição das metrópoles. No Rio de Janeiro, o imaginário relacionado ao conceito carioca de subúrbio passou por uma importante mudança após as reformas urbanas do início do século XX, que, até hoje, impactam as narrativas situadas nesse território. Este artigo busca analisar como a questão do tempo nas narrativas suburbanas relaciona-se com o imaginário existente sobre esse espaço no Rio de Janeiro.

Palavras-chave:

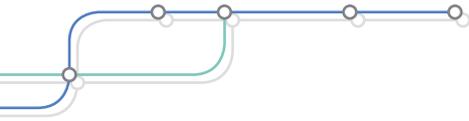
subúrbio; raptó ideológico; imaginário urbano; representação da cidade.

Abstract:

Being the result of the growth of the cities and one of the defining elements of their modernization, the suburb is a singular space in the constitution of the metropolis. In Rio de Janeiro, the imaginary of the city's concept of "suburb" went through an important change after the urban renovation that took place in the beginning of the 20th century. Up to today, that change affects the stories situated in this territory. This article aims to analyze how the issue of time in these suburban narratives relates to the imaginary surrounding this space in Rio de Janeiro.

Keywords:

Suburb; ideological rapture; urban imaginary; city representation.



Ah que lugar,
a saudade me faz lembrar,
os amores que eu tive por lá,
é difícil esquecer.
*Doce lugar,
que é eterno no meu coração,
e aos poetas traz inspiração,
pra cantar e escrever.*

“Meu lugar”, de Arlindo Cruz e Mauro Diniz

Raymond Williams, no livro *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*, refletiu sobre a necessidade de problematizar a história das categorias e das palavras, pois essa seria a única forma de compreender como elas “foram e são historicamente construídas, vividas e destruídas” (WILLIAMS, 2007, p. 39). No caso da palavra “subúrbio”, essa necessidade fica bem clara devido à disparidade de sentidos que ela apresenta não só no contexto carioca, como em relação a outras culturas. Afinal, o que é o *subúrbio carioca*? É possível delimitar sua extensão territorial ou ele não passa de uma fronteira afetiva? Essas são as perguntas que guiam este artigo, que busca analisar, a partir da crônica “*De Cascadura ao Garnier*” (1922), de Lima Barreto, da minissérie *Suburbia* (2012), de Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins, e do livro *O meu lugar* (2015), organizado por Luiz Antonio Simas e Marcelo Moutinho, como a questão do tempo nas narrativas suburbanas relaciona-se com o imaginário existente sobre esse espaço.

Se, como aponta Armando Silva no livro *Imaginários urbanos*, a percepção que os indivíduos têm da metrópole é resultado de um processo de seleção e reconhecimento que ajuda a construir o objeto simbólico que é a cidade (SILVA, 2011, p. 47), interessa saber de que forma esse processo a que se refere Silva influenciou a categoria subúrbio, que não se basta mais como a fronteira entre o campo e a cidade.

Segundo o geógrafo Nelson da Nóbrega Fernandes, no livro *O raptó ideológico da categoria subúrbio*, até o final do século XIX a palavra não tinha teor depreciativo no Rio de Janeiro, estando ligada aos arrabaldes urbanos escolhidos como moradia das camadas superiores. No século XX, no entanto, o conceito carioca de subúrbio passa por uma virada conceitual. A partir de então, os mesmos deixam de ser associados à sofisticação e passam a definir bairros com pouca estrutura, servidos pela linha de trem, habitados por uma camada popular e abandonados pelo poder público.

É a partir de então que os modos de vida suburbanos passam a ser associados, na cidade do Rio, ao atraso. Conforme expõe Renato Cordeiro Gomes em *Todas as cidades, a cidade*, para que a ordem e o progresso civilizatórios fossem encenados no período de transição do Império para a República, quando o Rio de Janeiro se transformava em capital do país e vitrine do Brasil para o mundo, fazia-se necessária a remodelação da cidade (GOMES, 2008, p. 113). Mais do que a transformação física do espaço urbano, a modernidade foi imposta no nível simbólico, na criação de “uma nova mitologia urbana”.

Olavo Bilac, grande defensor das reformas de Pereira Passos, escreveria na sofisticada revista *Kosmos*:

Devo confessar que nunca a Festa da Penha me pareceu tão bárbara como esse ano. [...] todo esse espetáculo de desvairada e bruta desordem ainda podia compreender no velho Rio de Janeiro de ruas tortas, de betesgas escuras, de becós sórdidos. Mas no Rio de Janeiro de hoje, o espetáculo choca e revolta como um disparate. Num dos últimos domingos, vi passar pela Avenida Central um carroção atulhado deromeiros da Penha: e naquele amplo boulevard esplêndido, sobre o asfalto polido, entre as fachadas ricas dos prédios altos, entre as carruagens e os automóveis que desfilavam, o encontro do velho veículo, em que os devotos bêbados urravam, me deu a impressão de um monstruoso anacronismo: era a ressurreição da barbárie, – era a idade selvagem que voltava, como uma alma do outro mundo, vindo perturbar e envergonhar a vida da idade civilizada... ainda se a orgia desbragada se confinasse no arraial da Penha! Mas, não! Acabada a festa, a multidão desvairada transborda, como uma enxurrada vitoriosa para o centro da urbs [...] talvez daqui a alguns anos a orgia da penha desapareça, como desapareceu o entrudo, e como desapareceram tantas outras festas bárbaras que se escudavam na implacável e insuportável tradição. (BILAC, 1906)

O anacronismo entre o centro da *urbs*, recém-modernizada, e a permanência das tradições populares nos confins da cidade, no bairro periférico da Penha, mostram o início de uma divisão conceitual entre “subúrbio” e “subúrbio carioca”. Nelson da Nóbrega Fernandes argumenta que, apesar de a realidade suburbana ter mudado desde o surgimento dos primeiros subúrbios ferroviários da cidade, o “conceito carioca” desse espaço sobrevive nos mais variados discursos (FERNANDES, 2011, p. 160). O raptó ideológico pelo qual ele teria passado no início do século XX trata-se de uma imagem de Henri Lefebvre e se refere ao “processo de mudança abrupta e repentina do significado das categorias” (FERNANDES, 2011, p. 47).

Os esforços governamentais para a criação de uma nova identidade para a capital do país, pautados pelos investimentos em infraestrutura nas regiões centrais da cidade e subsequente expansão para a Zona Sul, não foram replicados no subúrbio. Essa dicotomia, que vai além da “cidade partida”, já era observada por Lima Barreto em *Clara dos Anjos*:

O Rio de Janeiro, que tem, na frente, na parte anterior, um tão lindo diadema de montanhas e árvores, não consegue fazê-lo coroa a cingi-lo toda em roda. A parte posterior, como se vê, não chega a ser neobarbante que prenda dignamente o diadema que lhe cinge a testa olímpica... (BARRETO, 2012, p. 191)

No palco ilusionista criado para representar os tempos modernos (GOMES, 2008, p. 113), a imagem de uma incompatibilidade da frente (cena) com a parte posterior da cidade (até hoje fora de cena ou, como classificou Renato C. Gomes, *obscena*), separada pelo maciço da Tijuca, ecoa até os dias de hoje. Chico Buarque assim diz na letra de “Subúrbio”, do álbum *Carioca*, lançado em 2006: “no avesso da montanha, é labirinto/ é contrassenha, é cara a tapa”, espaço que não tem “brisa”, “verde-azuis”, nem mesmo “figura no mapa”.

Se “o plano da cidade ideal é a referência para a cidade real” (GOMES, 2008, p. 116), a permanência até os dias de hoje do imaginário criado a partir do projeto modernizante da cidade deixa clara a assimetria entre essas duas cidades que coexistem no Rio de Janeiro. Enquanto na “Cidade Maravilhosa” – termo cunhado pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendès, apropriado pelo discurso oficial da República e eternizado pela marchinha de Carnaval de André Filho, em 1935 – estão a razão, a beleza e a lei, escondida pelo maciço da Tijuca encontra-se sua contrassenha.

Morador dos subúrbios cariocas, Lima Barreto acaba por tornar-se um porta-voz desse espaço e da “multidão solitária” que já em finais do século XIX e início do XX não integrava o imaginário do Rio de Janeiro. O olhar minucioso sobre os subúrbios permitiu que ele pintasse em suas crônicas, contos e romances os costumes da época e as distinções socioeconômicas de uma viagem pelo ambiente urbano em vias de modernização.

Em “*De Cascadura ao Garnier*”,³ Barreto deixa clara não só a questão da miscigenação (“Embarco em Cascadura. É de manhã. O bonde se enche de moças de todas as cores com os vestuários de todas as cores”), mas também como a distância física evidenciava as descontinuidades temporais e sociais da população:

Entretanto, essa trilha lamacenta que, preguiçosamente, a Prefeitura Municipal vai melhorando, viu carruagens de reis, de príncipes e imperadores. Veio a Estrada de Ferro e matou-a, como diz o povo. Assim aconteceu com Inhommerim, Estrela e outros “portos” do fundo da baía. A Light, porém, com o seu bonde de “Cascadura” descobriu-a de novo e hoje, por ela toda, há um sopro de renascimento, uma palpitação de vida urbana, embora os bacorinhos, a fuçar a lama, e as cabras, a pastar pelas suas margens, ainda lhe dêem muito do seu primitivo ar rural de antanho.

O autor intercala três tempos distintos para esse caminho que ligava o bairro de Cascadura ao centro da cidade: o das carruagens, retomado com certa nostalgia como época de “reis, príncipes e imperadores”; o do trem, quando os vestígios do passado primitivo foram apagados pela Estrada de Ferro que transformou a “trilha lamacenta” em mera passagem; e o dos bondes, que voltam a imprimir ao local ares de urbanidade, “um sopro de renascimento”:

Mas... o bonde de Cascadura corre; “Titio Arrelia”, manejando o “controle”, vai deitando pilhérias, para a direita e para a esquerda; ele já não se contenta com o tímpano; assovia como os cocheiros dos tempos dos bondes de burro; e eu vejo delinear-se uma nova e irregular cidade, por aqueles capinzais que já foram canaviais; contemplo aquelas velhas casas de fazenda que se erguem no cimo das meias-laranjas; e penso no passado.

Tal qual o *Angelus Novus*, de Paul Klee, tornou-se uma alegoria em Walter Benjamin para uma visão desmistificada da história na modernidade, a imagem criada por Lima Barreto no trecho acima parece trazer uma alegoria para a modernidade explicitada pelas reformas urbanas. Aqui, o escritor é impelido pelo bonde em direção ao progresso, marca da “nova e irregular cidade”, mas não deixa de manter a cabeça voltada para trás, para o passado das “velhas casas de fazenda” onde cresciam os canaviais e onde então nasciam os subúrbios cariocas. Essa alusão à convivência entre passado e promessa de futuro parece permear as narrativas suburbanas até os dias de hoje.

Segundo José de Souza Martins, em *A aparição do demônio na fábrica: origens sociais do eu dividido no subúrbio operário*, é no subúrbio que “o tempo da modernidade se contrapõe ao tempo do moderno” (MARTINS, 2008, p. 13). É o local onde resíduos dos ritmos e ritos tradicionais persistiram por um período mais longo (se não até hoje) e conviveram, por mais tempo que nos centros das grandes metrópoles, com os costumes pré-modernos do campo. É também local do tempo do trabalho, dos dias medidos pela sirene da fábrica e pelos turnos dos operários.

Como já apontava Barreto em suas crônicas, as tensões geradas pela transição para a modernidade são observadas de um posto privilegiado do subúrbio, da onde era possível ver “delinear-se uma nova e irregular cidade”. Ao adotar esse ponto de vista, no entanto, ele também percebia o “primitivo ar rural” que convivia e quase resistia, nas

margens da cidade, à velocidade trazida pela modernidade. A dicotomia entre o tempo das “velhas casas de fazenda” e a afobação do condutor suburbano, representando na narrativa a distinção entre o tempo da permanência e o da mudança, faziam Barreto pensar no passado e não no futuro – noção recorrente no imaginário suburbano carioca, como veremos adiante.

Nelson da Nóbrega Fernandes argumenta que o surgimento do conceito carioca de subúrbio esteve diretamente relacionado às reformas urbanas realizadas no início do século XX e possui caráter ideológico de destinar esse espaço ao uso da classe operária (FERNANDES, 2011, p. 48). Enquanto alguns países conseguiram, mais tarde, construir uma narrativa que recuperava as vantagens de se viver longe do caos da metrópole, como os Estados Unidos do pós-guerra, outros mantiveram a delicada relação relacionada às questões de classe – reforçada, no caso carioca, pela constante falta de investimentos estruturais, já observada por Lima Barreto, que fala, no romance *Clara dos Anjos*, “na pobreza e no abandono em que os poderes públicos o deixaram” (BARRETO, 2012, p. 87).

Quase um século após a publicação de *Clara dos Anjos*, as narrativas suburbanas parecem ter abandonado o tom de denúncia da obra de Lima Barreto. Diferente do realismo do escritor, que situava seus contos, crônicas e romances no subúrbio tangível em que morava, o que vemos nesta primeira década do século XXI é uma romantização do subúrbio carioca, uma tentativa de redescoberta e reapropriação desse espaço, o que muitas vezes tem significado um retorno ao passado, uma construção mítica e afetiva de um lugar de memória,⁴ espaço de ausências, de lembranças daquilo que não está mais lá.

A tentativa de “resgatar um subúrbio que talvez já não exista mais”⁵ parece, ainda, ser uma oposição aos relatos de violência que perpassam as narrativas sobre a cidade. A década de 90 em que se situa a minissérie da Rede Globo *Suburbia*, por exemplo, é a das chacinas de Vigário Geral e da Candelária (ambas em 1993); do fechamento dos bailes *funk* por causa de suas ligações com o crime organizado; da consolidação do narcotráfico até então incipiente; da publicação de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, precursor da literatura marginal no Rio de Janeiro; do lançamento do documentário *Notícias de uma guerra particular* (1999), de João Moreira Salles, que viria a inspirar o filme *Tropa de elite* (2007).

A violência e criminalidade que assombravam os cariocas, no entanto, não ganham destaque em *Suburbia*, que prefere focar sua narrativa na história da personagem Conceição, jovem que fugiu de uma fazenda de carvão – onde trabalhava junto com a família em uma situação de escravidão – para o Rio de Janeiro – onde acaba trabalhando como empregada doméstica – e da família que a adota no bairro de Madureira. Apesar de permeada pela violência, esta aparece em *Suburbia* muito mais como reconhecimento das contradições sociais que permeiam a sociedade brasileira, onde sobrevivem o machismo e preconceitos de uma sociedade fundada sob uma lógica paternalista. Também como marca da luta de cada um para resistir ao “fantasma (sub)urbano”,⁶ uma forma de “determinismo espacial” na vida dos personagens desse local que, a todo momento, precisam se esforçar para não serem reduzidos ao imaginário do lugar onde habitam.

Em 2012, quando a minissérie foi ao ar, os espaços da margem vinham ganhando grande destaque nas produções culturais, apesar de estas priorizarem os termos periferia, morro, comunidade e favela em detrimento de subúrbio. Programas como *Central da periferia*, exibido pela primeira vez em 2006, pretendiam “colocar em debate a nova relação entre as produções culturais do centro e da periferia no país”;⁷ o telejornal *RJTV* trouxe “correspondentes” de bairros periféricos para expor um “olhar diferenciado”,⁸ com o quadro “Parceiro RJ”; e também as telenovelas, influenciadas pelo crescimento da classe C, aumentaram o enfoque sobre regiões antes pouco retratadas.

Ao lançar *Suburbia*, no entanto, Luiz Fernando Carvalho procurou distanciar-se das representações citadas acima e preferiu situar seu subúrbio não no presente, mas em um passado mítico, distanciando-o da violência a que o espaço foi relacionado a partir da década de 1990, mas também ressignificando o que foi o conceito carioca de subúrbio ao longo do século XX. Em entrevista a *O Estado de São Paulo*, Carvalho afirmou:

Suburbia é outra coisa, é um universo muito particular, trata-se de uma família de negros, onde a memória ainda tem um refúgio. Apesar de todas as contradições já presentes naquela década, o subúrbio é como um espaço congelado no tempo, onde as coisas parecem ter uma certa perenidade. A tradição ainda está em seus moradores, em suas atitudes, em seus códigos de conduta, em seu poder único de conviver em meio às diferenças.⁹

Desejo semelhante parece ter guiado Luiz Antonio Simas e Marcelo Moutinho na organização da coletânea de crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro, *O meu lugar* (2015). Lançado com uma roda de samba na livraria Al-Farabi, na rua do Rosário, centro da cidade, o volume propunha contar “uma história do Rio através das suas micro-histórias”.¹⁰ Apesar de ser “um presente para o Rio” no ano em que a cidade comemorava seus 450 anos e não pretender “problematizar as questões urbanas da cidade”,¹¹ o livro apresenta, na forma “democrática” com que retratou a cidade, uma questão bastante relevante para a compreensão dos imaginários que a tangem. Em entrevista ao jornal *O Globo*, Marcelo Moutinho, um dos organizadores, afirmou:

A Zona Sul, geograficamente, é a menor região da cidade. A Zona Norte e a Zona Oeste são enormes. Sem contar com a Baixada Fluminense. Então, proporcionalmente, temos no livro muitas histórias sobre os bairros que não são contemplados pela literatura brasileira contemporânea.¹²

O gesto de Moutinho e Simas ganha especial relevância porque hoje sabemos que “os protestos insistentes de Lima Barreto em defesa de bairros como Inhaúma”, que soavam aos representantes da cidade das letras como uma expressão de mágoa pessoal, conforme colocou Beatriz Resende, eram assim entendidos porque a eles interessava a “ilusão de que o limitado centro da cidade era a cidade, o país” (RESENDE, 1993, p. 119). O reconhecimento da importância das narrativas de Lima Barreto para compreender a complexidade da cidade carioca, assim como da sociedade brasileira, surge em um momento em que a cidade passa por uma nova reconfiguração e que os debates sobre as questões de moradia, direito à cidade e imaginário urbano reacendem.

Em matéria publicada no caderno “Prosa & Verso”, do jornal *O Globo*, em 29/11/2014, esse fenômeno foi apontado como um dos temas que têm inspirado a literatura nacional, que se apropria de questões urbanas como a gentrificação, a especulação e a descaracterização para tratar de assuntos como o desmoronamento afetivo de uma família, o impacto da cultura do desmonte nas artes e a fuga da cidade, cada vez mais cara para se morar. A reconfiguração urbana contemporânea traz em si, também, a vontade de reelaboração da identidade carioca e um “afã arquivístico”, para usar expressão de Pierre Nora, seja com a instituição de um “corredor cultural”, em 1983, instituído para “preservar e revitalizar áreas no Centro da Cidade”,¹³ ou com as inúmeras exposições que pretendiam resgatar a memória da cidade no ano de seu aniversário, em 2015.

Há de se lembrar, no entanto, que as classes mais poderosas foram, e continuam sendo, as criadoras das próprias instituições de memória, e as lembranças guardadas por elas “expressam também o poder da sociedade sobre a memória e sobre o futuro” (FOUCAULT *apud* ABREU, 1998, p. 86). Tal impasse é bastante visível no Rio de Janeiro, quer seja durante as obras do início do século XX ou na onda de reformas pela qual passa no início do século XXI, dentre as quais destacam-se a renovação da região portuária da cidade através do megaprojeto Porto Maravilha e a construção de grandes estruturas viárias – Transcarioca, Transoeste e Transolímpica, além de duas novas linhas metroviárias.

Ao falar sobre as recentes reformas no Rio de Janeiro, o prefeito Eduardo Paes faz questão de associar o seu governo ao de Pereira Passos (apesar das diferenças entre os dois períodos de governo – afinal, Passos governava uma cidade com cerca de 800 mil habitantes, enquanto o Rio de Paes possui mais de 6 milhões de moradores):

Naquele momento, não por acaso, o porto do Rio sofria uma imensa obra de aterro, urbanização e modernização que, ao ser concluída em 1910, o transformaria na instalação portuária mais moderna da América Latina e uma das mais modernas do mundo. [...] Mais de cem anos se passaram e hoje, em 2010, o porto do Rio está prestes a se transformar em um novo paradigma para o país, dessa vez integrado ao movimento das cidades mundiais. (PAES *apud* DINIZ, 2013, p. 44)

O que Paes não leva em conta é o fato de que os esforços racionalizantes que permearam a política de Pereira Passos também cimentaram a segregação social e espacial da cidade. Apesar de as reformas levadas a cabo por Paes incluírem melhoramentos em todas as regiões do Rio, inclusive com a criação de áreas culturais e de convívio na Zona Norte, como o Parque Madureira, elas ainda não romperam totalmente o imaginário da “Cidade Maravilhosa” associado a apenas um pedaço da urbe. Tal discrepância pode ser vista nas exposições relacionadas ao aniversário da cidade, que privilegiavam o centro e a Zona Sul.

Em *O meu lugar*, Simas e Moutinho subvertem essa tendência ao contemplar bairros que normalmente não são retratados na literatura brasileira contemporânea. Das 34 crônicas que compõem o livro, apenas oito estão situadas na Zona Sul (AP2: Leblon, Ipanema, Copacabana, Botafogo, Humaitá, Cosme Velho, Laranjeiras, Glória) e seis, na região central (AP1: Centro, Gamboa, Morro da Conceição, Estácio, Catumbi, Lapa). Outras 18 retratam as demais regiões da cidade (AP2: Vila Isabel, Praça da Bandeira, Tijuca, Maracanã, Grajaú; AP3: Méier, Piedade, Cascadura, Madureira, Irajá, Penha, Pavuna, Maré, Ilha do Governador; AP5: Bangu, Padre Miguel, Realengo; AP4: Jacarepaguá) e duas abarcam até mesmo outros municípios (São João de Meriti e Nova Iguaçu).

É interessante notar, no entanto, a reafirmação de certas imagens nas “crônicas suburbanas”¹⁴ que contribuem para a construção de um imaginário onírico, estabelecido muito mais sobre o que esse território foi em meados do século XX. Enquanto as crônicas e os romances de Lima Barreto estavam firmados no presente, chama a atenção, não só em *O meu lugar*, como também em *Subúrbia*, a vontade de narrar o subúrbio carioca em crônicas situadas em um “tempo passado”.

É relevante lembrar que o caráter híbrido da crônica, que faz dela um gênero de difícil definição, algo entre jornalismo e literatura, é também o que faz esse tipo de texto ser tão acessível. A crônica popularizou-se com o crescimento da imprensa no Brasil e consolidou-se como gênero “bem nosso”, segundo Antonio Candido (1993),

na década de 1930. Em textos curtos e de linguagem acessível, publicados normalmente em jornais, as crônicas ganharam público no Brasil por tratar de temas “miúdos” e mostrar neles “uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”. Por trás da aparente simplicidade de sua forma e banalidade do conteúdo, reside o registro de um tempo (na forma grega, *chronos*). Como tal, por que os cronistas desse subúrbio carioca escolhem retratá-lo em um tempo pretérito, como se ele não mais existisse hoje?

Por ser “filha do jornal e da era da máquina” – como a caracterizou Candido (1993) –, a crônica muitas vezes foi vista como uma publicação efêmera, “gênero menor” por excelência, feito para não durar. As crônicas de que falaremos aqui, em contrapartida, foram publicadas já em formato de livro. Sua efemeridade talvez esteja, hoje, no que retratam, e justamente por trazer essa singela cotidianidade que muitos conhecem, que é “oblíqua e esquiva” (SHERINGHAM, 2006, p. 17), mas que ajuda a fixar uma memória, “fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente” (NORA, 1993, p. 9).

A primeira crônica suburbana de *O meu lugar*, “Você sabe, eu sou do Méier”, já se anuncia com a chegada do trem. A “imagem que morou na retina” do compositor Moacyr Luz era a da estação do Méier, bairro que o adotou depois da morte do pai. Ao chegar pelo ramal Santa Cruz, “trem que parte de Campo Grande e cruza o bairro vinte paradas depois”, Moacyr Luz lembra, com certa ironia, como certas definições são socialmente produzidas e relativas, dependendo do ponto de vista do enunciador: “Pra quem vinha de Bangu, suando em bicas mesmo num vagão de portas arrancadas, o Méier já era a Zona Sul da cidade. O mar devia banhar o Lins de Vasconcelos”.

Em seguida, Luz guia o leitor por uma cartografia sentimental do bairro, cortado por ruas cujos nomes indicam memórias de infância, repletas de música e afetos. Chama a atenção o uso do pretérito imperfeito¹⁵ na construção do texto. Ao escolher situar os acontecimentos de seu bairro nesse tempo verbal, Luz compõe uma imagem em que uma aparente habitualidade confunde passado e presente, criando uma sensação de que os fatos narrados também poderiam ter sido compartilhados não só com outros moradores da região, mas também com o leitor.

O Méier resiste na lembrança do compositor como museu da saudade. É o lugar onde ele realizou sua primeira apresentação, conquistou a primeira – e a segunda – namorada, foi ao primeiro baile, tomou o primeiro porre e talvez tenha contado a primeira mentira. Como indica a música que inspirou o título da crônica, “Você sabe, eu sou do Méier”,¹⁶ o bairro é a capital dos subúrbios da central, ou ao menos a capital da vida de Luz, agora morador da Glória, que, com uma frase de efeito, conclui: “O Méier saiu de mim, mas eu não saí do Méier”.

Outro autor convidado para escrever sobre o “seu lugar” foi o jornalista Fernando Molica, originário de Quintino, mas criado em Piedade. Em seu relato, faz uma apologia à rua suburbana, feita “para abrigar casas e acolher seus donos, as crianças que soltam pipa, brincam de queimado ralam joelhos jogando bola” e, de vez em quando, servir de trajeto para um carro. Esse lugar “acolhedor e seguro”, na lembrança de Molica, resistiu às investidas modernizantes à *la* Haussmann que produziram a Champs-Élysées, experiência estética única, segundo professor do autor, que marcaria os moradores da região com o equilíbrio de sua paisagem majestosa:

Se a simetria parisiense produz meninos com visão equilibrada, deve ser por conta de Piedade que ganhei um olhar assim, meio torto, que, acostumado aos solavancos dos paralelepípedos, viu católica receber santo e aprendeu a respeitar o convívio da casa amarelo-mostarda com o prédio meio ocre, meio rosa, e a admirar o diálogo do quintal povoado de anões de cimento com o pátio forrado por cacos de cerâmica. Aqueles francesinhos teriam, talvez, dificuldade para entender essa harmonia imprecisa e dinâmica, feita de contrastes, adaptável às armadilhas do terreno, improvável como um drible de Garrincha.

Se a rua e o olhar foram a marca da modernidade, “um meio no qual a totalidade das forças materiais e espirituais modernas podia se encontrar, chocar-se e se misturar para produzir seus destinos e significados últimos” (BERMAN, 2007, p. 372), e Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe foram seus primeiros descobridores, influenciando as percepções do mundo; a forma que a cidade adquiriu sob a força modernizadora foi igualmente importante. “Moloch cujas construções são sentenças!”, uivou Allen Ginsberg. Enquanto os bebês que, deitados em seus carrinhos, viam de um ângulo privilegiado o equilíbrio e a simetria dos elegantes prédios dispostos de maneira regular na mais famosa avenida parisiense, os meninos de Piedade cresceram acostumados com os solavancos e assimetrias da vida suburbana. Mas as construções que olhavam “por cima dos muros dos vizinhos” traziam em si aquilo que Marshall Berman acredita ser importante “manter vivo” ao ler *Morte e vida das grandes cidades*, de Jane Jacobs:

Sob a aparente desordem da velha cidade encontra-se uma ordem maravilhosa que mantém a segurança das ruas e a liberdade da cidade. É uma ordem complexa. Sua essência é a complexidade do uso da calçada, que traz consigo uma sucessão constante de olhares. Essa ordem é toda composta de movimento e mudança e, embora seja vida, e não arte, podemos imaginariamente chamá-la a forma artística das cidades, comparando-a à dança. (JACOBS *apud* BERMAN, 2007, p. 372-373)

Essa vida que compõe a “ordem” das ruas suburbanas em muito influenciou o imaginário desse espaço, tanto que é a característica em comum entre as crônicas dos bairros suburbanos do livro. Em “Labaredas, probabilidades, sapotis”, Juliana Krapp conta sobre Cascadura:

O movimento de cadeiras que, à borda da tarde, migravam das varandas para os portões. O sumiço dos prédios, cedendo lugar no horizonte para fileiras uniformes de muros baixos. A modorra das manhãs de domingo, interrompida apenas pela passagem de balões, pelos reclames da kombi de guaraná e pelo rumor das famílias caminhando rumo à igreja.

No tom nostálgico, que remete a uma “história do arco da velha”, Cascadura parece um local que, tal qual as Marias Pretas²⁷ que marcaram a infância da jornalista e poeta, desapareceu no céu. Krapp, entretanto, é a única a citar a transição para o período marcado pela violência nesses bairros que beiram grandes complexos de favelas:

[...] Também é onde, em meados dos anos 80, eles começaram a aparecer. Os corpos, os carros queimados. Os rastros de sangue. Os pedaços mutilados.

Ela logo desfaz o tom macabro dos “rastros de sangue” ao relembrar da tradição de São Cosme e Damião. O bairro teria, segundo ela, a “nostalgia de um ritmo irrecuperável”.

Marcelo Moutinho, por sua vez, que não é um estranho para as crônicas suburbanas,²⁸ recorre a lembrança do pai, que “certa vez lhe disse” para falar sobre Madureira. Moutinho não sede a narração ao falecido pai, mas recorre às experiências dele para dar início a seu capítulo no livro. O bairro de Madureira evocado é um misto de passado e fantasia criada pelo progenitor da família, lugar da “maior arrecadação de ICMS do Rio” e das “melhores escolas de samba do mundo”. Para Janaína Amado, em *O grande mentiroso: tradição, veracidade e imaginação em história oral*:

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro. (AMADO *apud* EWALD, 2008, p. 7)

Ao negociar com suas memórias a morte do pai e a Madureira de sua infância, Moutinho conclui: “Madureira, tão diferente daquela que resiste na retina. E tão igual. É lá que o meu pai mora hoje”. A frase faz lembrar a conclusão de Dom Casmurro, ao perceber a impossibilidade de recompor “o que foi e o que fui”. Assim como nas lembranças de Bentinho, no clássico de Machado de Assis, as representações que buscam no passado romântico desses bairros familiares e bucólicos as imagens sobre as quais se baseiam acabam por não retratar nem o que esse espaço é hoje em dia, nem o que foi – por isso a Madureira que ainda resiste na memória é onde o pai do autor pode morar.

Em “Da Muda para a Penha”, de Paulo Roberto Pires, chama a atenção a importância das narrativas suburbanas para a compreensão do eu e do lugar onde o autor cresceu. Seu texto, uma carta dirigida ao compositor e escritor Aldir Blanc, reconhece a importância do livro *Vila Isabel* para “ver melhor” a Penha. Pires conta que, apenas após a leitura do livro, entendeu que “a busca por tudo o que me faltava e continua a faltar na Penha só aconteceu porque eu estava lá e, mais do que isso, porque eu era de lá”.

Como afirmou Gaston Bachelard:

É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. [...] Localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente apenas a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros. (BACHELARD, 2008, p. 29)

Ao localizar nos subúrbios os fósseis da memória pessoal e da cotidianidade fugaz das vivências de uma sociabilidade que parece não ter lugar na metrópole contemporânea, os narradores desse espaço estão ajudando a escrever a “História dos subúrbios” – como Bentinho havia se proposto ao iniciar o relato de *Dom Casmurro*²⁹ –, chamando ao palco os que ficaram à margem, “confinados nos espaços residuais do trabalho e do local de trabalho” (MARTINS, 2008, p. 55), compondo, portanto, uma história “do ponto de vista dos vencidos e não dos vencedores”, para utilizar expressão de Walter Benjamin em suas teses *Sobre o conceito de história*.

Com o crescente interesse da literatura, do cinema, da arte e da imprensa em retratar a realidade marginal, que simbolizava para os artistas “o não pertencimento às estruturas sociais hegemônicas e autoritárias [...] a não integração ao modelo de modernização conservadora perpetrado pelo Estado de forma autoritária e excludente”

(PATROCÍNIO, 2013, p. 32), assim como, mais recentemente, com o fortalecimento dos movimentos artísticos oriundos de bairros marginalizados, mostra-se no mínimo curiosa a resistência da imagem do subúrbio no caso carioca.

No Rio de Janeiro, o surgimento de um “orgulho suburbano”, mais do que “encabeçar uma lista do ‘cariocamente correto’”, conforme notou Paulo Roberto Pires em crônica do livro *O meu lugar*, parece trazer uma esperança de ponte. Ao contrário do termo periferia, que contém em si uma negação do centro e de suas instituições de poder, o uso do termo subúrbio no caso carioca traz uma lembrança da conexão entre urbe e sub-urbe, antinomias que não existiriam uma sem a outra.

O subúrbio que nasce desse “orgulho suburbano”, no entanto, define as fronteiras de um território afetivo baseado em estruturas construídas a partir do passado difuso e fugaz da memória, como é possível notar na minissérie *Suburbia*, de Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins, e no livro de crônicas *O meu lugar*. Por meio dessas representações está acontecendo a reescrita do subúrbio carioca, dessa vez sem as amarras de um discurso refém de uma modernidade europeizante, que nega as tradições brasileiras. Antes ignorados pelas narrativas oficiais, os moradores do subúrbio agora ajudam a escrever sua própria história.

Referências

ABREU, Mauricio de Almeida. Sobre a memória das cidades. Revista Território (UFRJ), ano III, nº 4, jan/jun, 1998. Disponível em: <http://www.laget.eco.br/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=6>. Acesso em 12 jan. 2016.

ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Globo, 2008.

BARRETO, Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *Contos completo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BACHELARD, Gaston. *Col. Os Pensadores: A filosofia do não, O novo espírito científico, A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Disponível em: <<https://avida-aoresdochao.wordpress.com/versao-integral/>>. Acesso em 08 jan. 2016.

DINIZ, Nelson. De Pereira Passos ao Porto Maravilha: colonialidade do saber e transformações urbanas da Região Portuária do Rio de Janeiro. *emetropolis* (UFRJ), n. 13, ano 4, 2013, página 44. Disponível em: <http://emetropolis.net/system/edicoes/arquivo_pdfs/000/000/013/original/emetropolis_n13.pdf?1447896342>. Acesso em 12 jan. 2016.

EWALD, Felipe Grüne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. *Nau Literária* (UFRGS). Porto Alegre, vol. 04, nº 02, jul/dez 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5994/4525>>. Acesso em 12 jan. 2016.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858-1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica: origens do eu dividido no subúrbio operário*. São Paulo: Editora 34, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos luars. Prog. História (PUC-SP). São Paulo, dez. 1993. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>>. Acesso em 12 jan. 2016.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2013.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Editora UNICAMP, 1993.

SHERINGHAN, Michael. *Everyday life – Theories and Practices from Surrealism to the Present*. New York: Oxford university Press, 2006.

SILVA, Armando. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SIMAS, Luiz Antonio; MOUTINHO, Marcelo (org). *O meu lugar*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. Machado de Assis por Nicolau Sevcenko. Troca de Elite. *Folha de São Paulo*, 2007. <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3009200701.htm>>. Acesso em 28 ago. 2016.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

Notas

1 O título deste artigo, parte da pesquisa para dissertação de mestrado *A cidade que não é – Leituras do subúrbio carioca*, é inspirado no subtítulo do romance *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia.

2 Publicada na revista *Careta* em 29 de julho de 1922.

3 São lugares simultaneamente materiais, simbólicos e funcionais. Segundo Pierre Nora, o que os constitui é um jogo da memória e da história.

4 Marcelo Moutinho, sobre primeira parte do livro de crônicas *Na dobra do dia* (2015). Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-seu-primeiro-livro-de-cronicas-marcelo-moutinho-mapeia-memoria-das-ruas-do-rio-15965466>>. Acessado em: 11 jan. 2016.

5 Armando Silva conceitua o “fantasma urbano” como a “presença indecifrável de uma marca simbólica na cidade, vivida como experiência coletiva, por todos os seus habitantes ou uma parte significativa deles, através da qual nasce ou se vive uma referência de caráter mais imaginário do que de comprovação empírica” (SILVA, 2011, p. 55).

6 Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/auditorio-e-variedades/central-da-periferia/formato.htm>>. Acesso em 11 jan. 2016.

7 Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/parceiro-rj/noticia/2012/11/faca-sua-inscricao-para-segunda-edicao-do-parceiro-do-rj.html>>. Acesso em 11 jan. 2016.

8 Subúrbia: uma entrevista com Luiz Fernando Carvalho. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/suburbia-uma-entrevista-com-luiz-fernando-carvalho/#>>. Acesso em 13 jan. 2016.

9 ‘O Meu Lugar’ mostra Rio longe do cartão-postal. Publicado no *jornal Destak*, 20 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://www.destakjornal.com.br/noticias/diversao-arte/o-meu-lugar-mostra-rio-longe-do-cartao-postal-285426/>>. Acesso em 05 jan. 2016.

10 “‘O Meu Lugar’, de Arlindo Cruz e Mauro Diniz, inspira livro de crônicas do Rio”. Publicado no jornal *O Dia*, no dia 14 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-10-14/o-meu-lugar-de-arlindo-cruz-e-mauro-diniz-inspira-livro-de-cronicas-do-rio.html>>. Acesso em 05 jan. 2016.

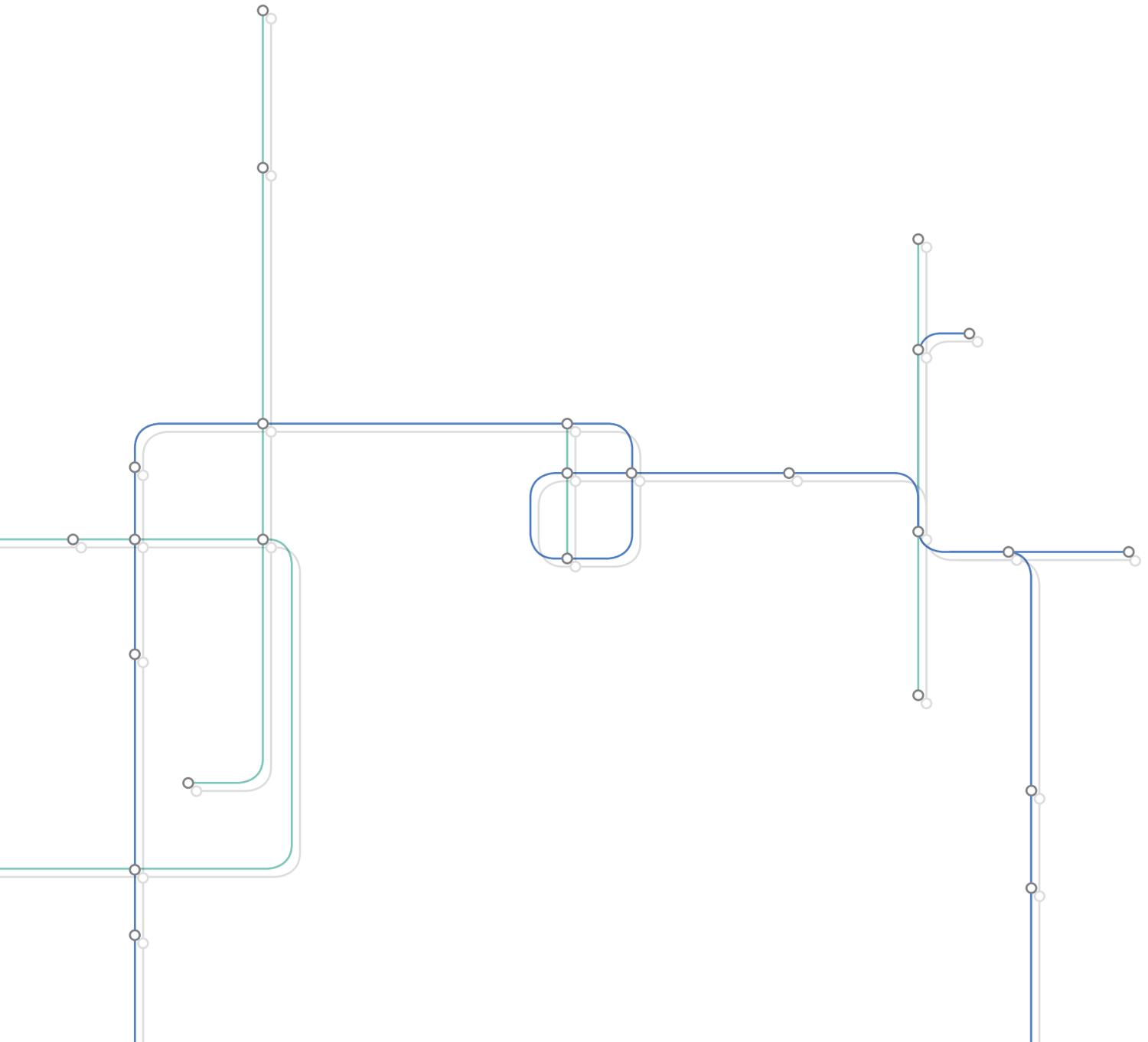
11 “Crônicas sobre 34 bairros do Rio são reunidas em livro”. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/bairros/cronicas-sobre-34-bairros-do-rio-sao-reunidas-em-livro-17776756>>. Acesso em: 05 jan. 2016.

12 Decreto n. 4141 de 14 de julho de 1983. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4354360/4107413/centro_dec4141_83_corredor_cultural.pdf>. Acesso em 05 jan. 2016.

13 Consideramos “subúrbio” segundo a definição do imaginário carioca sobre o espaço, que, segundo Maria Therezinha Segadas Soares, é uma “determinada área de expansão da cidade, servida por trens com várias viagens diárias, que traziam as pessoas para trabalhar na cidade” (1990, 141). Portanto, limitaremos o “subúrbio” aos bairros da Zona Norte da cidade, inseridos na AP3 e que sejam servidos pelo trem.

14 O uso do pretérito imperfeito em *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que inaugurou o gênero do romance moderno, em muito impressionou Marcel Proust, que escreveu: “Esse [uso do] imperfeito, tão novo na literatura, muda completamente o aspecto das coisas e pessoas”. Foi com o uso do tempo verbal que Flaubert conseguiu criar o senso de repetição e monotonia na vida de Emma. Foi com Flaubert, Lydia Davis afirma no prefácio à edição da Penguin Companhia (2011), que “o habitual e o continuado passam a primeiro plano, e a divisão entre descrição e ação se embaça, assim como a divisão entre passado e presente, criando um imediatismo sustentável na história”. Na escolha estilística estava, também, o princípio da tentativa de documentar a paisagem e o cotidiano de forma realista.

- 15 Frase da música “*Samba do Meyer*”, de João Nogueira.
- 16 Tipo de balão feito com papel de jornal que, após alçar voo, sobe ao céu até pegar fogo completamente e se extinguir.
- 17 Também são do autor os livros *Na dobra do dia* (2015) e *Somos todos iguais nesta noite* (2006), em que Madureira é cenário de crônicas e contos.
- 18 Segundo Nicolau Sevcenko em artigo publicado em 2007 na *Folha de S. Paulo*, *Dom Casmurro* não passaria de “um mero preâmbulo para a obra principal, um prelúdio para o estudo histórico da evolução urbana”. Ao contar, em 1890, a infância na casa da Rua Matacavalos, no centro do Rio, e seu relacionamento com Capitu e Escobar, o personagem de Machado de Assis acompanha as mudanças sociais e urbanas pelas quais o Rio de Janeiro passava na segunda metade do século XIX.



rio de janeiro, a metrópole onírica de rubem fonseca

Luís Otávio Hott¹

Resumo:

O conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, revela uma construção onírica da cidade do Rio de Janeiro que, em certa medida, se assemelha à alegoria baudelaireana construída por Walter Benjamin. Para Benjamin, a Paris de Baudelaire se constituía como uma cidade no apogeu de seu esplendor e ao mesmo tempo em processo de decadência. De forma similar Rubem Fonseca constrói a cidade do Rio de Janeiro, uma metrópole onírica e decadente, onde figuras como a prostituta, o andarilho, e o flâneur ainda podem existir, sendo sua própria permanência um ato de resistência e transgressão.

Palavras-chave:

Rubem Fonseca; Rio de Janeiro; *flâneur*; transgressão.

Abstract:

The short story "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro" by Rubem Fonseca reveals a dreamlike construction of the city of Rio de Janeiro that in some measure is similar to Baudelaire's allegory by Walter Benjamin. For the author, the Paris of Baudelaire was a city in its climax of magnificence, but at the same time a city that was turning to its decay process. Similarly, Rubem Fonseca represents Rio de Janeiro as a dreamy and decadent metropolis, where figures such as the prostitute, the wanderer, and the *flâneur* can still exist, their own existence being an act of resistance and transgression.

Keywords:

Rubem Fonseca, Rio de Janeiro, *flâneur*, transgression.

O conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", de Rubem Fonseca, parte da coletânea *Romance negro e outras histórias* (1992), revela uma construção onírica da cidade do Rio de Janeiro que, em certa medida, se assemelha à alegoria baudelaireana construída por Walter Benjamin. Para Benjamin, a Paris de Baudelaire se constituía como uma cidade no apogeu de seu esplendor e ao mesmo tempo em processo de decadência. De forma similar Rubem Fonseca constrói a cidade do Rio de Janeiro, uma metrópole onírica no apogeu de sua expansão e ao mesmo tempo em decadência, onde figuras como a prostituta, o andarilho, e o *flâneur* ainda podem existir, sendo sua própria permanência um ato de resistência e transgressão.

A cidade de Paris do século XIX surge em Baudelaire não apenas como morada do poeta, mas como a gênese da própria modernidade, uma cidade onírica, submersa, fruto das passagens, das barricadas, das ruas e prédios, morada dos heróis modernos: a prostituta, o *flâneur*, o conspirador, o proletário, o dândi e o trapeiro; movida pelo frêmito da massa, pelo assobio da fábrica, pela movimentação do mercado e pela atividade da boêmia. De acordo com Walter Benjamin, a modernidade nasce em Paris, na Paris de Baudelaire, a capital do século XIX, cidade que representa uma mônada na qual é possível apreender um novo *Zeitgeist*, o novo espírito dos tempos, movido pelo movimento mercadológico que instaura a supremacia da mercadoria sobre o homem na construção das relações sociais.

A Paris de Baudelaire se torna um paradigma do moderno. Devido à sua posição dentro da nação francesa e graças ao papel desempenhado pela França na Europa de Napoleão, Paris não é só a capital do século XIX, mas também o centro da cultura ocidental até a Segunda Guerra Mundial. Essa metrópole é representativa do próprio processo de modernização, da transformação do velho mundo prosaico, arcaico, em mundo moderno, fragmentado, lacerado. A nova vida capitalista se forma nessa Paris, onde o pré-burguês, o pré-capitalista e o pré-moderno entram em extinção, dando espaço às formas modernas, ou seja, capitalistas, burguesas de vida. O moderno inaugura o reino das coisas, da infinidade das mercadorias e das trocas, da produtividade ininterrupta e da unificação dos mercados, da destruição e da criação contínua. Assim cessa o universo da província, tão fundamental anteriormente, o universo orgânico internamente estruturado, esse universo fechado.

A metrópole moderna promete e permite tudo, experiências ilimitadas por princípio, a cidade é constituída de maneira aleatória, irrestrita, qualquer um pode se tornar habitante de qualquer cidade, não existe ali nenhum vínculo senão o próprio vínculo capitalista, não social – vínculo moderno por excelência, o vínculo da mercadoria. O universo do moderno não é mais fundado na unidade perceptível da natureza cósmica. O moderno se funda na fragmentação da mercadoria, e é assim que percebemos a Paris de Baudelaire, com suas ruas labirínticas e passagens subterrâneas, com seus mercados, sua massa em constante trânsito – e, antes mesmo disso, a Londres de Poe contém as mesmas características, a metrópole abarca todo o cosmo, não é apenas um lugar determinado, físico, uma cidade real, mas também uma cidade alegórica.

A Paris de Baudelaire, descrita por Benjamin, é a gênese do mundo burguês, onde se inicia e se intensifica o processo de racionalização descrito por Max Weber, que traz consigo o "desencantamento do mundo", isto é, a perda da magia, do sentimento de sacralidade, o sentido transcendente que impregnava as relações sociais tradicionais, pré-capitalistas. No entanto, esse novo tempo inaugura seu próprio encantamento, a burguesia cria em seu favor uma mística própria, a mistificação da mercadoria, ou o fetiche da mercadoria. Esse dogma exerce sobre os homens não menor poder do que o dogma religioso: o fetichismo da mercadoria é o novo feitiço ao qual o homem moderno está submetido; Na sociedade de mercado, a mercadoria adquire uma aura de sacralidade que é negada aos homens como experiência vital.

A mercadoria é o objeto fantasmagórico, nela há algo de misterioso, esse caráter místico, que o produto do trabalho adquire ao se transformar em mercadoria independe do seu valor de uso, o que faz seu valor é o valor de troca, a mercadoria é um bem essencialmente imaterial e abstrato, cujo gozo concreto só é possível através da acumulação e da troca. O "caráter fetichista" da mercadoria consiste nesse desdobramento do produto do trabalho mediante ao qual acontece a sobreposição do valor de troca sobre o valor de uso. A Exposição Universal de 1851 em Londres inaugura, com seu palácio de cristal, a religião da mercadoria, onde ela ficaria exposta à louvação: "em seu ecletismo incrível, todos os estilos e todas as épocas assim são convidadas a banquetear no templo extratemporal das mercadorias" (AGAMBEN, 2012, p. 71). De acordo com Giorgio Agamben, a chamada "aura celeste" que envolve o Palácio de Cristal não passa de uma visualização da aura que circunda o fetiche-objeto. A mercadoria rouba a aura da obra de arte e o caráter sagrado da religião, seu feitiço realiza um encantamento com o qual nem a arte, nem mesmo a religião podem competir.

Para Agamben, a Exposição Universal expõe pela primeira vez a "epifania do inapreensível" (2012, p. 69), aquele mesmo sentimento que nos invade quando somos vítimas da propaganda ou mesmo quando entramos em um supermercado. Porém, é somente nas exposições de 1855 e de 1889, realizadas em Paris, das quais uma o próprio Baudelaire visitou, que podemos presenciar os efeitos da mercadoria sobre os homens e sobre a própria cidade. Agamben argumenta que, em 1889, por ocasião da quinta Exposição Universal, é construída a torre Eiffel, o que transforma de um só golpe toda a cidade, a velha Paris labiríntica, com suas formas medievais ainda ocultas e

preservadas é de repente invadida pelo objeto gigantesco que proclama a sua modernidade. Dessa forma, transforma-se “a cidade inteira em mercadoria consumível” (2012, p. 72). Agamben afirma que a “mercadoria mais preciosa em mostra na Exposição de 1889 era a própria cidade” (2012, p. 72). A “aura celeste” que emana da mercadoria se apossa da própria cidade, criando uma espécie de fetiche.

A mitologia urbana que nasce em Baudelaire influencia diversos autores, entre eles Walter Benjamin, que em seu ensaio “Paris, a capital do século XIX”, dá à cidade o *status* de metrópole moderna do século. Outras cidades posteriormente adquirem a aura que o autor projeta na Paris de Baudelaire, nascendo assim um imaginário urbano, voltado às mazelas da cidade e a seus habitantes. Nova York se torna palco de diversas narrativas, e então as cidades antes consideradas periféricas também adquirem sua própria mitologia, esse é o caso da cidade do Rio de Janeiro, descrita por Rubem Fonseca em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

O conto trata-se, sem dúvida, de uma narrativa única na produção do autor. Longe dos criminosos e dos investigadores que fazem parte do universo ficcional fonssequiano, esse conto narra o cotidiano de uma figura ímpar em sua produção, um *flâneur* carioca, andarilho e escritor, Augusto. Nesse conto podemos perceber a presença marcante de Charles Baudelaire, através da alusão aos temas mais importantes da lírica baudelaireana: a *flânerie* melancólica, as alegorias grotescas, o *spleen*, e o heroísmo moderno. Baudelaire, em seus poemas em prosa recolhidos no *Spleen de Paris*, desenvolve uma crítica à burguesia comerciante de sua época, a classe social que encarna o culto do útil e do progresso e que impõem o seu espírito mercantil a todas as esferas da vida.

Baudelaire se empenhou numa luta contra a estética, a política, o gosto e a moral dessa classe em expansão em sua época. Segundo Alfonso Berardinelli, ao contrário do realismo, uma ideia burguesa, em Baudelaire, o “real emerge por um efeito de choque”. De um lado, ele exalta em Poe a “fuga do que é comum, cotidiano e banal”, e do outro, constrói uma visão “satírica e grotesca da vida social” (2007, p. 51). Esse aspecto é devidamente analisado por Walter Benjamin e nos servirá para estabelecer uma relação entre a estética do horror e a crítica social em Baudelaire e aquela praticada por Rubem Fonseca em “A arte de andar nas Ruas do Rio de Janeiro”.

Baudelaire odiava a burguesia em que lhe coube viver e, por isso, amava aquilo que ela desprezava: a prostituta, o dândi, o perverso, o pobre, o vagabundo – tudo o que era antiburguês e não burguês. Rubem Fonseca retoma reflexivamente em sua obra os lugares fundamentais da poesia e da prosa baudelaireana, como apontados por Walter Benjamin: a multidão, o *flâneur*, a prostituta, o trapeiro, o horror pelo presente, a crítica à sociedade burguesa e a ideia da literatura como forma da evasão impossível e denúncia muitas vezes impotente. Como na poesia de Baudelaire, nesse conto a cidade ganha destaque, se torna musa inspiradora do poeta, as ruas e passagens, parques, esquinas, comércios, se tornam um labirinto onde o autor e o urbanista se tornam um só. Rubem Fonseca ergue assim uma cidade própria, desconstruindo o fetiche que cerca a cidade e constrói sua imagem de beleza, o autor revela uma cidade subterrânea, uma metrópole onírica.

Como Baudelaire, o autor busca uma transgressão do cotidiano banal, construindo sua própria visão igualmente satírica e grotesca da vida social de nosso tempo. Através de uma estética capaz de fazer com que o real se manifeste por efeito do choque, e que faz com que o belo passe a ser aquilo que é convencionalmente reputado como feio e mesmo repugnante, e o feio passe a ser aquilo que é banal, comum, vulgar, o que é comumente considerado como belo. Cria, assim, uma alegoria que possui como ponto central a resistência, a necessidade de repensarmos a sociedade em que vivemos, os discursos midiáticos, políticos, mercadológicos, nossa cultura como um todo, para observarmos de que forma podemos nos tornar mais conscientes de nossa própria condição humana na contemporaneidade.

Augusto é um *flâneur* do Rio de Janeiro, um excluído socialmente que vaga entre mendigos e prostitutas, ele incorpora a figura do artista maldito de Baudelaire. É, em resumo, o resíduo produzido pela sociedade de consumo, que se submete à pobreza e à indignação para não se vender e não vender sua arte. Ele é um pária, sendo sua própria existência um ultraje à sociedade; ele não produz nem consome, não é um mendigo e também não é um trabalhador, não se deixa assimilar, é um entrave no avanço, um transgressor. Não existe lugar para ele na sociedade contemporânea, nem para seus pares, os mendigos e as prostitutas, que são escorraçados dessa nova sociedade. O conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” narra os últimos instantes de vida de uma figura moribunda, o *flâneur*, que aqui já nasce condenado, assim como o lugar pelo qual ele transita. Assistimos assim a uma figura fantasmagórica, uma assombração que vaga por uma atmosfera de ruínas.

Walter Benjamin percebe em Baudelaire uma crítica à modernização, à urbanização acelerada de seu tempo. Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, estabelece a modernidade baudelaireana como fragmentada, melancólica, e sua alegoria como fruto da revolta. Descreve a Paris de Baudelaire como uma sociedade em que a “cultura capitalista alcança o seu desdobramento mais brilhante” (BENJAMIN, 1991, p. 36). Segundo ele, o “império está no apogeu de seu poder e Paris se afirma como a capital do luxo e da moda” (BENJAMIN, 1991, p. 36). Com a urbanização acelerada surge a figura que é característica da estética baudelaireana, o *flâneur*, que para ele “está no limiar tanto da cidade quanto da classe burguesa, nenhuma delas ainda o subjugou” (BENJAMIN, 1991, p. 39). Ele

repudia a burguesia e a cidade e em nenhuma delas se sente em casa. Para Benjamin, ele busca asilo na multidão, sendo ela o véu através do qual a cidade surge como fantasmagoria – ora paisagem, ora ninho acolhedor.

A Paris das passagens, das galerias e da luz a gás constitui um ambiente inóspito ao *flâneur*, marcado pelo movimento da produção industrial, pela multidão apressada, massificada. Em resposta a essa situação, o *flâneur* manifesta uma atitude de revolta. Optava por passear com tartarugas. Em seu passo lento, reflexivo, protesta contra a eficiência e a divisão do trabalho. Ele não consome, “contempla as mercadorias”, é um inoperante, inútil em questões de produção e consumo, um “abandonado na multidão”. Porém, com isso, ele “compartilha a situação de mercadoria” (BENJAMIN, 1991, p. 82). A mercadoria o invade como um narcótico: “a ebridade a que o *flâneur* se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente dos fregueses” (BENJAMIN, 1991, p. 82). Apesar de o destino do *flâneur* ser a inevitável corrupção, pois ele é um encantado pela multidão – e o que é uma multidão senão uma massa de fregueses, compradores e vendedores, ocupados e distraídos, cada um em sua própria função –, essa mesma multidão é o lugar de onde descobre o encantamento do cotidiano.

Augusto, de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, é um *flâneur* no sentido benjaminiano, ou seja, é um artista que, porque não serve a Mammon, caminha na contramão do capitalismo: “o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo” (FONSECA, 1992, p. 11). Trata-se do artista maldito, dedicado apenas à sua arte. Para ser de alguma forma livre, ele paga o preço de ser marginalizado, há “um ônus a pagar pelo ideal artístico, pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos. Incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (FONSECA, 1992, p. 12).

Augusto possui a autoconsciência do artista como indivíduo solitário e ao mesmo tempo imerso na multidão. Ele deseja a solidão, mas quer inserido na multidão, o *flâneur* se recusa a estar sozinho, ele é um observador da espécie humana, um fisionomista. A multidão o entorpece e o abriga. Ele é um fisionomista da multidão, porém, as pessoas pelas quais ele se interessa não são os previsíveis burgueses – Augusto os ignora e se volta para a observação daqueles que são seus semelhantes, os marginalizados, os miseráveis, os mendigos e as prostitutas. Ele realiza o trabalho de descrever esses tipos que habitam o centro da cidade do Rio de Janeiro, esse espaço onírico de resistência ao avanço da sociedade capitalista contemporânea.

A escrita fonsequiana radiografa o mundo atual e seus processos de transformação. Augusto se lembra da época em que o centro da cidade do Rio de Janeiro, local em que nasceu e foi criado, era uma morada nobre para a pequena burguesia, “numa época mais luminosa” (FONSECA, 1992, p. 35). Ele viu com seus próprios olhos como o comércio rapidamente tomou conta de tudo. É uma testemunha do processo de urbanização contemporâneo, tendo vivido a “grande debandada para os bairros” (FONSECA, 1992, p. 16), um movimento que abriu espaço para a expansão comercial. Sua própria casa “foi destruída para dar lugar a uma imensa placa luminosa de acrílico e uma loja de eletrodomésticos” (FONSECA, 1992, p. 18). Percebeu como o capitalismo transformou o espaço urbano nas últimas décadas, moldando-o às suas necessidades, modificando a sociedade e o espaço de vivência humano para criar um novo ciclo de desenvolvimento. Como exemplo, podemos apontar a imensa proliferação dos “Mc Donald’s” nas cidades grandes, onde parece haver um em cada esquina. O *flâneur* de Rubem Fonseca não deixa de fazer considerações irônicas positivas sobre o Mc Donald’s, ele vai comumente “até a Cinelândia, urinar no Mc Donald’s”, pois os “Mc Donald’s são lugares limpos para urinar” (FONSECA, 1992, p. 20).

O retrato que o autor constrói do Rio de Janeiro é de uma cidade em processo de decadência gerada pela superprodução, um lugar vitimado pelos processos de expansão do capitalismo que, como a Paris de Baudelaire no século XIX, encontra-se no auge do processo comercial e industrial, mas que ao mesmo tempo já dá sinais de sua decadência. Nesse ambiente urbano transformado em vitrine do consumo, em *shopping center* a céu aberto, em que os letreiros das lojas de eletrodomésticos dominam o cenário, os esforços de resistência do *flâneur* parecem desaparecer no ar; sua lenta caminhada na contramão da multidão pode nem mesmo ser notada em meio ao frenesi da massa consumista.

Junto aos mendigos e prostitutas, o *flâneur* se torna um ser invisível. A sociedade o ignora, pois sua rebeldia não mais representa risco algum à ordem capitalista estabelecida. Esta já não mais teme os revolucionários e os rebeldes, pois está ciente de que eles cedo ou tarde serão assimilados e utilizados em benefício do próprio sistema contra o qual protestam. Assim, o centro do Rio de Janeiro construído pelo autor é concebido como uma heterotropia, um lugar onde figuras subversivas, a escória, os mendigos, as prostitutas e os poetas, constroem uma metrópole submersa, onírica, um lugar outro em um tempo em que utopias já não são possíveis.

Em Baudelaire, o heroísmo surge como emblema da modernidade e, segundo Benjamin, esse heroísmo não mais pertence aos grandes homens, mas aos seres marginalizados, aqueles que vivem fora da sociedade capitalista, que não foram ainda assimilados pelo mercado e permanecem alheios à manipulação por serem estigmatizados e não interessarem ao capital. O herói moderno é aquele que se afasta da multidão, espreitando um refúgio na massa da cidade grande. Na modernidade, heroísmo e resistência se tornam sinônimos. Por isso, como sugere Benjamin, esse heroísmo moderno é encontrado em figuras como o *flâneur*, o poeta, o dândi, a prostituta, o trapeiro, o

proletário e o conspirador. São figuras que habitam a boêmia, as zonas desprivilegiadas da cidade, representam o lado sórdido da humanidade.

O herói, para Benjamin, é a figura representativa da modernidade que ainda resiste. As forças que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às forças humanas. Por isso, para viver na modernidade, é preciso uma constituição heroica: “precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo”, diz Benjamin (1991, p. 77). O próprio Baudelaire, em sua resenha do salão de 1845, avalia que “o heroísmo da vida moderna nos rodeia e nos pressiona” (*apud* BERMAN, 2013, p. 171). A modernização apressa todos os processos naturais, mutila todos impulsos criativos, transforma o homem em um fragmento de si mesmo. A vida na sociedade capitalista moderna é massacrante porque cada pequena ação afirmativa do caráter humano da vida e cada ato de repúdio ao capital se convertem em ato de heroísmo.

A principal figura heroica que Benjamin identificou na modernidade baudelaireana é o *flâneur*, que disfarça na atitude despretensiosa seu verdadeiro objetivo: o mercado. O *flâneur* é um ocioso, que caminha na multidão, nas ruas, nas passagens. Para ele, a multidão é narcótico e espetáculo contra o tédio. Porém, a multidão é fugaz, frívola. Ela se encanta facilmente e deixa-se seduzir pela mercadoria, tornando-se, sobretudo, uma multidão de consumidores, de fregueses e vendedores. Nesse ambiente a indolência do *flâneur* não pode mais existir – a multidão se torna hostil ao *flâneur*, se volta contra ele. O *flâneur* encarna o ideal do herói moderno. Ele resiste, mesmo sabendo de seu fim.

A prostituta é também uma heroína da modernidade baudelaireana, representando o grau máximo de mercantilização do sujeito. A prostituta representa a síntese da forma e do conteúdo da mercadoria: como afirma Benjamin, ela é vendedora e mercadoria ao mesmo tempo, refletindo a situação do próprio poeta, que, para sobreviver na época de Baudelaire, deve vender-se aos folhetins e jornais de grande circulação para a multidão do bulevar. No tempo de Baudelaire, o folhetim era um gênero urbano popular, oferecido por centenas de jornais de alta circulação, que serviu de plataforma para a apresentação de muitos escritores ao público de massa. Segundo Benjamin, o surgimento da massa é simultâneo ao da produção em massa e a prostituição “inaugura a possibilidade de uma comunhão com a massa”. Ou seja, a prostituição contém a característica da mercadoria, de artigo de massa, ao mesmo tempo em que é um “objeto de nosso uso mais íntimo” (BENJAMIN, 1991, p. 161-162).

Na prostituição da cidade grande “a mulher se torna artigo de massa” ao mesmo tempo em que é incorporada sem reservas no processo mercantil. Benjamin diz que, na forma que a prostituição assumiu nas cidades grandes, a mulher não aparece apenas como mercadoria, mas também como artigo de massa e, como tal, deve se distanciar de si mesma e se aproximar da multidão, assumindo assim uma expressão impessoal, artificial, conseguida através da maquiagem, que a transforma em ser genérico. Porém, por baixo da maquiagem, ela ainda preserva marcas de sua humanidade. Assim, a maquiagem da prostituta surge não apenas em forma de máscara que a aproxima da multidão, mas também como armadura protetora. Como aponta Benjamin, a prostituta representa o grau máximo da mercantilização dos sujeitos, ao transformar a si mesma em objeto de consumo, ela procura “de uma maneira heroica, humanizar a mercadoria” (BENJAMIN, 1991, p. 164).

Outra figura na qual Benjamin identifica o herói em Baudelaire é o trapeiro. Para ele, os poetas “encontram no lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”. O trapeiro é um homem que recolhe na cidade o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade jogou fora, tudo que desprezou, tudo que destruiu, é reunido por ele. Ele “compila os anais da devassidão, o cafarnaum da escória”. De forma inteligente ele aproveita o entulho da “deusa indústria” (BENJAMIN, 1991, p. 78). A figura do trapeiro em Baudelaire é uma metáfora do poeta; ambos são escória, solitários que habitam a noite de modo distinto aos burgueses, que recolhem o lixo em que tropeçam e fazem dele matéria de sua vida.

Para Benjamin, o heroísmo do homem moderno manifesta-se na resistência oferecida a um ambiente que lhe nega a satisfação de suas necessidades naturais, que bloqueia todos seus impulsos e o oprime de forma até então inédita. Se esse homem moderno vive de forma heroica ao lutar contra as correntes destrutivas da modernização, o que significaria viver no ambiente contemporâneo, que ultrapassa as percepções mais sombrias de Benjamin? É bem possível que, nesse mundo, o heroísmo esteja condenado ao desaparecimento.

Em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, o heroísmo moderno do *flâneur*, do poeta, do trapeiro e da prostituta estão presentes de maneira quase utópica, ou até mesmo irônica. No conto de Rubem Fonseca, essas figuras são adaptadas à contemporaneidade brasileira. O escritor constrói nesse conto um ambiente que lembra a Paris que Benjamin descreve em Baudelaire, um lugar que ao mesmo tempo em que, como metrópole industrial e comercial, é absorvida pelo turbilhão do moderno, é também um lugar de resistência, de sonho, de esperança momentânea, e até mesmo de certa liberdade, mesmo que temporária. Esse lugar é o centro da cidade do Rio de Janeiro.

Walter Benjamin apresenta a modernidade sob a égide da construção da Paris do século XIX como uma metrópole dos excluídos, uma cidade de personagens característicos, que revelam um novo fenômeno social: o movimento mercadológico que produz uma mudança drástica na constituição das relações sociais. Trata-se de uma metrópole

onírica, subterrânea, onde personagens como a prostituta, o *flâneur*, o poeta e o trapeiro ainda podiam exercer sua liberdade. Rubem Fonseca, em seu conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, constrói de forma semelhante a sua cidade, mais especificamente o centro, que, é um lugar “obscuro e antigo”: o “centro da cidade é um mistério” (FONSECA, 1992, p. 15), um lugar de resistência e nostalgia, uma metrópole à parte do resto da cidade, onírica, dos excluídos, onde esses personagens heroicos podem ainda encontrar alguma forma de abrigo. O centro é um foco de subversão e resistência no coração da metrópole. Um lugar onde os excluídos da sociedade capitalista, miseráveis, seres redundantes, inúteis, podem existir.

Nas grandes cidades do Brasil, os centros, que antes eram locais de comércio e movimentação, passaram por um processo de decadência quando a burguesia se mudou para os bairros e, desde então, eles se tornaram locais “perigosos”, “obscuros”, zonas de prostituição e criminalidade, como a *Rue Morgue* do conto de Poe, um lugar onde os atos horrendos podem ocorrer livremente, longe dos olhos da sociedade e das autoridades. É nesse lugar que vivem os personagens de Rubem Fonseca, uma espécie de limbo, um lugar à parte, marginalizado, decadente. Ali vivem os mendigos, as prostitutas, os criminosos e o escritor e *flâneur* Augusto.

Augusto é um *flâneur* carioca, uma figura baudelairiana que habita o submundo das prostitutas e mendigos do centro do Rio de Janeiro. Enquanto caminha pelas ruas, ele recolhe material para seu livro de título homônimo ao conto. Pretende evitar que seu livro seja “uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico, do horror, do crime e da miséria, como é do interesse de muitos cidadãos de recursos”. O que Augusto quer é “encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade”. É um artista maldito, marginal, excluído, um *flâneur* com passos de tartaruga perdido na multidão da contemporaneidade. Quando não está andando pelas ruas, ensina as prostitutas a ler e a escrever: “a televisão e a música pop tinham corrompido o vocabulário dos cidadãos, das prostitutas principalmente. É um problema que tem que ser resolvido” (FONSECA, 1992, p. 18-19). Escolhe uma prostituta para ensinar a ler, Kelly, porque ela “não tem um dente da frente” (FONSECA, 1992, p. 21). Ele a leva para sua casa, um sobrado abandonado que divide com os ratos, e a deixa morar lá até que seja alfabetizada. Essa ocupação, no entanto, já lhe custou uma orelha – uma de suas “alunas” arrancou uma de suas orelhas com uma dentada, “que ela cuspiu na latrina e puxou a descarga” (FONSECA, 1992, p. 47), porque ele não queria se deitar com ela. Há no conto até mesmo a menção a uma “Associação das Prostitutas”, uma organização que defende os interesses da classe.

Outra personagem que habita esse universo fonssequiano, e que também despertou o interesse de Walter Benjamin na obra de Baudelaire é o trapeiro, ou, em sua versão atual, o mendigo. Em suas andanças, Augusto conversa com diversos desses moradores de rua, procurando não só observá-los, mas conhecê-los. Ao longo do conto, ele se encontra com esses personagens, criando um trajeto na cidade que perpassa os pontos onde eles vivem. Perto do Teatro Municipal ele vê “um vulto tentando se esconder”. Reconhece no vulto um sujeito chamado Hermenegildo, que “não faz outra coisa senão divulgar um manifesto ecológico contra o automóvel”. O manifesto é grudado nos “para-brisas dos carros estacionados nas ruas” (FONSECA, 1992, p. 20). De lá ele vai até o Campo de Santana visitar o prédio “onde o governo antigamente fabricava dinheiro” e passa por um maneta que “vende cigarros por unidade, o maço aberto ao meio por um golpe de navalha que o maneta esconde na meia presa por um elástico” (FONSECA, 1992, p. 25). Encontra-se com um homem que fala com um cachorro como “um professor de filosofia a dialogar com seus alunos numa sala de aula”, um maluco que “talvez [seja] apenas meio maluco porque parece ter descoberto que um cachorro pode ser um bom psicanalista, além de mais barato” (FONSECA, 1992, p. 25-26).

Na esquina da rua do Carmo ele encontra Marcelo, Ana Paula e sua filha, Marcelinha, de oito meses. Moram “na calçada sob a marquise em casinhas de papelão”. “Ana Paula é branca, assim como Marcelo, e são agregados da família de negros que controla aquela esquina”. Nos dias úteis “o barraco fica desarmado, as grandes folhas de papelão e a tábuas tiradas do buraco do metrô são encostadas na parede durante a hora do expediente”, pois o eles montam sua morada em frente ao Banco Mercantil do Brasil e, “somente à noite, os barracos de papelão da família Gonçalves são reconstruídos para que Marcelo, Ana Paula e Marcelinha e os doze membros da família entrem neles para dormir” (FONSECA, 1992, p. 31).

De lá ele sai em busca de “Zé Galinha”, presidente da “Associação dos Mendigos Unidos”. Benevides, um dos mendigos lhe diz que “a cidade não é mais a mesma, tem gente demais, tem mendigo [...], tem até falso mendigo disputando ponto com a gente” (FONSECA, 1992, p. 34), por isso a necessidade de uma organização. Zé Galinha na verdade se chama Zumbi do Jogo da Bola e é o presidente da UDD, “União dos Descamisados e dos Desabrigados”. Zumbi lhe diz que não são mendigos: “Nós não pedimos esmolas, não queremos esmolas, exigimos o que tiraram da gente” (FONSECA, 1992, p. 46). Sua forma de protesto é o incômodo da sociedade através da sujeira:

Queremos ser vistos, queremos que olhem a nossa feiura, nossa sujeira, que sintam nosso bodum em toda parte; que nos observem fazendo nossa comida, dormindo, fodendo, cagando nos lugares bonitos onde os bacanas passeiam ou moram. Dei ordem para os homens não fazerem a barba, para os homens e mulheres e crianças não

tomarem banho nos chafarizes, nos chafarizes a gente mijá e caga, temos que feder e enojar como um monte de lixo no meio da rua. E ninguém pode esmola. É preferível a gente roubar do que pedir esmola. (FONSECA, 1992, p. 46)

Em "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", as "pessoas redundantes" (BAUMAN, 2001, p. 195), os "consumidores falhos", se revoltam contra a mesma sociedade que os excluiu. De acordo com Bauman, a sociedade contemporânea é marcada pelo descrédito, escárnio ou pela desistência de muitas ambições características da era moderna, atualmente denegridas como utópicas, ou condenadas como totalitárias. Dentre tais sonhos modernos abandonados e desesperançados está o da perspectiva de suprimir as desigualdades sociais, de garantir a "todo indivíduo humano uma possibilidade igual de acesso a tudo de bom e desejável que a sociedade possa oferecer" (BAUMAN, 2001, p. 195).

Uma das propostas da modernidade foi definir a exclusão social como um problema temporário que logo seria corrigido. Mas, esse não é mais o caso, hoje falamos de um desemprego estrutural e de uma desigualdade social que podem bem ser incorrigíveis. O progresso econômico não gera a procura de mais mão de obra, mas, pelo contrário, de menos. Segundo Bauman, essa disparidade entre a oferta de trabalho e o número de pessoas gera a "produção maciça de redundância e de pessoas redundantes". Essas pessoas são mantidas vivas mediante "transferências secundárias", gerando uma dependência que os estigmatiza como um fardo para os assalariados, os "contribuintes". A cidadania existe apenas para aqueles que estão empregados, os que não possuem trabalho são "inúteis como consumidores" e "não requeridos como produtores". São "pessoas dispensáveis" (BAUMAN, 2001, p. 196).

No conto, esses seres se afirmam como tal e clamam por aquilo que lhes foi tirado, seu lugar na sociedade enquanto seres humanos, a possibilidade igual de acesso a tudo de bom e desejável que a sociedade possa oferecer, sua dignidade, sua própria humanidade. Vivemos numa sociedade que chega ao extremo de negar a vida a quem não possui meios para sustentá-la. Rubem Fonseca nos lembra de que, se esses seres humanos não possuem os meios para se manterem vivos, é porque esses meios lhes foram tirados.

No que se refere à ideia de resíduo, Walter Benjamin avalia que o poeta, assim como o trapeiro, ou o mendigo, "encontra no lixo da sociedade o seu assunto poético" (BENJAMIN, 1991, p. 78). Como ele, o escritor recolhe tudo que a cidade jogou fora, o que ela descartou, desprezou, como o entulho da indústria, e compila, dotando essa matéria residual de beleza: "Tu deste-me a tua lama e eu fiz dela ouro" (BAUDELAIRE, 1985, p. 31). Como afirma o verso de Baudelaire, o poeta recolhe o seu material dos desperdícios da cidade. No caso de "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", o entulho da sociedade capitalista contemporânea são as próprias pessoas, os seres de que ela não precisa e que por isso descarta.

Para Zygmunt Bauman, a sociedade contemporânea se caracteriza pela "desregulamentação universal – a inquestionável e irrestrita prioridade outorgada à irracionalidade e à cegueira moral da competição de mercado –, a desatada liberdade concedida ao capital e às finanças à custa de todas as outras liberdades" (BAUMAN, 2001, p. 34). Em nome da liberdade de consumo, abrimos mão da vida em comunidade; a lógica de mercado solapou todas as instituições e tradições que nos garantiam certa segurança.

Esses processos são estudados por Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, e por Bauman (2001), ao cunhar o termo "modernidade líquida". Ao retratar esses fenômenos, os autores se apropriam de um pensamento de mais de um século e meio de idade, iniciado por Marx, que revelava as consequências da autoconfiança capitalista que revestia o espírito moderno, da euforia burguesa que não pesava as consequências da obtenção de lucros desenfreada, da liquefação das relações sociais e humanas, dos valores e ideais, das tradições e da moralidade.

Desmanchar ou derreter os sólidos significa destronar, destruir o passado e suas tradições, crenças, instituições, relações sociais, modos de vida. Os laços subjacentes que consolidam as relações humanas são então solapados e o único valor passa a ser o lucro. Para a nova ordem, que se posicionava como a única e verdadeira, era necessário livrar-se de tudo que se considerava velho e ultrapassado, a fim de que se implantassem novas regras de ação, cujos critérios eram a racionalidade, o dinamismo da produção e a obtenção de lucros. O sonho de progresso da modernidade teve um alto custo para a humanidade. Segundo David Harvey, em confluência com o pensamento de Berman e inspirado por Marx, o preço foi "a violência, destruição de tradições, opressão, redução da avaliação de toda a atividade ao frio cálculo do dinheiro e do lucro" (HARVEY, 2012, p. 97).

Para ele, "um dos principais fundadores da modernização capitalista é uma divisão social e técnica do trabalho, organizando-o e fragmentando-o" (HARVEY, 2012, p. 102). Nessa lógica o capital possui uma extraordinária capacidade de produzir fragmentação social, o que se deve à violenta separação entre a massa de produtores diretos e ao controle dos meios de produção, que fazem surgir o trabalhador assalariado e uma dinâmica em que a compra de força de trabalho dá ao capitalista o direito de dispor do trabalho alheio sem considerar suas necessidades. Todos os meios de produção se transformam em meios de dominação do trabalhador. Essa fragmentação imposta, que atua

tanto socialmente quando sobre os instrumentos de produção, “mutila o trabalhador, tornando-o um fragmento de homem, degradam-no ao nível do apêndice da máquina” (HARVEY, 2012, p. 102).

O capitalismo é um sistema social que internaliza regras que garantem a sua permanência; a distribuição da força de trabalho para o propósito de acumulação do capital passa a ser uma questão de muita importância. Ela envolve uma mistura de repressão, familiarização e cooperação, elementos que são organizados não só na fábrica mas na sociedade como um todo. A educação, o treinamento, a persuasão, a mobilização de sentimentos sociais e pro-pensões psicológicas têm um grande papel na formação das ideologias dominantes que fazem uso dos meios de comunicação em massa para organizar a sociedade.

A luta pela manutenção da lucratividade leva o capitalismo a explorar todo tipo de possibilidades, criando incessantemente novos desejos e necessidades, reformulando constantemente a identidade e o imaginário humanos. O resultado disso é a exacerbação da insegurança e da instabilidade; a dissolução humana, dos vínculos e das relações sociais; a acomodação do homem numa massa homogênea de produtores e consumidores; a transformação dos seres humanos em mercadoria e do mundo em um imenso mercado em que todos são comprados e vendidos indiscriminadamente.

A escrita fonsequiana oferece um vasto material para discutir a condição do homem na contemporaneidade, uma vez que denuncia os fenômenos resultantes do avanço do capitalismo. No mundo ficcional do autor, a sociedade de consumo é retratada de forma concomitantemente sofisticada e selvagem – sofisticada em suas transformações materiais e selvagem em suas relações sociais. Na contemporaneidade, as relações humanas se tornam cada vez mais superficiais, as estruturas sociais são solapadas por processos de mercado e relações comerciais. No universo do autor estão presentes enfoques sociais que se referem aos conflitos vividos pelos indivíduos na contemporaneidade, revelando a falência de valores, a submissão do homem ao sistema capitalista, as transformações de nossa sociedade num ritmo cada vez mais acelerado ditado pelo capitalismo.

Nesse panorama, a cidade, ou mais especificamente, o centro da metrópole, surge como espaço onírico de resistência às forças destrutivas desse sistema, a reificação encontra um entrave no coração da metrópole. Habitado por seres que não fazem parte do processo produtivo, esse lugar se torna um universo imaterial à parte, essas pessoas permanecem temporariamente marginalizadas, elas não são inseridas nos processos de consumo e produção da sociedade como um todo, são seres misteriosos, míticos, a prostituta, o mendigo, o *flâneur* e entre eles o poeta, heróis malditos que no conto de Rubem Fonseca são revestidos de uma mitologia própria, a mitologia do herói moderno, habitante de sua própria metrópole onírica.

Referências

- BERARDINELLI, Alfonso. Baudelaire em Prosa. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2012.
- HOBSBAWM, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX; 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Barueri, SP: Manole, 2005.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *No fio do texto: a obra de Rubem Fonseca*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.
- SANTIAGO, Silvano. Errata. In: FONSECA, Rubem. *A coleira do cão*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.



Foto de Márcio Távora

os ecos do
passado rural
e os sinais do
futuro urbano
no presente das personagens do romance

O resto
é silêncio
de erico verissimo

Lohanna Machado ¹

Resumo:

Este artigo buscou investigar como as relações entre a cidade e o campo estão figuradas no romance *O resto é silêncio*, de Erico Verissimo. O enredo se passa na capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, no início dos anos 40, e é rico de referências ao período de intensificação do processo de urbanização pelo qual o país estava passando desde a década anterior, o que possibilitou a realização de uma pesquisa com tal temática. Para isso, o foco do trabalho se deteve sobre o narrador e alguns personagens julgados de mais relevo, ou por guardarem ainda a memória de um passado na zona rural, ou por representarem estereótipos urbanos.

Palavras-chave:

O resto é silêncio; o campo e a cidade; urbanização; Rio Grande do Sul.

Abstract:

This paper attempts to investigate how Erico Verissimo's novel *O resto é silêncio* represents the relations between the city and the countryside. The plot takes place in the capital of Rio Grande do Sul, Porto Alegre, in the early 40s, and it is rich in references to the period of the 30s and the 40s when the country passed through an intensified urbanization process, which enables a research on this matter. In order to do so, this paper's scope restricts itself to the narrator and to some characters judged more relevant either for keeping the remembrance of a past in the countryside or for representing urban stereotypes.

¹ Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail para contato: lohanna.machado@gmail.com.

Keywords:

O resto é silêncio; the country and the city; urbanization; Rio Grande do Sul.

A ficção regionalista nos decênios de 1930 e 1940 tem notável relevo nesta que foi conhecida como “a era do romance brasileiro” (BOSI, 1994, p. 388). Também vale ressaltar que esta foi a última movimentação de peso em torno do tema regionalista, dado que os ambientes da literatura brasileira, a partir dos anos 50, tornaram-se predominantemente urbanos. Erico Verissimo aparece como o único representante da região Sul do país a alcançar o cânone da retomada regionalista de 30 e 40. Para a literatura sul-rio-grandense, a importância de sua obra é sem par, pois além de suas qualidades literárias, ou melhor, por conta delas, desmentiu os que criam que o Rio Grande guerreiro não tinha vocação para as letras (CAMINHA, 1999) e descortinou o estado, suas características, história e a gente gaúcha para o Brasil ilustrado, com romances como *O tempo e o vento*, *Olhai os lírios do campo*, *O resto é silêncio*, *Música ao longe* e *Incidente em Antares*.

O resto é silêncio, de 1943, é seu sétimo romance e objeto desta pesquisa. Antecede o que será considerado a obra-prima de Verissimo, o romance-epopeia *O tempo e o vento*, cujo enredo se estende de geração em geração desde a formação do Rio Grande do Sul até o fim do Estado Novo em 1945. *O tempo e o vento* tem início numa casa perdida num descampado sem fronteiras onde circulam, em estado de tensão, brasileiros livres, escravos, índios e castelhanos, no século XVIII. Avançando no tempo, para representar o XIX gaúcho, escolheu um vilarejo interiorano: a chegada dos imigrantes, os efeitos das transformações e revoluções políticas. No século XX brilha a capital, Porto Alegre, parecendo, então, que nestas escolhas Verissimo quis expressar o fluxo da sociedade brasileira do campo para a cidade, expressivamente na primeira metade desse século. Já o enredo de *O resto é silêncio* dura pouco mais de um dia, mas, como tentarei demonstrar, tem também um forte diálogo com a história do estado e, logo, com as transformações da metrópole e do interior.

O interesse pelo romance *O resto é silêncio* surgiu do contato com seu prefácio escrito mais de 20 anos depois de seu lançamento, em 1966. Este tem um tom quase confessional por conta das declarações de Verissimo a respeito de um personagem central deste romance, escritor, que teria sido inspirado no próprio autor, assim como toda a família deste personagem seria espelho de fantasias a respeito do futuro da de Verissimo. Para o que nos interessa aqui, tem importância especial este trecho:

Para que se tenha uma ideia de como ao tempo que escrevi *O resto é silêncio* eu já estava sendo solicitado por outros temas, basta prestar-se atenção às reflexões de Tônio Santiago nas últimas páginas do volume, quando [...] pensa nos primeiros povoadores do Rio Grande, nas suas lutas com os índios, as feras e os castelhanos; na solidão das fazendas e ranchos perdidos nos escampados; nas mulheres de olhos tristes a esperarem os maridos que tinham ido para a guerra ou para a áspera faina do campo; nos invernos de minuano. Nas madrugadas de geadas, nas soalheiras de verão e na glória das primaveras; nas lendas que iam surgindo nos matos, nas canchadas, nos socavões da serra, nos aldeamentos dos índios e nas missões; nas povoações que surgiam e nas antigas que cresciam, transformando-se em cidades; nos imigrantes europeus e nas povoações que eles criaram e assim por diante, até aquele momento ali no teatro, onde, numa espécie de milagrosa soma, se via aquela rica diversidade de tipos humanos, nomes e almas.

Não seria acaso tudo isso uma espécie de *trailer* de *O tempo e o vento*? (VERISSIMO, 2008, p. 22)

Considero que a análise de quase qualquer aspecto de uma obra tal como *O tempo e o vento* é empresa demasiadamente extensa e complexa para a dimensão de um artigo, porém, interessa o raciocínio do autor a respeito das transformações históricas que vão desde os primeiros dispersos habitantes, passando pelos pecuaristas e as primeiras povoações, as mudanças políticas, a formação de uma metrópole. Partindo deste raciocínio panorâmico, que já acompanharia Verissimo quando da escrita de *O resto é silêncio*, e sendo este um romance urbano que, como será explicado, é profundamente permeado pelo passado rural recente, pretendo desenvolver aqui um estudo que demonstre, no nível da consciência das personagens e do narrador, essas transformações modernizadoras sofridas pelo Rio Grande do Sul, e por grande parte do Brasil, na primeira metade do século XX.

O crítico Raymond Williams (1989, p. 11), em *O campo e a cidade: na história e na literatura*, trata dos reflexos dos modos de vida rural e urbano ingleses na literatura anglófona europeia. Salienta que “‘campo’ e ‘cidade’ são palavras muito poderosas, e isso não é de se estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência das comunidades humanas”. Como já referido, *O resto é silêncio* é um romance de 1943, e o presente da narrativa é este mesmo do início dos anos 40. O recenseamento brasileiro de 1940 mostrou que ainda mais da metade da população estava consagrada à vida rural; em números: 68,74%, e ainda 84,36% dos habitantes não moravam em capitais (FAORO, 2001, p. 698), o que nos permite inferir que esta Porto Alegre retratada em *O resto é silêncio* pode ter muito que acrescentar para a discussão das relações que se davam entre a cidade e o campo neste período que já era de transição entre o rural e a nossa contemporaneidade predominantemente urbana.

No entanto, o centro do romance não é discutir as consequências desta transição. É bem mais um sintoma que a causa, ou seja: mesmo não sendo central, a discussão aparece como dado incontornável tamanha era sua latência naquela sociedade. A ação do livro tem como pontapé inicial o suicídio de Joana Karewska que vem corromper a “calma adormentadora” (VERISSIMO, 2008, p. 27) do fim da tarde de uma sexta-feira da paixão no centro de Porto Alegre. É visto por um largo grupo de pessoas; o narrador faz um recorte: um caricato desembargador aposentado (Ximeno Lustosa), um velho e rabugento ex-tipógrafo (Chicharro), um menino pobre, vendedor de jornais (Sete), um dispendioso homem de negócios falido (Norival Petra), um político urbano filho de ex-coronel (Aristides Barreiro), a mulher de um maestro que se apresentava na cidade (Marina) e, por fim, o já referido escritor Tônio Santiago. São sete surpreendidos espectadores em quem se cola o narrador. Sua voz transporta-se com estes sete personagens para o interior de suas casas, para uma ida ao cinema com a família, etc., desta maneira esta voz vai aos poucos animando outros personagens, revelando famílias inteiras, e tece uma teia que enredará vinte e dois personagens. Estes são especificados antes do início do romance como quem inicia uma peça de teatro. Os atos: Sexta-feira da Paixão e Sábado de Aleluia. O volumoso romance abarca pouco mais de um dia e se basta. Em *O resto é silêncio*, Verissimo (2008, p. 20) explica que tentou fazer um “corte transversal” numa sociedade onde

sete pessoas presenciam a queda da rapariga, que assim é vista de sete ângulos diferentes. O artifício me pareceu rico de possibilidades. Num romance dessa natureza eu poderia, entre outras coisas, mostrar a falibilidade da prova testemunhal e sugerir, que, em última análise, nós, os seres humanos, sabemos muito pouco uns dos outros.

Este corte transversal parece ser o que nos possibilita depararmos com diversas facetas características da sociedade porto-alegrense do início dos anos 40, que vão desde a marginalização que vitima Sete Mês e a ideologia socialista do jovem Roberto até o mais importante aqui: os caminhos e descaminhos que compreendem a transação do interior para a capital das principais famílias sobre as quais a voz narrativa debruça-se: os Barreiro e os Santiago. Flávio Loureiro Chaves (1981, p. 46), em seu estudo *Erico Verissimo: realismo e sociedade*, faz referência à “tradição do patriarcado rural e o contexto presente da burguesia citadina” como elemento importante das narrativas de Verissimo do período de 1936 a 1943 onde se inclui o romance estudado aqui. Mas *O resto é silêncio* não é apenas mais um romance a tratar deste contexto, mas sim, segundo Chaves (1981, p. 60), “uma síntese – até mesmo uma reescritura – de todos os romances até aí produzidos”. Também é considerado pela crítica o primeiro livro da maturidade artística do escritor. É na família Barreiro que os aspectos sociais da tradição do patriarcado e da burguesia citadina são encontrados. Seu patriarca, Quim, é remanescente do passado patriarcal já derrotado, mas que ainda faz eco no presente da narrativa. Era coronel da cidade fictícia de Santa Marta e neste posto mandou, desmandou e foi ativo nas revoluções que marcaram as primeiras décadas da República. No entanto, foi ultrapassado pelo tempo. Velho, esquecido, assistiu passivamente o surgimento da República Nova.

Seu filho Aristides representa os novos tempos do florescimento da burguesia citadina. Ele é o “caudilho civilizado” (VERISSIMO, 2008, p. 250), o filho de coronel que foi estudar Direito na capital, soube se manter, com aquela peculiar sem-cerimônia da política brasileira para “virar a casaca”, transitando de um partido para o outro, sempre pelo governo, como o pai, aparecendo e saindo de cena de acordo com as conveniências, fazendo elogios aqui e críticas ali, sempre inflamadas, sempre bom orador (VERISSIMO, 2008, p. 49). O marcante em Aristides não é sua corrupção, que não a tinha mais que quase qualquer outro político brasileiro, e sim a frágil filiação aos partidos com os quais se envolveu, visto que poderia traí-los a qualquer momento. Seu “partido” era estar com quem estava ganhando. Mas fora um ou outro deslize nesta sua trajetória, foi bem-sucedido. Casou-se bem com a filha de Eusébio Montanha, “sólido homem de negócios, descendente em linha reta de um dos casais açorianos fundadores da cidade” (VERISSIMO, 2008, p. 49), de quem herdou o Solar do Comendador, belo casarão no alto do centro, também a fortuna e o posto na Seguradora Regional. Fato curioso: sua mulher, Verônica, é uma orgulhosa dama burguesa, mas seus antepassados foram pobres (Aristides desconfia que alguns possam ter sido mesmo índios) e tiveram de cavar sua ascensão social por meio do trabalho, porém Verônica esforça-se por esconder essa ascendência e agarra-se ao passado recente onde ela é filha e neta de um Comendador e de um Barão (VERISSIMO, 2008, p. 92). Quanto ao casamento, era um casamento burguês típico, ele tinha amantes, ela sabia, mantinham as aparências, pois havia muito a perder (VERISSIMO, 2008, p. 53).

Quim Barreiro é provavelmente o personagem que mereça mais atenção em semelhante estudo. Homens de poses, fazendeiros em geral, mas não necessariamente, e que fossem influentes em seus municípios, respeitados, poderiam receber a nomeação de coronel pelo governador. Aceitado o “cargo”, trabalhariam por conta própria em troca da gratificação de terem algum poder sobre suas comunidades (FAORO, 2001, p. 710-711). Enquanto teve esse poder em mãos, Quim foi para Santa Marta como um déspota. O narrador tenta nos dar a dimensão desta personalidade nesta passagem:

Velho caudilho republicano, tinha o cel. Quim uma sombria história como homem e como político. Fora durante quase trinta anos intendente do município de Santa Marta, onde se portara como um verdadeiro senhor feudal. Contava-se que praticara crueldades e desmandos, intimidava juízes e promotores, subornava jurados, fraudava as eleições. Vivia cercado de capangas, e murmurava-se que fora mandante de muitos crimes de morte. Depois

da revolução de 30, seu prestígio político começara a declinar. A muito custo Aristides conseguira arrancar o pai de Santa Marta, àquela terra ingrata que já não mais se assustava com os arreganhos de seu decrépito “barão” – uma nova Santa Marta dotada de aeroporto, rede de esgotos e guarnição federal, e cuja prefeitura, no dizer do velho Quim, estava entregue a “mocinhos bonitos e afrescalhados”. (VERISSIMO, 2008, p. 51)

Para a cidade, Quim representava o atraso. E como ele houve vários outros intendentes/coronéis reais, no Rio Grande e Brasil e afora, e, inspirado neles, Verissimo criou não só Quim, mas diversos outros personagens até a realização de *O resto é silêncio*. Chaves (1981, p. 50) ainda pontua que Verissimo apresentou esses homens no momento de sua decadência, tristes figuras de caudilhos de olhos baixos. De idade avançada, mas muito vivo, Quim esforça-se para não perder o que aparenta ser seu último bem de valor: seu orgulho. Agarra-se às suas memórias, precisa delas, da lembrança de já ter sido alguém; e essa lembrança ao mesmo tempo em que acalenta o espírito também fere esse orgulho ao ver-se impotente e dependente. Quim não consegue adaptar-se à nova vida na casa do filho em Porto Alegre. Sofre de saudade da sua estância em Santa Marta, da faina do campo, das “mulatas de ancas firmes”, e até do chimarrão que lá parecia ter outro gosto.

Sua reação manifestava-se numa birra fininha que já era metade caduquice. Olhava as pessoas da casa como bichos esquisitos e ridículos dum viveiro em que ele caíra [...] e que tolerava com uma paciência entre divertida e irritada. Preferia a negrada da cozinha [...] à própria nora ou mesmo à própria neta. (VERISSIMO, 2008, p. 174)

Como tinha aversão aos luxos dos quais a casa e a vida abastada de seus parentes eram cercadas, só podia identificar-se com os empregados da casa, estes não podiam desfrutar dos luxos e confortos da cidade, acessíveis apenas através de quantias distantes de suas realidades. Mas mais importante que o incômodo com a vida que seus parentes levavam, incomodava o velho Quim não ter mais posição e nem terras, nem saúde. Sentia falta da época que “era gente” (VERISSIMO, 2008, p. 177).

Ximeno Lustosa, o desembargador aposentado que também assistiu ao suicídio de Joana, guarda más lembranças de Santa Marta e de Quim Barreiro: “A causa de tudo tinha sido [...] um mulato mal-encarado [...] Tinha assassinado friamente um homem, nas ruas de Santa Marta, mas como era capanga do cel. Quim Barreiro, intendente municipal, nenhum advogado havia aceito a incumbência de acusá-lo em júri” (VERISSIMO, 2008, p. 153). Homem bem instruído nas faculdades de direito, sendo encaminhado para trabalhar no interior, Ximeno choca-se contra esta parcialidade. O homem da cidade, segundo Faoro (2001, p. 700), era “hostil ao mando do violento ignorante do distrito ou do campo”. Jovem, desavisado, desafia o coronel. Naturalmente é infeliz na tentativa. Quim ameaça castrá-lo igual cavalo, uma atitude bárbara para o civilizado advogado que, temeroso, foge. Um dia antes da Sexta-feira da Paixão, Ximeno havia encontrado Quim novamente, muito velho, acabado, e reflete: “Quem era ele? Um fantasma, remanescente de uma situação morta, enterrada e apodrecida” (VERISSIMO, 2008, p. 154). Essas referências à queda do coronelismo, como nessa passagem, ou como na passagem já referida em que o narrador afirma que Quim tinha um passado “sombrio” no exercício de seus poderes, ou nas diversas descrições de atos brutais deste personagem, deixam entrever a antipatia do narrador quanto a este gênero de regime.

Mas a opinião de Quim não é de que só o novo sistema político e a modernização crescente (principalmente de Porto Alegre, mas também do interior) foram os acontecimentos mais marcantes dos últimos anos. Para este gaúcho que se formou como homem no fim do século XIX, quando a macheza era ainda uma virtude muito ressaltada, toda a classe dos homens havia mudado para a pior. Seu próprio filho, Aristides, havia sido pervertido pelas comodidades da modernidade, pois a noção de conforto de Quim “era rural e meio espartana à sua maneira. *Pra que esses pratinhos enfeitados com dourados e florzinhas? E esses talheres de prata? Na minha casa sempre usei louça de granito e meus filhos se criaram bem gordos.*” (VERISSIMO, 2008, p. 96). O filho também não sabia impor-se em casa, aceitava de cabeça baixa o gênio da mulher que havia descoberto sua amante (VERISSIMO, 2008, p. 91). Já o outro filho, Marcelo, era desilusão ainda pior: havia saído um “papa missas”. Aristides, apesar de também receber críticas do pai, era um homem ativo, participou de revoluções, já um filho religioso era como um filho “maricas”. Outra preocupação de Quim é a mornidão da política, que não dava mais espaço para os entreveros de sua formação, a mocidade estava se criando sem conhecer a guerra, e Quim temia os resultados de tão “lamentável” fato (VERISSIMO, 2008, p. 91). Na verdade, podemos enquadrar Quim junto aos que, como explica Williams (1989, p. 74), fazem parte de uma “complicada rede de ciúmes e rancores daquele processo histórico instável e relativo” que é o desprestígio do campo e a ascensão da cidade, naturalmente mais civilizada e política que a Santa Marta do coronel Quim Barreiro.

Marcelo, o filho “papa missas”, é a principal lente interna ao romance por onde o narrador expressa o que já havia classificado como “sombrio” no velho Quim Barreiro. Marcelo foi uma criança assustada, muito apegado à mãe. Era espectador dos rompantes do pai de quem tinha primeiro medo, mais tarde, somado a isso, desprezo. Marcelo é perturbado pelas memórias da infância e no presente do livro tenta encontrar meios de se reconciliar com o pai, pois julgava pouco cristão não perdoar. Mas era custoso, o pai e a recorrência das más lembranças não colaboravam para isso, como nessa passagem:

Sempre que pensava na cidade natal, os caminhos da memória o levavam para aquele dia exato do inverno da revolução. [...] *Menino, onde está teu pai? Está na guerra. De lenço verde no pescoço, ponche preto, espada na cintura. Meu pai está na revolução.* [...] Naquela manhã o pai entrou em casa (botas embarradas, esporas riscando o chão), passou por ele num vento frio (cheiro de suor de cavalo, couro molhado, cigarro de palha). *Não há nenhum maragato vivo em todo o município.* (VERISSIMO, 2008, p. 102)

A mulher de Quim, morta e sem voz no romance, também é resgatada na memória de Marcelo. É através das reflexões dele que o narrador encontra meios de expor a difícil posição das mulheres desses homens rudes, egoístas e autoritários, como quando Marcelo recorda uma conclusão que teve durante sua juventude, com base em observações a respeito da vida conjugal de seu pai e mãe:

Marido: O macho; o que manda; o que vai pra guerra; o que anda atrás das outras mulheres; o que cheira a sarro de cigarro e a suor; o que escarra no chão; o que fala alto.

Mulher: A que sofre, obedece, cala e espera chorando; a que faz pão e tem filhos; a que nunca sorri. (VERISSIMO, 2008, p. 105)

A família Santiago, da qual Tônio é o patriarca, também tem suas raízes no interior, na cidade de Sacramento, mas tem uma história bastante diversa. Chaves (1981, p. 63) comenta que “na estrutura narrativa de *O resto é silêncio*, à família Barreiro, Tônio Santiago, personagem/autor, opõe a sua própria família. Entre ambas não há, entretanto, um conflito originário já que a sua origem é a mesma”. Se pensarmos que há semelhança apenas porque que ambos, Tônio e Aristides, têm suas origens no interior, pode-se dizer que suas origens são, sim, as mesmas. Mas é preciso frisar que enquanto o pai de Aristides é representante de uma tradição de homens embrutecidos, ignorantes, a família de Tônio é descrita da seguinte maneira:

Em torno do velho Leonardo, figura patriarcal de chefe de clã, reuniam-se filhos e filhas, noras e genros, irmãs solteironas e parentes próximos ou remotos. Os quartos dos hóspedes estavam sempre ocupados. Eram os Santiagos criaturas sentimentais, imaginosas, um tanto turbulentas. Entre eles próprios surgiam às vezes discussões passionais, contendas a propósito de mulheres, de política, de rinhas de galo ou de negócios. Mas também discutiam livros e ideias, sonhos e guerras. O pai de Tônio admirava Lamartine e Rousseau. Vovô falava comovido do Imperador, enquanto um dos filhos, que fizera a propaganda da República no município, baixava a cabeça em constrangido silêncio. Havia um tio carbonário que amava os romances de capa e espada e vivia suspirando por uma nova revolução. E uma tia-avó que nos serões de inverno lia em voz alta, para o círculo familiar, novelas de amor; de quando em quando parava para suspirar ou para enxugar uma lágrima (VERISSIMO, 2008, p. 161).

Chaves (1981, p. 64) chama isso de uma diferença na herança moral das personagens, e acrescento que numa passagem como essa fica clara também a herança cultural dessa família que culminou num famoso escritor, Tônio. Porém essa é a herança (moral/cultural) do lado paterno de Tônio, por parte de mãe recebe a herança dos Terra que eram

bisonhos homens do campo, práticos e secos, destituídos de imaginação, fanáticos do trabalho, da honra e do cumprimento do dever. Eram o símbolo dum tempo em que o fio de barba valia pelo mais legítimo dos documentos. Sóbrios no falar e no vestir, tinham um bom senso que se recusava a todas as fantasias e sentimentalismos. (VERISSIMO, 2008, p. 302)

Na alma de Tônio “moravam tropeiros solitários, guerreiros façanhudos, comerciantes pacatos; puritanos e devassos; uma avó que tocava Chopin e um tio-avô que escrevia versos...” (VERISSIMO, 2008, p. 303). E é nessa mistura de Terras e Santiagos que beberá a sensibilidade do escritor Tônio para, sentado em seu camarote no teatro São Pedro, observando a plateia formada por tão diferentes tipos humanos, enxergar o antigo processo histórico que preenche o conteúdo de cada segundo vivido por aquelas pessoas. Voltarei a esta cena mais adiante.

Na opinião de Chaves (1981, p. 51), a representação de uma “classe média que agora firma um lugar na vida social brasileira”, ou mais detidamente, da classe média que não detém o poder

nem controlam a engrenagem social; alimentam-na; sofrem-na; são a massa amorfa das cidades, partes da multidão anônima na expectativa da própria identidade. Tipificando-os no discurso, dando voz à sua existência, a narrativa os constitui, denunciando a realidade, e revela a sua humanidade.

Essa classe média teria sido o grande objeto de “análise e dissecação” de Erico Verissimo nos romances que se passam em Porto Alegre, e o grande personagem representante dessa classe seria Tônio Santiago. É preciso, no entanto, contrapor que Tônio Santiago é a consciência do romance, é possível mesmo acreditar que ele e o narrador do romance sejam o mesmo personagem. Pois assim como Erico Verissimo, escritor, presenciou um suicídio como o que há na narrativa (VERISSIMO, 2008, p. 20) e partindo deste fato criou o romance, também Tônio Santiago, personagem, escritor, presenciou um suicídio e tem a mesma inspiração, surgindo assim um romance dentro do

romance. Tônio chega a fazer alguma investigação em torno do suicídio da moça, perturbado por uma carta que ela havia mandado para ele pedindo por ajuda (ela sentia-se como uma de suas personagens) e à qual Tônio não deu atenção. Mas feita a investigação, que não resulta em muito, a fantasia se sobrepõem à realidade e Joana Karewska não é mais a moça real que havia pulado do prédio, mas sim a personagem de seu novo romance.

É difícil, então, colocar Tônio Santiago no mesmo nível e, ainda mais, colocá-lo como exemplo último dessa “massa amorfa buscando identidade” das cidades. Como disse, ele é a consciência da narrativa, ou melhor, ele é o personagem que demonstra consciência justamente sobre sua identidade, sobre o processo histórico que resultou no presente que vive, o personagem que demonstra ter uma maior consciência sobre sua posição social, mesmo profissionalmente, etc. Bastante diferente dos outros personagens que são vítimas do processo no sentido de não terem consciência do mesmo. Essa posição privilegiada de Tônio no romance, segundo Chaves (1981, p. 61), se dá por conta da solidariedade desse personagem para com o “drama coletivo” vivido pela sociedade, às vezes o drama restrito, localista, gaúcho, mas também em muitos momentos o drama mundial corporificado muitas vezes na Segunda Guerra e seus significados.

Mas o romance é urbano e tipicamente urbanos são boa parte de seus personagens: o menino vendedor de jornais; o jornalista socialista; todos os jovens do livro, a nova geração; o maestro... seria desnecessário e enfadonho para o fim dessa pesquisa me deter sobre todos os personagens de relevo no livro dado o seu número, mas gostaria de chamar atenção quanto a mais quatro deles ao menos, para tratar dessa questão da urbanidade – são eles o casal Petra (Norival e Linda) e os filhos de Aristides Barreiro (Aurélio e Aurora).

Norival Petra é um homem de negócios que “viviu fascinado pelos golpes espetaculares” (VERISSIMO, 2008, p. 43) e que carrega consigo um lema que joga boa luz sobre seu íntimo: “A vida é um dia de verão, cedo a noite vem” (VERISSIMO, 2008, p. 47). Norival é um *bon-vivant*. De golpe em golpe pôde manter um alto padrão de vida para ele e sua mulher na sociedade porto-alegrense. Boas roupas, boa comida, bons passeios, carros do ano. O retrato de uma pessoa pródiga. Quando o enredo se inicia ele é já um homem falido preparando sua fuga em segredo para o exterior: “Porque não havia nada mais triste, mais trágico que um homem apagado; não conhecia nada mais vil e inglório que a luta pelo pão de cada dia” (VERISSIMO, 2008, p. 137). Dá ainda altas gorjetas mesmo quando já são só os trocados que lhe restam, compra coisas sem necessidade, leva a mulher e sobrinha em passeios como se não houvesse amanhã. Não consegue aceitar mudar seu padrão de vida; vive intensamente a cidade, seus confortos e prazeres. A esposa disputa com uma “amiga” qual marido tem mais posses, qual delas está com um melhor *status* social; se uma anuncia que vai viajar para o Rio, a outra para não ficar por baixo rebate que viajará para a Argentina. Pode-se conhecer um pouco mais dessa personalidade através dessa curta passagem, quando acompanha o marido, que resolve num rompante entrar numa loja de secos e molhados comum e gastar o que não tinha, pedindo o melhor da casa (da falência Linda ainda nada sabia):

Linda achava constrangedor entrar num café ou restaurante onde não houvesse muita luz, muita gente bem vestida e principalmente muitos olhos invejosos para a contemplar. Não seria nada desejável que alguma conhecida a visse em casa de tão mau gosto como aquela... (VERISSIMO, 2008, p. 116)

Os irmãos Aurora e Aurélio continuam a linha da passagem do tempo da família Barreiro que começa com o coronel que no fim da vida perde tudo e é acolhido pelo filho que conseguiu se inserir nos novos caminhos da política e representa a nova burguesia das cidades. Aristides ainda conserva algo de filho de caudilho em si, parece que vê a si próprio como um homem de mais fibra e decisão que os homens da cidade por ter sido criado no interior e ser filho de quem é (VERISSIMO, 2008, p. 52). Os filhos do filho, Aurora e Aurélio, são a prole dessa burguesia, já sem laços com o passado do avô; são bichos metropolitanos. Aurora só pensa em si, na sua aparência, no papel que desempenha como filha moça daquela família, invejada por todas as outras moças da cidade. O irmão, Aurélio, era um jovem rico típico de seu tempo, amante da velocidade, do prazer intenso, do sucesso fácil e trepidante (VERISSIMO, 2008, p. 260), e também desinteressado de moralidades: frequentava a mesma amante do pai sem que este soubesse.

Norival e Linda Petra e Aurora e Aurélio Barreiro são tipos, estereótipos de personalidades urbanas. O pródigo que perde tudo, a mulher e a jovem ricas e fúteis, o jovem amante da velocidade. Numa investigação que não caberia nesse trabalho, se poderia analisar qual é o juízo que está operando quando o narrador apresenta algumas personagens de uma maneira plana (os já citados e também o maestro Bernardo, o fanático-religioso Marcelo e outros) e outras como personagens esféricas (a mulher do maestro, Marina, Tônio, Aristides, Quim e outros), utilizando a terminologia de Edward Morgan Forster citada por Antonio Candido (1998) em *A personagem de ficção*. Ou seja, por que uns personagens são estereótipos, tipos, e outros personagens têm personalidades mais complexas, mais “reais”. Suponho que uma explicação possível seja a intenção que Verissimo havia demonstrado de fazer um “corte transversal” na sociedade porto-alegrense. Sendo esse corte transversal tanto o fato de a narrativa se estender por pouco mais de um dia apenas na vida dos personagens, ou seja, não se estender “longitudinalmente” por um longo ou médio espaço de tempo, mas também um corte transversal por representar várias classes e tipos daquela

sociedade. Tanto uma possibilidade quanto a outra permitiriam que desse corte feito surgissem figuras estereotipadas por conta do grande número de personagens que o romance dá vida e pelo caráter de retrato social da obra.

Raymond Williams (1989, p. 388), pensando na história inglesa, explica que

temos de observar que a cidade está associada, nos séculos XVI e XVII, ao dinheiro e à lei, e, no século XVIII, à riqueza e ao luxo; que há uma associação persistente, chegando ao auge no final do século XVIII e no XIX, à imagem da turba, das massas; que, nos séculos XIX e XX, a cidade é associada à mobilidade e ao isolamento. Cada uma dessas ideias tem uma certa persistência, mas o isolamento, por exemplo, só aparece como tema importante durante a fase do desenvolvimento metropolitano, enquanto a associação entre cidade e dinheiro vai desde a constatação de atos isolados de corrupção e intriga até a visão de um sistema comercial e político.

Na Porto Alegre retratada no romance vemos a recorrência de alguns desses elementos, como o isolamento das cidades e a questão do dinheiro. Sobre o isolamento, Aurora e Aurélio são bons exemplos. São desinteressados do mundo e das coisas, digo, daquilo que eles pensam que não lhes diga respeito, que não os afete, que não os interesse, verdadeiramente egoístas e indiferentes aos outros. O isolamento das cidades não é visto como algo incômodo para eles. Aurélio, principalmente, não só não se incomoda como procura isolar-se. Mas é difícil saber se Williams está pensando no isolamento “que se busca”, como o de Aurora e Aurélio, ou no que “não se busca”, aquele que a maneira como as relações sociais se dão nas cidades impõe. Pensando nessa segunda forma de isolamento na cidade, um bom exemplo seria o já citado Ximeno Lustosa. Ele se preocupa tanto em ser um respeitável homem do direito, para honrar seus livros publicados e sua posição, que tem dificuldades para fazer amizades e mesmo para, simplesmente, se divertir. Já a questão do dinheiro, ainda mais quando um dos assuntos principais é a burguesia cidadina, é, como foi dito, bastante presente. Norival é certamente o grande exemplo de como dinheiro e corrupção interligam-se nas grandes cidades. Aristides também é bom exemplo dessa corrupção, mas apenas se relacionada também à corrupção que cerca o poder político, pois ele, como o pai, tinha a “volúpia do título e do mando” (VERISSIMO, 2008, p. 136).

Com vistas à conclusão, me servirei da seguinte passagem de Williams (1989, p. 11) que, apesar de referir-se à realidade inglesa, ajuda a refletir sobre alguns pontos importantes que interessam ao trabalho:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação.

A nostalgia de Tônio de sua infância e juventude no interior faz eco às características positivas que Williams relaciona ao campo nesta passagem. Porém, para o Tônio adulto, aquele espaço tornou-se pequeno demais para abrigar seu desejo pela carreira de escritor, o que seria facilitado numa cidade grande, lugar de oportunidades, “de saber e comunicação”. Se é a cidade que abriga essas características, infere-se que elas, então, não pertenceriam ao campo, ao qual, em oposição, Williams relaciona o “atraso, ignorância e limitação”. A ignorância que geraria homens como Quim, o atraso e a limitação que seriam sufocantes para os jovens cosmopolitas Aurélio e Aurora. Mas mesmo assim, está claro que esse romance não é uma apologia à vida na cidade, nem tampouco é a favor de uma volta no tempo.

Lendo o livro com a lente dessas relações entre interior e metrópole, não percebo nenhum traço positivo onde o campo é um lugar puro e a cidade é o lugar do vício, por parte do narrador (ou, por que não, de Tônio). O romance é urbano e inevitavelmente falhas de caráter, injustiças, vulgaridades e também o “barulho, mundanidade, ambição” que são negatividades tipicamente relacionadas às cidades aparecem com relevo. Arriscaria dizer que há uma compreensão do narrador de que esse movimento humano do campo para a cidade seja um processo natural como aparece na reflexão de Tônio no teatro, que veremos em seguida, mas a forma que essa cidade está tomando à medida que cresce cada vez mais vertiginosamente parece preocupá-los (Tônio e o narrador). Já Marcelo tem uma resposta mais fácil, de sua perspectiva fanático-religiosa: a cidade é sim o lugar do pecado, e a culpa é da influência perniciosa da cultura americana consumida por meio dos cinemas, revistas, livros, rádio... e rapidamente reproduzida nas cidades como coisa positiva, última moda (VERISSIMO, 2008, p. 181).

O ressentimento da perda da importância social do campo, ou da perda que a sociedade estava tendo dos valores do campo agora ultrapassados, é todo expresso no personagem Quim Barreiro, que desabafa para si mesmo:

Que voltas tinha dado o mundo? Toda a gente parecia não gostar mais do campo. Os gaúchos modernizavam-se, amarcavam-se, vestiam-se à moda estrangeira. Até o Aristides... Aquele ridículo chapéu branco de cortiça que ele usava quando ia pra fora... Onde se viu um gaúcho com aquela palhaçada na cabeça? Acontecia, porém, que o Aristides nunca fora um campeiro legítimo. Era doutor. A cidade estragara-o. Estava adamado. Fazia as unhas, o desgraçado. Todos estavam perdidos. Não havia mais revoluções. Nem política. Xô mico! (VERISSIMO, 2008, p. 174)

Porém no crepúsculo do sábado de aleluia, com a narrativa próxima de seu fim, há um interessante acontecimento, que aponta para uma parcial rendição aos novos tempos por parte de Quim, que se não pode se dar por meio da identificação, talvez se dê pelo cansaço. Quim aceita acompanhar o neto a uma luta de catch, e em resposta à surpresa da neta com sua decisão diz: “– Ué... – fez o velho. – Já que acabaram as rinhas de gallo... já que não há mais revolução” (VERISSIMO, 2008, p. 277).

Raymond Williams (1989, p. 397) afirma que

é significativo que a imagem comum do campo seja agora uma imagem do passado, e a imagem comum da cidade, uma imagem do futuro. Se as isolarmos deste modo, fica faltando o presente. A ideia do campo tende à tradição, aos costumes humanos e naturais. A ideia da cidade tende ao progresso, à modernização, ao desenvolvimento. Assim, num presente vivenciado enquanto tensão, usamos o contraste entre campo e cidade para ratificar uma divisão e um conflito de impulsos ainda não resolvidos, que talvez fosse melhor encarar em seus próprios termos.

Creio que seja um fenômeno próximo ao representado em *O resto é silêncio*. Dessa maneira, reitero o que foi exposto neste trabalho, que é o momento de tensão vivenciado por essa sociedade urbana do início da década de 40. O narrador e o personagem Tônio Santiago parecem ser as consciências mais atiladas com relação ao presente que vivem. Eles não têm ressentimentos com esse presente no sentido de quererem um retorno ao passado, como vimos em Quim Barreiro. Mesmo que não estejam satisfeitos com tudo que estava se passando na sociedade da época. Também não vivem um futuro que ainda não se consolidou totalmente no presente, como os jovens Aurora e Aurélio. Cidade e campo, representados no romance, parecem ser “espaços” que se repelem, o campo repele a cidade com ressentimento, perdendo cada dia mais sua importância, enquanto a cidade marca sua diferença como lugar do futuro e do progresso.

Não poderia encerrar um trabalho com tal temática sobre *O resto é silêncio* sem a reflexão de Tônio Santiago no Teatro São Pedro, referida por Verissimo na primeira citação do autor aqui, e também por mim em algumas passagens do trabalho:

No princípio eram as coxilhas e planícies desoladas, por onde os índios vagueavam nas suas guerras e lidas. Depois tinham vindo os primeiros missionários; mais tarde, os bandeirantes e muitos anos depois os açorianos. Sob o claro céu do sul processara-se a mistura de raças. Travaram-se lutas. Fundaram-se estâncias e aldeamentos. Ergueram-se igrejas. Surgiram os primeiros mártires, os primeiros heróis, os primeiros santos... [...]

A essas reflexões o espírito de Tônio se enchia de quadros e cenas, vultos e clamores. Ele via o primeiro trigal e a primeira charqueada. Pensava na solidão das fazendas e ranchos perdidos nos escampados, nas mulheres de olhos tristes a esperar os maridos que tinham ido para a guerra ou para a áspera faina do campo. Imaginava os invernos de minuano, as madrugadas de geada, as soalheiras do verão e a glória das primaveras. As lendas que iam surgindo nos matos, nas canchadas, nos socavões da serra, nos aldeamentos dos índios e nas missões. As povoações novas que surgiam e as antigas que cresciam, transformando-se em cidades. Refletia também sobre o fascínio das planuras largas que convidavam às arrancadas e à vida andarenga. E sobre a rude monotonia da vida campeira – parar rodeio, laçar, domar, carnear, marcar, tropear, arrotear a terra, plantar, esperar, colher. Pensava também na luta do homem contra os elementos e as pragas. Por sobre tudo isso, sempre e sempre o vento e a solidão, os horizontes sem fim e o tempo. A cada passo, o perigo da invasão, o tropel das revoluções e das guerras. E ainda as criaturas tristes e pacientes, esperando, vendo o tempo passar com o vento, e o vento agitar os coqueiros e os coqueiros acenar para as distâncias.

Havia ainda mulheres de luto pelos homens mortos na última guerra quando chegaram os primeiros colonos da Alemanha e mais tarde da Itália. De novo processaram-se misturas. Vieram novas revoluções. Cresceram as cidades e os cemitérios. Os primeiros trilhos da estrada de ferro foram deitados no solo do Rio Grande. Ergueram-se os primeiros postos telegráficos. E o vento eterno levou para as nuvens a fumaça das locomotivas. (VERISSIMO, 2008, p. 377-378)

Assim Tônio anuncia o fim do romance com uma síntese da visão global dele, a que me referi, a respeito das transições sociais operadas pelo tempo e pelos homens, e também uma amostra de seu grau avançado de consciência. Em certo sentido, Quim Barreiro também poderia ser posto como outro personagem consciente desse processo histórico no romance, mas como já foi dito, seu “ressentimento” para com esse processo parece turvar sua visão. Dessa maneira, reafirmo que a tensão entre campo e cidade é um importante pano de fundo em frente ao qual se movem as personagens urbanas nesse romance de Verissimo, alterando-se apenas o grau de envolvimento e consciência das personagens em relação a essa tensão, ou conflito.

Referências

CAMINHA, Adolfo. Norte e Sul. In: *Cartas literárias*. Fortaleza: UFC Edições, 1999.

CANDIDO, Antonio et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: realismo & sociedade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2001.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

VERISSIMO, Erico. *O resto é silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O tempo e o vento*. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

literatura de testemunho

leituras comparadas
de primo levi,
anne frank,
immaculée ilibagiza
e michel laub

*Carolina Pina Rodrigues Maciel*¹

Resumo:

Na narrativa contemporânea, diversos temas e saberes constituem campos de reflexão essenciais à teoria literária. Este trabalho visa refletir sobre a questão da literatura de testemunho, relacionando esta temática às obras *É isto um homem?* (1988), de Primo Levi e *O diário de Anne Frank* (2015), a fim de traçar paralelos com os relatos testemunhais de Immaculée Ilibagiza (2008), sobrevivente do holocausto ruandês e personagem de *A maçã envenenada*, de Michel Laub, de que também trataremos. Em nossa proposta, é essencial discutir o problema do testemunho na ficção do pós-guerra e sua relação com a literatura contemporânea, analisando também seu caráter memorialístico e alguns aspectos do que Márcio Seligmann-Silva chama de "escrita traumática". Com o auxílio de um aparato teórico composto por críticos contemporâneos que abordam a noção de testemunho, estabeleceremos um breve estudo para essas questões urgentes e atuais da ficção contemporânea, especialmente, no caso dos quatro autores aqui privilegiados.

Palavras-chaves:

literatura de testemunho; teoria literária; literatura contemporânea.

Abstract:

In contemporary narrative several themes and knowledges constitute essential fields of reflection to Literary Theory. This essay aims to reflect on the issue of "testimonial literature", relating this theme to the works *If this is a man* by Primo Levi and *The Diary of Anne Frank*, in order to draw parallels with the testimonial narration of Immaculée Ilibagiza (2008), a Rwandan holocaust survivor, and of a character in Michel Laub's *A maçã envenenada*. In our

proposal, it is essential to discuss the problem of the testimony in postwar fiction and its relation with contemporary literature, also analyzing its memorial feature, and aspects of the traumatic writing according to Márcio Seligmann-Silva. With the aid of a theoretical apparatus composed by contemporary critics who investigate the notion of testimony, we establish a brief study on the abovementioned issues that are urgent and current in contemporary narrative, especially in the case of the four writers that we highlight.

Keywords:

testimonial literature; literary theory; contemporary literature.

Introdução

No campo dos estudos literários, a expressão “literatura de testemunho” tem rodeado os debates a respeito de narrativas que tratam de episódios vinculados a eventos traumáticos. Dessa forma, é importante levantar a questão do testemunho na literatura, compreendendo sua relevância ao debate crítico contemporâneo. Para tanto, elegemos para nossas pesquisas a obra *A maçã envenenada*, publicada em 2013 e escrita pelo brasileiro Michel Laub. Nesse romance, privilegiamos a questão do testemunho representado na figura da personagem Immaculée Ilibagiza. Ademais, acrescentamos, em nossos estudos, duas obras de importância para esse gênero: *É isto um homem?*, de Primo Levi, e *O diário de Anne Frank*. Além dessas importantes obras, dialogaremos com o relato testemunhal de Immaculée Ilibagiza (2008).

Partindo desse viés, revisamos as considerações teóricas de críticos que tratam desse tema, como os estudos de Márcio Seligmann-Silva (1998), buscando entender o diálogo entre história e ficção e o conceito de testemunho como temas essenciais aos estudos contemporâneos. Zygmunt Bauman (1998) também se mostra aqui um escritor de relevo para a compreensão do Holocausto e seus efeitos no pensamento crítico contemporâneo. Ponderaremos ainda sobre a relação entre discurso histórico e discurso ficcional na literatura contemporânea.

Esses apontamentos e análises guiarão este trabalho para uma discussão relevante que tem o objetivo de compreender o problema das narrativas de testemunho em obras ficcionais, que nos permite abrir diálogos produtivos com os conhecimentos dos campos histórico e cultural.

1. O testemunho na literatura

O século XX foi marcado por grandes avanços tecnológicos e grande desenvolvimento econômico; porém, foi também um período caracterizado por grandes eventos traumáticos na história da humanidade. Ao longo do tempo, na literatura, narrativas foram produzidas, oriundas de relatos de vítimas desses grandes acontecimentos. Dessa forma, o termo “literatura de testemunho” ganhou ênfase nos estudos literários, gerando discussões e reflexões acerca do tema.

O filósofo italiano Giorgio Agamben assegura em suas considerações que o ato de “testemunhar” apresenta a impossibilidade da testemunha de relatar o indizível. O testemunho possui um relato ausente, distante do seu campo de fala. Sendo assim, a testemunha ocupa a função de resto, em que dará voz àquele que está incapacitado de falar: “As ‘verdadeiras testemunhas’, as ‘testemunhas integrais’ são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo” (AGAMBEM, 2008, p. 43).

A literatura de testemunho pode ser entendida como uma forma de recriação de mundos baseados em experiências memorialísticas de sujeitos que testemunharam, de alguma forma, um evento histórico. Narrativas testemunhais são reconstruções de mundos implantados pelo autor. O testemunho é uma possibilidade de apresentar relatos com um peso traumático e inarrável, levantando questões e dando voz às narrativas de minorias, de sobreviventes de holocaustos e de outras formas de genocídio, repressão e violação dos direitos humanos. Percebemos, também, que o testemunho salienta a relação entre discurso histórico e discurso ficcional. Márcio Seligmann-Silva (1998, p. 10) destaca em seu trabalho que o testemunho não deve ser entendido como a realidade pura e simples:

Não podemos pensar em literatura de testemunho sem ter em mente essa concepção anti-essencialista do texto. Nesse gênero, a obra é vista tradicionalmente como a representação de uma “cena”. Mas qual é a modalidade dessa representação? Certamente não podemos mais aceitar o seu modelo positivista. O testemunho escrito ou falado, sobretudo quando se trata do testemunho de uma cena violenta, de um acidente ou de uma guerra, nunca deve ser compreendido como uma descrição “realista” do ocorrido.

É importante ressaltar que o testemunho não é uma representação, pois toda catástrofe é carregada de traumas,

dificultando qualquer tipo de “reprodução” propriamente dita do fato. Por isso, Seligmann-Silva enfatiza que o real presenciado não pode ser confundido com a nossa realidade. As considerações do filósofo Paul Ricoeur (2003) também deixam clara essa questão quando diz que “o testemunho é, num sentido, uma extensão da memória, tomada na sua fase narrativa”. Sendo assim, o relato testemunhal também faz parte do campo da memória, em que as narrativas são fragmentos de experiências do trauma e do traumatizado.

Primeiramente, propomos discutir algumas características que compõem as narrativas de teor testemunhal. Wilberth Salgueiro (2012, p. 292-293), em seus trabalhos sobre o testemunho na literatura, enumera algumas marcas comuns a serem encontradas nas obras desse gênero:

(1) o registro em primeira pessoa (2) um compromisso com a sinceridade do relato (3) desejo de justiça (4) a vontade de resistência (5) abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético (6) a apresentação de um evento coletivo (7) presença do trauma (8) rancor e ressentimento (9) vínculo estreito com a história (10) sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas (11) sentimento de culpa por ter sobrevivido; (12) impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido.

Destacaremos, de forma breve, algumas dessas características, que podem ser encontradas nas obras a serem analisadas adiante neste trabalho. Em *O diário de Anne Frank*, o relato é escrito em primeira pessoa, dando-nos acesso aos pensamentos de Anne. Como a obra também pertence ao gênero diário, quase sempre encontraremos, nessa temática, o registro de ideias e opiniões que, no caso do romance, mescla relatos pessoais a acontecimentos históricos. Quanto ao testemunho de Primo Levi, em *É isto um homem?*, percebemos sua necessidade de narrar um evento coletivo baseado no relato de suas experiências. Já em *A maçã envenenada*, temos o testemunho representado em Immaculéé Ilibagiza, que claramente tem uma enorme vontade de resistência a tudo que passou. Não se conformando com a perseguição ao seu povo – abordaremos mais à frente um pouco de seu passado –, assim como Levi, Ilibagiza traçou para si um objetivo, que a manteve viva: sobreviver para contar, dar seu depoimento ao mundo.

Notamos que a maioria das narrativas testemunhais possui um caráter biográfico. Como diz Dominique Maingueneau (2001, p. 27): “[...] o escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já observada na obra”. Com isso, o autor liga os acontecimentos vividos com os estágios de criação, não se contentando apenas com a experiência traumática, mas criando novas experiências.

É importante também destacar que os relatos testemunhais abarcam outras mídias e formas de expressão, não sendo encontrados apenas nos textos literários. Dessa forma, deparamo-nos em nossa sociedade com diversas produções fictícias que tratam do tema. O autor Wilberth Salgueiro (2012) entende que:

Há, em suma, inúmeras modalidades de testemunho, seja em relação a situações, eventos, períodos (Shoah, Gulag, genocídios, guerras, ditaduras, tortura, miséria, opressão etc.), seja em relação a formas de expressão do testemunho (memória, romance, filme, depoimento, poema, quadrinhos, canções, etc.). (SALGUEIRO, 2012, p. 286)

Encontramos exemplos desses relatos em outros moldes como nas obras cinematográficas *A lista de Schindler* (1993) e *Hotel Ruanda* (2004). Ambos os filmes tratam de eventos históricos no século XX. *A lista de Schindler* mostra a vida de um empresário que ajuda a salvar vários judeus do Holocausto nazista, enquanto *Hotel Ruanda* possui uma premissa parecida, mas apresentando o genocídio naquele país africano, em 1994. É notável que a literatura de testemunho contribui para assuntos que dialogam, dentre outros aspectos, tanto com a questão histórica quanto com as reflexões existenciais do ser humano. Então, percebemos que o testemunho é um tema presente em diversos campos de saber e nos propicia compreender um pouco melhor sobre questões pendentes de nosso tempo.

2. Narrativas testemunhais e o Holocausto

Para falar de literatura de testemunho, não podemos deixar de ressaltar que esse termo se originou do conceito de “literatura de Holocausto”, noção que é oriunda dos relatos testemunhais de vítimas dos horrores nazistas na Segunda Guerra Mundial. O Holocausto foi identificado com o massacre do povo judeu e essencialmente europeu, em que a Alemanha nazista, sob a chancela de Adolf Hitler, manipulava os sistemas governamentais e pregava o ódio aos judeus e seu extermínio, como solução final para a questão judaica. Zygmunt Bauman fala sobre esse crime bárbaro em seu texto *Modernidade e Holocausto*:

[...] um crime horrendo perpetrado por gente iníqua contra inocentes. Um mundo dividido entre assassinos loucos e vítimas indefesas, com muitos outros ajudando as vítimas quando podiam, mas a maior parte do tempo incapazes de ajudar. Nesse mundo, os assassinos assassinavam porque eram loucos, cruéis e obcecados por uma ideia louca e depravada. As vítimas iam para o matadouro porque não eram páreo para o inimigo poderoso

armado até os dentes. O resto do mundo só podia assistir, atordoado e agoniado, sabendo que apenas a vitória final dos exércitos aliados contra o nazismo poria fim ao sofrimento humano. (BAUMAN, 1998, p. 9)

Por meio dessa consideração, percebemos que esse genocídio foi um dos piores capítulos da história da humanidade, cujas marcas se sentem até hoje. Na literatura também encontramos diversos exemplos do potencial traumático desses acontecimentos, especialmente quando se vale de relatos com caráter testemunhal, os quais iremos abordar a seguir.

Ao longo dos anos, obras perpetuaram-se como literatura através de seu cunho biográfico, histórico e testemunhal, como no caso dos romances *É isto um homem?* e *O diário de Anne Frank*. As obras mencionadas são de grande relevância para compreendermos um pouco a dimensão dos fatos ocorridos na era das catástrofes e barbáries.

Em *É isto um homem?*, do italiano Primo Levi, temos uma narrativa em que é apresentada a história do próprio autor dentro de um campo de concentração nazista, em Auschwitz. Homens, mulheres e crianças foram obrigados, sem qualquer interferência, a viverem reclusos em campos de concentração com condições de vida precária. O nível de desumanização era tão grande, devido ao tratamento violento dos alemães e ao estado precário dos judeus, que Levi indaga se tanto os alemães quanto os prisioneiros realmente ainda poderiam ser considerados homens ou se restaria alguma partícula de humanidade intrínseca àqueles sujeitos. É possível recordar que, em alguns momentos da narrativa, os próprios prisioneiros, conforme a maneira que eram tratados, foram se tornando menos civilizados, não tendo mais vontade de banhar-se ou deixar as roupas limpas, pois já estavam conformados com a morte que os aguardava:

Steinlauf me vê, me saúda, e, sem rodeios, me pergunta, severamente, por que não me lavo. E por que deveria me lavar? Me sentiria melhor do que estou me sentindo? Alguém gostaria mais de mim? Viveria um dia, uma hora a mais? Pelo contrário, viveria menos, porque lavar-se dá trabalho, é um desperdício de energia e de calor. [...] Quanto mais penso nisso, mais acho que lavar a cara em nossa situação é tolice, futilidade até; hábito automático ou, pior, lúgubre repetição de um ritual já extinto. Vamos morrer, todos [...] Steinlauf, porém, [...] me dá uma preleção em regra. [...] [Steinlauf diz:] justamente porque o Campo é uma grande engrenagem para nos transformar em animais, não devemos nos transformar em animais; até num lugar como este, pode-se sobreviver, para relatar a verdade, para dar nosso depoimento; e, para viver, é essencial esforçar-nos por salvar ao menos a estrutura, a forma da civilização. Sim, somos escravos, despojados de qualquer direito, expostos a qualquer injúria, destinados a uma morte quase certa, mas ainda nos resta uma opção. Devemos nos esforçar por defendê-la a todo custo, justamente porque é a última: a opção de recusar nosso consentimento. Portanto, devemos nos lavar, sim; ainda que sem sabão, com essa água suja e usando o casaco como toalha? Devemos engraxar os sapatos, não porque assim reza o regulamento, e sim por dignidade e alinhamento. Devemos marchar eretos, sem arrastar os pés, não em homenagem à disciplina prussiana, e sim para continuarmos vivos, para não começarmos a morrer. (LEVI, 1988, p. 38-39)

Na passagem, notamos o discurso de um amigo de Levi enfatizando que, por mais trágica que seja a situação por que eles estavam passando, precisavam prosseguir resistindo. Podemos perceber que a obra levanta questões sobre a humanidade do homem e a crueldade em relação ao próximo, assim como os relatos testemunhados por Primo Levi mostram a diminuição do caráter humano dos indivíduos em uma sociedade dominada por um poder coercivo e autoritário. A obra serve essencialmente para nos apresentar a um momento cruel da história da humanidade, valendo-se de um evento coletivo, em que há uma reflexão da tragédia e a qual ponto o homem pode chegar em um momento desesperador. Assim, notamos que o relato do autor, sendo uma possível ficcionalização de um fato, apresenta ao leitor um sujeito traumatizado que descreve, de maneira fragmentada, suas experiências.

Segundo Agamben (2008), Primo Levi é bom exemplo de autor-testemunha que em momento algum intenciona o julgamento. Levi tornou-se escritor pelo simples fato de precisar testemunhar sua experiência no campo de concentração e veio futuramente a publicar vários romances com o tema no decorrer de sua carreira. As considerações de Agamben seguem dizendo que Levi é um exemplo para o termo *supertestes*, no qual o indivíduo participa do evento relatado, ao contrário do conceito de *testis*, em que o sujeito ouve o relato de uma testemunha “que se põe como terceiro em um processo ou em litígio entre dois contendores” (AGAMBEN, 2008, p. 27). Desse modo, entendemos que há uma necessidade por parte de Levi de ficcionalizar criticamente aqueles acontecimentos trágicos e *É isto um homem?* relata-nos de uma forma crua essas memórias do Holocausto.

Falemos agora sobre *O diário de Anne Frank*, obra que também evoca e testemunha o Holocausto, do ponto de vista de uma jovem judia que detalha sua vida e de sua família em um esconderijo na Holanda. Anne Frank tinha apenas 13 anos quando começou a escrever em seu diário e 15 quando foi obrigada a parar. A jovem teve a ideia de relatar os eventos em seu esconderijo – chamado por ela de “Anexo Secreto” – quando ouviu na rádio holandesa que após o fim da guerra seriam recolhidos testemunhos de vítimas que sofreram com a perseguição nazista. Depois de mais de dois anos escondida, Anne, com sua família, foi capturada e deportada para Auschwitz, vindo a falecer dentro do campo de concentração. Seu diário foi encontrado pelo único sobrevivente do esconderijo, Otto Frank, pai de Anne, que decidiu levar a público o testemunho da filha.

Registrado em primeira pessoa, o diário servia para Anne Frank como uma espécie de confidente, em que ela contava fatos do seu cotidiano, como brigas em família, presentes de aniversário, descobertas amorosas, além de confidenciar suas angústias, medos e sofrimento que passava devido à guerra, como podemos ver no primeiro registro do diário: “Espero poder contar tudo a você, como nunca pude contar a ninguém, e espero que você seja uma grande fonte de conforto e ajuda” (FRANK, 2015, p. 13). Observamos, pelo testemunho da jovem, as mudanças de sua vida, seu amadurecimento, transitando da infância para a adolescência, e também os terrores enfrentados pelo povo judeu, espoliado na guerra bárbara. Esse caderno simples de Anne Frank tornou-se um registro histórico importante, sendo publicado em diversos países, e é lembrado desde então.

Vale ressaltar que o gênero diário enfatiza o testemunho na narrativa ao apresentar marcas de convencimento em sua escrita. Seligmann-Silva afirma que “os traços materiais inscritos no diário — que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, materiais, como o estado do papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras, etc. — reforçam o teor testemunhal do diário” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 7). Assim, entendemos que o testemunho neste gênero atua de uma forma mais ativa no texto, porém não pode ser confundido com o presente, mas um “simbolismo” de um real irrepresentável pela dificuldade de pensar o trauma.

Com base na análise das obras destacadas, observamos a importância da retomada do passado a fim de gerar reflexões sociais e políticas introduzidas no discurso literário. É essencial destacar que esses relatos testemunhais retomam eventos históricos, ressaltando elementos do real, não sendo a própria experiência, mas a ficcionalização desta.

3. Breve reflexão do testemunho em *A maçã envenenada*, de Michel Laub

A maçã envenenada (2013), objeto central de nossa pesquisa, é uma obra brasileira do escritor contemporâneo Michel Laub. Em sua narrativa, encontramos várias discussões críticas acerca de nosso tempo, como as questões do trauma e da sobrevivência, construindo um diálogo entre história e ficção. Michel Laub destaca-se no cenário atual pela identidade temática de suas obras, marcada pelo trágico e pela memória. Laub nos apresenta indivíduos comuns que precisam lidar com suas tragédias pessoais.

No romance *A maçã envenenada* (2013), obra de uma trilogia posterior a *Diário da queda* (2012), observamos fatos fundamentais que interferem nas ações futuras das personagens, criando certa identificação com o leitor. A obra narra a história de um protagonista não nomeado, que sempre revisita seu passado. O narrador volta 20 anos no tempo percorrendo suas lembranças da juventude em 1993, quando seu maior desejo era ir ao show do Nirvana em São Paulo, mas, por servir ao Exército brasileiro, via-se impedido de ir ao evento. Já em sua fase adulta, ele está prestes a entrevistar Immaculée Ilibagiza, sobrevivente do massacre de Ruanda. Essa alternância temporal faz com que notemos um raciocínio fragmentando que ao longo da obra vai se completando e formando a história em si.

Desses eventos históricos apresentados por Laub em seu romance, focalizaremos o genocídio ruandês, representado na obra pela personagem Immaculée Ilibagiza, por meio de seu discurso testemunhal ficcionalizado. A personagem alude à figura histórica homônima, que sobreviveu ao massacre de 1994, em Ruanda. Ilibagiza pertencia ao grupo étnico africano tútsi, perseguido depois que o presidente hútu (grupo rival) sofreu um acidente aéreo fatal. Com isso, as milícias hútus iniciaram uma chacina sobre os tútsis. Immaculée era universitária e possuía vários sonhos que foram interrompidos devido a esse genocídio.

O massacre de Ruanda resultou em várias mortes: mais de 500 mil pessoas foram assassinadas. A jovem só conseguiu escapar por causa de um pastor local que a escondeu com outras mulheres em um pequeno banheiro. Com uma alimentação escassa e vivendo em condições subumanas, Immaculée Ilibagiza apegou-se a sua fé para não ceder ao desespero, já que tinha perdido sua família, seus amigos e sua identidade. Independentemente de tudo o que vivenciou, Immaculée não conseguia ater-se em nada senão sua própria sobrevivência.

A verdadeira Immaculée escreveu um relato testemunhal intitulado *Sobrevivi para contar: o poder da fé que me salvou*, utilizado por Laub para compor sua personagem. Nesse relato, vemos a recuperação de eventos traumáticos vividos por Ilibagiza durante os três meses que passou escondida em um minúsculo banheiro:

Estávamos tão cansadas, famintas e espremidas, morrendo de calor, que nosso primeiro dia no banheiro se passou numa espécie de inconsciência dolorosa. Impossível de dormir. Assim que eu pegava no sono, era acordada pela cãibra nas pernas ou pelo cotovelo de alguém esbarrando contra minha costela. (ILIBAGIZA, 2008, p. 89)

Observamos, na passagem, as condições desumanas em que Ilibagiza se encontrava, provindas de uma realidade cruel marcada pela catástrofe, que nos remete ao Holocausto judeu na Segunda Guerra Mundial. O testemunho de Immaculée é uma rerepresentação de um evento traumático: não é, de fato, a própria experiência vivida, mas uma ficcionalização da história efetivamente experimentada por ela. Seu testemunho não se refere exatamente ao fato

histórico pelo qual tomamos ciência por meios jornalísticos e televisivos, mas a uma verdade “fingida” e possível do relato. Iser corrobora mostrando-nos que

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário. (ISER, 2002, p. 385)

Desta forma, temos o elemento do real na ficção totalmente reformulado e pertencente à narrativa. Entendemos, com isso, a necessidade de combinação e desnudamento desses acontecimentos, a fim de constituir esses componentes históricos na ficção.

Na obra de Laub, a história da sobrevivente impacta grandemente o protagonista do romance. Este passa a enxergar sua história de uma maneira diferente, reconhecendo que suas atitudes no passado influenciaram o que ele é hoje, querendo em todo momento redimir suas falhas:

Eu tinha vinte quatro horas para escrever a matéria, ainda havia dados a conferir e a gravação para transcrever, e lembro de ter pensado que o melhor era começar de uma vez e digitar o máximo de blocos de texto para organizar na manhã seguinte e não pensar no que tinha acabado de ver e ouvir, no que aconteceu desde que me despedi de Immaculée, uma sensação que eu não sabia se era por causa dela ou da coincidência de datas ou porque há vinte anos eu quase não pensava a respeito, Ruanda e Londres, 1994 e 1993, Kurt Cobain e o CPOR e Unha e Valéria e como uma conversa tão curta com alguém que eu nunca tinha visto antes era capaz de me afetar daquela maneira. (LAUB, 2013, p. 44-45)

Também podemos perceber a dualidade do narrador, dividido entre o drama de Ilibagiza e o suicídio, em 1994, do cantor norte-americano Kurt Cobain, ídolo midiático de uma geração. Para o protagonista, um tinha tudo e desistiu de viver, enquanto Ilibagiza só contava com um fiapo de esperança, ao qual se agarrou.

Uma forma de explicar o que aconteceu em abril de 1994: Kurt Cobain tinha esposa, uma filha de um ano e sete meses, dinheiro e fama por fazer de modo bem-sucedido aquilo que sempre gostou de fazer [...] e mesmo assim apertou o gatilho. Já Immaculée Ilibagiza entrou num banheiro de um metro e vinte e passou noventa e um dias comendo os restos trazidos pelo pastor, dormindo e usando a privada na frente de outras sete mulheres [...] e durante o período ela sabia ou imaginava que perderia a casa, a cidade, o país, a língua, a família e todas as referências que fazem uma pessoa ser quem é, mas em nenhum momento pensou em outra coisa que não sobreviver. (LAUB, 2013, p. 51-52)

Ao lidar com essas duas personagens, Laub ficcionaliza a questão da experiência da sobrevivência e da morte e suas construções na ficção e nas narrativas de testemunho. No romance, percebemos que a relação entre história e ficção acontece devida à combinação e desnudamento dos fatos, a fim de fazer com que esses espaços históricos tornem-se característica da própria narrativa ficcional.

A confluência de incidentes que marcou a história das personagens na obra nos faz refletir sobre a complexidade do homem contemporâneo, seus dramas individuais e os traumas que perpetuam na memória durante toda a vida. Desse modo, o testemunho introduzido na narrativa aparece como um arquivo da memória provindo de um mundo de experiências ficcionalizadas no relato.

Considerações finais

Mediante as reflexões expostas, finalizaremos enfatizando que o testemunho é demasiado importante para a literatura contemporânea e deve ser estudado continuamente, pois os fragmentos memorialistas introduzidos na ficção funcionam como material restaurado de um passado repleto de atrocidades. Foi necessário também atentar para não confundirmos os relatos das vítimas com a realidade plena, mas como diálogo que permite uma possível reformulação de um acontecimento implantado nos textos ficcionais.

Aliás, é evidente que as obras abordadas neste trabalho apresentam questões que ressoam pelo discurso da história, como a emergência de uma era dos extremos e da barbárie, marcada por experiências traumáticas e pelo genocídio. São relatos que nortearão nossos estudos, por mais difícil que seja compreender a complexidade dos processos de desumanização do homem na história.

Sendo assim, as ponderações levantadas neste trabalho, serviram-nos como discussão inicial dos autores escolhidos e se enquadram no âmbito dos estudos literários contemporâneos, a fim de trazer à luz indagações relevantes para a

compreensão do processo histórico em que a ficcionalização proposta pela literatura se mostra como uma forma de nos remeter à problematização e à complexidade que se refletem no estudo do passado trágico da nossa sociedade.

Agradecimentos

A Deus, por ter me ajudado em todas as etapas da minha vida. A minha família e amigos, por todo amor, força e apoio. Ao meu orientador, Paulo César S. Oliveira, por toda a ajuda e o incentivo ao longo da pesquisa. À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por ter me proporcionado novas descobertas no campo da literatura.

Referências

- A LISTA de Schindler. Direção: Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, Amblin Entertainment, 1993 (195 min).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2015.
- HOTEL RUANDA. Direção: Terry George. Reino Unido, África do Sul, Itália, EUA: United Artists, Lionsgate, 2004 (121 min).
- ILIBAGIZA, Immaculée. *Sobrevivi para contar: o poder da fé que me salvou de um massacre*. São Paulo: Objetiva, 2008.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*: v. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LAUB, Michel. *A maçã envenenada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- LEVI, Primo. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 27-62.
- RICOEUR, Paul. Memória, história, esquecimento. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/lif/publicacoes/textos_disponiveis_online/pdf/memoria_historia. Acesso em: 01/08/2016.
- SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (E considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga, Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*. Rio de Janeiro, UERJ, v. 19, n. 31, jul./dez. 2012, p. 284-303.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção. *Letras, Revista do mestrado em Letras da UFSM*. Santa Maria, RS, UFSM; CAL, n. 16, jan./jul. 1998, p. 9-37.
- _____. O local do testemunho. *Revista do programa de pós-graduação em História*. Florianópolis, UDESC, SC, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun. 2010.

a retórica da nostalgia em um conto de rubens fonseca

Elizabeth da Silva Mendonça ¹

Resumo:

A crítica literária assinala que a ficção de Rubem Fonseca privilegia o espaço urbano e representa, através de uma linguagem agressiva e sem rodeios, as transformações sociais ocorridas na formação da atual cidade do Rio de Janeiro. No conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", do livro *Romance negro e outras histórias*, acompanhamos as andanças do personagem Augusto em sua *flanêrie* pelo centro da cidade. Observamos as contradições advindas de um olhar nostálgico entre a antiga e a atual cidade do Rio de Janeiro que permeiam toda a narrativa. Identificando-se com a figura do rato, esse personagem, uma espécie de *flâneur* contemporâneo, envolve-se com as figuras marginalizadas que encontra em suas andanças. Através de um olhar resignado do personagem, o conto não deixa de apresentar a crueza da vida na metrópole em que o ilhamento do sujeito e a marginalização social, gerados pela modernização, tornam-se um convite para reflexão.

Palavras-chave:

Rubem Fonseca; contos; cidade; *flâneur*.

Abstract:

Literary criticism points out that the fiction by Rubem Fonseca emphasizes the urban space and represents through an aggressive and outspoken language the social transformations that have taken place in the formation of the modern city of Rio de Janeiro. In the short story, "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", from the book *Romance Negro e outras histórias*, we follow the adventures of the character Augusto in his *flanêrie* in the center of town. We observe the contradictions that permeate the entire narrative arising from a nostalgic look split between

1 Universidade Estadual Paulista (Unesp). E-mail para contato: bethmenca@hotmail.com.

the old and the modern city of Rio de Janeiro. Identifying himself with the figure of the mouse, the character, a kind of contemporary flâneur, gets involved with marginalized figures that he finds in his wanderings. Through the character's resigned look, the story does not let aside the representation of the rawness of life in the metropolis, where the Islanding of the subject and social marginalization generated by modernization become an invitation for reflection.

Keywords:

Rubem Fonseca; stories; city; flâneur.

Introdução

Fazendo um rápido percurso pela fortuna crítica de Rubem Fonseca é possível perceber em sua vasta obra, que abrange romances e contos, que ela se posiciona naquilo que Malcolm Silverman (1981, p. 262) caracteriza de "aspereza contínua com que pinta o drama (tragédia?) urbana ou na acidez satírica que lhe provoca o mundo torturado". O espaço privilegiado em sua literatura é a cidade do Rio de Janeiro. A maioria de suas personagens está situada no "vazio associado à vida urbana moderna" (SILVERMAN, 1981, p. 262), em que a violência e a constante alienação estão sempre presentes. São apresentadas imagens quase caricaturais dos habitantes da cidade, expondo com isso certa crueza da realidade social fluminense. Podemos pensar numa cidade quase mítica, em que a degradação humana é uma constante.

Boris Schnaiderman (1997) expõe que o universo da ficção fonssequiana engloba o espaço chamado de "submundo", em que a "brutalidade era algo cotidiano e corrente" (1997, p. 773) a ponto de estar refletida na linguagem empregada pelo escritor em seus contos. Schnaiderman ressalta, porém, que a presença da violência na literatura de Rubem Fonseca é alternada com momentos de lirismo em que "a mistura de barbárie e humanidade" (1997, p. 775) é constante. A polifonia proporcionada por essa alternância de vozes é valorizada pelo crítico e constitui, segundo ele, um ponto pelo qual a leitura dos contos e romances "nos dão uma expressão impressionante de nossa cultura e de nossa barbárie" (SCHAINDERMAN, 1997, p. 777). Podemos mesmo pensar que a escolha do gênero conto seria uma maneira polifônica de apresentar o mundo da literatura de Rubens Fonseca, uma vez que o gênero se presta à representação de inúmeras personagens e, em consequência, várias vozes.

Já Edu Teruki Otsuka (2001, p. 57) salienta o experimentalismo formal de Rubem Fonseca ao "incorporar outras linguagens, especialmente as associadas à indústria da cultura, como o jornal, o cinema, a televisão, a propaganda e os gêneros narrativos da cultura de massa". Mas o aproveitamento desses gêneros não é, para Otsuka, o que faz dessa literatura algo inovador (mesmo porque a diluição entre as fronteiras dos gêneros literários e não literários não é algo trazido unicamente por Rubem Fonseca – isso pode ser observado em vários textos da literatura contemporânea, mas essa discussão não é o enfoque deste artigo). Para o crítico, a "novidade da literatura fonssequiana reside antes no 'realismo feroz' produzido pela conjunção dos temas da violência urbana com o modo de narrar seco e preciso" (OTSUKA, 2001, p. 57). Nesse caso, a linguagem, muitas vezes agressiva, sem rodeios, aliada ao conteúdo que representa a decadência da metrópole, corrobora para inscrever o autor entre os prosadores brasileiros que têm a vida urbana como temática. Assim, podemos pensar num estilo seco e realista, sem espaço para a prosa barroca. Tudo no nosso entender quer ser visto como slides de um cotidiano feroz que a literatura quer representar, sem espaço para as idas e vindas da prosa barroca.

Nessa literatura, segundo Vidal (2000), os cenários urbanos, constituídos por favelas, subúrbios, avenidas e mansões em que se desenrolam as ações dos personagens, flagram a mudança no comportamento de nossa vida social. Temos, assim, a apresentação sem rodeios da decadência da sociedade brasileira.

Esse processo de representação da vida urbana na metrópole brasileira iniciou-se com Mario de Andrade e Oswald de Andrade (VIDAL, 2000) no panorama do começo do Modernismo. A literatura passaria a espelhar as mudanças socioeconômicas ocorridas no país. A intensa ocupação das cidades ocasionada pelo êxodo rural contribuiu para a formação de um contingente populacional marginalizado e, no caso de Rubem Fonseca, a compreensão das transformações sociais surge como temática em sua ficção.

Da literatura fonssequiana, interessamo-nos pelo conto "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro", inserido no livro *Romance negro e outras histórias*, publicado em 1992.¹ Ariovaldo José Vidal (1992), falando a respeito dos contos desse volume, afirma que existe o predomínio de "desencanto e aceitação" nas narrativas que giram em torno das

relações do artista com a vida e a obra, focalizando literatura e experiência. Em *Romance negro*, há uma resignação no comportamento dos personagens, como a que abordaremos na nossa leitura da narrativa.

Nesse conto, Epifânio, um funcionário da companhia de água e esgoto, ganha um prêmio na loteria, muda seu nome para Augusto e passa a ocupar o seu tempo com dois propósitos: andar pelas ruas do Rio de Janeiro durante o dia e a noite, voltar para casa de madrugada e escrever um livro chamado "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro".

Com o objetivo de fazer uma leitura do conto, este artigo encontra-se dividido em três partes, além desta introdução e das considerações finais. Na primeira, focalizamos, especialmente, a nostalgia do personagem pela antiga cidade do Rio de Janeiro; na segunda e na terceira, enfatizamos o ato de andar a pé como construção essencial da narrativa e as figuras que Augusto encontra na rua.

1. Um andar nostálgico

Nas ruas do centro da cidade do Rio de Janeiro encontra-se o material para o conto de Rubem Fonseca, como também para o livro que o personagem Augusto escreve. Assim, temos a ação de duas escrituras ao mesmo tempo. A metodologia de Augusto para perscrutar as ruas com o olhar consiste em ser "escritor e andarilho" (FONSECA, 1994, p. 1). A visão deste é semelhante à de uma câmera, pois o olhar registra/armazena, em suas retinas, todas as coisas que vê. Tudo está no seu foco de interesse, como observamos nesse trecho do conto:

Em suas andanças pelo centro da cidade, desde que começou a escrever o livro, Augusto olha com atenção tudo o que pode ser visto, fachadas, telhados, portas, janelas, cartazes pregados nas paredes, letreiros comerciais luminosos ou não, buracos nas calçadas, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas. (p. 12)

Todas as quinquilharias da cidade interessam ao personagem. O seu olhar vai do alto para o baixo e tudo parece ter o mesmo valor. Mas ao deparar-se com a presença humana, ela é transformada em valor principal, pois o olhar-câmera do personagem detém-se em especial nas figuras humanas da cidade. Assim sendo, existe uma aproximação entre Augusto e a figura do *flâneur* aludida por Walter Benjamin a partir da leitura da obra de Charles Baudelaire. O crítico alemão referiu-se a esse personagem urbano, expondo que:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivania onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos. (BENJAMIN, 1989, p. 35)

O olhar desse *flâneur* circula na Paris reconstruída pelo barão Haussmann, "constituída por largas avenidas e passeios amplos, que permitiam ao parisiense uma nova relação com a cidade e a arquitetura" (CANTINHO, 2002, p. 3). O cotidiano prosaico e movimentado das ruas passa a ser o foco de interesse. O *flâneur* está na contramão da observação privada. A ele só interessa o que está na rua. O espaço aberto é o seu centro de interesse. Ao invés do deslumbre com o cenário natural de alguns românticos, temos o mesmo deslumbre com o cenário, agora não-natural, do observador urbano.

O personagem do conto de Rubem Fonseca também está na rua, no centro da cidade do Rio de Janeiro, que já foi outrora amistoso e humano, com sobrados familiares, como ilustra este trecho do conto:

Seus descendentes foram alguns dos poucos comerciantes que continuaram morando no centro da cidade depois da grande debandada para os bairros, principalmente para a Zona Sul. Desde os anos 40, quase ninguém morava mais nos sobrados das principais ruas do centro, miolo comercial da cidade. (p. 16)

Esse mesmo espaço transformado pela ação econômica, abandonado pelas casas residenciais e ocupado intensivamente por edifícios comerciais, é o local que Augusto escolhe para iniciar a sua "arte de andar". O personagem parece querer marcar um ponto de origem para as suas andanças. Simbolicamente, podemos pensar no ponto de origem da cidade como o mesmo de Augusto em sua arte de andar.

O *flâneur* benjaminiano ao movimentar-se pelas ruas de uma Paris reconstruída, já observava as intensas mudanças que estavam gerando a formação da metrópole e todos os seus problemas sociais, ou seja, a presença de trapeiros, jogadores e prostitutas. O seu olhar aproveitava cada traço da cidade francesa para transfigurá-la na escrita. Já o personagem do conto de Rubem Fonseca, buscando traços do passado do centro da cidade, confronta a atualidade

com a memória. A nostalgia pelo antigo lugar permeia toda a narrativa. Sua preferência por velhas construções vai reverberando pelo conto. Tanto que escolhe para morar um sobrado, numa antiga chapelaria, ficando fascinado por haver, nesse local, uma velha claraboia, conforme posto no seguinte trecho do conto:

Um dia Augusto passou na porta da chapelaria e parou para ver os balcões de ferro lavrado em sua fachada, e o dono, um velho que havia vendido apenas um chapéu naquele semestre, saiu da loja e veio conversar com ele. [...] O velho subiu com Augusto para o sobrado e mostrou-lhe uma claraboia cujo vidro era do tempo da construção, tinha mais de noventa anos. Augusto ficou encantado com a claraboia, com um enorme salão vazio, com os quartos, como o banheiro de louça inglesa. (p. 17)

Esse pequeno espaço preenchido por coisas antigas encanta Augusto. A historicidade não apagada pelas intensas mudanças econômicas da metrópole talvez tenham levado o personagem a escolher o sobrado para morar e escrever. Notamos uma nostalgia, um gosto pelo antigo que denota que o personagem quer voltar no tempo.

Assim sendo, em comum com a figura do *flâneur*, fica o interesse de ambos por minúcias do cotidiano das ruas por onde circulam uma diversidade de figuras humanas, mas, no olhar do personagem de Rubem Fonseca, não há nenhuma espécie de encantamento. Vemos, aliás, um profundo desencantamento, pois se a figura do *flâneur* encontra-se no centro da metrópole deslumbrando com ela, Augusto já perdeu o interesse, pois já foi uma espécie de objeto dessa mesma metrópole que, agora, distanciado, ele vê sem nenhum encanto.

Ao longo da narrativa, percebe-se que, talvez, o único fascínio de Augusto seja pelo passado da cidade. A sua busca por esse tempo de outrora acaba tornando-se uma forma também de encontrar-se, pois ele tenta recuperar a memória da infância, como observamos nessa passagem da narrativa:

Augusto tem um destino naquele dia, como aliás em todos os dias que sai de casa; ainda que pareça deambular, nunca anda exatamente ao léu. Pára na rua do Teatro e olha para o sobrado onde sua avó morava, em cima do que agora é uma loja que vende incenso, velas, colares, charutos e outros materiais de macumba, mas que ainda outro dia era uma loja que vendia retalhos de tecidos baratos. Sempre que passa por ali lembra-se de um parente – a avó, o avô, três tias, um tio postiço, uma prima. (p. 23)

As transformações econômicas e sociais operadas na antiga casa dos avós é uma metonímia das mudanças do centro da cidade, o qual não é mais amistoso e familiar. Não cabem mais nesse local relações familiares, mas Augusto “tenta resistir nostalgicamente à discordância entre o ritmo da grande cidade e o de sua sensibilidade afetiva” (GOMES, 2008, p. 172). Nas suas andanças, essa nostalgia está sempre presente. A comparação entre a cidade antiga e a atual é um dos eixos da narrativa. Podemos perceber outra coisa, na visita que o personagem faz ao Campo de Santana, conforme posto nesta parte do conto: “tem nas cercanias lugares que Augusto costuma visitar, o prédio da casa onde o governo antigamente fabricava dinheiro, o arquivo, na nova biblioteca, a velha faculdade, o antigo quartel-general do Exército, a estrada de ferro” (p. 25). Os sintagmas que indicam o tempo passado sugerem a incursão do personagem na lembrança de uma cidade que ficou distante. Augusto tenta imergir dentro do passado para tentar se encontrar. A sua retórica pelo conto é sempre a da nostalgia. Há, para tanto, um processo de comparações entre passado e presente que guia a narrativa.

Nessa sua visita, a predileção pelas velhas árvores que ali se encontram indica uma devoção quase religiosa a esse tempo de outrora, sugerida pelo ato de ajoelhar-se como ilustra este trecho do conto: “Augusto pensa apenas nas árvores, as mesmas daquele tempo longínquo, e passeia por entre os baobás, as figueiras, as jaqueiras ostentando enormes frutos; como sempre, tem vontade de se ajoelhar ante as árvores mais antigas” (p. 25). A historicidade dessa flora pode ser um indício de que o personagem quer estar em contato com esse passado, não apagá-lo, ou seja, deseja que ele tenha raízes longínquas e antigas como as árvores do Campo de Santana. As árvores, simbolicamente pela longevidade, são a presença viva do passado no presente. Por isso, a devoção de Augusto que observa as árvores como um pequeno altar, uma ponte entre o passado e o presente a quem ele deve reverenciar.

Essa cidade do Rio de Janeiro, do passado, está sempre voltando na narrativa através da intervenção da memória do personagem que insiste, como já dissemos, nas comparações. Isso pode ser observado nessa passagem: “Antigamente havia botequins espalhados pela cidade, onde você sentava e pedia: seu garçom faça o favor de me trazer depressa uma boa média que não seja requentada, um pão bem quente com manteiga à beça – você não conhece a música do Noel?” (p. 31). A memória reafirmada pela incorporação intertextual da música de Noel Rosa, referência a uma cidade mais humana, não é compartilhada por Kelly, uma prostituta que Augusto está tentando ensinar a ler. Essa constatação é assinalada nesse trecho do conto significativo para ilustrar o conflito entre passado e presente que se desenrola na narrativa. Nesse caso, a interlocutora de Augusto, Kelly, estabelece o contraponto entre a nostalgia e a atualidade:

“Eu apenas queria dizer que havia uma infinidade de botequins espalhados pelo centro da cidade. E você sentava num botequim, não ficava em pé, como nós aqui, e havia uma mesa de mármore onde você podia fazer desenhos enquanto esperava alguém e quando a pessoa chegava você podia ficar olhando para a cara dela enquanto conversava.”

“Nós não estamos conversando? Você não está me olhando? Faz o desenho nesse guardanapo de papel.”

“Estou te olhando. Mas tenho que virar o pescoço. Não estamos sentados numa cadeira. Esse guardanapo de papel borra quando você escreve nele. Você não entende.”

Comem um hambúrguer com suco de laranja.

As modificações econômicas retiraram da cidade a afetividade dos pontos de encontros. Na atualidade, à pressa, aliada a funcionalidade das instalações dos lugares, no caso específico do bar, apresentados no trecho que transcrevemos do conto, impedem as pessoas de terem um contato mais humano com o outro. Até os hábitos alimentares importados, como “hambúrguer” substituindo o pão com manteiga, e o café trocado pelo “suco de laranja”, o orange-juice, trazem o presente da cidade, marcando o conflito do personagem com esse lugar transformado pela funcionalidade das mudanças comerciais em que quase tudo é descartável como os guardanapos de papel borrados aludidos por Augusto.

A figura do Velho, um senhorio do sobrado em que Augusto vive, representa na narrativa o ápice dessa tensão entre a cidade antiga e a atual, segundo observamos nestes trechos do conto: “O Velho contempla os prédios antigos enfileirados até a esquina da rua Rodrigo Silva. ‘Vai ser tudo demolido’, ele diz” (p. 37) e “o velho está olhando os prédios, muito compenetrado, encostado na grade de ferro que cerca o antigo Buraco do Lume, que depois de tapado virou um gramado com poucas árvores, onde moram alguns mendigos” (p. 37). Toda a transformação operada no Rio de Janeiro cujas antigas construções vão sendo demolidas para dar lugar ao novo, demonstra a aceleração daquilo que é chamado “progresso”. Esse fato marca a morte da cidade com vestígios humanos, agora substituídos pela metrópole poluída, decadente, em eterna velocidade. Essa mesma metrópole cuja estratificação social produz uma série de figuras marginalizadas, como as que povoam o conto em questão. As relações humanas nesse espaço urbano se tornam marcadas pela incomunicabilidade e pela dispersão da memória, ocasionada pela substituição das antigas construções por construções novas em um ritmo acelerado. A nostalgia marcada pelo confronto entre passado e presente só é possível ao personagem pela ação de andar a pé, da qual passaremos a falar em seguida.

2. Andar a pé

A condição essencial para o fluir dessa narrativa de Rubem Fonseca são as imagens da rua. Assim sendo, o olhar-câmera do personagem, do qual falamos anteriormente, impregna a ficção com uma visualidade extrema. Augusto vai pelas ruas, adentrando numa cartografia marcada pela nomeação exaustiva dos caminhos, conforme lemos nesta parte da narrativa:

Da praça Tiradentes, [...] Augusto vai para a rua do Jogo da Bola seguindo pela avenida Passos até a avenida Presidente Vargas [...] seguir pela direita até a rua dos Andradas, dali até a rua Julia Lopes de Almeida, de onde vê o morro da Condição e logo chega na rua Tenente Coronel Julião. (p. 44)

O personagem não se perde nesse labirinto, que é de certa maneira sua casa, pois é andando, que passa a maior parte do tempo. A geografia urbana faz parte de sua vida. Mas ressaltamos que ele sempre volta para o sobrado, ponto de partida, a fim de fixar a memória da cidade no papel. Não tem a intenção de perder-se, pois as nomeações das ruas podem indicar que ele tem um projeto definido e um conhecimento total desse espaço que tenta representar em seu livro. Quer com isso imobilizar a cidade pela escrita. Retê-la no papel.

O seu andar indica uma oposição ao flâneur que podia perder-se na multidão, preocupado apenas em estudá-la, refugiando-se nas galerias conforme expõe Benjamin (1989) e livre dos veículos. Isso lhe permitia, talvez, uma concentração maior na sua atividade de observação, pois estava sempre anônimo, a salvo de ser olhado, podendo apenas olhar. Já Augusto tem a concorrência dos carros e mesmo da insegurança das ruas, como observamos nestes trechos do conto:

Nas ruas desertas é preciso andar com muita pressa, nenhum assaltante corre atrás do assaltado, precisa chegar perto, pedir um cigarro, perguntar as horas, precisa poder anunciar o assalto para que o assalto se consuma. (p. 22)

[...] mesmo no sinal de trânsito, é sempre perigoso, é sempre morrendo gente atropelada naquela rua, e Augusto espera o momento certo e atravessa a rua correndo por entre os automóveis que passam velozes nas duas direções e chega do outro lado esbaforido mas com a sensação eufórica de quem conseguiu realizar uma proeza. (p. 44)

O espaço ocupado por Augusto é perigoso. A imagem da selva melhor caberia a esse lugar. O personagem está sempre pronto a se defender tanto dos assaltos quanto da velocidade do trânsito. Mas em meio a todo esse universo de violência e insegurança, o personagem não desiste de sua *flânerie*, meio às avessas, pelo centro da cidade. Augusto resiste em meio ao caos. Não estabelece uma barreira com as pessoas que encontra, pelo contrário, não há incomunicabilidade em suas maneiras. Já o

flâneur desenvolve, metodologicamente, em torno de si um escudo que, por paradoxo, o situa na massa urbana sem permitir que nela se envolva, seu contacto urbano é aquele do olhar, é a imagem da cidade sob a égide do olhar. Essa proteção metodológica faz do *flâneur* um habitante da cidade que ruminava a imagem urbana na solidão do seu quarto quando revive, na memória, a lembrança de uma imagem, da visão passageira resgatada, aprisionada no fluxo amorfo dos quilômetros das ruas percorridas. (FERRARA 1990, p. 7)

Augusto transfigura também para o seu livro a imagem da cidade, mas, em suas ações, não se encontra a atitude protetora do *flâneur*. Pelo contrário, o personagem procura esse contato com “a massa urbana”. Se a relação estabelecida com as pessoas por essa figura que circulava pelas ruas parisienses no século XIX, se fazia tão somente pelo olhar, Augusto além da visão, usa a fala. Não tenta se esconder. A sua metodologia não é apenas a do ver, mas a de andar, ver e falar com as pessoas.

Para essa interação, busca a rua, mesmo com suas precariedades. Ficou no centro, espaço velho, não se refugiou em locais fechados, artificiais e seguros com intensa movimentação, como no caso dos shoppings centers. Ele quer comunicar-se com aquelas figuras que representam, talvez, o Rio de Janeiro que não é focalizado nos roteiros turísticos. Assim sendo, observamos na narrativa que o personagem procura o contato com uma cidade que seja humana, mesmo se essa humanidade esteja representada pelas pessoas do “submundo”. Nesse sentido ele difere do

urbanita de hoje que se refugia em esquemas de proteção: a condução própria, os fins de semana usufruídos no refúgio do campo, os apartamentos longe do ângulo de visão da rua, os condomínios fechados, a propriedade privada, indícios de segurança definidos pela família e pelos amigos íntimos. (FERRARA 1990, p. 9)

Por isso haveria uma identificação de Augusto com a figura do rato,² que, como ele, está nos subterrâneos – nesse caso, as ruas do centro da cidade povoada por excluídos, marginalizados. De certa forma, inclusive paradoxal, o personagem busca a insegurança, pois quer focalizar em seu livro a representação de um misto de cidade antiga em que o diálogo era possível, mas acaba apresentando a metrópole repleta pelos deserdados do sistema econômico. Desse modo, podemos inferir que a sua nostalgia acaba trazendo a leitura da metrópole decadente e atual.

O fato de andar a pé, sem pressa, transformando essa ação numa arte, opondo-se a velocidade, pode ser também um ato nostálgico, pois “o uso da cidade se transforma em rotina organizada pela pressa que automatiza e unifica todos os lugares; perdem-se os pontos de referência, as marcas urbanas, os pontos de encontro” (FERRARA 1990, p. 10). É esse andar vagaroso que permite a Augusto captar os pormenores, os detalhes da cidade. Isso não seria possível se ele percorresse essas mesmas ruas de automóvel. Além da velocidade, que lhe permitiria apenas observações parciais, estaria também isolado do contato humano. Nessa busca por esse contato, existe a aproximação do personagem com a figura do rato que abordaremos em seguida.

3. Andar como um rato

Há uma expressiva identificação do personagem com a figura do rato permeando toda a narrativa. Eles habitam o sobrado com Augusto que não os vê como intrusos, pois, conforme está posto nessa passagem da narrativa, “gostava de ratos” (p. 17). Augusto anda pelas ruas como esse animal de hábitos noturnos e encontra as figuras marginalizadas do submundo: mendigos, catadores de papel, prostitutas, grafiteiros, camelôs e ladrões.

Ribeiro (2007, p. 97) vê a presença dos ratos nesse conto como “símbolos da destruição”. Salientamos que tal comparação sugere a insistência de Augusto em fixar no papel suas impressões do centro da cidade. O espaço, como indicado em várias partes da estória, está em constante mudança pela substituição das construções antigas. Tudo nele está sendo transformado e, conseqüentemente, o lugar irá acabar. Por isso, a escrita de Augusto é em si um projeto nostálgico, de preservação pela memória. Uma corrida para registrar o espaço antes que ele acabe.

É interessante observarmos que se o *flâneur* “está sempre em plena posse de sua individualidade” (BENJAMIN, 1989, p. 69), mantendo com isso distância física das figuras por ele observadas, assumindo, portanto um caráter incógnito, como falamos anteriormente, o personagem do conto de Rubem Fonseca envolve-se com aqueles que encontra. Tenta ensinar prostitutas a ler, corrige os erros na escrita dos grafiteiros, ajuda um noctívago ecologista a

divulgar um manifesto anticarros, coloca-se entre moradores de rua para escutá-los. Ou seja, há por todo o conto, a presença intensa de diálogos que explicitam essa interação de Augusto. Mas, como está assinalado na sua fala no seguinte trecho do conto, ele não se sente mais chocado com as cenas de marginalidade da metrópole: “nem tenho desejo, nem esperança, nem fé, nem medo. Por isso ninguém pode me fazer mal” (p. 47). O personagem, no seu papel de andarilho, vê- impossibilidade de saída desse local, tanto para si mesmo, quanto para as pessoas que vivem à margem, mesmo quando tem, diante dessas, uma atitude missionária de ensinar prostitutas a ler. A esse propósito, Gomes (2008, p. 165) coloca que “a fascinação dos pobres não tem para ele qualquer conotação hostil; sua visão do abismo entre os dois mundos é sofrida, não militante; não ressentida mas um tanto resignada.”

A sua nostalgia pela antiga cidade pode ser um indício dessa resignação, fazendo com que ele não olhe para o futuro. É apenas o passado que lhe interessa. Assim sendo, lhe resta apenas “restaurar o diálogo com o outro nesse espaço marcado pela diferença que gera, porém, a indiferença” (GOMES, 2008, p. 166). É essa tentativa de restabelecer a comunicação com as figuras encontradas por ele na rua, que reafirma um modo de viver extinto, pois, nas metrópoles, o distanciamento entre as pessoas é uma atitude corriqueira. Augusto, em suas peripécias de contato um tanto quanto rocambolescas, pensa que está vivendo num mundo extinto.

É significativo observarmos que, já no final da narrativa, o personagem se encontra no cais conforme verificamos nessa passagem:

Vai até o cais dos Mineiros, caminha até a estação das barcas, na praça Quinze, ouvindo o mar bater na muralha de pedra. Espera o dia raiar, em pé na beira do cais. As águas do mar fedem. A maré sobe e baixa de encontro ao paredão do cais, causando um som que parece um suspiro, um gemido. É domingo, o dia surge cinzento; aos domingos a maioria dos restaurantes do centro não abre; como todo domingo, será um dia ruim para os miseráveis que vivem dos restos de comida jogados fora. (p. 50)

Olhando para o mar, sentindo seu fétido cheiro, talvez Augusto esteja procurando uma saída da cidade. Um impasse se estabelece na narrativa, pois o personagem não deseja mais voltar para a cidade, como está posto neste trecho do conto: “Seu Cassio Melody toca a música de Haydn das três da madrugada, está na hora de escrever seu livro, mas ele não quer voltar para casa” (p. 50).

Existe uma recusa por parte dele em continuar a escrita do livro. O horizonte cinzento do domingo na cidade sugere que a sua resignação possa ter chegado ao fim e um desejo de partida se instala. Mas Augusto permanece indeciso e a recordação dos miseráveis habitantes da metrópole, àqueles que como ratos, alimentam-se das sobras, do lixo, indica a impossibilidade de concretizar o desejo ou não.

Conclusão

Neste artigo, com base na narrativa fonsequiana “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, misto de conto e crônica, seguimos o olhar do personagem Augusto no seu projeto interminável de fixar, em um livro, o passado e o presente da cidade do Rio de Janeiro.

Notamos que, no conto, os embates entre a nostalgia pela cidade de outros tempos e o desencanto com a atual metrópole estiveram sempre presentes. Para essa leitura, recorremos a Willi Bolle (2000, p. 35), o qual observa que

a literatura brasileira urbana em nossos dias [...] mostra como temas preponderantes a pobreza, a miséria, a violência, a degradação humana, a ausência de esperança. Um elemento comum [...] é a consciência pessimista da história. As esperanças de emancipação política e social, tais como foram despertadas e fomentadas pelo Modernismo, se sobrepôs, na crítica e no ensaísmo dos anos 1970 e 1980, um ceticismo crescente. A consciência de um processo de modernização inacabado, para não dizer fracassado, marca grosso modo a passagem da “Modernidade à Pós-Modernidade”.

A percepção negativa das mudanças econômicas e sociais da massificadora urbanização nos é apresentada pelo olhar andarilho do escritor da narrativa fonsequiana, que, buscando representar a totalidade da cidade (GOMES, 1994), traz para o conto um conflito gerado pela modernização em que o apagamento da memória e a marginalização das figuras na cena cosmopolita são constantes. Assim, a retórica de nostalgia do conto aponta para uma retórica da derrota no final. Augusto, em sua recusa em continuar a escrever e inscrever o que resta da cidade sucumbe como o espaço.

Esse “*flâneur* do lado sem luz do Rio” (VIDAL, 1992, p. 159) que, como um rato, percorre, até mesmo à noite, o centro da cidade com o intento de abraçar passado e presente carrega “ares românticos e meio quixotescos, já indiciado no aforismo latino ‘*Solvitur ambulando*’” (RIBEIRO, 2007, p. 99). Em seu engenho interminável marcado pelo lema latino, o personagem faz dessa “arte de andar” a sua vida, e provavelmente uma fuga, pois todos os problemas do

cotidiano, são resolvidos “*solvitur ambulando*”, como ilustram esses trechos entrecortados de uma cena já no final da narrativa: “Augusto abraça Kelly e ela fica soluçando com o rosto encostado no peito dele. As lágrimas de Kelly molham a camisa de Augusto. [...] Augusto não sabe o que fazer com Kelly. Diz que vai à loja conversar com o Velho [...] Augusto diz que vai andar nas ruas” (p. 48).

Através desse olhar resignado do personagem, o conto não deixa de apresentar a crueza da vida na metrópole, em que o ilhamento do sujeito e a marginalização social gerados pela modernização tornam-se um convite para reflexão.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v.3)

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. *Revista Agulha, Fortaleza-São Paulo*, n. 29, p. 1-16, 2002. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag29benjamin.htm>> Acesso em: 01 jan. 2012.

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. As máscaras da cidade. *Revista USP*, São Paulo, n. 5, mar/abr/mai, p. 3-10, 1990. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/05/01-lucrecia.pdf>> Acesso em: 05 jan. 2012.

FONSECA, Rubem. “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”. In: _____. *Romance negro e outras histórias*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 9-50.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LUCAS, Fábio. Os anti-heróis de Rubem Fonseca. In: _____. *Fronteiras imaginárias*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1971. p. 115-125.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

RIBEIRO, Joana Darc. *Vozes em ruínas: experiência urbana e narrativa curta em João Antônio e Rubem Fonseca*. 2007. 238 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2007. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp034000.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2012.

SANTOS, Wendel. O destino da prosa. In: _____. *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Vozes, 1978. p. 109-117.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes da barbárie, vozes da cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. In: FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 773-777.

SILVERMAN, Malcolm. A sátira na ficção de Rubem Fonseca. In: _____. *Moderna ficção brasileira 2: ensaios*. Trad. José Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. p. 261-277.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. Rubem Fonseca volta ao conto. *Revista USP*, São Paulo, n. 15, set/out/nov, p. 158-162, 1992. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/15/15-ariovaldo.pdf>> Acesso em: 05 jan. 2012.

projeto em interregno

reflexões sobre Brasília em poemas de João Cabral

Renan Nuernberger¹

Resumo:

O presente artigo propõe uma análise do poema “Uma mineira em Brasília”, de João Cabral de Melo Neto, publicado em *A educação pela pedra* (1966), tendo em vista suas formulações sobre a então recém-inaugurada capital federal. Para tanto, recorreu-se às bases da poética do autor, sobretudo à analogia entre o trabalho do poeta e o do engenheiro, destacando a especificidade de sua configuração nesse poema. Além disso, tentou-se interpretar como a figura feminina se consolida nesse texto específico, o que, junto com outros elementos formais e temáticos, gera uma curiosa ressignificação de certo ideário crítico presente nos livros anteriores do mesmo autor. Por fim, abordou-se o tratamento de Brasília em outros poemas de Cabral a fim de confirmar as hipóteses interpretativas levantadas ao longo do artigo.

Palavras-chave:

João Cabral de Melo Neto; Brasília; poesia moderna; literatura e sociedade.

Abstract:

The present article is an analysis of João Cabral de Melo Neto's poem “Uma mineira em Brasília”, published in *A educação pela pedra* (1966), focusing on his formulations on the country's capital, which had recently been founded. In order to do so, the poetics of the author were studied, particularly his analogy on the work of poets and engineers, with special highlight to the specificity of its configuration in said poem. Furthermore, the consolidation of the feminine figure in the poem was interpreted. This, along with formal and thematic elements, engendered a curious ressignification of a

¹ Universidade de São Paulo (USP). E-mail para contato: renannuernberger@gmail.com

certain critical mindset present in the author's former books. Finally, Cabral's treatment of Brasília in other poems was taken in consideration, so as to confirm the interpretative hypotheses brought forth by the article.

Keywords:

João Cabral de Melo Neto; Brasília; modern poetry; literature and society.

Uma das características mais reconhecidas na obra de João Cabral de Melo Neto é a analogia, quase sempre produtiva, entre o trabalho do poeta e o do engenheiro. Nesse sentido, não são poucos os estudos que destacam sua racionalidade construtiva e seu anseio por clareza e objetividade no tratamento da matéria poética desde, pelo menos, o paradigmático título de 1945, *O engenheiro*. Mais que isso, a própria metalinguagem cabralina tende – muitas vezes, explicitamente – a estabelecer-se em termos arquitetônicos: “Nessa folha construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado” (MELO NETO, 1968, p. 371). Esse mote, recolhido em *Os três mal-amados*, de 1943, é o que norteia o trabalho cuidadoso de João Alexandre Barbosa (1975) na definição dos parâmetros do percurso textual do poeta pernambucano, desde sua estreia em 1942, com *Pedra do sono*, até pelo menos *A educação pela pedra*, de 1966.

O poema, esse “objeto sólido”, equipara-se ali a “um cimento armado”, estrutura de concreto e liga metálica, essencial para as edificações do século XX, cuja resistência permite a suspensão de grandes lajes com aparente leveza – como a dos prédios de Brasília, projetados por Oscar Niemeyer¹ na década de 1950. A escolha do jargão técnico, obviamente, não é casual: a poesia cabralina almeja, em linguagem, uma resistência semelhante, capaz por sua vez de construir, com seus próprios recursos, “um mundo justo/ mundo que nenhum véu encobre” (MELO NETO, 1968, p. 344).

Como aponta Vagner Camilo (2006), nesse momento ainda inaugural de sua poesia, João Cabral parecia mesmo se atrelar aos preceitos da arquitetura moderna brasileira – cuja principal referência em Pernambuco era o poeta-engenheiro Joaquim Cardozo, contra as posições saudosistas de um Gilberto Freyre –, arquitetura esta que, por seu turno, começava a se consolidar em importantes realizações, que se tornariam referência internacional (como o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, finalizado em 1943). Ou seja, ao definir sua poética a partir dos parâmetros específicos do projeto estético-político da nova arquitetura nacional, Cabral se integra a um movimento ainda em aberto, do qual somente os desdobramentos futuros atestariam os ganhos verdadeiros, em sua relativa democratização do espaço urbano, e os limites problemáticos, em sua reposição da divisão desigual desse espaço entre as diferentes classes sociais.

Em outras palavras, a poesia cabralina e essa arquitetura desenvolvem-se de maneira concomitante, sendo partes de um mesmo impulso de modernização do país, cujo grande marco histórico será a criação da nova capital durante o governo de Juscelino Kubitschek. Por isso, mais do que perceber a influência dos preceitos arquitetônicos na poesia do pernambucano, seria possível, também, vislumbrar elementos centrais de sua obra na própria reflexão sobre essa arquitetura, como neste relato² de Joaquim Cardozo:

Brasília oferece assim um exemplo de uma cidade nova, de uma cidade construída de súbito, como por encanto, [...]. Surgiu no deserto, pelos meios únicos e modernos adequados ao seu surgimento. Surgiu, se expandiu, se desenvolveu das margens das pistas de um aeroporto, porque foram estas as primeiras obras reais da sua origem, as razões do seu milagre. (*apud* NASCIMENTO, 2007, p. 157)

Ora, ainda que de modo não consciente, o calculista de Brasília define a realização da capital em termos muito semelhantes àqueles presentes na “Fábula de Anfion”, famoso poema de João Cabral publicado em 1947. Lembremos, afinal, que é “no deserto”, de “súbito”, que Anfion tentará, *sem sucesso*, construir a “cidade volante”, a “nuvem civil sonhada” (MELO NETO, 1968, p. 321-326). Sem desconsiderar o sentido metalinguístico do poema, no qual o fracasso de Anfion diante do acaso engendra uma série de indagações acerca da poesia e das possibilidades de formalizar, em sua linguagem, a “realidade”,³ não seria absurdo perceber, a partir desse léxico compartilhado, uma confluência profunda entre o programa poético de Cabral no final década de 1940 e o ambicioso projeto dessa cidade, que se realizaria uma década depois.

Extrapolando um pouco, Brasília poderia mesmo ser caracterizada como uma “cidade volante” – tendo em vista que uma das acepções do adjetivo, reforçada pelo epíteto “nuvem civil sonhada”, remete à capacidade de voar – desde sua planta em formato de avião até sua síntese descritiva no final do plano-piloto de Lucio Costa: “Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca” (1991, p. 34).

Por isso mesmo, é estranho constatar que a nova capital tenha sido tão timidamente explorada por João Cabral, em poucos poemas, como “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, de *A educação pela pedra* (1966),

e “Acompanhando Max Bense” e “À Brasília de Oscar Niemeyer”, de *Museu de tudo* (1975). Mais ainda: podemos perceber, já nos títulos, que Brasília é sempre encarada a partir de um *outro* – seja seu renomado arquiteto, o filósofo alemão ou uma mineira anônima – que serve como ponto de mediação entre a “linguagem” e a “realidade”. Quer dizer, seguindo o esquema de leitura de João Alexandre Barbosa, a cidade é recomposta não em sua própria linguagem (como ocorre em tantos outros poemas sobre Sevilha, por exemplo), mas em relação a um terceiro elemento que, definindo os termos de comparação mobilizados no texto a partir de suas características específicas, altera sensivelmente a percepção de Brasília configurada nos poemas.

Tal procedimento, vale ressaltar, é bastante recorrente na poesia do autor, em poemas como “Estudos para uma bailadora andaluza” ou “Mulher vestida de gaiola”. Todavia, sua adoção como única possibilidade de representação, nos poucos poemas dedicados à capital federal, desperta atenção crítica. Além disso, precisamos verificar mais cuidadosamente o funcionamento desse recurso na particularidade de cada poema para, percebendo as diferenças, compreender melhor seu uso no tratamento da nova capital. Pois, se nos dois longos poemas de *Quaderna* mencionados acima, a imagem feminina é construída a partir da comparação com o “fogo” e a “gaiola”, respectivamente, também é verdade que esses elementos, por sua vez, são definidos a partir de suas semelhanças e diferenças com a “mulher”. Em outras palavras, o par “bailadora-fogo” ou “mulher-gaiola” configura-se à medida que o poema explora seus pontos de contato e atrito, formando uma imagem complexa de ambos os termos. Mas não é isso exatamente o que ocorre em “Uma mineira em Brasília” (MELO NETO, 1966, p. 36-7):

Aqui, as horizontais descampinadas
farão o que os alpendres sem ânsia,
dissolvendo no homem o agarrotamento
que trouxe consigo de cidades cãibra.
Mas ela já veio com o lhano que virá
ao homem daqui, hoje ainda crispado:
em seu estar-se tão fluente, de Minas,
onde os alpendres diluentes, de lago.

*

No cimento de Brasília se resguarda
maneiras de casa antiga de fazenda,
de copiar, de casa-grande de engenho,
enfim, das casaronas de alma fêmea.
Com os palácios daqui (casas-grandes)
por isso a presença dela assim combina:
dela, que guarda no jeito o feminino
e o envolvimento de alpendre de Minas.

Nesse caso, a “mineira” já aparece plenamente caracterizada em sua mineirice (o “estar-se tão fluente”), que “combina” com aquilo que, no “cimento de Brasília”, remete a “maneiras de casa antiga de fazenda”. A mulher não se constitui progressivamente, em comparação com a cidade, mas se dá a ver por inteiro, apresentando em si as qualidades ainda resguardadas em Brasília que, um dia, serão também as do “homem daqui”.

O dêitico que abre o poema (“Aqui”) e o verbo no futuro do indicativo (“farão”) assumem um tom profético ao antever a dissolução do “agarrotamento” que aquele homem “trouxe consigo”. A estrofe inicial, aliás, constitui-se formalmente por esse processo de dissolução. Seus quatro primeiros versos, que correspondem a um único período, desafiam a atenção do leitor: a substantificação do adjetivo “horizontais”, as elipses em torno do verbo “fazer” (“farão o [mesmo] que os alpendres sem ânsia [fizeram]?”), a rima toante de difícil apreensão (“ânsia / cãibra”), a concentração de polissílabos (“horizontais”, “descampinadas”, “dissolvendo”, “agarrotamento”) formam uma sintaxe “cãibra” que, ao contrário da “mineira”, não se revela de imediato.

O período seguinte, elaborado nos versos 5 e 6, apresenta-se de maneira mais clara: “Mas ela já veio com o lhano que virá/ ao homem daqui, hoje ainda crispado”. Nessa sentença, já podemos perceber a *fluência* “de Minas”, tanto na ordem direta da frase quanto na presença de consoantes sonoras (“eLa Já Veio coM o LHaNo que ViRá”) associadas a vogais abertas e semiabertas (“EIA já vELO com o lhAno que viRÁ”). Em suma, a presença da mineira dissolve o agarrotamento dos primeiros versos, realizando *em linguagem* a fluência que, sendo sua, será também concedida aos habitantes de Brasília. É evidente, aliás, que “lhano” – apesar de ser um termo incomum, como os outros hispanismos do poema – opõe-se, em sua pronúncia deslizante, ao *entrave* do encontro consonantal que ainda caracteriza o homem (“CRisPado”) e o que este trouxe consigo (“CãIBRa”).

Ora, o leitor de Cabral talvez questione esse elogio aos elementos diluentes, “de lago”, opostos a uma poética a *pa-lo seco*.⁵ Afinal, mesmo em *A educação pela pedra*, o autor reafirma a radicalidade de sua escrita: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo:/ obstrui a leitura fluviante, flutual,/ açula a atenção, isca-a com o risco” (MELO NETO, 1966, p. 52). Por que então desejar a dissolução do que, na fatura de “Uma mineira em Brasília”, obstrui a leitura?

Para responder essa questão, precisamos pensar no livro como um todo, destacando sua imbricada arquitetura, para depois voltarmos ao poema. *A educação pela pedra* apresenta-se como o trabalho mais calculado do poeta engenheiro, dividido em quatro partes (“a”, “b”, “A” e “B”, com doze poemas cada uma), com estrutura textual fixa (poemas de 16 versos em “a” e “b”, poemas de 24 versos em “A” e “B”) e distinções temáticas claras (as seções “a” e “A” têm Pernambuco como motivo, já “b” e “B” têm temas variados). É esse cálculo simétrico que permite, por exemplo, que Félix de Athayde (2000) conceitue o livro como dialético, já que as estruturas formais (“ab” e “AB”) e os motivos temáticos (“aA” e “bB”) se interpenetram de modo complexo, construindo entre os poemas um emaranhado de relações intercambiáveis, que se estabelecem tanto por confluência quanto por contraste.

Para além dos pares de poemas evidenciados pelos títulos correlatos – como “O mar e o canavial” e “O canavial e o mar” ou, para ficarmos em nosso objeto, “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília” –, seria possível arriscar uma análise mais totalizante da obra, cruzando poemas que, numa primeira leitura, parecem não dialogar. Uma proposta como essa, que exigiria um longo estudo, abriria uma nova perspectiva para a particularidade de cada texto, determinada a partir da dinâmica interna que constitui todo o livro.⁶ Por ora, todavia, cabe apenas frisar que *A educação pela pedra* mobiliza diversos pontos de vista sobre um mesmo tema e/ou objeto, garantindo sua unidade por meio de um controle rigoroso da organização formal, de base quaternária: a divisão geral em quatro partes, com 12 (4 × 3) poemas cada, sendo metade com 16 (4 × 4) versos e outra metade com 24 (4 × 6), contabilizando um total de 48 (4 × 12) textos.

Em outras palavras, a força da obra está na tensão entre o fechamento de sua estrutura calculada – o ápice, para muitos, desse projeto poético – e a abertura em sua revisitação das ideias fixas de Cabral – do que resulta, como veremos a seguir, interpretações críticas bastante antagônicas. Ou, citando o último verso de *A educação pela pedra*, chave de leitura retroativa que não deve ser ignorada, este livro⁷ é “fechado, mesmo aberto” (MELO NETO, 1966, p. 109).

Pois bem, voltando a “Uma mineira em Brasília”, é preciso ressaltar que a dissolução, formalizada na primeira estrofe, é marcada semanticamente pelo deslocamento temporal: os elementos diluentes vieram do passado (“já veio”) e são, sobretudo, promessas futuras (“farão”, “virá”), que relativizam a linguagem objetiva de Cabral, cuja tendência é apresentar-se em verbos no presente ou no infinitivo – como em “Catar feijão” (mesmo a memória é presentificada em poemas como “Coisas de cabeceira, Recife”). Esse dado, talvez insignificante, torna-se mais sintomático na segunda estrofe, quando Brasília é caracterizada *não pelo que revela, mas pelo que resguarda*: aquilo que permaneceu em si, “as maneiras de casa antiga de fazenda”, e que, assim o poema indica, resgatará o homem de seu presente agarramento.

Aqui, portanto, as qualidades de Brasília não estão plenamente realizadas, sendo antes o anúncio de um vir a ser, que encontra seu modelo concreto na tradição patriarcal da casa-grande. Não é difícil perceber como a valorização desse modelo contraria a criticidade do “tríptico do Capibaribe” – composto pelos livros *O cão sem plumas*, de 1950, *O rio*, de 1954, e *Morte e vida severina*, de 1956 –, no qual a perspectiva aristocrática, representada pelo pensamento de Gilberto Freyre, é sempre escarnejada⁸. Mais que isso, a própria concepção da arquitetura da casa-grande opõe-se aos pressupostos da poética cabralina:

A verdade é que em torno dos senhores de engenho criou-se o tipo de civilização mais estável na América hispânica; e esse tipo de civilização, *ilustra-o a arquitetura gorda, horizontal, das casas-grandes*. Cozinhas enormes; vastas salas de jantar; numerosos quartos para filhos e hóspedes; capela; puxadas para acomodação dos filhos casados; camarinhas no centro para a reclusão quase monástica das moças solteiras; gineceu; copiar; senzala. O estilo das casas-grandes – estilo no sentido spengleriano – pode ter sido empréstimo; sua arquitetura, porém, foi honesta e autêntica. Brasileira da Silva. Teve alma. Foi expressão sincera das necessidades, dos interesses, do largo ritmo de vida patriarcal que os proventos do açúcar e o trabalho eficiente dos negros tornaram possível. (FREYRE, 2006, p. 43, grifo nosso)

É preciso dizer, todavia, que essa contradição entre a “arquitetura gorda” da casa-grande e a “simplicidade e clareza” do risco original de Brasília está no cerne da própria construção da nova capital, na qual se percebe que “nas pretensas concretude e coesão do projeto modernizador está infiltrada a porosidade resistente da tradição colonial como traço básico da cultura brasileira” (SANTOS, 1999, p. 88). Nesse sentido, é possível inserir o poema de Cabral numa atitude mais ampla, que atravessa o modernismo brasileiro, de valorização – problemática – da tradição colonial por suas potencialidades pré-burguesas:

Comentando [uma passagem do ensaio “Arquitetura colonial”, de] Mário de Andrade, Roberto Schwarz ressaltava que para o poeta modernista a arquitetura teria o poder ambivalente de ao mesmo tempo conduzir o progresso

e recuperar uma dimensão social coletiva perdida. Em outras palavras, por esse prisma, “o progresso teria a vantagem de nos devolver ao mundo pré-burguês”. Tal observação, referente a Mário de Andrade, contém, a meu ver, uma enorme correspondência com a atitude de Lucio Costa em relação ao projeto moderno, a um tempo afirmativa e nostálgica. Temos assim, em ambos os casos, uma tradicionalização do passado brasileiro como forma de se dar um “salto por cima do postigo interregno burguês” (WISNIK, 2007, p. 79).

Porém, ainda assim, a contradição específica da poesia de Cabral permanece, uma vez que – desde, pelo menos, *O engenheiro* – o autor parecia desconfiar dessa recuperação nostálgica da tradição colonial, assumindo uma postura impositiva em relação à ideia de progresso, cuja realização plena construiria o “mundo justo”. Os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, presentes na poesia cabralina a partir de *O cão sem plumas* – captados na vida (e na morte) severina do “homem-lama” à beira do Capibaribe, na “condição cassaco” do trabalhador da Zona da Mata ou na “pedra que entranha a alma” do sertanejo –, não são trazidos à baila como signos poetizados do regionalismo, como em Gilberto Freyre, nem do substrato pré-burguês valorizado, de diferentes formas, pelos modernistas de primeira hora. Essa incorporação é antes de tudo crítica, como na prosa de Graciliano Ramos, plasmada numa linguagem de contenção, por vezes embebida nas formas da poesia popular (como o auto), cujo grande intuito é dar a ver “real o real” daquela situação de pobreza.

Mesmo que essa incorporação crítica já presente, em si mesma, contradições e impasses – como propõe Thaís Toshimitsu (2009), por exemplo, em sua análise da difícil equação entre a consciência social do poeta, diante da miséria dos ribeirinhos, e o “mundo de reminiscências”, ligado à sua infância privilegiada às margens daquele mesmo rio –, não devemos contornar o problema que a positividade da casa-grande de “Uma mineira em Brasília” nos impõe: por que, afinal, depois de configurar em sua poesia uma crítica severa à “Festa na casa-grande”, na imitação irônica do “ritmo deputado” na segunda parte de *Dois parlamentos*, de 1961, o poeta pernambucano louva, neste poema sobre Brasília, justamente o arcaísmo das “maneiras de casa antiga de fazenda”? O que mudou em sua apreensão da matéria histórica – ou na própria matéria histórica – que talvez explique essa adesão tardia do autor a um ideário modernista que, sobretudo após 1964, exigiria uma reverificação de seu alcance enquanto projeto estético-político?

O nó dessas indagações justifica, em certa medida, a existência de interpretações tão antagônicas quanto as de Luis Alberto Santos Brandão e Vagner Camilo. O primeiro, pressupondo a complexidade estrutural de *A educação pela pedra*, aponta nos poemas de João Cabral sobre Brasília “tanto o endosso do projeto modernizador quanto uma visão crítica dos riscos desse projeto” (SANTOS, 1999, p. 85). Para Santos, talvez influenciado pelo sinal negativo do “tríptico do Capibaribe”, a comparação entre a nova capital e a arquitetura da casa-grande é marcada por uma “ambiguidade perversa”, que sintetiza “a repetição de estratégias de dominação do passado colonial” (p. 88). Por seu turno, Vagner Camilo, concentrando-se mais na especificidade dos poemas sobre Brasília do que nas tensões que estes estabelecem no atrito com outras peças de *A educação pela pedra*, discorda de Santos à medida que não encontra nenhum elemento textual que ateste a criticidade na visada do poeta sobre os aspectos arcaicos da nova capital.

Camilo (2006, p. 317) tem razão ao notar que nesses poemas “a associação vai se fazer em um sentido indubitavelmente positivo, louvando o mesmo à *vontade* com que é possível se instalar tanto nos alpendres da casa grande de engenho, quanto nos amplos e arejados espaços da arquitetura de Niemeyer”. Entretanto, é preciso recordar, o à *vontade* dos “amplos e arejados espaços” de Brasília ainda não existe e surge, no poema em questão, como promessa. A criticidade, portanto, estaria nessa investida contra o *interregno presente*, entre o idílio do passado colonial e a realização de um futuro utópico – que reproduz, em segunda mão, aquele impulso modernista descrito por Roberto Schwarz⁹ e retomado por Guilherme Wisnik. Não esqueçamos, afinal, que o poema foi publicado em 1966 – dois anos, portanto, após o golpe civil-militar de 1964, que interrompeu o processo democrático iniciado após o Estado Novo, do qual a própria construção de Brasília é um momento forte, e instaurou seu próprio programa de modernização conservadora.

Em outras palavras, quando o projeto modernizador do Brasil – que englobava, entre outros fenômenos, a arquitetura moderna e a poética cabralina – perde sua faceta otimista, cujo horizonte último era a resolução dos descompassos que marcavam a vida nacional, e muda de sentido, revelando como o próprio “progresso” do país depende desses descompassos, a poesia de Cabral parece, por um instante ao menos, perder suas bases e recorrer a resoluções conceituais das quais, anteriormente, desconfiava. Os custos disso, em termos estéticos, já foram parcialmente expostos: a “mineira” que não se constitui em relação ao outro termo do poema (no caso, “Brasília”), a adoção dos verbos no futuro do indicativo, que sinalizam aquilo que *será* (não o que *é*) e o elogio nostálgico dos “alpendres sem ânsia” (contrariando a crítica severa do “tríptico do Capibaribe”). Estes, porém, não explicam tudo.

Como observa Vagner Camilo:

Muito embora em outro poema de *Museu de tudo*, “A arquitetura da cana-de-açúcar”, os alpendres da casa grande cheguem a ser vistos, criticamente, como falsamente acolhedores e cordiais para quem é de fora, a verdade é que essa perspectiva denunciadora não se estendeu aos poemas sobre Brasília (CAMILO, 2006, p. 317).

A “perspectiva denunciadora”, embora não se estenda a Brasília, permanece, em *Museu de tudo*, na abordagem crítica da casa-grande pernambucana, cujo grande produto fora a “cana-de-açúcar”. Nesse livro, imediatamente posterior a *A educação pela pedra*, há um outro poema, aliás, que confirma a especificidade no tratamento da nova capital: “À Brasília de Oscar Niemeyer”, no qual se enaltece, uma vez mais, as “[...] casas-grandes de engenho,/ horizontais, escancaradas,/ onde se existe em extensão/ e a alma todoaberta se espraia” (1975, p. 64). É como se a perda de bases, aludida acima, da poética de João Cabral se fizesse visível – ou melhor, se fizesse *mais* visível – em suas poucas menções à cidade de Brasília. Quer dizer, o elogio à casa-grande só comparece nesse deslocamento geográfico¹⁰, longe da densidade e da concretude conquistadas, progressivamente, nos diversos poemas sobre Pernambuco. Tanto assim que a ausência de “ânsia”, tão desejada em “Uma mineira em Brasília”, não se encontra nas casas-grandes de engenho pernambucanas, mas “no envolvimento de alpendre de Minas”.

O leitor contumaz de João Cabral sabe bem que Minas Gerais, apesar de sua centralidade na poesia de tantos modernistas (como ignorar os poemas sobre Ouro Preto de autores como Oswald de Andrade e Manuel Bandeira? O que dizer acerca da recorrência da topografia mineira na obra de um Drummond?), não é propriamente um *motivo* em sua obra. Por isso, a mediação daquela “mineira”, que traz em si o “estar-se tão fluente”, no poema sobre Brasília torna-se ainda mais sintomática dentro do quadro de exceções à regra cabralina. Do mesmo modo, a rima consoante – que o poeta pernambucano evita de forma racional e consciente – ressurgiu, ainda que de modo imperfeito, entre os últimos versos (“combINA”/ “de mINAS”), nos quais a presença da nasal imediatamente anterior à estrutura rímica (“coMbina”/ “de Minas”) amplifica ainda mais a sonoridade. E essa consonância, tão alheia à linguagem a *palo seco*, pode ser entendida, enfim, como mais um dos custos, na fatura do poema, que a conciliação entre passado colonial e futuro utópico, em negação ao interregno presente, exigiu para se formalizar.

Por seu turno, a figura da “mineira” merece também algumas considerações específicas. Em sua dissertação, Silvana Moreli Vicente (2002) destaca como a presença feminina é um polo importante do “princípio de tensão” que estrutura a poesia de João Cabral de Melo Neto: percorrendo toda a obra do poeta pernambucano, a pesquisadora encontra um antagonismo fundamental, entre o “masculino do Nordeste” e o “feminino da Espanha”, que enforma o cerne desta poética. Sem nos deter na especificidade dessa tensão em cada livro, valeria realçar, contudo, que a mulher sevilhana é uma figura erotizada, cujos símiles são, quase sempre, também marcados por certa austeridade (como o “fogo” e a “dança flamenca”), que reverberam o “gosto pelos extremos” do autor.

Todavia, em sua análise de “Uma mineira em Brasília”, Vicente observa também que a imagem, nesse caso, em sua plenitude lhana, é do “acolhimento maternal” que envolve o elemento masculino. Para a pesquisadora, a configuração do feminino nesta “mineira” serve mesmo como uma revisão de certos parâmetros arquitetônicos da poesia cabralina, uma vez que aqui “a abertura para o moderno, por exemplo presente em *O engenheiro* (‘Em certas tardes subíamos/ ao edifício. A cidade diária,/ como um jornal que todos liam,/ ganhava um pulmão de cimento e vidro’) é paulatinamente substituída por uma busca de aconchego e de conforto [...]” (2002, p. 78-9).

De nossa parte, levando em consideração a complexidade temática de *A educação pela pedra*, precisamos sinalizar como essa busca de acolhimento maternal reaparece, com sinal negativo, em outro poema do mesmo livro. Na segunda parte de “Fábula de um arquiteto” (MELO NETO, 1966, p. 49), após a celebração da arquitetura moderna “como construir o aberto”, constata-se com pesar a mudança estrutural observada – como esclarece Vagner Camilo (2006), a partir de uma entrevista do próprio poeta – na capela de Ronchamp, construída por Le Corbusier:

[...]

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

A criação da “capela útero” é resultado do medo de “tantos livres”, sendo o oposto do projeto arquitetônico libertador que traria “ar luz razão certa”. Nesse texto, os “confortos de matriz” são enganosos pois – ao “refechar o homem” e fazê-lo regredir à condição de “feto” – convertem-se em agentes do “agarrotamento” que, no poema “Uma mineira em Brasília”, o “envolvimento de alpendre” prometia diluir. Outra vez, o tratamento de Brasília parece desestabilizar a atitude radical do programa cabralino à medida que aposta na libertação do homem a partir de elementos que, em “Fábula de um arquiteto”, são apenas a negação do “dar a viver no claro e aberto”. Além disso, a própria leveza da “mineira”, com sua fluência e lhaneza, parece se opor à difícil pedagogia do poema que dá título ao livro (MELO NETO, 1966, p. 20):

Uma educação pela pedra: por lições;
 para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
 A lição de moral, sua resistência fria
 ao que flui e a fluir, a ser maleada
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta:
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

[...]

As qualidades essenciais de “A educação pela pedra” – a “resistência fria”, a “carnadura concreta”, o “adensar-se compacta” – não *combinam* com as características valorizadas em “Uma mineira em Brasília” – o “estar-se tão fluente” – ou em “Mesma mineira em Brasília” (p. 56-7) – o “poroso quase carnal”, o “receptivo e o absorvimento”, o “alargando espaçoso”. O leitor de Cabral, reconhecendo o rigor do poeta, poderia mesmo imaginar que essa dualidade, construída em termos tão perfeitamente antagônicos, é muito bem urdida para ser tratada criticamente como mera incoerência interna da obra. Ao contrário, essa contradição – para além do posicionamento pessoal do autor – formaliza o próprio impasse de certo projeto moderno brasileiro diante de sua concretização mais vultuosa, isto é, a construção de Brasília. É nessa construção que os limites reais desse projeto – cristalizados pelo avesso na celebração da nova capital, permeada por concessões que relativizam a conhecida intransitividade construtiva do poeta – se dão a ver em toda sua complexidade. Por outro lado, a presença de “Uma mineira em Brasília” em *A educação pela pedra* gera um ruído muito significativo no seio da poética de Cabral que, a partir de então, se abrirá, nos livros seguintes, a certa oscilação entre a reposição afirmativa de seu ideário e a formalização da dúvida, em termos estéticos e éticos, do alcance de sua poesia.

Alguns breves comentários sobre outro poema, o supracitado “Mesma mineira em Brasília”, poderiam corroborar nossa interpretação:

No cimento duro, de aço e de cimento,
 Brasília, enxertou-se, e guarda vivo,
 esse poroso quase carnal da alvenaria
 da casa de fazenda do Brasil antigo.
 Com os palácios daqui (casas-grandes)
 por isso a presença dela assim combina:
 dela, que guarda no corpo o receptivo
 e o absorvimento de alpendre de Minas.

*

Aqui, as horizontais descampinadas
 farão o que os alpendres remansos,
 alargando espaçoso o tempo do homem
 de tempo atravancado e sem quando.
 Mas ela já veio com a calma que virá
 ao homem daqui, hoje ainda apurado:
 em seu tempo amplo de tempo, de Minas,
 onde os alpendres espaçosos, de largo.

Como aponta Thaís Toshimitsu, a mudança mais visível nesse poema em relação ao anterior, em termos semânticos, é a passagem de uma descrição calcada no espaço (“sem ânsia”, “lhano”, “crispado”) para outra cujo vértice é o tempo (“remansos”, “calmo”, “apurado”). Além disso, a primeira estrofe de “Uma mineira em Brasília” torna-se, com suas pequenas modificações, a segunda de “Mesma mineira em Brasília”. Para a pesquisadora, essa inversão – com a qual “tudo parece se alterar, sem que haja de fato alteração” (TOSHIMITSU, 2009, p. 192) – reproduz estruturalmente a contradição que tentamos descrever neste artigo:

A nova capital, símbolo do futuro utópico, das transformações recentes do país, tem a conquistar o que já fora dado em outros tempos, nas casas-grandes e de fazendas. A linha do tempo foi suprimida e resumida a um ponto de

convergência, como se a realidade nacional tivesse como destino a repetição infinita. Passado, presente e futuro são indistintos. Assim como o são espaço e tempo. (TOSHIMITSU, 2009, p. 193)

Embora concordemos que os poemas sobre Brasília, bem como a relação entre eles, constroem um ponto de convergência em que se observa certa indistinção entre passado e futuro, reforçamos que, para nós, esse ponto – para se conformar – precisou necessariamente saltar sobre o presente, o “hoje ainda apurado”. Já apontamos o quanto esse salto foi custoso, em termos formais, em relação à poética cabralina. Mas existe ainda um aspecto, de suma importância para a criação desse ponto de convergência, que precisamos ressaltar. Trata-se da figura masculina elaborada em ambos os poemas: a caracterização desse “homem crispado” poderia, por derivação, remeter à situação de pobreza de tantos outros homens (o “homem-lama”, o “severino”, o “cassaco”) representados na poesia de Cabral. Não seria difícil imaginar que este “homem” estaria próximo do sertanejo – com uma “pedra que entranha a alma”, de “A educação pela pedra”, ou “incapaz de não se expressar em pedra”, de “O sertanejo falando” (MELO NETO, 1966, p. 10) –, sendo, por exemplo, uma imagem dos chamados candangos que se transferiram ao Centro-Oeste brasileiro para trabalhar na construção da nova capital. Todavia, não há marcas textuais que confirmem essa suposição, o que, por sua vez, parece anunciar outra singularidade desses poemas sobre Brasília.

Em textos como “Pregão turístico do Recife” (1968, p. 245), de *Paisagens com figuras*, de 1956, ou “A cana dos outros” (p. 51), de *Serial*, de 1961 – só para citar dois livros distintos –, o lugar social do homem é um elemento essencial na organização do poema. Em “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, ao contrário, esse lugar torna-se, para usar o termo de Toshimitsu, indistinguível: somente abstraído as condições de trabalho, um dos motivos centrais da poética cabralina em obras como *O cão sem plumas* ou *Dois parlamentos*, é possível costurar o ponto de convergência entre passado e futuro nos poemas sobre Brasília.

Afinal, o que estabelece uma diferença irreconciliável entre a nostalgia do passado colonial e a utopia de um futuro emancipado é, justamente, a organização do trabalho. Nesse sentido, é curioso perceber que a descrição das “maneiras de casa antiga de fazenda”, que Cabral apresenta em ambos os poemas, assemelha-se àquela descrição, citada anteriormente, da “arquitetura gorda” retirada de *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre (2008, p. 43):

Cozinhas enormes; vastas salas de jantar; numerosos quartos para filhos e hóspedes; capela; puxadas para acomodação dos filhos casados; camarinhas no centro para a reclusão quase monástica das moças solteiras; gineceu; copiar; senzala.

Entre os elementos resguardados no “cimento de Brasília”, não nos parece banal o apagamento do outro polo da síntese de Freyre, a “senzala”. Por outro lado, seguindo a reflexão do antropólogo, não seria absurdo apontar que o “tempo amplo de tempo, de Minas”, celebrado em “Mesma mineira em Brasília”, remete ao “largo ritmo de vida patriarcal que os proventos do açúcar e o trabalho eficiente dos negros tornaram possível” (FREYRE, 2008, p. 43). O que o poema oculta, portanto, na lógica do trabalho, é que permite a confluência entre o passado, descolado do que tinha de opressor, e o futuro, livre do que tem de irrealizado – i.e., a *transformação radical na estrutura da sociedade*, da qual a construção de Brasília e, em certa medida, a própria poesia de Cabral seriam uma espécie de antecipação.

Como vimos, “À Brasília de Oscar Niemeyer”, de *Museu de tudo*, apresenta a mesma comparação positivada entre a casa-grande e a cidade moderna. Vale a pena indicar, porém, que na última estrofe, esse poema parece esboçar um lugar mais específico ao “homem daqui”, ao sugerir que as características “horizontais, escancaradas” podem “[...] ensinar/ quem for viver naquelas salas/ um deixar-se, um deixar viver/ de alma arejada, não fanática” (MELO NETO, 1975, p. 64). Nesse caso, há um desejo de adequação entre as potencialidades emancipadoras de Brasília, cujo espeelhamento no passado colonial mantém as contradições já expostas, e a necessidade de uma “alma arejada” àqueles que ocupam as “salas” de Brasília – metonímia que engloba todas as instâncias do poder administrativo. Outra vez, ainda que de modo diverso, o poema escapa do interregno presente, “denunciando”, um tanto cifradamente, a aberração de um governo ditatorial instalado nessa cidade que, idealmente, fora construída como um espaço democrático. O país bloqueado é, assim, negado e o poema, desde o título, oferece uma outra imagem de Brasília por meio do adjunto adnominal (“de Oscar Niemeyer”), que remete a seu projeto original.

Outro poema de *Museu de tudo*, cujo nome completo é “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961” (p. 4), traz uma configuração bastante diversa. Primeiramente, cabe assinalar que a data inscrita no título recupera uma situação vivida antes do golpe de 1964, durante uma das passagens do filósofo alemão pelo Brasil. Max Bense, que conviveu com grandes artistas e pensadores nacionais, refletiria sobre esse período de sua vida, com destaque para seu entusiasmo em relação à nova capital, no livro *Inteligência brasileira*, publicado originalmente na Alemanha em 1965. Curiosamente, embora essa reflexão estabeleça certa ligação entre Brasília, entendida como uma “incontestável proclamação brasileira de inteligência cartesiana, [...], uma momentânea e extrema intensificação do poder criador universal” (2009, p. 19-20), e Ouro Preto, cidade na qual se percebe “um estilo geométrico, metódico, cartesiano [...]” como “uma clara antecipação do universo ideacional matemático-construtivo do estilo concretista de uma arquitetura quase platônica” (p. 38), é preciso destacar que essa ligação se consolida por meio de uma oposição a Congonhas do Campo, onde, segundo o filósofo, “descobre-se a imitação, a infusão estética e

ideológica, *o passado que permanece, ou seja, a colonização cristã e anti-humana*, a repressão da inteligência pelo batismo, os maus ares de Roma [...]” (p. 38, grifo nosso).

Ou seja, no pensamento de Bense, a lógica se inverte: Brasília é valorizada pelo que tem de propriamente moderno e Ouro Preto – a exceção do passado colonial –, pelo que apresenta como *antecipação* dessa modernidade. De modo similar, “Acompanhando Max Bense” reforçará justamente esse aspecto, sem que isso contrarie a configuração da cidade nos outros três poemas que abordamos antes. Para tanto, além do deslocamento temporal do título, o poeta engendra uma forma reiterativa, bastante usual em sua obra, na qual a repetição da rima toante (em “ia”) vai pontuando uma reflexão que se desdobra, a cada verso, até constituir um todo organizado de maneira clara e racional:

Enquanto com Max Bense eu ia
como que sua filosofia
mineral, toda esquadrias
do metal-luz dos meio-dias,
arquitetura se fazia:
mais um edifício sem entropia,
literalmente, se construía:
um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita
e a vai dizendo, Brasília,
eu também de visita ia:
ao edifício do que ele dizia;
edifício que, todavia,
de duas formas existia:
na de edifício em que se habita
e de edifício que nos habita.

Nesse caso, a despeito dos demais, há novamente a consagração dos elementos presentes no “sonho” de *O engenheiro*. Ocorre, porém, que o “metal-luz dos meios-dias” não é vislumbrado, dentro do poema, na própria cidade de Brasília, mas na “filosofia mineral” de Max Bense. O *eu* – elocução, é preciso dizer, um tanto incomum na poesia cabralina – explicita que sua visita não é à capital federal, mas “ao edifício do que ele dizia”. O que importa aqui, portanto, é *o pensamento de Max Bense*, sua capacidade de construir um “edifício filosofia”, que existe de “duas formas”: “em que se habita” e “que nos habita”. O filósofo alemão leva o eu a um passeio que ultrapassa a situação factual (uma visita a Brasília) e consolida-se, no fim do poema, na construção desse outro edifício. Brasília torna-se, assim, um elemento disruptivo para o desenvolvimento desse outro lugar, o “edifício filosofia”, onde o eu do poema reencontra as qualidades arquitetônicas que animaram a poética cabralina em outros contextos.

É significativo, portanto, que a arquitetura “toda esquadrias” – aquele “construir o aberto”, celebrado em “Fábula de um arquiteto” – apareça, em Brasília, apenas nessa passagem da memória, demarcada pela data no título e deslocada para o centro da reflexão do filósofo alemão. É como se a força desse projeto, embora interceptada no momento presente, ainda tivesse validade como forma de pensamento (o que não é pouco!). De todo modo, o impasse é configurado pelo avesso, isto é, pela abdicação da abordagem direta da cidade, cujas contradições são, em certa medida, as da própria poética de Cabral: ao transferir as qualidades do projeto moderno para o “edifício filosofia”, o poema converte as aspirações emancipatórias desse projeto em realizações teóricas – sem dúvida, importantes –, elidindo sua ausência de concretização prática no espaço interdito de Brasília. Ou seja, uma vez mais, o poema parece oscilar entre a afirmação impositiva da poética cabralina, num plano, e, no outro, a captação – em negativo – dos limites dessa poética.

Como se sabe, a obra de João Cabral de Melo Neto é atravessada por uma série de tensões – algumas delas já bem mapeadas, outras ainda a serem trabalhadas pela crítica – que, a seu modo, podem ser encaradas como instrumentos do poeta, em sua luta para dar a ver “real o real”. Reiteramos, por fim, que as contradições aqui apontadas não escaparam à consciência do próprio Cabral, cuja lucidez construtiva dá lições de grande poesia ao formalizá-las em livros como *A educação pela pedra* e *Museu de tudo*. Por isso mesmo, parece-nos necessário encerrar com uma última volta do parafuso, sucinta em sua elaboração, mas importante para apontar a trama imbricada do poeta no trabalho rigoroso com suas ideias fixas ao longo de quatro décadas.

O primeiro verso de “Mesma mineira em Brasília” é: “No cimento duro, de aço e cimento”. O dêitico (“Aqui”) é deslocado para a segunda estrofe e o poema apresenta, inicialmente, um elemento arquitetônico essencial para a construção de Brasília – algo que não aparece no primeiro poema que analisamos. Ora, trata-se de uma variação semântica do “cimento armado”, presente desde *Os três mal-amados* como símile de “poema” e metonímia da arquitetura moderna à qual João Cabral se atrelara na década de 1940. É nesse elemento que, os versos seguintes

elucidam, “Brasília, enxertou-se, e guarda vivo, // esse poroso quase carnal da alvenaria/ da casa de fazenda do Brasil antigo”. É interessante pensar como essa coincidência parece sugerir uma confluência profunda entre a poética cabralina – em poemas como *O rio* – e a “ulcerada alvenaria” dos “casarões”, aos quais em princípio ela se opõe. Se assim for, talvez possamos recuperar, de modo enviesado, a interpretação de Luis Alberto Brandão Santos: o projeto moderno, sintetizado na poética de Cabral, e esse passado colonial, tão diversamente trabalhado nos poemas sobre o rio Capibaribe e nos poemas sobre Brasília, podem ser entendidos como duas etapas distintas de um mesmo processo histórico, cujo nexos só seria visível com a criação da nova capital e, sobretudo, com sua mudança de sentido após o golpe. João Cabral, com todas as concessões formais que impõe aos poemas “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”, acaba realçando estruturalmente esse nexos, jogando nova luz sobre uma porosidade que, em seus livros anteriores, talvez já estivesse latente. Desse modo, o poeta reafirma sua capacidade criadora quando, diante de um presente desastroso, resultado em certa medida da deturpação de seu projeto estético-político – ou talvez do que nele já havia de mais problemático sob a epiderme emancipadora –, dá forma, de maneira tão complexa, a um novo feixe de questões que esse período obscuro na história recente do país anunciava.

Agradecimentos

À Carolina Serra Azul, pela discussão, sempre proveitosa, de questões de método e de teorias críticas, e à Sofia Nestrovski, pela rápida e certa ajuda na tradução do resumo em inglês.

Referências

ANDRADE, Luana Leyendecker de; MELO, Carlos Eduardo Luna de. Histórico do concreto em Brasília: uma visão sobre a estrutura de obras em concreto armado na Capital. *Arquitextos*, São Paulo, n. 161.02, 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.161/4913>>.

ATHAYDE, Félix de. *A viagem – ou o itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CAMILO, Vagner. De poetas, funcionários e engenheiros. *Remate de Males*, Campinas, v. 26, n. 2, p. 307-320, 2006.

COSTA, Lucio. Relatório do Plano Piloto de Brasília. In: _____. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Brasília: GDF, 1991, p. 18-34.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

NASCIMENTO, Elisa Fonseca. *Arte e técnica na obra de Joaquim Cardozo: notas para a construção de uma biografia intelectual*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. A cidade arcaica. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 6, p. 85-90, 1999.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?* 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 29-48.

TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VICENTE, Silvana Moreli. *João Cabral de Melo Neto: a poesia no feminino*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

WISNIK, Guilherme. Plástica e anonimato: modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 169-193, 2007.

Notas

1 Uma análise técnica do uso do cimento armado nos edifícios históricos de Brasília é feita por Luana Leyendecker de Andrade e Carlos Eduardo Luna de Melo (2013). Por ora, vale ressaltar que o engenheiro responsável pelas medidas adequadas no uso desse material, em projetos como o Palácio da Alvorada, o Congresso Nacional e a Catedral de Brasília, foi o também poeta Joaquim Cardozo.

2 Segundo Elisa Fonseca Nascimento (2007), esse relato, cuja data de elaboração é desconhecida, está armazenado no acervo da Biblioteca Joaquim Cardozo (CAC UFPE), sob o título “A construção de Brasília”, e foi republicado em *folder* comemorativo por ocasião da reabertura da Biblioteca. Atualmente, pode ser lido no portal *Brasília Poética: declarações de amor à Brasília*, organizado por José Rangel Farias Neto, tendo como fonte a edição de 2007 de *Poesia completa e prosa* de Joaquim Cardozo, publicada pela editora Nova Aguilar em parceria com a Fundação Joaquim Nabuco: <http://brasiliapoetica.com.br/uma-cidade-como-por-encanto/>.

3 Conforme atesta João Alexandre Barbosa, a “operação redutora” da poesia cabralina – a depuração, levada a cabo em *Psicologia da composição*, do poema a seus elementos essenciais como forma de “representação” do objeto a partir de sua própria linguagem – é o que permite ao poeta uma entrada mais profunda em sua matéria histórica nos livros da década de 1950. Assim, *O cão sem plumas* é “um poema crítico não porque apenas fale de lama, homem-lama, vida-lama em oposição à condição emplumada, mas porque se desempluma para permitir o discurso, criando, desta maneira, uma relação poética de dependência entre significante e significado” (1975, p. 112). Como se verá adiante, esse conceito de “imitação da forma” entremeará nossa análise do poema sobre Brasília.

4 O “Patriarca” é José Bonifácio que, segundo a epígrafe do plano-piloto, “propõe, em 1823, a transferência da Capital para Goiás e sugere o nome de BRASÍLIA” (COSTA, 1991, p. 20). Já aqui podemos antever certo cruzamento entre o projeto de modernização da nova capital e uma entusiasmada recuperação do passado que o poema “Uma mineira em Brasília”, de certo modo, também constrói.

5 A *secura* é uma característica que perpassa a obra de João Cabral, formalizando uma reflexão metapoética que se constrói em relação à geografia pernambucana e à condição severina do homem que habita o sertão nordestino. A título de exemplificação, podemos citar os versos finais de “A palo seco”, poema de *Quaderna*: “A *palo seco* existem/ situações e objetos: Graciliano Ramos,/ desenho de arquiteto,/ as paredes caiadas,/ a elegância dos pregos/ a cidade de Córdoba/ o arame dos insetos./ Eis uns poucos exemplos/ de ser a *palo seco*,/ dos quais se retirar/ higiene ou conselho:/ não o de aceitar o seco/ por resignadamente/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente” (MELO NETO, 1968, p. 164-5). É interessante notar que, nesse caso, o “desenho de arquiteto” é valorizado por sua contenção, não por sua exuberância.

6 Podemos propor algumas combinações que talvez rendessem leituras interessantes: como relacionar os “dois sóis”, cuja luz “revela real o real”, de “O sol em Pernambuco” (*Op. cit.*, p. 82), com “o mais prático dos sóis” que, sendo de “uso interno”, também “reenfoca” o “borroso de ao redor”, em “Num monumento à aspirina” (p. 90)? É possível ignorar que a realização plena da “luz balão” de “Tecendo a manhã” (p. 46) é desestabilizada pelo recrudescimento no “ar luz razão certa” do poema seguinte, “Fábula de um arquiteto” (p. 48)? Há algum ponto de intersecção entre a “tábua-de-latrina” de “Sobre o sentar-/estar-no-mundo” (p. 40) e as “super-cadeiras” em que estão assentados os “Comendadores jantando” (p. 92)? O “vazio cheio” de “Os vazios do homem” (p. 88) não será o mesmo “vazio” do tempo, preenchido “de coisas”, em “Habitar o tempo” (p. 104)?

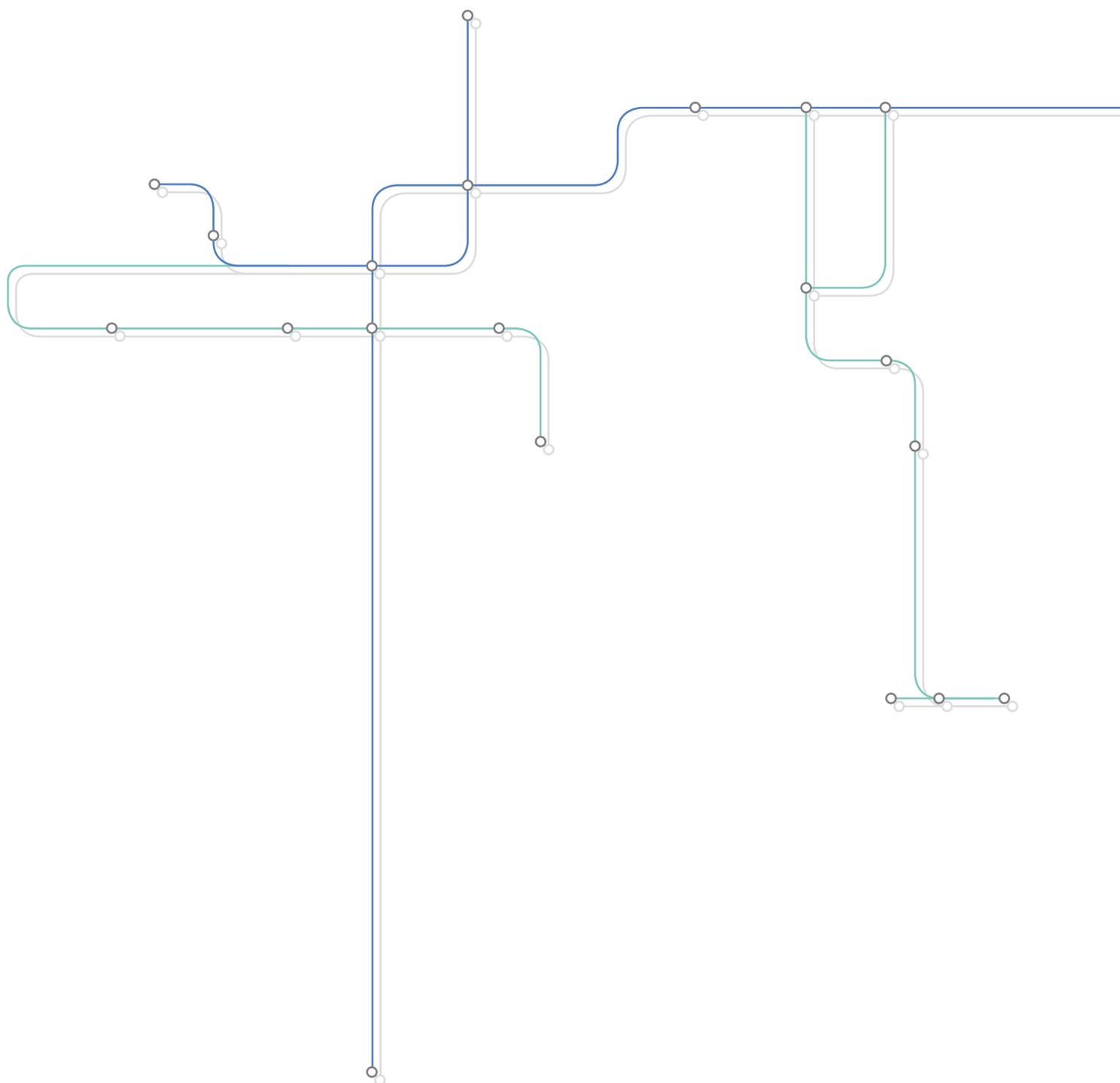
7 Curiosamente, esse esquema de *A educação pela pedra* poderia ser sintetizado por outro trecho do plano-piloto de Brasília: “Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória” (COSTA, 1991, p. 34, grifo nosso).

8 Em certo trecho de *O cão sem plumas*, o Capibaribe tem “Algo da estagnação/ dos palácios cariadados/ [...] das salas de jantar pernambucanas,/ por onde veio se arrastando// (É nelas,/ mas de costas para o rio/ que ‘as grandes famílias espirituais’ da cidade/ chocam os ovos gordos/ de sua prosa)” (MELO NETO, 1968, p. 307). Em *O rio*, há a descrição dos “casarões de escadas para o rio;/ todos sempre ostentando/ sua ulcerada alvenaria;/ [...] todos bem orgulhosos,/ não digo de sua poesia,/ sim, da história doméstica/ que estuda para descobrir, nestes dias,/ como se palitava/ os dentes nesta freguesia” (p. 296). Já em *Morte e vida severina*, destaca-se ironicamente que “Cada casebre se torna/ no mucambo modelar/ que tanto celebram os/ sociólogos do lugar” (p. 234).

9 A descrição desse impulso – seus pressupostos, impasses, variações e desdobramentos – é um *leitmotiv* do pensamento de Schwarz, evidenciado em diversos ensaios ao longo de sua obra. Vejamos, por exemplo, seu resumo sobre a configuração do projeto poético de Oswald de Andrade: “Na década de 20, o programa pau-brasil e

antropofágico de Oswald de Andrade também tentou uma interpretação triunfalista de nosso atraso. A dissonância entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural forma o centro de sua poesia. [...] O desajuste não é encarado como vexame, e sim com otimismo – aí a novidade –, como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo, quer dizer, não-burguês. [...] A ideia é aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa diretamente ao paraíso” (2006, p. 37).

10 Não cabe aqui tratar dos poemas de cunho memorialista, nos quais o autor revisita sua infância em engenhos e fazendas, de livros como *A escola das facas* e *Agrestes*, publicados na década de 1980. Ressaltamos, todavia, que *Museu de tudo* marca um momento de transição na poesia de Cabral, em que elementos recalcados de sua poética nos livros anteriores transparecem de diferentes maneiras e reorientam, até certo ponto, os vetores que organizam toda sua obra.



renato russo e a cidade



*Elisângela Maria Ozório*¹

Resumo:

Este artigo pensa como o centro urbano adentra o universo das canções-poemas “Música urbana”, “Fábrica” e “Música urbana 2”, lançando mão dos discursos utópico e distópico. Para isso, o artigo parte da referência à cidade do poema de Almeida Garrett, passando para o olhar crítico de Walter Benjamin sobre a modernidade e a ausência do herói, uma vez que a literatura moderna tende a vagar o lugar do herói, fornecendo espaço para a criação de representantes de herói. Posteriormente, o artigo debruça-se sobre a teoria de Russel Jacoby, em que exemplifica a distopia como a outra face da utopia. Sem a utopia, seria impensável a existência da distopia. Sobre o amargor da distopia, Renato Russo presentifica a cidade, dando saliências ao feio, ao degradante e ao comum. A cidade de Renato Russo compõe-se de aglomerados populacionais, que resultam em uma música sobre a cidade.

Palavras-chave:

Renato Russo; canções-poemas; cidade.

Abstract:

This article examines how the urban centre pervades the universe of the poetic songs “Música Urbana”, “Fábrica” and “Música Urbana 2”, making use of utopic and dystopic discourses. For that, the article begins with a city reference in a poem by Almeida Garrett, moving on to Walter Benjamin’s critical perspective on modernity and the absence of the hero, since modern literature tends to turn the hero’s place vacant, making room for the creation of hero representatives. Next, the article deals with the theory of Russel Jacoby, in which he defines dystopia as the other side of utopia. Without utopia, the existence of dystopia would be inconceivable. On the bitterness of

¹ Universidade Estadual de São Paulo (Unesp). E-mail para contato: profelisma@gmail.com.

dystopia, Renato Russo makes the city present, giving emphasis to the ugly, the degraded and the ordinary. Renato Russo's city is composed of population clusters, which result in city-themed music.

Keywords:

Renato Russo; poetic songs; city.

Almeida Garrett, durante a literatura romântica, escreveu "Estes sítios!", divisando os espaços campo e cidade. A divisão proporcionava a representação bela do campo, como o ambiente de paz, harmonia e amor, enquanto a cidade, presentificava-se no lugar das vaidades, em que o ser humano curvava-se diante das paixões más, porque a sua alma estava rendida ao inferno: "E oh! deixar tais delícias como esta! / E trocar este céu de ventura / Pelo inferno da escrava cidade" (GARRETT, 2000, p. 256). Para o eu lírico da poesia de Almeida Garrett, estar no paraíso significava viver na natureza, porque a pureza da fauna e da flora colaborava para um ser humano bondoso e honesto. O contrário do paraíso consistia na cidade, o inferno, porque, nela, a crueldade das máquinas e do dinheiro reinava sobre as ações humanas. O homem da cidade acabava por absorver essa crueldade, transformando-se no ser mal-doso. Logo, a poesia de Almeida Garrett traduz a diferença entre a utopia e a distopia, porque o sonho perfeito, que culmina no paraíso, forma a utopia do Romantismo, que pregava, em uma de suas fases, a natureza como o espaço de perfeição. Por outro lado, a cidade, vista pelo viés do imperfeito, invade o discurso da distopia. A distopia de Garrett caracteriza-se pelo lado obscuro e feio da cidade, sendo que este lado contribui para as ações e a personalidade do homem. A partir da temática romântica do poeta sobre a cidade como o espaço imperfeito e distópico, traça-se um pequeno resquício da representação da cidade nas canções-poemas de Renato Russo, que ora trabalham com o discurso utópico, ora com o discurso distópico.

Desse modo, herdando a temática de que a cidade caracteriza-se pelo baixo indivíduo, Renato Russo (líder, cantor e compositor da banda de *rock* Legião Urbana) representa a área urbana sob o julgamento do feio e do lugar repleto das imperfeições. O mau cheiro, as diferentes casas e as relações de trabalho fazem-se de substâncias poéticas, criando uma imagem da área urbana a partir do sentimento de repulsa e de asco. No entanto, o sentimento de asco não espanta as pessoas que escolhem a cidade para sobreviver. As canções-poemas "Música urbana", "Música urbana 2" e "Fábrica" trazem a imagem da cidade imperfeita.

Na leitura do texto de Walter Benjamin (2000), vê-se a discussão sobre a modernidade literária, que explora a poética da cidade. Fugindo do discurso literário de avanço e de progresso da cidade, a modernidade discutida por Benjamin recria o espaço urbano das pessoas comuns, que esperam, de alguma forma, uma vida melhor, mesmo que vivam com os trapos da sociedade:

[...] é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doente, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pela alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas... esta população espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito; sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes parques. (Baudelaire apud BENJAMIN, 2000, p. 11-12)

Ao expor a citação de Charles Baudelaire, Walter Benjamin permite observar que a cidade da modernidade não é mais a cidade do lugar perfeito, em que as pessoas vivem no conforto, porque o seu rápido desenvolvimento licencia condições para o progresso individual do homem. A citação de Baudelaire determina a cidade da poesia moderna: a cidade dos marginalizados; isto é, a cidade dos trabalhadores, dos desempregados, dos segregados. Todos eles feitos de abandono e solitários, porque vivem à sombra dos grandes e imperiosos prédios, que ajudaram a edificar com o uso de seu trabalho. Essa população cheira o pó das fábricas, doa a força do trabalho e a saúde à manufatura industrial. Vivendo – ou sobrevivendo – da fábrica, o homem, descrito como o operário, mas que pode ser considerado como o ser humano que vive na modernidade, ajuda o meio urbano a se desenvolver e a construir as obras-primas da cidade. Todavia, marginalizados pela elite social, os operários não usufruem dos resultados de seu próprio trabalho, porque não podem frequentar os lugares da elite, que se configuram como as obras-primas.

Na canção-poema *Fábrica* (1986), Renato Russo representa a mutação do campo para a cidade, reunindo-a na imagem da indústria:

Fábrica

Nosso dia vai chegar,
Teremos nossa vez.
Não é pedir demais:

Quero justiça,
 Quero trabalhar em paz.
 Não é muito o que lhe peço –
 Eu quero trabalho honesto
 Em vez de escravidão.

Deve haver algum lugar
 Onde o mais forte
 Não consegue escravizar
 Quem não tem chance.

De onde vem a indiferença
 Temperada a ferro e fogo?
 Quem guarda os portões da fábrica?

O céu já foi azul, mas agora é cinza
 E o que era verde aqui já não existe mais.
 Quem me dera acreditar
 Que não acontece nada de tanto brincar
 Com fogo.

Que venha o fogo então.

Esse ar deixou minha vista cansada,
 Nada demais.

“Fábrica” inicia com a esperança da utopia, porque a canção-poema projeta dias melhores, em que todos terão sua vez na cidade. Diante da projeção, o discurso poético demonstra os sonhos de justiça por meio das relações trabalhistas igualitárias: “Quero trabalhar em paz” e “Em vez de escravidão”. Após a canção caminhar sobre a esperança, na terceira estrofe, defronta-se com a indiferença e a realidade cruel da sociedade, contrapondo-se com a natureza presente nos fragmentos “O céu já foi azul” e “E o que era verde aqui”, que trazem o lugar bonito e perfeito e aproximam-se das representações utópicas de Almeida Garrett. O discurso de Renato Russo não se centraliza nesta utopia, visto que a recriação da cidade desmancha e define o paraíso. O céu, antes azul, “agora é cinza”, e o verde “já não existe mais”. A natureza obrigatoriamente cede suas belezas para o feio: a construção das fábricas – “Quem guarda os portões da fábrica?”.

Perfilhando sobre o discurso do feio, a canção-poema abre-se para a distopia, que nega a existência do perfeito. Para isso, Renato Russo utiliza a indagação “De onde vem a indiferença/Temperada a ferro e fogo?”. A retórica do compositor poético define a população marginalizada, que trabalha nas fábricas, sob o calor do fogo e a dureza do ferro, mas que não participa dos benefícios dela. Na mesma estrofe, a retórica é substituída pela ironia em “Quem guarda os portões da fábrica?”, como se incitasse a rebelião dos empregados. A fábrica, símbolo da cidade e do poder, escraviza os operários, que protegem a fábrica e, conseqüentemente, o proprietário. Dessa forma, quem protege os portões são aqueles que poderiam derrubar as hierarquias sociais das quais o assalariado faz parte.

Em outros versos, a distopia ressurge mais explícita: “Quem me dera acreditar/ Que não acontece nada de tanto brincar com fogo”, porque o eu poético, o trabalhador, sabe que provocar o proprietário (personificado em “fogo”) resulta em punições. O trabalhador perde as esperanças de uma vida melhor, porque a cidade das fábricas não tem justiça, pois prioriza sempre o “mais forte”, o proprietário, que, por sua vez, impõe um serviço escravo ao empregado: “Aqui reside a diferença entre utopia e distopia: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em idéias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (JACOBY, 2007, p. 40).

Para Russel Jacoby, a distopia está ligada ao término da liberdade do homem diante das hierarquias sociais. Ela não se encarrega de ser o oposto da utopia, a crença de um lugar perfeito, em que a liberdade fundamenta-se. O fim do sonho utópico prolonga-se para a construção da imagem distópica. Daí a distopia existir porque há a imagem primeira, a da utopia. Quando a utopia atinge o próprio fracasso, a distopia aparece. Quando as hierarquias sociais não mais asseguram a imagem perfeita, as sociedades recaem sobre a imagem da distopia, porque as desigualdades e o individualismo ocasionam a solidão e a desesperança no ser humano, que, na canção, configura-se no operário. Quando o empregado se sujeita ao sistema de trabalho da fábrica, transforma-se em um ser sem liberdade.

A canção-poema “Fábrica” executa o discurso distópico justamente sobre o fracasso da utopia, porquanto a fábrica não controla mais o sonho do progresso, da aquisição igualitária de bens materiais que elevariam o indivíduo a obter liberdade. A fábrica aprisiona os funcionários, os donos são indiferentes aos problemas das pessoas comuns,

a cidade converte-se ao pó e ao cinza, a beleza do espaço social não mais existe, e a “vista cansada” advém do ar poluído da fábrica.

“Música urbana”: o discurso distópico na representação da cidade

O discurso distópico tende para a representação do feio e da falta de esperança. A cidade distópica não reconhece a importância do homem para o desenvolvimento da sociedade, bem como sobrevive do caminhar do homem comum e abandonado. “Música urbana” (2000) recorre ao discurso distópico por meio da representação da grande cidade, exaltando o movimento diário dos carros e o andar do homem solitário:

Música urbana

Contra todos e contra ninguém
O vento quase sempre
Nunca tanto diz
Estou só esperando
O que vai acontecer
Eu tenho pedras nos sapatos
Onde os carros estão estacionados
Andando por ruas quase escuras
Os carros passam

As ruas têm cheiro
De gasolina e óleo diesel
Por toda a plataforma
Toda a plataforma
Por toda a plataforma
Você não vê a torre

Tudo errado, mas tudo bem
Tudo quase sempre
Como eu sempre quis
Sai da minha frente
Que agora eu quero ver
Não me importam os seus atos
Eu não sou mais um desesperado
Se eu ando por ruas quase escuras
As ruas passam



Em oposição a “Fábrica”, “Música urbana” ganha a cidade com a visão mais particularizada do eu poético, “Estou esperando/ o que vai acontecer”, que exprime o olhar do homem de dentro da cidade; o homem que sente o vento e cheira o ar fétido da área urbana: “As ruas têm cheiro/ De gasolina e óleo diesel”. A sinestesia provoca no leitor-ouvinte a presença do movimento rápido dos carros e dos trens, porque o odor sugere a presença dos objetos, que utilizam a gasolina e o óleo diesel. Igualmente, no verso “Por toda a plataforma”, o outro não percebe a torre de comando, que tudo controla. A plataforma e a torre fazem alusão aos anos da repressão política, porque “Música urbana” integrava o repertório musical do Aborto Elétrico, banda musical originada no final da década de 1970 e início da de 1980, quando o país vivia ainda sob o comando do regime militar. Aborto Elétrico tinha Renato Russo como um dos componentes. Apesar da censura, os jovens de Brasília, principalmente Renato Russo, encontraram na expressão musical a chance de criar canções-poemas com críticas à ausência de liberdade. Com o fim de Aborto Elétrico, ainda na década de oitenta, surgiram duas bandas, a Capital Inicial e a Legião Urbana. Renato Russo migrou para esta última. Foi Capital Inicial que herdou do repertório do Aborto Elétrico a “Música urbana”, sendo que a letra da canção é de autoria de Renato Russo. Retornando a “Música urbana”, a dita sinestesia deixa clara a posição do eu poético. Através dele, restitui-se e sente-se a cidade.

Charles Baudelaire, no tratamento da pintura, diz que “há, na vida ordinária, na metamorfose cotidiana das coisas exteriores, um movimento rápido que exige do artista igual velocidade de execução” (BAUDELAIRE, 2010, p. 18). Os fatos cotidianos, da vida comum, acontecem de forma rápida e simultânea, homens trabalham ao mesmo tempo em que carros transitam e/ou crianças brincam. O artista da pintura dá-se ao exercício de apreender a simultaneidade do cotidiano nos quadros. Isso exige do pintor igual velocidade da vida moderna.

“Música urbana” resgata a velocidade da cidade, em um ritmo rápido e massificador, característico do *rock*. O *rock*, uma música híbrida (porque surge da fusão dos estilos musicais *blues*, *rhythm and blues*, *jazz*, *country* e *gospel*), canta os comportamentos, que estão na sociedade, bem como seu som agressivo tende a contestar as hierarquias e a ser ouvido por todos. No *rock* de “Música urbana”, as imagens encadeiam-se, tentando reconstruir o movimento da vida ordinária: “os carros estão estacionados/ Andando por ruas quase escuras/ Os carros passam”.

Novamente, o discurso distópico adentra a canção, demonstrando que a organização da sociedade encontra-se errada; contudo, a indiferença do eu poético impossibilita-o de agir: “Tudo errado, mas tudo bem” e “Não me importam os seus atos”. A indiferença do eu poético é vista com Emil Cioran quando discorre sobre a utopia e levanta conceitos da distopia: “Sem desejo nem vontade de destruir, é suspeito, venceu o demônio ou, o que é mais grave, nunca foi possuído por ele” (CIORAN, 2011, p. 13). Nas palavras do filósofo, o demônio significa o espírito revolucionário, que não permite ao ser humano aceitar as atrocidades da sociedade, por causa disso, o demônio pode sintetizar a revolução, porque condiz com o inconformismo da pessoa frente ao mundo de desigualdade. Isso dirige-se para dois tipos de maturidade: a primeira condizente com a conformação; e a segunda, com o inconformismo. Na primeira, o homem conformado habita a distopia, porque não mais acredita na liberdade plena, não tem mais sonhos de alcançar um mundo perfeito. Ele enterra-se na indiferença e na conformação de se viver em uma cidade mal estruturada, em que a presença do belo divide o feio, a riqueza e a pobreza. O eu poético de “Música urbana” assemelha-se ao homem maduro conformado, porque, vivendo na cidade, com toda a velocidade do espaço ordinário, o eu poético não se importa mais, vive às escuras, parado, apenas observando o ambiente: “As ruas passam”, são todas iguais, o ser é apenas mais na multidão, por isso, estagna-se no centro da cidade.

Paulo Leminski, no ensaio “Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl”, explica a situação da pós-modernidade, que, apesar de vir depois da modernidade de Benjamin, pode nos esclarecer a recriação da cidade por meio de Renato Russo. No texto, a pós-modernidade traz a urbanização e o desenvolvimento veloz da indústria e da tecnologia, o que ocasiona, cada vez mais, a aquisição de bens de consumo: “O mundo ‘pós-moderno’ é um mundo atomizado, onde as pessoas (e a Pessoa) se tornam mônadas isoladas entre os milhões que habitam a Grande Cidade em que este planeta está se transformando” (LEMINSKI, 2011, p. 89).

O mundo pós-moderno de Leminski configura-se em um átomo: a Grande Cidade. Nela, os seres humanos são partículas individualizadas e indivisíveis, porquanto o átomo depende dos seres da sociedade para existir; em contrapartida, apesar da indivisibilidade do átomo, os indivíduos não se reconhecem como partes de um coletivo, que forma a cidade atômica. A cidade não se divide, porque a massa humana é uma. Porém, o humano, que é massa, não se encara como o todo, e sim como o ser individual. A pós-modernidade descrita por Paulo Leminski também compõe a modernidade, sendo que Renato Russo trabalha com as questões da modernidade.

“Música urbana 2” e a massa do átomo de Paulo Leminski

A massa atômica de Paulo Leminski faz parte do universo da modernidade, uma vez que o homem moderno vê-se como o ser individual, que não integra uma comunidade. A sociedade, por sua vez, interage com o homem como se fossem as partículas de sua fundação. Tudo o que há, na cidade, são elementos que a formam, porque são as partículas do átomo. “Música urbana 2” (1986) trabalha com os elementos que constroem a cidade; daí localizar-se na massa do átomo de acordo com as descrições de Leminski:

Música urbana 2

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana,
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres
Cantam música urbana.
Motocicletas querendo atenção às três da manhã –
É só música urbana.

Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana
E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana
Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana.

O vento seco e sujo nos cantos de concreto
Parece música urbana
E a matilha de crianças sujas no meio da rua –
Música urbana.
E nos pontos de ônibus estão todos ali: música urbana.

Os uniformes
 Os cartazes
 Os cinemas
 E os lares
 Nas favelas
 Coberturas
 Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.
 Não há mentiras nem verdades aqui
 Só há música urbana.

A massa de “Música urbana 2” resume-se à sinfonia e à imagem prismática da cidade: desde as casas – “Em cima dos telhados as antenas de TV tocam a música urbana” – até o nascimento – “E mais uma criança nasceu”. O ritmo da cidade vem da dureza do cotidiano; por isso, o ritmo musical, confrontando-se com as canções “Fábrica” e “Música urbana”, firma-se em uma voz saliente sobre a melodia instrumental do *rock*. A voz torna-se a condutora primeira da linguagem poética, o que faz memória a Paul Zumthor, quando determina que a voz presentifica a palavra poética: “Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como presença. Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independentemente daquilo que diz, propicia gozo” (ZUMTHOR, 2005, p. 63). A voz coloca a presença da poesia e torna a linguagem da canção em uma poesia vocalizada, porque propicia a experiência da palavra poética, agora materializada pela voz, e atinge o gozo da mesma. A canção acima transforma-se, pela voz do cantor, em uma experiência da palavra poética, que recria o mundo atomizado.

A voz de “Música urbana 2” representa a massa cidade a partir dos elementos de degradação do homem e do choque que provocam: “mendigos”, “PMs”, “viciados”, “crianças sujas”. A cidade ordinária faz o mundo do homem ordinário. O que reúnem todos eles é a música urbana; o som e a sincronia da urbanização.

A gradação na quarta estrofe assemelha-se ao vômito das partículas da cidade: “Os uniformes/ Os cartazes/ Os cinemas/ E os lares/ Nas favelas/ Coberturas/ Quase todos os lugares”. A gradação funciona como *flashes* de uma câmera, porque as imagens mudam como em um piscar de luz, sendo remontadas quase simultaneamente. Logo, as imagens piscadas vão compondo o cenário da cidade. Mais uma vez, a situação corre para a performance de Zumthor (2005, p. 87): “Aquilo que denomino *performance* na acepção anglo-saxônica do termo, é o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido”. Nas leituras de Zumthor, toda forma poética carrega dentro de si a performance, uma maneira de teatralização do signo poético. Tal teatralização toca os sentidos humanos, encaminhando o leitor para a recriação imagética. Quando a forma poética vem não só da escrita, e sim da voz cantada, a performance torna-se mais presente e clara, porque os sentidos explorados têm amplo espaço de movimento, e a imagem poética chega plenamente ao corpo físico. A gradação de “Música urbana 2” condiz com a forma poética vocalizada; já que o signo poético vocalizado por uma voz dura, incisiva e seca recria a cidade grande e os pedaços que a compõe: uniformes referem-se aos operários; os cartazes, às propagandas publicitárias; os cinemas, à diversão da massa; os lares, às casas de todos; as favelas, à moradia dos marginalizados; as coberturas; à moradia da elite. Todos eles localizam-se na complexa organização social da cidade; são percebidos por uma voz próxima ao grau zero (quando a melodia da voz aproxima-se do tom das conversas diárias), que realiza representativa e imagetivamente o cenário da cidade com suas personagens: as casas, os postes, a rua, as pessoas comuns. A voz não só retoma a constatação do que é a cidade da canção pela falta de exaltação ou sussurros (entonações típicas da música), mas porque “fala” ritmicamente (grau zero da música) o cenário e as suas personagens. A performance de “Música Urbana 2” não deriva da apresentação do intérprete em *shows*, porque, segundo Paul Zumthor, a performance não deve ser vista somente quando há espetáculos. Ela pode ser vista também na leitura de um poema, quando o texto poético, apesar da leitura, muitas vezes, silenciosa, compõe-se de uma voz que cria a imagem do teatro que dá vida e matéria à palavra. Ademais, ao se tratar do *rock*, como acontece com as canções-poemas de Renato Russo, o intérprete oscila o seu espaço de execução com o do ouvinte, porquanto o *rock* traduz-se por uma música de comunhão, sendo que ouvinte e intérprete participam ativamente e partilham da palavra roqueira. A performance de “Música urbana 2” deriva do canto convidativo do *rock*, bem como da recepção aqui e agora (no momento em que se escuta a canção) da mensagem teatralizada por meio da voz do cantor, seja o intérprete, seja o ouvinte.

Dessa maneira, a performance de “Música Urbana 2” fica por conta das referências aos elementos da cidade (as ruas, as casas e as pessoas), como observado anteriormente. Essa performance, por sua vez, reafirma a ausência do herói da modernidade – “Porque o herói moderno não é o herói – é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível” (BENJAMIN, 2000, p. 28). De acordo com Walter Benjamin, a modernidade literária não trabalha com o herói típico, forte e honrado. Este papel está vago, o que causa ocupação por um representante. Por outro lado, o representante heróico não se define pelas mesmas qualidades. Ele concentra os defeitos e as fraquezas do ser humano comum. Todo o trabalho de Benjamin sobre

o herói ausente na modernidade consiste na análise de Charles Baudelaire. No nosso caso, e não muito dessemelhante, o herói de “Música urbana 2” ausenta-se, porque há apenas os candidatos a representantes do heroísmo. Os policiais, os mendigos, os motociclistas, as crianças e os viciados comportam-se como candidatos; contudo, o grande representante de herói é a própria cidade, que existe na convivência dos candidatos.

Em vista disso, sendo a cidade o herói da canção-poema, o discurso recai sobre a distopia, uma vez que a importância encontra-se no submundo. Sem heróis, “Não há mentiras nem verdades” porque “Só há música urbana”. O papel do herói ausente-se, não há salvador, a cidade vive dos próprios escombros. Dentro dessa mesma linha analítica, está “Fábrica”, porque a figura do herói também está vaga, deixando surgir um representante.

O representante de “Fábrica” oscila entre um eu poético coletivo, marcado pela primeira pessoa do plural nos versos “Nosso dia vai chegar/ Teremos nossa chance”, e um eu poético individualizado, presente em “Esse ar deixou minha vista cansada”. A oscilação fortifica a ausência do herói, porque não existe um homem salvador, somente tentativas de ocupar o espaço. Além disso, parte da canção-poema “Fábrica” usufrui da linguagem distópica diante da realidade do emprego assalariado e da crescente produção industrial. Entretanto, a canção, justamente por oscilar seu representante, desperta-se para a utopia ao acreditar na revolução que está por vir:

Nosso dia vai chegar,
Teremos nossa vez.
Não é pedir demais:
Quero justiça,
Quero trabalhar em paz.
Não é muito o que lhe peço –
Eu quero trabalho honesto
Em vez de escravidão.

O trecho da canção coaduna com Russel Jacoby, pois o discurso utópico cede espaço para o discurso distópico:

Poucos seriam capazes de sustentar que a liberdade leva à escravidão ou que a água gelada ferverá, mas muitos de fato argumentam que a utopia leva à distopia – ou, pelo menos, que há muito pouco que distinga as duas. A fronteira nevoenta ente utopia e a distopia resume o julgamento histórico. A distopia não está para utopia assim como a dislexia está para a leitura, ou a dispepsia está para a digestão. As outras palavras compostas a partir do prefixo “dis-”, derivadas de uma raiz grega significa doença ou imperfeição, são formas distorcidas de algo saudável ou desejável, mas a distopia é considerada menos como uma utopia deteriorada, do que como uma utopia desenvolvida. As distopias são habitualmente vistas não como oposto das utopias, mas como o seu complemento lógico. (JACOBY, 2007, p. 33)

A distopia não se encontra no oposto da utopia, pois sua existência depende da utopia. Em outras palavras, a distopia não se opõe à utopia, não são contrários, porque as imagens que surgem não são imagens de oposição. São imagens prolongadas de uma utopia em declínio. Quando o sonho da perfeição parece ser atingido, automaticamente ergue-se a distopia, o vazio do sonho. Mario Vargas Llosa é outro crítico que permanece na ideia de que a distopia advém da própria utopia, porque “Na vida real”, “as tentativas de moldar os fatos conforme modelos pré-fabricados costumam acabar em tragédia” (VARGAS LLOSA, 2010, p. 22). O que Vargas Llosa quer dizer é que a distopia desperta quando a aplicação do modelo perfeito da utopia modifica-se para a aplicação imposta deste modelo. Nem sempre a utopia dos homens é igual, a divergência entre elas culmina na liberdade. Entretanto, quando a utopia de um grupo sobrepõe-se ao restante, o que antes era utopia, agora é a própria distopia. O vazio da ausência de liberdade e da ausência da imaginação de um paraíso.

O sonho da perfeição, segundo Jacoby, consiste na liberdade plena do ser humano, daí o homem sempre buscá-la. Ao ter liberdade, os sonhos, agora conquistados, levam ao fim de uma imaginação, sobrando apenas a realidade. Quando o homem depara-se com a realidade, descobre a distopia. Retomando o comentado sobre a utopia, as utopias conquistadas encaminham o homem para o vazio e para a ausência de imaginação. É nisto que reside a distopia. Enfim, unindo e reafirmando as ideias de Jacoby e Vargas Llosa, a distopia só existe porque existe a utopia, são duas faces de uma mesma moeda.

Considerações finais

A referência da moeda como a base da utopia e da distopia leva a perceber que tanto uma quanto a outra não existem isoladamente, porque ambas originam-se de um mesmo lugar. O discurso distópico começa quando o ser humano tem noção da utopia. Não diferente, o discurso da utopia aparece quando o homem conhece a distopia. Daí utopia e distopia compartilham a mesma base. Renato Russo apresenta tanto a utopia quanto a distopia, já

que elas compartilham de um mesmo fato: a cidade. Na cidade de Renato Russo, a distopia surge ao lado da utopia e vice-versa. A canção-poema “Fábrica” comporta-se como a moeda, porque, iniciando por uma utopia, o eu poético intenta um mundo melhor em que a classe trabalhadora e pobre seja respeitada e dignificada, cujo serviço seja realizado na tranquilidade, e não com a escravidão, que prioriza o lucro, acompanhado de salários baixos. No decorrer da canção, o eu poético começa a vislumbrar uma realidade de indiferença, em que o ar (substância básica da sobrevivência humana) está poluído pelas fábricas. De frente ao vislumbre, o eu poético imerge na distopia. Como exemplificação, no desvelar das palavras poéticas fábrica e ar, pode-se concluir que a canção-poema representa a cidade e a sobrevivência, sendo a fábrica a metáfora da cidade; e o ar, a metáfora da sobrevivência. É na metáfora de “Fábrica” que está a ótica utopia-distopia, uma vez em que ambas complementam a moeda: o sonho da revolução em chegar aos dias melhores, quando o trabalhador verá o seu esforço sendo valorizado, e a desilusão com o real, quando o eu poético depara-se com a visão degradante da cidade, em que as pessoas não se importam com os problemas da grande cidade.

A ótica utopia-distopia reaparece em “Música urbana”. Como discutido no artigo, “Música urbana” explora excessivamente o discurso da distopia por meio da recriação citadina. A referência dos carros, das ruas e das plataformas edifica uma poética da distopia, em que a metáfora decorre do mundo urbano, com sua velocidade e com sua sujeira. Porém, toda a distopia convoca momentos de utopia, que aparecem em “Sai da minha frente/ Que agora eu quero ver/ Não me importam os seus atos/ Eu não sou mais um desesperado”. O eu poético busca o espaço do ser na cidade, indicando que sua existência não constitui desespero, e sim uma presença. O sonho de afirmação do ser encontra esperanças na voz do eu poético. Alojado na esperança, a voz do eu poético convida o outro para a contemplação da visão de dentro da cidade. A esperança em determinar-se como ser dirige-se para o discurso da utopia, porque o sonho do homem é não ser o ser passante, mas o ser de presença. De acordo com Charles Baudelaire (2010, p. 30-31), o artista bebe da sua presença sobre a multidão, percebe-a de seu centro, mesmo quando toma a posição daquele que observa. A sua observação é a experiência de estar no mundo. O homem para Renato Russo coaduna com o ser observador de Baudelaire, porque é o que está no centro da cidade, absorvendo todos os seus cantos e, mesmo assim, experimentando-a por meio de sua observação. O artista de Baudelaire e o eu poético de Renato Russo são seres de presença, porque estão em plenitude na cidade. Eles não passam na cidade. Eles a vivem. O eu poético chega ao sonho, alegando que “As ruas passam”, menos ele. A passagem em “Música urbana” acontece da distopia para a utopia, enquanto em “Fábrica”, ocorre da utopia para a distopia. A passagem da perfeição/imperfeição aclara as falas de Jacoby e de Vargas Llosa, porque a distopia configura-se na presença da utopia, não se opondo a ela, mas complementando-a.

Outra divergência apontada entre “Fábrica”, “Música urbana” e “Música urbana 2” encontra-se no discurso da utopia. Essa divergência sucede de maneira sutil, quase imperceptível, porque, em “Música urbana 2”, o discurso utópico não aparece, já que a canção-poema está somente sobre a distopia. Não há momentos de sonho e/ou projeção de um traço de esperança, porque “Música urbana 2” recria a cidade sob o jugo do comum e do cotidiano deteriorado e decadente. O movimento da cidade cria a música urbana: “É só música urbana”. A constatação da cidade decadente e a conformação do eu poético com os problemas sociais executam a distopia, porquanto o sonho de um lugar perfeito não existe, o que existe é o som da sociedade: “Não há mentiras nem verdades aqui/ Só há música urbana”. Ademais, apesar de a canção-poema não presentificar a utopia, “Música urbana 2” não poderia explorar a distopia se não conhecesse a face do perfeito. Escondida nos escombros de uma voz seca, a utopia faz-se presença ao tocar a metáfora do imperfeito, porque a distopia não ocorre sem a noção de utopia.

Em suma, Renato Russo traz a temática cidade sob a face da distopia porque, ao representar a cidade, a voz do eu poético – que se torna a voz do cantor – cria imagens dos componentes comuns e cotidianos – ruas, fábricas, moradias. Os movimentos citadinos formam um único universo do degradante, do feio, do sujo e do passageiro. Isso ocorre mesmo quando a canção-poema, como “Fábrica” e “Música urbana”, apresenta espaços de utopia. Não obstante, de maneira generalizada, as canções-poemas executam a distopia como fundação da cidade. A fábrica de “Fábrica” sintetiza os subúrbios e a região industrial dos grandes centros urbanos. Os passantes de “Música urbana” derivam do movimento dos carros e do mau cheiro da gasolina. E a música de “Música urbana 2” origina-se em todos os lugares, principalmente nos núcleos habitacionais da grande massa populacional. As cidades de Renato Russo imbricam-se suavemente com uma das metáforas de Almeida Garrett (2000, p. 256) sobre a cidade:

Vender a alma e razão à impostura,
Ir saudar a mentira em sua corte,
Ter de rir nas angústias da morte
Chamar vida ao terror da verdade...
Ai! não, não... nossa vida acabou,
Nossa vida aqui toda ficou.

Russo parte de um dos aspectos da poesia “Estes sítios!”, de Almeida Garrett. Partindo da utopia sobre a natureza para a distopia da cidade, “Fábrica” transita entre a natureza e a construção da cidade, entre o belo e o degradante. “Música urbana” não cita a natureza e caminha da cidade imperfeita para a esperança do ser. E “Música urbana 2” encerra o sonho, confirmando o verso de Almeida Garrett sobre a morte do homem, que vive na cidade. Sem expor a utopia, a Grande Cidade impõe-se, como a música urbana, o espaço do fim do sonho.

A cidade de Renato Russo, portanto, bebe das cidades reais, porque a verossimilhança metamorfoseia-se em componente de criação de uma poética do cotidiano, construída no discurso utopia-distopia.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 13-90.

BENJAMIN, Walter. A modernidade. In: _____. *A modernidade e os modernos*. 2. ed. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000. p. 07-36.

CIORAN, Emil. *História e utopia*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

GARRETT, Almeida. Estes sítios! In: MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LEMINSKI, Paulo. Punk, dark, minimal, o homem de Chernobyl. In: _____. *Ensaio e anseios crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011. p. 88-95.

VARGAS LLOSA, Mario. *Sabres e utopias: visões da América Latina*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

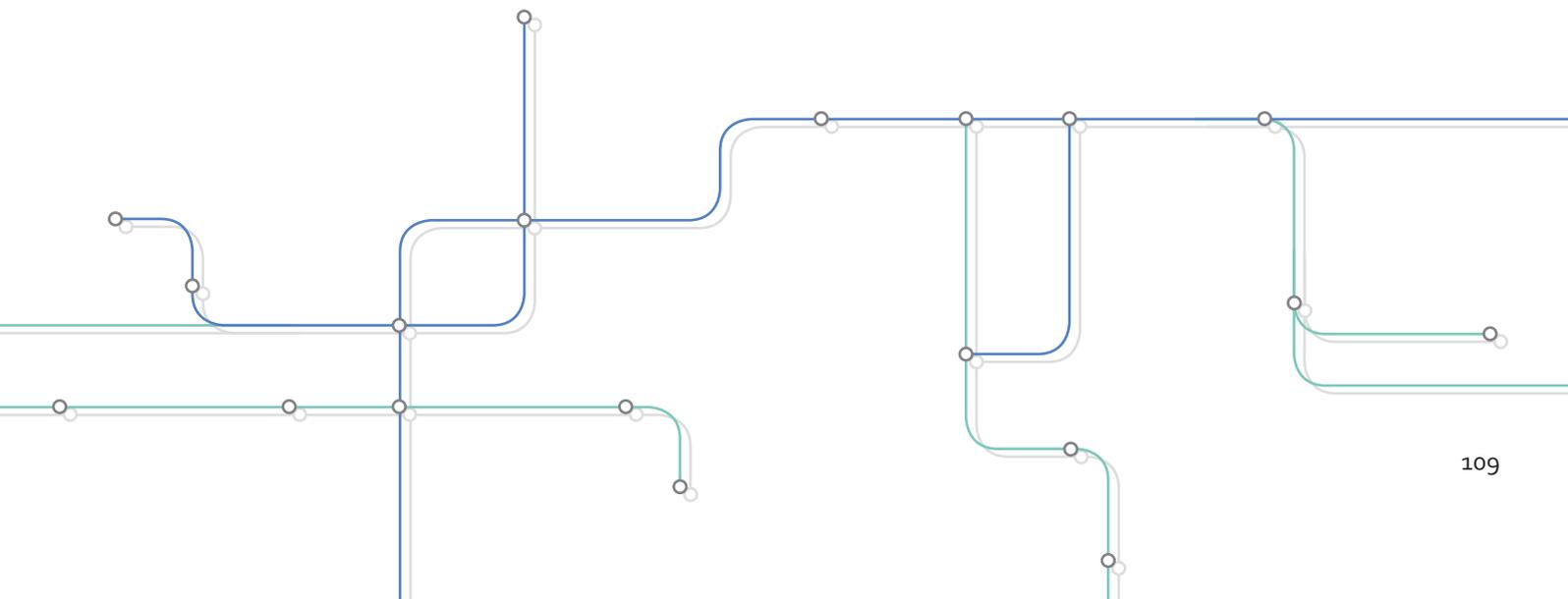
ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Discografia

RUSSO, Renato. Fábrica. In: Legião Urbana. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 12 (4m 56s).

RUSSO, Renato. Música Urbana 2. In: Legião Urbana. *Dois*. Manaus: EMI, 1986. 1 cd. Faixa 9 (2m 42s).

RUSSO, Renato. Música Urbana. In: Capital Inicial. *Acústico MTV*. Manaus: Abril Music. 1 cd. Faixa: 14 (4m 13s).



O tempo que morria dentro de mim

confluências entre a cidade
de Manaus e o narrador Nael
no romance
dois irmãos

*Claudia Maria de Serrão Pereira*¹

Resumo:

Este artigo analisa as relações de confluência entre a cidade de Manaus e o narrador Nael, do romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, perante as mudanças sociais ocorridas na cidade com a industrialização e a mercantilização dos bens culturais entre os anos de 1920 e 1960. Conforme Fredric Jameson (1992, 1997), durante esse período ocorrem transformações estéticas dos bens culturais, afetando a relações que estes estabelecem com os sujeitos. Para o autor, o *capitalismo tardio* pode ser visto como causa das mudanças que ocasionam o momento histórico-cultural denominado *pós-modernidade*. Desse modo, considerando que nesse período a cidade de Manaus passa por uma sede de desenvolvimento, esmaecendo aos poucos a sua história com a chegada do progresso e de uma política que privilegiou determinado setor social em detrimento de outros, pretendemos analisar a confluência que se estabelecem entre o narrador e o espaço urbano, uma vez que consideramos que Nael não apenas busca sua origem (identidade), mas luta por uma resistência política da própria espacialidade em que se insere como sujeito, preservando as memórias do que o faz vivo: a casa e a cidade.

Palavras-chaves:

pós-modernidade; cidade; *Dois irmãos*; Milton Hatoum.

Abstract:

This article analyzes relationships of confluence between the Brazilian city of Manaus and the narrator of Milton Hatoum's *The Brothers*, Nael, towards the social changes that occurred between 1920 and 1960 with the industrialization and the commodification of cultural goods. According to Fredric Jameson (1992, 1997), aesthetic

transformations of cultural goods took place during this period, affecting the relationships that the latter establish with individuals. For the author, late capitalism can be considered a cause of the changes that entail the cultural-historical moment called “postmodernity”. Thus, considering that in this period Manaus undergoes a thirst for “development” that progressively effaces its own History with progress and policies that favor a certain social sector over the other, we intend to analyze the confluence between the narrator and urban spaces, since we consider that Nael not only seeks knowledge about his origin (identity), but also struggles for the political resistance of the spatiality in which he acts as a subject, preserving memories of what makes him live: the house and the city.

Keywords:

postmodernity; city; *The Brothers*; Milton Hatoum.

Introdução

Em 1989, Milton Hatoum publicou seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, colocando-o nas estantes das livrarias nacionais pela Companhia das Letras e sendo premiado em 1990 com o prêmio Jabuti de melhor romance do ano. Bosi (1994, p. 437) afirma que o diferencial de Milton Hatoum era o de não construir narrativas sobre “os seringueiros ou índios massacrados”, tendo as reminiscências como grande tema. Segundo o teórico, isso remeteria a obras célebres de Flaubert e de Graciliano Ramos. Já no começo do século XXI, Hatoum publicou *Dois irmãos* (2000), novamente pela Companhia das Letras. Desta vez, seu enredo centrava-se nos conflitos entre os gêmeos Yaqub e Omar e em suas relações com os familiares Halim, Zana e Rânia, além da empregada Domingas e seu filho Nael, o narrador do romance, que relembra os momentos vividos na casa em busca de fragmentos que possibilitem descobrir a identidade de seu pai. Assim como seu primeiro romance, *Dois irmãos* obteve uma boa recepção de público e crítica, consagrando Milton Hatoum como um dos mais importantes ficcionistas da contemporaneidade brasileira. Anos depois, o autor lançou ainda *Cinzas do Norte* (2005), que finalizava a trilogia dos romances, assim como as coletâneas de contos *A cidade ilhada* (2009), *Órfãos do Eldorado* (2008) e a coletânea de crônicas *Um solitário à espreita* (2013). Como consequência da difusão de suas obras, os estudos de ficção da literatura brasileira evidenciaram e retomaram discussões acerca dos conceitos de identidade e regionalismo, culminando em conceitos como regionalismo revisitado.

Em uma entrevista concedida a Jorge e Pinheiro, Hatoum comenta sobre as relações afetivas e pessoais na atual conjuntura social, afirmando que ele próprio talvez seja o “penúltimo afrancesado” da literatura brasileira dos anos 1970 adiante. Isto nos incita ao estudo, visto que suas obras pertencem a uma conjuntura em que, em âmbito nacional, a situação econômica e política do Brasil passa por reformulações após o fim do período de ditadura militar e, em âmbito global, o mercado internacional também passa por reposicionamentos e a “informação” parece tomar caráter de commodity.

Suas personagens chamam atenção por estarem inseridas em tal conjuntura de transformação socioeconômica brasileira e mundial. Tânia Pellegrini (2004) cita que, diferentemente do primeiro romance de Hatoum, a ficção de *Dois irmãos* disfarça como tema secundário um inconsciente sobre o processo de modernização do Brasil, que coincide com as mudanças em Manaus:

[...] nessa trama, mais no segundo que no primeiro romance, avulta também o tempo da história brasileira, disfarçado como tema secundário: o do processo de modernização do país, com ecos específicos na região norte, que, talvez mais do que em outros lugares, revela com crueza as marcas da convivência de progresso e atraso, de avanço e estagnação, de permanência e mudança. Os dois livros têm Manaus como seu espaço privilegiado, a cidade ilhada pelo rio e pela floresta, que, desde o fim da *belle époque* da borracha, adaptou-se como foi possível a cada nova circunstância dada pelo desenvolvimento do capitalismo. Nesse sentido, tem-se a história do país refletida num pequeno mundo e a ele circunscrita, transmitindo valores humanos específicos, assim fazendo a passagem do local para o universal. (PELLEGRINI, 2004, p. 123)

A temática da memória também é citada por Luiz Costa Lima (2000) como traço comum nos dos primeiros romances do autor, embora seja mobilizada de modos profundamente distintos: enquanto o primeiro volta-se para uma narradora com distúrbios mentais, o segundo direciona-se para um narrador cuja mãe foi domesticada e violentada por imigrantes libaneses e cuja vida anda conforme o desenrolar da família dos irmãos gêmeos. Porém, como o próprio autor afirma, Manaus não “é um simples cenário para uma ficção”, mas uma narrativa cujos personagens correspondem às próprias mudanças de uma sociedade, não apenas local, mas global. As mudanças, ainda, de um processo de criação artesanal dos artefatos, em que formas específicas de cortar os peixes que servirão de alimento e a escolha da fruta nas feiras são comuns a uma sociedade de estrato indígena em direção à próspera sociedade técnico-informacional.

Desta forma, pondera-se que a relação entre as personagens e a cidade de Manaus não deve ser tomada por superficial; pelo contrário, ela se configura como uma relação de confluência complexa em que a cidade soa sentidos de um novo sentimento de espaço-tempo (a pós-modernidade) àqueles envolvidos na trama, possibilitando-nos a reflexão sobre conjuntura em que nos encontramos a partir da obra literária. Isto equivale a afirmar que as obras não são apenas reflexos de um momento, uma vez que elas *resistem e inflexionam*; além disso, conforme Antonio Candido (1985), ao mesmo tempo em que as obras são influenciadas pela sociedade, também a influenciam, provocando assim uma dialética dos fatos.

Na obra, essa resistência evidencia-se de modo mais intenso na relação de Nael com a cidade, que se faz aparecer muitas vezes como uma espécie de fotografias de momentos. Partiremos então das considerações de que, na obra, Manaus não se estabelece apenas como lembrança, nostalgia ou representação, pois ela locomove seus sujeitos, assim como seus sujeitos a locomovem. Consideraremos que a resistência presente na narrativa é *política*, mobilizando estratégias que direcionam o leitor a uma reflexão sobre si e sua relação com o espaço em que vive a partir de artefatos culturais e de historicidades que se perderam na selva de pedra, mas que ainda se colocam reluzentes em algumas estruturas.

Manaus e o desenvolvimento tardio

Entre os anos de 1914 e 1980, Manaus passou por transformações sociais e urbanas, sofrendo, conforme Cantanhede (2014), um processo de estagnação econômica a partir de 1920, processo reparado somente pela criação da Zona Franca de Manaus (ZFM) pelo Decreto-Lei 288/1967. Em *Dois Irmãos*, essas transformações dialogam com a construção de Nael, personagem que busca nas memórias de outros uma reflexão sobre si mesmo para construir sua *persona*, fragmentada pela ausência de um não-passado: "Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. As origens: as origens" (HATOUM, 2006, p. 54).

Desse modo, o personagem constrói pelas vozes de outros a cidade que não é vivida por ele e que, no período descrito, emerge sob a égide do "desenvolvimento", alterando as relações dos sujeitos com os artefatos culturais:

Relatos e pesquisas sobre Manaus entre os anos de 1920 e 1960 não são unânimes em afirmar que na cidade neste período, desde a decadência do ciclo econômico de base extrativista da borracha após meados da Primeira Guerra Mundial, até a instauração da Zona Franca de Manaus – ZFM ocorreu um processo de estagnação generalizada. A anulação ou negação deste intervalo temporal, em narrativas mais recorrentes, onde predominam leituras de base econômica, tomam esses dois ciclos, da borracha e da Zona Franca de Manaus, como base para a determinação de fenômenos sociais especializados na capital. Ao contrário, outras interpretações da cidade são voltadas à análise de sociabilidades e vivências também presentes no espaço urbano, ocultadas ou ignoradas pelas narrativas prevalentes a respeito desse período, anterior às transformações mais radicais do espaço urbano, que só viriam a ocorrer com aquela economia de base industrial. (CANTANHEDE, 2014, p. 36)

No romance, a narrativa ocorre a partir de 1914 – já durante a Primeira Guerra Mundial –, época em que a economia da cidade começava a entrar em crise e refugiados chegavam à cidade em busca do auge do *ouro branco*. Na passagem referente a esse momento, temos uma descrição do restaurante Biblos, ponto de encontros de imigrantes:

[...] o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que rodeavam [...]. (HATOUM, 2006, p.36)

Parece-nos importante observar que os chamados "barões da borracha" passaram a abandonar Manaus nesta época, ao passo que aqueles que sobreviviam do extrativismo se deslocavam a ela forçosamente num momento de fechamento econômico. Cantanhede afirma que para alguns autores a mudança na urbanização da cidade não se deu neste período propriamente, pois mesmo antes da queda da borracha as orlas do rio já eram ocupadas por casas de palafitas.

Anos mais tarde surgiria a *Cidade Flutuante*, marca de um momento essencial para a compreensão das mudanças sociais ocorridas em Manaus – representadas também na narrativa do romance – e, em certos aspectos, no globo. Espelho da economia frustrada de uma cidade que tivera seus momentos áureos, a Cidade Flutuante era um lugar com casas de madeira e palha, construídas sobre troncos de árvores, chegando a ter uma população de 11.000 mil habitantes, conforme os apontamentos de Leno Souza:

Para a personagem Halim – pai dos gêmeos Yaquib e Omar –, os golpes de martelo que desmorraram a Cidade Flutuante foram como se proferidos a ele mesmo:

[...] os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubada. Erguia a bengala e soltava uns palavões e gritava "Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos", mas os policiais impediam a

entrada do bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado [...]. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite. (HATOUM, 2006, p. 159)

Com a desocupação da Cidade Flutuante, seus moradores não tiveram outra opção a não ser transitar para outros lugares, de modo que a narrativa reflete nas personagens o desespero dos moradores ao se afastarem do porto, para “longe do rio”. Ao consultar os jornais do período, podemos verificar que o desenvolvimento da cidade havia sido tratado pelos políticos da região como “um problema de saúde pública, ou na condição de lugar urbano, como território que causava repulsa à parte da população local” (CANTANHEDE, 2014, p. 132).

Em *O Jornal e Diário da Tarde*, há um trecho de uma reportagem que comenta sobre as primeiras retiradas de moradores, no caso a moradora Maria Raimunda Soares, sua irmã e seus quatro filhos, vindos da cidade de Tefé:

A família vivia em Manaus desde o ano passado, em condições humilhantes. Veio para Manaus, *tentadas pelas facilidades da cidade grande* que, no entanto, só lhe ofereceram desesperanças e desencantos, problemas que é o da maioria dos habitantes da “cidade flutuante”. *Voltou, assim, feliz ao chão de onde viera, para o convívio de seus parentes e amigos. A todos, foram proporcionadas passagens grátis.* (*O JORNAL e Diário da Tarde*, grifos nossos)¹

De acordo com tal trecho, aparentemente a moradora retornou para o interior do estado feliz com sua irmã e seus filhos; no entanto, contrastando o fragmento do jornal com o trecho do romance acima reproduzido, tal perspectiva é questionável – segundo outro posicionamento, o governo teria dado condições somente àqueles que já possuíam capital acumulado, forçando a maior parte dos moradores a se retirar:

Todas as casas da cidade flutuante foram retiradas e aqueles moradores com maior poder aquisitivo foram transferidos para os Conjuntos Residenciais de Flores e da Raiz que foram construídos com recursos do BNH – Banco Nacional da Habitação – para receber os moradores. Todavia a maioria recebeu apenas uma pequena ajuda, autorização para desmanchar a casa flutuante em um meio de transporte para transferir o material para construir um barraco em outro local da cidade. (CANTANHEDE, 2014, p. 81)

Para a autora, a retirada destes moradores não estaria somente associada a questões de higiene, mas à instauração da ZFM durante o governo militar, visto que sua existência traria dificuldade para as transações econômicas. No romance, os reflexos desta instauração podem ser encontrados nas últimas páginas do livro, levantando questões associadas ainda à criação dos bairros operários e à industrialização da cidade. Conforme apontado antes, após a demolição da *Cidade Flutuante* o governo tomou medidas para criação de bairros que pudessem abrigar os moradores com alta renda aquisitiva, enquanto outros bairros surgiam como resposta dos que não tinham como pagar a moradia:

A ampliação das dimensões físicas da cidade, o novo ritmo urbano, o aumento expressivo do número de automóveis, a degradação dos edifícios ecléticos produzidos durante o “ciclo da borracha”, a presença de “favelas” e outras ocupações não ordenadas pelo poder público e sua antítese, os grandes conjuntos habitacionais, são percebidos como componentes característicos dessa paisagem em processo de transformação. Para enaltecer ou criticar, esses foram alguns dos traços característicos da cidade, aos olhos de alguns dos que viviam em meio a essa transformação. (CANTANHEDE, 2014, p.137)

A narrativa mostra as novas formações de identidade que se desenvolviam junto às mudanças sociais: se no começo temos uma Manaus isolada cujos igarapés e florestas haviam sido intactos antes de serem assombrados pelos fantasmas do Ciclo da Borracha, no final da narrativa a aparência da cidade é outra, com “suas indústrias e seu comércio” e seus “painéis luminosos com letreiros em inglês, chinês e japonês” (HATOUM, 2006, p. 169). De modo paralelo a esse desenvolvimento da cidade, a casa habitada pelas personagens se desmorona, de modo que ela “foi se esvaziando e em pouco tempo, envelheceu. Rânia comprara um bangalô num dos bairros construídos nas áreas desmatadas ao norte de Manaus” (HATOUM, 2006, p. 184).

Sintomas da pós-modernidade

Se por um lado Bosi (1994) destaca os diferenciais que a obra de Hatoum apresenta diante de outras obras que retratam o universo amazônico, por outro também podemos observar as transformações ocorridas no espaço urbano e social de Manaus, motes da narrativa do autor, como sintomas de uma “pós-modernidade”, conceitualizada por Fredric Jameson (1997) não apenas como uma ruptura estética, mas como a visão de um momento histórico – cultural que se estabelece pelos modos de produção, mobilizados pela fase chamada *capitalismo tardio*, sendo uma consequência da Segunda Guerra Mundial, que provocara o desenvolvimento de novos produtos, tecnologias e, principalmente, das novas mídias:

[...] Mandel sugere que os pré-requisitos tecnológicos básicos para a nova “onda longa” do terceiro estágio do capitalismo (aqui denominado de “capitalismo tardio”) estavam dados no final da Segunda Guerra Mundial, que também teve o efeito de reorganizar as relações internacionais, acelerar a descolonização e lançar bases para a emergência de um novo sistema econômico mundial. (CANTANHEDE, 2014, p. 23)

A consciência adquirida neste momento dos bens culturais seria divergente daquela estabelecida no período *moderno*, pois estão associadas a uma busca pelas rupturas e momentaneidades, nas quais a “natureza” perde sua representatividade em detrimento da significação da “cultura” enquanto um meio de prazer e um produto de mercado, de modo que o sujeito é levado a uma ideia de fragmentação completa em que se instauram novas compreensões de si e do mundo que o cerca. Assim, o modo como os objetos culturais são produzidos nos induziriam a perceber os sintomas da pós-modernidade. Além da fragmentação do sujeito, temos como decorrência desse momento (i) o *waning of affect* (esmaecimento do afeto), cujo efeito sobre os sujeitos é o da substituição do sentimento de afeto pela sensação de intensidade, comprimindo sua historicidade e caracterizando-o pela presença constante de um *agora*; (ii) a generalização das trocas de bens, que encontra nas concepções neoliberais um incentivo para sua amplitude; e (iii) a recorrente criação de mundos fictícios e imaginário pautados em uma visão fracionada do real:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desviada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas, aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (CANTANHEDE, 2014, p. 30)

No caso de Manaus, os sintomas podem ser evidenciados a partir da implantação da zona de comércio, com a qual edifícios e letreiros começam a fazer parte do dia a dia das comunidades – “Agora a fachada da loja exibia vitrines, e pouca coisa restava que lembrasse o antigo armazém situado a menos de duzentos metros da praia do Negro” (HATOUM, 2006, p. 99). A zona de consumo começa a chamar atenção não apenas dos moradores, mas também de pessoas de outros lugares, devido à variedade de seus produtos e aos preços a que estes eram vendidos; contudo, os avanços econômicos aparentemente não fazem a cidade progredir por completo, uma vez que novamente as mudanças parecem ser acessíveis somente a uma parcela financeiramente mais consolidada da sociedade:

Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos oitizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado. (HATOUM, 2006, p. 197)

As mudanças ocorridas na cidade são, assim, planejadas a *outros*, e não àqueles que realmente necessitavam e que se integravam à sua construção diária, problemática inserida nos questionamentos ao tema *globalização*: desenvolvimento para quem? Em certa passagem que descreve a instalação paulatina das indústrias no Brasil e em Manaus, temos em *Dois irmãos* a retratação de um sentimento de dissolução desse desenvolvimento nos problemas que perseguem suas personagens:

[...] Halim nunca quis ter mais que o necessário para comer, e comer bem. Não se azucrinava com as gotearias nem com os morcegos, que aninhados no forro, sob as telhas quebradas, faziam voos rasantes nas muitas noites sem luz. Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso [...] (HATOUM, 2006, p. 96)

Para discutir a pós-modernidade brasileira, Tânia Pellegrini (2008) retoma conceitos de Jameson e de outros estudiosos para olhar a ficção da literatura contemporânea nacional como prognóstico deste momento. Segundo suas compreensões, há um contraste entre Brasil e os países ditos “de primeiro mundo” oriundo do fato do primeiro possuir aspectos instáveis provocados pelas desigualdades socioeconômicas entre suas regiões:

[...] mesmo fazendo parte de uma comunidade planetária, que praticamente desconhece as fronteiras nacionais, tal o poder da mídia e da internet, ainda se observa no Brasil um grande descompasso, em todos os níveis; devido à convivência de atrasos e progresso, de miséria e sofisticação tecnológica, presente, sobretudo nas desigualdades regionais. (PELLEGRINI, 2008, p. 69)

Conforme a estudiosa, tais mudanças ocorridas no Brasil se associam à ditadura promovida pelos militares. A *estética profunda*, termo balizado por ela, discorre que a ditadura não apenas censurou e destruiu obras, mas instaurou meios de manipulação em massa responsável pela transformação do modo de produção artesanal em mercadorias (uso das máquinas e, posteriormente, de redes de informação) em pró do progresso de uma economia supostamente “avançada”.

Em outras palavras, surgia naquela conjuntura uma forma de legitimação do capital. Desse modo, novas formas de leitura *best-seller* são implantadas para o fortalecimento do mercado editorial e dos novos meios, enquanto autores engajados contra o regime militar adéquam suas narrativas aos novos parâmetros. A ficção brasileira contemporânea estaria alçada nessas bases, levadas pelo capital emergente; contudo, não podemos afirmar que ela estivesse de todo submissa ao regime, visto que alguns autores utilizavam deste mecanismo como possibilidade de denunciar as mazelas provocadas pelos aparelhos ideológicos instaurados pelos militares.

Sendo assim, Pellegrini afirma que olhar para as literaturas que surgem nesse momento possibilita o entendimento da história que elas se vinculam, pois elas não estão submersas apenas em questões de um novo *estilo*, mas em uma questão estética em confluência com o capital emergente. *Dois irmãos*, por exemplo, nos proporciona a leitura de uma Manaus em desordem, a qual se afugenta na necessidade de olhar ao passado como formas de promessas – o que fica evidente em seu narrador. As novidades vindas do Sudeste parecem soar distante de Manaus. Com a implantação da ditadura e com instalação da Zona Franca com seus anseios tecnológicos e com suas ditas “oportunidades”, novos ares foram se formando, e uma cidade antes horizontal, iniciou um processo de verticalização, afastando-se assim de seu rio.

Nael em fragmentos

Em *Dois irmãos*, a cidade de Manaus é mostrada de forma nostálgica por seu narrador, Nael.⁶ Apesar de serem de *outros*, suas memórias revelam uma Manaus em metamorfose: de seus bailes de Carnaval e brincadeiras de curumins a uma cidade em busca do progresso. Seus relatos dizem respeito a outras personagens e poucas vezes se referem a seu *eu*, a suas angústias mais internas e à sua reflexão sobre elas. Com o propósito de descobrir quem é seu pai, Nael precisa rever as memórias daqueles que lhe eram mais próximos, ou seja, olhando para trás: “o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer” (HATOUM, 2006, p. 197).

Nael é um personagem instigante dentro da narrativa de *Dois irmãos*. Ele vive numa casa dos fundos, mantendo uma relação íntima com a família (da qual é empregado) ao mesmo tempo em que se faz perceptível um distanciamento. Ao decorrer da narrativa, descobrimos que ele é filho de um dos irmãos gêmeos: sua mãe fora, talvez, violentada por Omar, fato que se torna foco no final da narrativa, ainda que sempre estejamos atentos aos conflitos dos irmãos.

Num primeiro momento, poderíamos deter nossas leituras somente sobre esses elementos que constroem a tensão entre os irmãos, ou sobre a busca de uma identidade do narrador. Entretanto, ao mobilizarmos leituras de Jameson (1992), podemos ler a narrativa como um *ato simbolicamente político*² e de *resistência*, de modo que nossa interpretação avança para além do que é lido numa primeira superfície. Se avaliarmos as questões sociais e econômicas associadas ao modo de como se descreve Manaus, perceberemos que ela não é apenas um reflexo ou uma lembrança exercida no texto – o que seria uma *estratégia de contenção*³ –, mas uma forma política de resistir coexistente com o posicionamento do narrador frente às mudanças ocorridas na pós-modernidade.

Percebemos que ambos – tanto Manaus quanto o personagem Nael – passam por transformações em sua formação social. O possível desenvolvimento da cidade de Manaus associado aos progressos tecnológicos e das relações internacionais são para Nael um confronto com seu futuro próximo; para o narrador, a possibilidade de desvencilhar dos problemas não resolvidos de uma família fragmentada fazem com que ele se aproxime de si mesmo, afastando-se então do seu passado guardado. A Manaus de Nael não é mais a mesma, ela passa por transformações urbanísticas com a zona industrial, perde a construção de sua história: as casas com os azulejos portugueses, as construções baseadas na estética francesa, as ruas e à arborização são destruídos pelo avanço, a fisionomia urbana muda para dar lugar a grandes avenidas e prédios altos. A casa de Nael também se modifica. O narrador percebe que o casarão em que sempre viveu se deteriora aos poucos, levando consigo os objetos e características de sua infância daquilo que lhe complementa substancialmente: o espaço. Os objetos, pelos quais possui tanto apreço, serão substituídos por imagens, simulacros, criações imaginárias. Já não serão mais afetivos, serão momentâneos, como hologramas. A sincronia agora importa mais do que a diacronia:

Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados ao tempo. (JAMESON, 1992, p. 53)

Nael cria resistência e preserva em suas memórias os resquícios daqueles com que teve contato. Há nele a necessidade de historicizar aqueles momentos. Suas memórias não podem ser perdidas, pois são elas seu modo de alcançar o futuro desejado e de se reconciliar com os seus problemas. A memória torna-se uma forma de resistência dentro de um quarto pequeno e quase caindo aos pedaços. Do mesmo modo, Manaus preserva suas memórias na cultura popular: na comida, na rede de balanço, na fala. Apesar das mudanças, realçadas pela criação de bairros e pelo comércio, muito se preserva naqueles que são obrigados a se enquadrar nos novos parâmetros sociais. Domingas, mãe de Nael, reflete isso.

Moradora de uma comunidade do interior de Manaus, ela é retirada de seu espaço e posta nas novas condições de um ambiente desconhecido. É condicionada a viver num outro mundo, no qual é vista como uma “indiazinha”, que deve ser domesticada; porém, parafraseando Djalma Batista (2007), apesar de todas as mudanças de organização em Manaus, se mantém substanciais e históricas as características de um povo. Isto se reflete na admiração que Nael tem ao ver a alegria que Domingas sente ao retornar, brevemente, a sua terra de origem:

Durante a viagem, Domingas se alegrou, quase infantil, dona de sua voz e do seu corpo. Sentada na proa, o rosto ao sol, parecia livre e dizia para mim: “Olha as batuínas e as jaçanãs”, apontando esses pássaros que triscava a água escura ou chapinhavam sobre folhas de matupá; apontava as ciganas aninhadas nos galhos tortuosos dos aturdias e os jacamins, com uma gritaria estranha, cortando em bando o céu grandioso, pesado de nuvens. Minha mãe não se esquecera desses pássaros: reconhecia os sons e os nomes, e mirava ansiosa, o vasto horizonte rio acima, lembrando o lugar onde nascera, perto do povoado de São João, [...]. (HATOUM, 2006, p. 55)

Ao analisar como os elementos urbanos de Manaus estabelecem uma relação de confluência com seu narrador Nael, entendemos que sua busca pelas suas origens não se constitui apenas como uma questão de identidade, ou de uma representação, mas diz respeito também a um enunciador que proclama e que tenta se afastar das transformações em Manaus: artesanais, industriais e informacionais (o que não aparece na narrativa). Assim entendida, a pós-modernidade é então tomada simultaneamente como causa e desdobramento de novas condições de produção que afetam os modos culturais de um povo, condições que Jameson delinea consequências do “capitalismo tardio”. Nael busca, assim, resguardar suas memórias, pois para ele o ato de escrevê-las lhe dá vida.

A ação de Nael em preservar a história e resistir *aqui e agora* coincide com a natureza artesanal e extrativista de Manaus que se converte em sociedade industrial, sem ao menos ser pensada e planejada para a maioria da população, ocasionando um estilo de vida do qual o próprio narrador busca se afastar e isolar como se fora uma ilha. No entanto, isto é paradoxal ao narrador, pois o mesmo sabe que as mudanças lhe são necessárias, uma vez que o passado lhe causa sofrimento.

Contudo, ele mesmo não as direciona, pois não lhe foi oferecida esta alternativa: sua própria vida é regada de memórias e respostas que lhe são externas. Tanto Manaus como Nael resistem e buscam respostas não exatamente de uma identidade – um elemento tão diluído no contexto –, mas do modo como os seus espaços foram tomados, usados e transformados. O abstrato e os resíduos da memória se tornam uma reação àquilo que lhe é imposto, um pulsar do inconsciente sensível.

Considerações finais

Apesar de *Dois irmãos* nos prender inicialmente aos conflitos familiares dos irmãos gêmeos, o narrador nos conduz às suas origens desconhecidas e também a sua Manaus em vias de transformações urbanísticas e sociais. Preso a um passado do espaço que lhe confere vida como sujeito, o narrador estranha e sente-se deslocado na sociedade industrial que nasce em Manaus com a criação da Zona Franca. A cidade passa a ser reconstituir social e economicamente com esse estilo de vida, que de saída, concentrou-se apenas em uma série de privilégios para certos indivíduos, enquanto outra parte de habitantes teve que se adaptar ao novo lugar, buscando viver nesse lugar estranhado e afastado de sua realidade.

Daí a importância de relacionarmos a constituição estética e narrativa do romance com a constituição de um histórico local e que envolve diversas espacialidades: mais do que *representar* Manaus, Nael a toma para si, reflete sobre suas mudanças, modifica os imaginários que sobre ela se produzem. Em um ato de resistência, Nael preserva a memória – um ato simbolicamente político – que aos poucos são arrancadas pelas mortes e progressos de uma vida.

Agradecimentos

A autora agradece à *Fundação de Amparo de Pesquisa do Estado do Amazonas* (Fapeam) pela possibilidade de realizar esta análise, que integra um conjunto de pesquisas sobre o romance *Dois irmãos*. Também agradece ao grupo de pesquisa *Comunica* (inscrições linguísticas na comunicação) e o *Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura* (PPGLit/UFSCar) pelas contribuições no decorrer do mestrado.

Referências

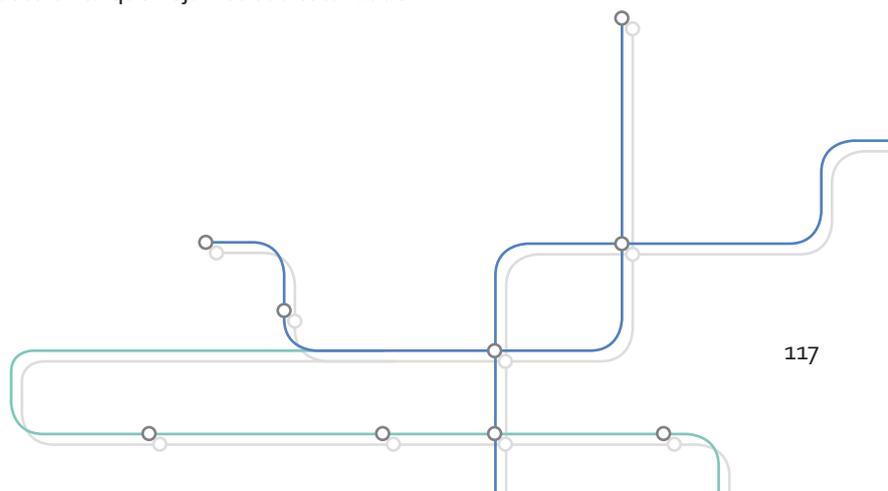
- BATISTA, Djalma. *O complexo da Amazônia: análise do processo de desenvolvimento*. 2. ed. Manaus: Valer, Edua e Inpa, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANTANHEDE, Vlândia. *Habitar a cidade: provisão estatal de moradia em Manaus, de 1943 a 1975*. Manaus. 2014. Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1985.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.
- JORGE, Verónica; PINHEIRO, Maria da Luz. Manuscrito de Milton Hatoum. *Revista de Crítica Genética (USP)*, n. 15, p. 163-165, São Paulo, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. *Mais!, Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 18-19. 24/09/2000.
- PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. Annablume: São Paulo, 2008.
- _____. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review: Projetc, Muse*, n. 1, p. 121-138, 2004.
- PEREIRA, C. M. S. Maria Yack: somos os sonhos daqueles que dormem. Imagem retirada do "O jornal e Diário da Tarde. Disponível em: < <https://mariayack.wordpress.com/fotosmah/cidade-flutuante/>>. Acesso: 15 de jan. 2016.
- SOUZA, Leno. A "Cidade flutuante" de Manaus: discutindo conceitos. *Revista Aedos (UFRGS)*, v. 3, n. 6, p. 148-165, 2010.

Notas

1 O trecho da reportagem foi retirado de uma foto feita por mim num trabalho de campo documental, no ano de 2012, na Biblioteca Pública Estadual do Amazonas; contudo, perdeu-se o referencial do jornal, restando somente a imagem que foi arquivada num blogue pessoal.

2 "Este livro vai argumentar em favor da prioridade da interpretação política dos textos literários. Ele concebe a perspectiva política dos textos literários. Ele concebe a perspectiva política não como método suplementar, não como auxiliar opcional de outros métodos interpretativos hoje em uso – o psicanalítico, o mítico-crítico, o estilístico, o ético, o estrutural –, mas como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação." (JAMESON, 1992, p.16)

3 Jameson (1992) utiliza o termo "estratégia de contenção" para se referir aos elementos e formalidades que nos "prendem" à leitura, a qual não possibilita que vejamos sua totalidade.



aventura e indeterminação urbana

em
contos
de
machado de assis

*Davidson de Oliveira Rodrigues*¹

Resumo:

Este artigo pretende fazer uma análise das alusões à vida urbana na cidade do Rio de Janeiro, verificando como as menções à vida moderna aparecem na literatura de Machado de Assis, a partir de dois contos selecionados, "A cartomante" e "Pai contra mãe", componentes, respectivamente, das coletâneas *Várias histórias* (1896) e *Relíquias de casa velha* (1906). Outros contos, como "O diplomático" e "O astrólogo", também são abordados. A categoria conceitual de Georg Simmel, de "aventura", sugere como o acaso e o risco são elementos da vida urbana, inviabilizando a determinação dos resultados das ações individuais. Nos contos mencionados, a cidade se mostra um ambiente de imprevisibilidades, e os personagens tentam resolver tais indeterminações a partir do próprio deslocamento pelas ruas. Há diferentes grupos sociais que compartilham os mesmos espaços coletivos, mas a convivência não é, necessariamente, harmoniosa. Embora o léxico político estivesse fundado sobre a matriz liberal, os valores de uma sociedade de Antigo Regime persistiam. Desse modo, os perigos da grande cidade não podiam ser suprimidos. A aventura e a indeterminação fornecem indícios para a compreensão da leitura de Machado sobre a cidade que mais aparece em sua literatura.

Palavras-chaves:

cultura urbana; cidade e literatura; cidade-capital; Rio de Janeiro; escravidão; Machado de Assis.

Abstract:

This article aims at analyzing the allusions to urban life in the city of Rio de Janeiro from selected short stories by Machado de Assis. The goal is to examine how allusions to modern life appear in the author's literature. For

this study two short stories were selected, "A cartomante" and "Pai contra mãe", from *Várias histórias* (1896) and *Relíquias de casa velha* (1906), respectively. Other tales such as "O diplomático" and "O astrólogo" are also addressed. Georg Simmel's conceptual category of "adventure" suggests how chance and risk are elements of urban life, making it impossible to determine the results of individual acts. In the short stories above mentioned, the city is an environment of unpredictability and characters try to solve such irresolutions through their wandering of the streets. There are different social groups sharing the same collective spaces, but living together is not necessarily harmonious. Although the political lexicon was founded on the liberal matrix, the values of the Old Regime lingered on. Thus, big city dangers could not be suppressed. Adventure and indetermination provide clues to the understanding of Machado's view on the city that appears the most in its literature.

Keywords:

urban culture; city and literature; capital city; Rio de Janeiro; slavery; Machado de Assis.

Observador do tempo e do lugar em que vivia, Machado de Assis (1839-1908), um dos mais expressivos escritores da literatura brasileira, foi testemunha das transformações sociais e urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro. O objetivo deste artigo é identificar, em contos selecionados, menções feitas às dinâmicas sociais ocorridas nas ruas. A análise se concentrará em dois contos de Machado de Assis, "A cartomante" e "Pai contra mãe". Os excertos destacados são indícios da leitura machadiana acerca da complexidade urbana na cidade fluminense durante a transição do século XIX para o XX.

O Rio de Janeiro era um centro de poder, capital do Império e da República e vivia um estreito entrelaçamento entre vida política e vida urbana. Era uma grande cidade para os padrões da época, mesmo que com urbanização e planejamento distantes do almejado e invejado padrão europeu. O aparelhamento burocrático-policia da capital estava atento ao deslocamento do povo e disposto ao controle de revoltas. Havia uma vigilância sobre os moradores que fazia parte de um dado projeto civilizatório: fazer do Rio de Janeiro uma vitrine nacional e receituário de um modo de vida europeizado.

Os conflitos que aparecem nos contos representam as interações sociais de uma grande cidade. As passagens analisadas se referem à política imperial, à especulação imobiliária, à escravidão, às aventuras amorosas, em suma, fragmentos da complexidade urbana. Afinal, compete analisar quem eram os moradores dessa cidade e como foram representados na literatura por Machado de Assis. De fato, há uma variedade de agentes em circulação pelas ruas: carroceiros, vendedores ambulantes, comerciantes fixos, milicianos, escravos, libertos, livres. Eles compartilhariam o mesmo espaço urbano. No entanto, devido às hierarquias e aos valores da sociedade escravocrata, as apropriações do espaço seriam distintas.

O Rio de Janeiro e as contradições da modernidade brasileira

De um modo geral, a literatura europeia do século XIX se interessou pelos temas da cidade e da crescente complexificação da vida urbana. Escritores como Victor Hugo (1802-1885), Charles Dickens (1812-1870), Gustave Flaubert (1821-1880), Émile Zola (1840-1902) e Eça de Queiroz (1845-1900) estiveram atentos às transformações em curso em seus países e buscaram expedientes estilísticos e formais que pudessem representar a cidade da modernidade através do texto literário. Steven Johnson (2009) afirma que a literatura oitocentista tomou a cidade como se fosse uma personagem dotada de lógica autônoma: os romances seriam microcosmos da própria sociedade.

Segundo Steven Johnson, a estrutura literária se apropriou de mecanismos derivados da cidade moderna: a densidade e a auto-organização passaram a influir nas narrativas, como se o acaso e o fortuito fizessem parte do cotidiano urbano. Gustave Flaubert, por exemplo, foi um escritor que explorou o funcionamento da metrópole. Em seus romances, a rua aparece como uma agente, isto é, uma personagem capaz de avançar a narrativa. "*Em A educação sentimental, a rua é um expediente que gera narração; há na cidade um milhão de histórias, e aquela que vamos seguir vai depender de quem encontrarmos, enquanto estamos indo ao café*" (JOHNSON, 2009, p. 878).

A suposição é que a cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX possuía uma complexidade capaz de inspirar uma literatura urbana e moderna² similar à dos romances europeus. Para os padrões brasileiros, o Rio era, de fato, uma grande cidade. O censo apontava 235 mil habitantes em 1870 e 500 mil habitantes em 1890 (BENCHIMOL, 1992, p. 101). Tratava-se da sede política do país, despertando interesse e atenção das demais províncias. Além disso, o Rio era referência em termos de moda e vida cultural. Seus teatros, cafés, jornais, passeios públicos e clubes conferiam distinção e mundanismo. A capital do país também tinha seu cosmopolitismo: era o elo com o mundo europeu, tanto em termos de recebimento de estrangeiros como nas trocas mercantis. Em suma, a cidade era peça-chave da economia brasileira (MOTTA, 2004, p. 16).

Seria um equívoco subestimar a vida urbana do Rio de Janeiro. Multidões deslocavam-se em todas as direções, novos bairros surgiam e transportes coletivos eram introduzidos: a própria magnitude da cidade estava em ampliação. O trânsito de bondes, carruagens e transeuntes fazia parte da rotina econômica e administrativa da cidade. A capital do império concentrava o aparato do governo e empregava funcionários públicos de todos os níveis hierárquicos.

A multidão que circulava pela cidade era composta por africanos e afrodescendentes, que faziam parte do mercado de trabalho na condição de escravos libertos ou, após 13 de maio de 1888, emancipados. O Rio, como uma metonímia do próprio Brasil, buscava a modernização, mas as relações de trabalho empregadas eram pré-modernas. O trabalhador não era o operário fabril assalariado, mas o escravo. Conforme já sugerido, o aparato burocrático-militar da capital acompanhava a vida e o deslocamento da população. O poder centralizador do Estado protegia a ordem pública, preservava a propriedade e controlava a população escrava e liberta. Os espaços urbano e rural também estavam sob o escrutínio de diferentes instâncias do império. O maior cuidado se destinava aos cativos, já que uma das justificativas do poder central era a defesa da escravidão e vista grossa ao tráfico negroiro.

Em relação aos escravos, caía uma rede de vigilância sobre eles que ultrapassava o âmbito estatal, pois contava com particulares dispostos a delatarem os suspeitos. Essa combinação entre escravidão e urbanização gerou um conflituoso ambiente de desconfiança contra a população negra. A ampliação da estrutura física e o crescimento demográfico despertaram a preocupação com a contenção dos possíveis focos de desordem. O anonimato, tão comum nas grandes cidades, deveria ser mitigado pela instalação de olhares atentos. Portanto, *“não é, pois, difícil identificar a unidade, a ordem e a civilização como os principais elementos que balizariam a construção do Rio de Janeiro como cidade capital do Império do Brasil”* (MOTA, 2004, p. 17).

Desse modo, a análise dos textos literários de Machado de Assis acerca do fenômeno urbano deve considerar os atributos modernos e arcaicos da cidade do Rio de Janeiro. Por modernos, entendem-se os aspectos indicativos da urbanização, tais como o crescimento demográfico, a ampliação de vias públicas, a intensificação do trânsito de veículos, o crescimento do anonimato, a diversificação das atividades mercantis, etc. Por arcaicos, entendem-se efeitos da escravidão nas relações sociais, permanência de costumes rurais ou provincianos, desvalorização das atividades manuais e do trabalho em geral, etc.

A modernidade brasileira tinha suas peculiaridades e as mais notórias eram os arranjos para a continuação da escravidão, atendendo aos interesses dos fazendeiros e dos traficantes de escravos. As cidades brasileiras funcionavam como centros administrativos e praças comerciais, com atividades econômicas agroexportadoras. As figuras do burguês e do operário, personagens da literatura oitocentista europeia, eram, portanto, estranhas ao contexto brasileiro. As conjunturas dos períodos após a Revolução Industrial e a Revolução Francesa influenciaram os escritores europeus, mas no Brasil, excetuando uma inspiração geral iluminista, os problemas eram outros, tais como a natureza sul-americana e o nativo.

O romantismo brasileiro, corrente literária que valorizou a natureza e o indígena, não se esqueceu da vida nas cidades. José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, ambientaram algumas narrativas no Rio de Janeiro. Portanto, a literatura reforçou a imagem da cidade fluminense como um local de aventuras amorosas e políticas. Com efeito, a respeitabilidade da política justificava o próprio mundanismo, pois se o alto escalão do governo (senadores e ministros) conferia certa sisudez, a vida cultural das altas classes amenizava o quadro, indicando uma sociabilidade inspirada nos moldes franceses. Os escritores mostravam as diferenças entre os hábitos da corte e das províncias. Por exemplo, o uso de carruagens para ir aos bailes era *chic*, verdadeiro espetáculo para os olhos dos pobres transeuntes. No conto de Machado de Assis “O diplomático” (*Várias histórias*), um mancebo sem recursos contempla de uma janela o espetáculo da chegada das carruagens em um grande baile:

Olhou para os lacaios e cocheiros, de libré, na rua, conversando em grupos ou reclinados no tejadilho dos carros. Começou a designar carros: este é do Olinda, aquele é do Maranguape; mas aí vem outro, rodando, do lado da Rua da Lapa, e entra na Rua das Mangueiras. Parou de frente: salta o laçao, abre a portinhola, tira o chapéu e perfila-se. Sai de dentro uma calva, uma cabeça, um homem, duas comendas, depois uma senhora ricamente vestida; entram no saguão, e sobem a escadaria, forrada de tapete e ornada embaixo com dois grandes vasos. (ASSIS, 1952, p. 174)

A leitura do fragmento acima indica que as carruagens dos homens públicos poderiam ser identificadas com facilidade. De fato, lacaios e cocheiros, adequadamente vestidos, refletiam a distinção dos patrões. O excerto menciona importantes figuras da vida pública, medalhões do Segundo Reinado que transitavam pelos espaços privilegiados da capital. A sege, veículo particular dos abastados e remediados, atraía a curiosidade e, tal qual o baile, fornecia matéria aos jornais e ao falatório popular. Viajantes e visitantes se interessavam por essas manifestações do mundanismo, de modo que a corte e a vida urbana se tornaram quase sinônimos, partes de um mesmo imaginário. Machado de Assis abordou em alguns contos tal universo sociocultural, descrevendo as complicações políticas da capital e as vicissitudes de uma grande cidade.

Na literatura de Machado, a cidade é mais do que um pano de fundo, é fator que explica a conduta das personagens. O objeto de tal literatura é o comportamento humano (BOSI, 1999, p. 11), ou seja, as relações sociais existentes no Rio de Janeiro. Para Raymundo Faoro: “*Abandonado o clichê da sociedade do Segundo Reinado como sociedade polar entre senhor rural e escravo, tenha-se em conta que Machado de Assis vive, na sua ficção, a sociedade urbana*” (FAORO, 1974, p. 23). Portanto, campo e cidade estão presentificados nessa literatura, mostrando as relações entre fazendeiros e comerciantes. Não é só a questão espacial, mas também a dimensão temporal que orienta a ficção machadiana. Desse modo, tal literatura acompanharia transformações sociais ocorridas ao longo do século XIX (GLEDSON, 1986). A persistência dos arranjos favoráveis aos grandes escravocratas sensibilizou o bruxo do Cosme Velho e conformou sua percepção dos resultados da Lei do Ventre Livre de 1871: “*As causas e os resultados deste fracasso estão presentes em todos os romances da maturidade de Machado, constituindo sua lição de História do Brasil*” (GLEDSON, 1986, p. 22).

Conforme a interpretação de Robert Schwarz (2000), Machado de Assis captou a especificidade do capitalismo brasileiro. A preservação dos interesses das camadas dominantes, verificáveis nas combinações entre liberalismo e escravidão, aparece na ficção machadiana, e é perceptível na própria estrutura literária. O narrador volúvel (SCHWARZ, 2000, p. 31-32) de *Memórias póstumas de Brás Cubas* exemplifica a coexistência entre a ilustração europeia e a riqueza de origem escusa (tráfico de escravos). Trata-se, no caso, de selecionar aspectos do liberalismo que não comprometessem a exploração servil. Sidney Chalhoub (2003), em diálogo com Schwarz e Gledson, recupera a dimensão da história nos romances do escritor fluminense: “*Machado de Assis está, em 1876, a interpretar a sociedade do período anterior à crise de 1871; o aprofundamento dos antagonismos e o conseqüente desmanchar das políticas tradicionais de dominação...*” (CHALHOUB, 2003, p. 44). Desse modo, esses estudiosos identificam em Machado de Assis uma reflexão sobre a história do Brasil e do Rio de Janeiro.

A partir de tais apontamentos podemos elaborar um roteiro de leitura que recupere reflexões de Machado de Assis acerca do fenômeno urbano. Vejamos, pois, a estreita relação entre Rio de Janeiro e literatura.

Machado de Assis e o Rio de Janeiro: imprevisibilidade e tensão urbana na corte

O Rio de Janeiro, capital do Império e da República, foi uma cidade fundamental para a formação da literatura brasileira. Com efeito, na história literária do país há uma ambiguidade entre as imagens positivas e negativas da urbe; ora representada como polo civilizador, ora representada como inautêntica. Assim, tais contrapontos atravessam boa parte da ficção urbana do século XIX. Este é o caso da literatura de Machado, cujas narrativas se passam na cidade do Rio de Janeiro. A corte, além de ser pano de fundo para contos, crônicas e romances, despontou como modelo de vida urbana. Em oposição às províncias, oferecia atrações e ocupações nos campos do entretenimento e da política. Dessa maneira, o Rio de Janeiro recebia muitos dos atributos que as tradições literárias ocidentais têm destinado à caracterização da cidade, tais como ambição, frivolidade, agitação, etc. Por isso, a cidade do Rio, em função de sua beleza e perigo, foi comparada por um viajante a uma “*cobra de lindas cores*” (NEVES, 2009, p. 136). Isto é, a literatura brasileira representou a cidade nos termos conhecidos por outras literaturas nacionais, por exemplo, a inglesa (cf. WILLIAMS, 1989).

A primeira impressão da leitura dos contos de Machado de Assis pode induzir a uma percepção de ausência da vida metropolitana. No entanto, essa visão é enganosa. Ela resulta, muitas vezes, da paisagem setecentista que insiste em permanecer. Ou seja, são muitos os liames entre o Rio colonial e o imperial: a arquitetura dos sobrados, o traçado das vielas, a presença dos templos religiosos. Contudo, o principal elemento de continuidade é a escravidão, a instituição que foi preservada a todo custo no processo de construção do Estado nacional brasileiro. O cenário no qual os personagens machadianos se locomovem não é, portanto, atemporal, o que já desconstrói a noção de uma indefinição cronológica.

Machado de Assis ambientou algumas poucas narrativas no período colonial, como “*O astrólogo*”, publicado em 1876. Neste conto, há uma tensão entre as tentativas de controle da vida urbana da cidade colonial e a impossibilidade efetiva de sucesso dessa tentativa. O almocató Custódio Marques exercia um olhar vigilante sobre a cidade, mostrando sua fidelidade ao vice-reinado do conde de Azambuja. Em um contexto histórico de multiplicidade de grupos sociais e de interesses, Custódio Marques atuava em favor da ordem, era o “[...] *olho da autoridade pública. As ruas não conheciam maior vigilante*” (ASSIS, 1953, p.71). No entanto, em sua própria conduta havia o elemento transgressor, pois não lhe bastava acompanhar os assuntos públicos, mas também os privados. Sequioso dos segredos de terceiros, o personagem percorria as ruas ouvindo conversas alheias e espreitando a todos “[...] *com seu par de olhos de linca*” (ASSIS, 1953, p. 73)³.

Machado de Assis trabalha com a escala da história, periodizando as transformações na cidade, a exemplo da iluminação pública que não existia nos tempos do conde de Azambuja. Nesse jogo de passado e presente, o autor recorre à memória da cidade e à história da capital do Brasil. A falta de iluminação pública gerava o anonimato, mas também atiçava a sanha dos vigilantes da coroa. Porém, há uma faixa de imprevisibilidade que acabou por indeterminar os resultados das ações governamentais. No conto, o almotacé, sempre atento à vida dos terceiros, não

percebeu que sua filha fugira de casa para se casar com um desconhecido. O desfecho cômico do conto implica na limitação do aparelho estatal no trato das candentes questões urbanas.

O poder Estatal deveria devassar a vida urbana, precavendo-se de perder o controle da crescente complexidade citadina. O aumento populacional e o anonimato poderiam esconder criminosos e escravos fugidos, daí o temor com o deslocamento de desconhecidos, sobretudo os não brancos: “*Os escravos, os africanos livres e os libertos não poderiam transitar sem passaporte, mesmo em companhia de seus senhores, a não ser que fossem conhecidos por alguma autoridade local...*” (MATTOS, 2004, p. 224). Esse controle da movimentação contrasta com a livre circulação e a abertura das cidades, elementos do mundo liberal e burguês oitocentista. Como era a perseguição aos escravos que estava em jogo, urgia impedir os fugidos de se esconderem nas cidades. Por isso, a modernização do Rio de Janeiro, ao longo do século XIX, tentou conciliar complexidade urbana com manutenção de dispositivos tipicamente estamentais.

A capital era essencial para as pretensões das camadas dirigentes, por isso o Rio de Janeiro se tornou cidade-modelo, e coube-lhe a missão civilizatória e o atributo de representar o país diante do concerto internacional. A delimitação de fronteiras entre o rural e o urbano implicava na própria questão da identidade do brasileiro. Como havia o risco de a vida rural ser o modelo de sociabilidade, caberia à capital colocar-se na função de contraponto, assegurando a urbanidade das elites e garantindo a união entre as distintas partes do país. Conforme pensavam seus ideólogos, a corte era um legítimo elemento de união e civilização. Quanto mais próximo do Rio, maior a possibilidade de influência na vida política nacional. A contraposição entre a corte e a roça sugere uma imaginação acerca da fraqueza provincial em conduzir os assuntos de relevância pública.

Machado de Assis reconheceu no Rio de Janeiro uma cidade em movimento, cujas marcas eram os fluxos de pessoas. Seu urbanismo tinha as já citadas especificidades, como a forte influência da arquitetura colonial, mas havia uma condição cosmopolita nesta cidade, vide a influência da cultura francesa na rua do Ouvidor. Desse modo, o habitante do Rio de Janeiro era um cidadão urbano, mesmo os escravos estavam familiarizados com tais dinâmicas sociais. Nos contos de Machado, a cidade interfere nos enredos e desfechos, exercendo uma atração geral da qual não escapam nem as viúvas interessadas em conhecer a capital. Com efeito, há mulheres, casais e famílias inteiras visitando a corte para a temporada de teatro. É a capital que propicia o encontro de antigos amantes, e também a ela cabe impor derrotas ou conceder vitórias aos talentos artísticos e políticos. Os vencidos não são poucos, multidão de homens que, devido ao insucesso, retornam às províncias. Essa associação entre o espaço e os dilemas enfrentados pelos personagens é uma das chaves para a análise da visão de urbano de Machado. Nessas narrativas, o Rio de Janeiro é um centro do poder e as representações da cidade são positivas, ou pelo menos mais favoráveis que as imagens das províncias.

As alusões às ruas e aos bairros do Rio sugere uma identificação entre o próprio escritor e a cidade. Isto porque é o comportamento humano que lhe interessa, incluindo as tensões e as imprevisibilidades do sistema social e cultural. Essa imprevisibilidade, ou melhor, essa indeterminação do comportamento humano e das circunstâncias exteriores (os fatos políticos e sociais) diz respeito às características da modernidade brasileira. Os processos sociais em curso na cidade do Rio de Janeiro nas últimas três décadas do século XIX foram tematizados pelo escritor fluminense e a questão da complexidade urbana é um tema forte. O aumento do trânsito de pessoas e veículos e a intensificação da vigilância policial sobre as massas têm ligação com a percepção de um Rio-metrópole. Assim, cidade, liberalismo e escravidão são temas que podem ser identificados em seus textos, tanto em contos como romances.

Em algumas situações, o liberalismo aludido (e sutilmente criticado) por Machado de Assis é a versão conservadora, preocupada com a manutenção da propriedade escrava. No entanto, acompanhar as referências aos embates entre ordem e desordem não significa explicitar as opiniões políticas ou sociais do escritor, mas sim esclarecer os aspectos da modernidade fluminense. Nesse sentido, a estratégia metodológica selecionada foi a contraposição entre os contos “A cartomante” – primeiro conto do livro *Várias histórias* (1896) – e “Pai contra mãe” – conto de abertura de *Relíquias de casa velha* (1906).⁴ A perspectiva comparativa resultou, ao término da análise, em uma maior compreensão acerca das representações da tradição liberal, do legado escravista e do espaço urbano no texto machadiano.

Na ficção de Machado de Assis as indicações explícitas às multidões são raras, mas os efeitos sociais dessa massa urbana podem ser percebidos em alguns contos. Em “A cartomante”, uma carroça tomba na rua e atrapalha o trânsito, atraindo a presença de curiosos. Em “Pai contra mãe”, um caçador de recompensas (espécie de capitão do mato urbano) perambula pelas ruas à procura de escravos fugidos. Em ambas as situações a multidão é passível de ser visualizada pelo leitor. O cenário no qual se desenvolvem essas narrativas é obviamente o Rio de Janeiro. O tempo histórico de “A cartomante” é o ano de 1869, “Pai contra mãe” situa-se entre meados da década de 1850 e começo da década de 1860. Conforme mostra John Gledson (1986, p. 58-59), Machado de Assis parece tomar o ano de 1869 como um marco representativo da mudança entre dois tipos de sociedade. Com efeito, trata-se de um momento no qual a crise da escravidão se agudiza e os esforços para solucionar a questão servil se intensificam.

Ambas as narrativas são verossímeis, e se estruturam sobre um nível de desorganização urbana existente no Rio de Janeiro. Os transportes públicos, por exemplo, não se expandiram em ritmo e qualidade necessários. Além disso,

as próprias ruas não estavam adaptadas ao tráfego de veículos. “A cartomante” lida com questões conhecidas da literatura ocidental e da sociologia clássica ao abordar a aventura da vida urbana. No decorrer do século XIX, a cidade foi representada – nas artes e na nascente ciência social – como universo propício a acontecimentos extraordinários. Contistas como Edgar Allan Poe, romancistas como Victor Hugo e poetas como Charles Baudelaire revelaram uma dimensão fantástica e maravilhosa da cidade moderna que não seria contrariada nem pelos escritores da escola do realismo. Na sociologia, Georg Simmel (1858-1918) elaborou ensaios sobre diversos aspectos da vida metropolitana. O plano de análise do autor, naturalmente, se referia às grandes cidades europeias, todavia, sua categoria conceitual de aventura (SIMMEL, 1998) é extensível ao Rio de Janeiro, parecendo ser consoante com algumas observações do próprio Machado de Assis.

A aventura tem um sentido distinto dos demais eventos cotidianos, pois se trata de uma cadeia de acontecimentos dotados de um significado não habitual: “*Quanto mais 'aventureira' for uma aventura, tanto mais seu conceito será preenchido em sua aceção mais pura, tanto mais ela será onírica para nossa memória*” (SIMMEL, 1998, p. 172). A aventura, portanto, é um evento casual e isolado, sobretudo se pensado em relação ao contexto geral, mas pertencente à dinâmica social. As dimensões onírica e atemporal resultam em uma aparente irrealidade da aventura, ou seja, ao vivenciá-la os sentidos se superexcitam e as noções ordinárias da realidade parecem não se aplicar mais. Com efeito, a vida urbana é um ambiente propício ao espírito aventureiro, pois suas indeterminações (imprevisibilidades) oferecem tanto riscos quanto oportunidades.

Em “A cartomante”, Camilo enamorou-se da esposa de um antigo colega; uma aventura amorosa expressa nos próprios termos do autor: “*Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura, e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela*” (ASSIS, 1952, p. 11). Ao receber um bilhete seco e enigmático de Vilela, Camilo receia ter sido descoberto e parte rumo à casa da amante e do marido traído. O conto é construído por pequenas aventuras: namoro adúltero, visita de Rita à cartomante, passeio no tílbur e incidente com a carroça tombada na rua, subida de Camilo à casa da cartomante, chegada à casa de Vilela. Durante esse itinerário, alguns aspectos da cidade do Rio de Janeiro e do próprio estado sensível do personagem aparecem como pistas para a compreensão da leitura que Machado de Assis fez da capital brasileira.

No conto, Camilo é o aventureiro, apaixonado e preso ao presente. Suas motivações se limitam a desfrutar do deleite romântico, disposto a assumir riscos para confrontar medo e oportunidade. Ao caminhar pela rua, Camilo pondera a possibilidade de ter sido descoberto, mas reluta em adiar o confronto com Vilela. Considera levar uma arma, mas descarta tal pensamento como ridículo. Camilo receia a revelação da aventura amorosa perante o marido traído e, com a mente superexcitada, pressente uma tragédia. No entanto, a cidade segue indiferente à aventura, nada mudou, exceto a percepção do aventureiro. Os minutos se arrastam e a ilusão é de atemporalidade e eternidade. Dentro do tílbur, o próprio trote do cavalo aguça o alvoroço do amante. Quase ao fim da rua da Guarda Velha, a carruagem teve o caminho obstruído por uma carroça que caíra. O incidente no trânsito amplia o senso de urgência, os obstáculos simbolizam o estado de espírito de Camilo. É quando o personagem percebe a casa da cartomante, a qual Rita havia consultado e lhe relatara no começo da história. Em meio a tantas indeterminações, ele aceita consultar a cartomante, mesmo desconfiando da advinha. Nesse ponto, é perceptível um atributo de Simmel (1998, p. 172-173) referente à aventura: trata-se do limiar entre o sonho e o irracional.

O conto pode ser dividido em cenas de interior e exterior: casa da cartomante, casa do Vilela e da Rita, ruas. Ao se mover pela cidade, Camilo perambula sem escolher seu trajeto, a andança é sinal da agitação interior, pois ele não sabe quais perigos o aguardam. Na residência da cartomante, as certezas são fornecidas, a senhora fala da beleza da amante, da inveja dos demais e da ausência de riscos. A cartomante é o ponto de fixidez da narrativa, sua intervenção auxilia (ainda que erroneamente) a tomada de decisão diante do desconhecido. Restituída a paz de espírito, Camilo volta para a rua com a firme disposição de ir até Vilela. A carroça que até então estagnava o trânsito já fora retirada. Ao retornar ao tílbur, o mancebo pede o trote largo da carruagem, pois quer acelerar e compensar o tempo perdido. Porém, o aventureiro se esqueceu da possibilidade da cartomante ser charlatã e o perigo realmente existir. Tal situação elimina o ponto fixo da narrativa, retomando a indeterminação. O encontro de Camilo com Vilela é breve, pois este aguardava o amigo para assassiná-lo. Tal desfecho qualifica uma dupla ironia: primeiro, a busca pela certeza é um expediente para a autoenganação; segundo, o intrincado das ruas pode conduzir ao engano e à morte. A lembrança da categoria de aventura de Simmel é imediata:

O fato de a aventura continuar nos parecendo um cruzamento do momento de segurança da vida com o de insegurança constitui algo mais que o posicionamento da mesma relação fundamental, sob um outro ponto de vista. A segurança que – acertada ou equivocadamente – temos com respeito ao êxito confere à atividade uma coloração qualitativamente especial. Se, ao contrário, não estamos seguros de que alcançaremos o objetivo estabelecido na partida, se temos consciência da incerteza com respeito ao êxito, isto constitui não apenas uma segurança quantitativamente menor, mas significa uma condução interna e externamente singular da nossa práxis. O aventureiro, para dizê-lo numa só palavra, trata o que na vida é incalculável, como em geral tratamos o que pode ser calculado com segurança. (SIMMEL, 1998, p. 177-178)

E de Simmel novamente a Machado, porquanto a noção de aventura em seus contos remete às disputas políticas e aos flertes amorosos. No Rio de Janeiro machadiano, políticos buscam reconhecimento partidário e eleitoral, enamorados anseiam pelo encontro, arrivistas esperam o enriquecimento, em suma, uma rede de interações cultivadas em um ambiente urbano com a economia em crescente processo de monetarização e especulação. Assim, a sensação de indeterminação que transparece em alguns contos trabalha o desconhecimento quanto ao futuro. Ignorância óbvia, posto que os homens, de fato, não podem prever o amanhã. Mas que pode ser traduzida para uma inquietação específica: para qual horizonte os habitantes da cidade do Rio de Janeiro estavam caminhando? No país, não existiam profissionais das ciências sociais que pudessem responder a essa pergunta. O pensamento político e social era desenvolvido por jornalistas, médicos, engenheiros e bacharéis em direito. No período em que Machado de Assis escrevia, tematizando as relações sociais no Rio de Janeiro, a sociologia encontrava-se em formação na França e Alemanha. No Brasil inexistia uma sociologia catedrática e institucionalizada. Em compensação, correntes literárias (vide o realismo) se interessaram pelos registros do real humano vivido e, desse modo, um dos objetos foi a vida urbana.

O conto "A cartomante" parte de uma premissa, desenvolvendo-se tal qual um ensaio, colocando em relevo a tensão entre o cognoscível e o incognoscível na vida cotidiana. As relações afetivas clandestinas, interações sociais praticadas em uma grande cidade, são viabilizadas pelo deslocamento no espaço urbano e o refúgio em ambientes públicos ou privados. Desse modo, as ruas ramificam a própria indeterminação, as possibilidades de encontro e desencontro, os obstáculos e os extravios, tal qual a sala da cartomante. A escolha de uma rua pode, portanto, modificar o destino de um indivíduo. Esta é uma dimensão de fantasia e mistério que subsiste mesmo na literatura realista. A procura para os escapes das incertezas abre alas para os logros. O Rio de Janeiro é, portanto, uma cidade de aparências, para muitos não há certezas sobre o próprio lugar na ordem social, como é verificado em "Pai contra mãe".

"Pai contra mãe", que abre a coletânea original de *Relíquias de casa velha*, é outra construção do espaço urbano onde indeterminação e aventura também aparecem. Neste conto, assim como no anterior, há uma dimensão ensaística, isto é, há uma análise da escravidão brasileira e dos seus desdobramentos para a cidade fluminense. O escritor inicia sua narrativa desconstruindo a ideia de um Brasil civilizado. Para isso, joga com metáforas de máscaras e faces. Parece que Machado de Assis toma o "atraso" como resultante das ações das camadas dirigentes políticas e econômicas. O autor confronta o discurso universalista do liberalismo com o uso da mão de obra escrava no país (cf. SCHWARZ, 2000). O narrador também sugere vínculos entre escravidão e Estado brasileiro:

A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras *instituições sociais*. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a *ordem social e humana* nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. Os funileiros as tinham penduradas, à venda, na porta das lojas. Mas não cuidemos de máscaras. (ASSIS, 1952, p.9, grifos meus)

Pelo excerto acima, aventa-se que a escravidão brasileira é um elemento estruturante da sociedade brasileira, conforme sugerem os termos "instituições sociais". Desse modo, a existência de cativos não poderia ser tomada como uma anomalia ou atipicidade, porém como um dos fundamentos da "ordem social". Machado de Assis *desmascara* o discurso humanista ao ironizar os efeitos benéficos dos instrumentos da tortura sobre os escravos. Daí a alusão à máscara de flandres, um grotesco com finalidade elevada: retirar o vício dos escravos e torná-los honestos. A narrativa brinca e provoca com a ideia de escravos honestos, pois se trata de evidente contrassenso. A verdadeira máscara, no entanto, seria a apropriação seletiva do iluminismo e do liberalismo, pois as justificativas altivas nada mais fariam do que esconder as relações de opressão da escravidão.

Em suma, o verdadeiro grotesco era a escravidão e não os mecanismos que dissimulavam sua existência. O sistema escravocrata de finais do século XIX era considerado um anacronismo. O Brasil foi o último país ocidental a extinguir formalmente a escravidão, situação que causava um desconforto perante a comunidade internacional. Após a Lei Áurea (13/05/1888) houve um esquecimento proposital da questão escravista, relegando o emancipado à condição de pária da sociedade nacional. Por isso, Machado denuncia o esquecimento: "*Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício*". Também se desculpa perante o leitor pela sua decisão em descrever as torturas; faz isso com nova ironia, assinalando que ele recusa o nível das aparências, ou seja, a hipocrisia: "*Mas não cuidemos de máscaras*".

A perspectiva de Machado de Assis neste conto é crítica. A narrativa encontra-se orientada por uma análise da sociedade transmutada em narrativa literária. Machado de Assis aborda a relação senhor-escravo e aponta a desigualdade de forças existentes. Ele provoca: nem todo senhor era mau, nem todo senhor batia (ainda que por razões pecuniárias), entretanto os escravos "insistiam" em fugir. Não obstante as tentativas de reificar o escravo, há uma

recusa do mesmo em se submeter a tal processo. As estratégias de resistência dos escravos geram ofícios e ocupações específicas na sociedade escravista:

Ora, pegar escravos fugidios era um ofício do tempo. Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras. Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via, davam o impulso ao homem que se sentia bastante rijo para pôr ordem à desordem. (ASSIS, 1952, p. 11)

O texto acima condensa um conjunto de análises sobre a sociedade escravista. Inicialmente, o autor faz uma circunscrição temporal: *“pegar escravos fugidios era um ofício do tempo”*. Qual tempo? Possivelmente a década de 1850, auge do Segundo Reinado. Em seguida, assinala a convivência das “instituições” e da “ordem social” com tal prática: *“Não seria nobre, mas por ser instrumento da força com que se mantêm a lei e a propriedade, trazia esta outra nobreza implícita das ações reivindicadoras”*. Aqui, Machado insinua as contradições do liberalismo, pois a defesa da propriedade sobrepuja-se à liberdade dos indivíduos. Muitos africanos, aliás, foram escravizados de forma ilegal, já que o tráfico de escravos fora abolido em 1850. E ainda: *“Ninguém se metia em tal ofício por desfastio ou estudo; a pobreza, a necessidade de uma achega, a inaptidão para outros trabalhos, o acaso, e alguma vez o gosto de servir também, ainda que por outra via”*. Isto é, a pobreza urbana atingia brancos e negros. Como estratégia de sobrevivência restava, muitas vezes, o servilismo diante dos poderosos e abastados. Por fim, a conclusão profundamente irônica: *“pôr ordem à desordem”*. Ou seja, a ordem mencionada, na verdade, é a de garantir que o africano teria sua força de trabalho explorado. A abordagem irônica se refere ao fato de que o caçador de escravos também era pobre e frequentava os mesmos nichos sociais que escravos e libertos.

Cândido Neves, casado com Clara, é um caçador de recompensas, portanto se sujeita ao desempenho de uma atividade servil, de ganhos incertos e socialmente pouco valorizada. Mônica, a tia de Clara, sente-se na obrigação de reclamar Cândido a buscar um ofício, sobretudo após a notícia da gravidez da sobrinha. O momento da gravidez até o nascimento do filho é marcado por privações, com cobradores batendo à porta. A situação do chefe da família passa por aquilo que Alfredo Bosi (1999) designou como “caiporismo dos pobres”, isto é, o avesso do liberalismo dos ricos:

O liberalismo econômico funcionou muito bem, espessa e compactamente, como ideologia e boa consciência para os herdeiros das oligarquias vitoriosas com a Independência e consolidadas pela preservação da escravatura. O seu êxito durável criara nas elites conservadoras a certeza da sua necessidade e a pretensão da sua validade moral. Mas para os outros, restaria o recuso à noção popular e tradicional de destino, mau fado ou caiporismo: noção que arreda para fora da imanência do capital e do trabalho a causa mesma da pobreza. O que não deixa de ser uma resposta sofrida, e só aparentemente irracional, à pseudo-racionalidade (ou seja, à *parcialidade*) do discurso liberal. (BOSI, 1999, pp.60-61)

De fato, como sugere a citação acima, o caiporismo explicita como o liberalismo era acionado para explicar a pobreza. Um recurso ideológico que oblitera os laços de dependência entre pobres e grandes proprietários, naturalização da pobreza e da riqueza. Percebe-se que a definição lexical de caiporismo é bem precisa:

[...] 1 estado, condição ou qualidade de quem é caipora, infeliz ou azarado em tudo ou quase tudo que faz ou que lhe sucede 2 má sorte constante ou frequente de alguém que se manifesta em acontecimentos fortuitos ou naquilo que essa pessoa faz, e que sugere feitiço ou ações mágicas, maléficas contra ela... (HOUAISS; VILLA, p. 564)

Desse modo, o sentido que permanece é de má sorte, um fortuito desfavorável e uma indeterminação desagradável, ou seja, o azar. Caiporismo era um termo corrente na época de Machado de Assis e que, inclusive, aparece no conto “Pai contra mãe”:

Cândido Neves, – em família, Candinho, – é a pessoa a quem se liga a história de uma fuga, cedeu à pobreza, quando adquiriu o ofício de pegar escravos fugidos. Tinha um defeito grave esse homem, não aguentava emprego nem ofício, carecia de estabilidade; é o que ele chamava caiporismo. (ASSIS, 1952, p. 11)

Neste conto, Machado de Assis não aborda a classe dos abastados tal como em *Memórias póstumas de Dom Casmurro*. O segmento social do qual Cândido faz parte são os pobres cujas vidas em pouco se diferenciavam das condições dos ex-escravos. Enfim, homens e mulheres que pululam as ruas da cidade, vide a situação de Cândido Neves com a ocupação de percorrer as ruas do Rio para identificar os foragidos do sistema escravocrata. Tarefa pouco prática, já que a maior parte da população em trânsito seria de negros e pardos. Retomando a trama do conto, foi justamente em um período de redução de fugas que suas condições econômicas se deterioraram. A situação de Cândido Neves no sistema é ambígua, já que ele depende dos transtornos do sistema escravocrata para buscar sua sobrevivência. A pobreza de Cândido se acentua com a gravidez de Clara, o nascimento da criança ocorre no momento em que são despejados pelo senhorio devido aos alugueis em atraso. Situação delicada, porque se não fosse Tia Mônica, que conseguiu uma morada provisória,

passariam a noite ao relento. Pressionado por ela, que insiste na inviabilidade de criar a criança, Cândido concorda em entregar o recém-nascido a um orfanato. Para isso, ele deveria levá-la à roda os enjeitados na rua dos Barbonos.

A indeterminação de Cândido é um componente claramente aventureiro, pois as chances de sucesso do empreendimento (manter a guarda do filho) não são passíveis de previsão. Cândido se sente refém do seu trajeto, pois cedo ou tarde chegaria à roda dos enjeitados. Restou-lhe andar devagar e prolongar a permanência do filho: “*Mas não sendo a rua infinita ou sequer longa, viria a acabá-la...*” (ASSIS, 1952, p. 23). Os logradouros mencionados no conto – rua do Parto, rua da Ajuda, rua da Guarda Velha, rua de São José – parecem evocar, de forma cruel, a relação parental e a desolação de sua posição. Conforme sugeriu Simmel, o aventureiro deve estar preparado para o imprevisto e eis que este se materializa em um beco, quando Cândido Neves avista uma escrava fugida e cuja recompensa era avultada. Ele solicita a um farmacêutico que cuide de sua criança enquanto vai ao enalço da mulher. A relação senhor-escravo se delinea com clareza. Para Cândido, a existência de Arminda deve ser negada:

[...] A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.

– Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!

– Siga! repetiu Cândido Neves.

– Me solte!

– Não quero demoras; siga!

Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mal, e provavelmente a castigaria com açoites, – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites. (ASSIS, 1952, p. 24-25)

Dentro da lógica da sociedade patriarcal, um pai enjeitar um filho seria doloroso. Por isso, a paternidade de Cândido opõe-se à maternidade de Arminda: “Pai contra mãe” como indica o título do conto. As supostas vítimas do caiporismo não são guiadas por ideias liberais, mas agem para atender as necessidades de sobrevivência. Machado de Assis transmutou conflitos da cidade do Rio de Janeiro para o conto, que dimensionam a indeterminação da vida urbana que funciona como expediente de narrativa. O trabalho livre e escravo era permeado por uma suspeição policialesca, negros e mulatos poderiam ser abordados a qualquer instante, bastava a insinuação de fugidos. O ideário liberal contrastava visivelmente com as práticas cotidianas da cidade do Rio de Janeiro, normas e valores pré-modernos em um ambiente (supostamente) sequioso por modernização. Em suma, seguindo as trilhas de John Gledson (1986) e Sidney Chalhoub (2003) que identificam uma sensibilidade histórica em Machado, “Pai contra mãe” é a história da escravidão urbana no Rio de Janeiro.

As ruas são um importante elemento de condução dessa micronarrativa. Quando Cândido passou pela rua dos Ourives, próximo à da Alfândega, Arminda já está amarrada. Nesse momento, portanto, ele já tem a previsão da recompensa: “*Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor*” (ASSIS, 1952, p. 25). É a escravização de Arminda que gera os recursos necessários para que Cândido possa manter a guarda do filho. A concretização da transação implicou na luta final de Arminda e o trágico aborto espontâneo sofrido aos pés do seu senhor. Porém, tal episódio não exerceu efeito em Cândido e, ao final do conto, ele conclui: “– *Nem todas as crianças vingam, bateu-lhe o coração*” (ASSIS, 1952, p. 26).

Considerações finais

A dimensão da aventura, no sentido simmeliano do termo, faz parte do universo urbano de alguns contos machadianos. Em “O astrólogo”, mencionado no início deste artigo, vemos um personagem que perambula, no período colonial, pelas ruas do Rio de Janeiro a fim de devassar as condutas públicas e particulares dos moradores da cidade, esquecendo-se, no entanto, que ele próprio possuía uma vida familiar passível de ser vigiada. Em “A cartomante”, um enamorado erra pelas ruas da cidade dentro de um tálbur, almeja encontrar sua amante, mas teme o marido dela, seu próprio amigo. Finalmente em “Pai contra mãe”, um “desvalido da sorte” busca a sobrevivência da sua família percorrendo as ruas do Rio de Janeiro para encontrar escravos fugidos. Nos três contos, o Rio de Janeiro é um ambiente de imprevisibilidades. Os personagens tentam resolver as indeterminações da vida urbana através de pontos de fixidez, isto é, na busca de relações sociais estáveis que, em alguma medida, forneçam certezas.

A cidade do Rio de Janeiro era um ambiente adequado para a formação de fronteiras sociais. As condições da segregação urbana, nos moldes de finais do século XIX, não estavam consolidadas, mas a diferenciação entre o cidadão e o pária estava formulada. A complexidade das ruas em seu sinuoso traçado (não é uma questão apenas física, mas também simbólica) era intensificada pela circulação de pessoas de diferentes segmentos. Tal convivência nem sempre era harmoniosa e, embora o léxico político estivesse fundado sobre a matriz liberal, as práticas sociais eram

orientadas por valores típicos do Antigo Regime, com o funcionamento de estamentos. Os contos analisados sugerem estratégias para abordar o fenômeno urbano nos contos de Machado de Assis. A aventura e a indeterminação podem fornecer pistas para a compreensão da leitura do bruxo do Cosme Velho sobre a cidade na qual ele residiu e que, não por acaso, encontra-se sobejamente representada em sua literatura.

Referências

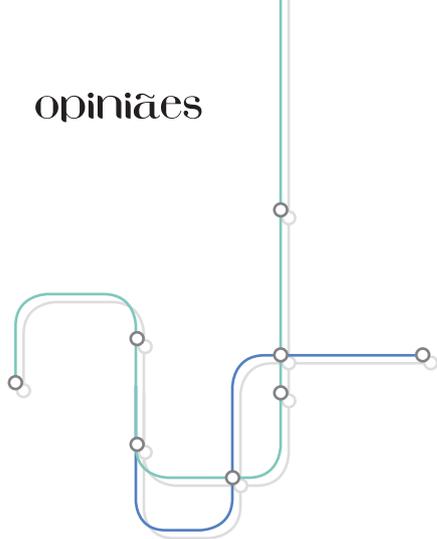
- ASSIS, Machado de. *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1953. 2 Vol.
- _____. *Várias histórias*. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson Inc., 1952.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann Tropical*. A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura, Turismo e Esportes; Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural; Divisão de Editoração, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Editora Nacional, 1974.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco. In: MORETTI, Franco (Org.). *O Romance, 1: a cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naif, 2009. p. 865-887.
- MATTOS, Ilmar Rohloff de. *O tempo saquarema*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- NEVES, Margarida de Souza. Uma cidade entre dois mundos – o Rio de Janeiro no final do século XIX. In: GRINBERG, Keila; SALLES, Ricardo. *O Brasil Imperial. V.III – 1870-1889*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 119-153.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. Machado de Assis. 4. ed. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2000.
- SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé; OËLZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UNB, 1998. p. 171-187.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Notas

² Não confundir o entendimento de uma literatura que fala sobre a modernização ou sobre aspectos da vida moderna com a literatura modernista.

³ “O astrólogo” foi publicado no *Jornal das Famílias*, em novembro de 1876. Ele consta no segundo volume do livro *Relíquias de casa velha*, Editora W.M Jackson (1953). O conto não consta na edição original de *Relíquias* elaborada por Machado de Assis.

⁴ As versões utilizadas foram os livros da Editora W.M Jackson: *Várias histórias*, v. 14 (1952), e *Relíquias de casa velha*, v. 16 (1952).



O falar de si e o falar do outro

no cinema brasileiro

cinco vezes favela e 5x favela agora por nós mesmos

Adriana Kerchner da Silva ¹

Resumo:

Neste artigo, é feita uma breve análise de dois filmes brasileiros, *Cinco vezes favela* (1962) e *5x favela – agora por nós mesmos* (2010). Apesar de terem propostas similares – retratar as favelas do Rio de Janeiro e suas problemáticas –, os filmes operam de maneiras muito distintas na forma de representação. A hipótese é a de que isso ocorre porque os filmes têm realizadores de classes sociais diferentes e essa diferença implica em fazerem um filme sobre si ou sobre outros. Em 1962, cinco cineastas de classe média engajados com um projeto político de esquerda; em 2010, cinco diretores do próprio meio social representado no filme. O artigo também levanta alguns pontos da discussão sobre o lugar do intelectual em relação à arte popular e ao povo para quem essa arte se dirige. Para comparação direta, são escolhidos dois episódios, *Pedreira de São Diogo* e *Arroz com feijão*, dos filmes de 1962 e 2010, respectivamente, pois ambos trazem crítica e denúncia social, mas com teores bastante diversos de engajamento e didatismo.

Palavras-chave:

cinema brasileiro; *Cinco vezes favela*; *5x favela*; representação.

Abstract:

This article presents a brief analysis of two Brazilian movies, *Cinco Vezes Favela* (1962) and *5x favela, agora por nós mesmos* (2010). Even though they both have similar aims, such as portraying the slums of Rio de Janeiro and its problems, the films operate in very distinctive ways on the form of representation. The hypothesis is that because the movies have different directors pertaining to different social classes, each group of directors are either making a movie about themselves or about others. In 1962, five middle class directors were engaged in a left-wing political project; in 2010,

five directors from the slums made a film about their own social environment. In addition, this article discusses the intellectual's role related to popular art and to the people to whom that art is directed. For a direct comparison, two episodes are chosen, *Pedreira de São Diogo and Arroz com Feijão*, from the 1962 and 2010 films respectively, because both contain social denouncement and criticism, but carry very distinct proportions of engagement and didacticism.

Keywords:

Brazilian cinema; *Cinco Vezes Favela*; *5x Favela*; Representation.

Neste artigo, pretende-se discutir algumas questões referentes à posição do intelectual, principalmente de esquerda, em relação às massas e a maneira de criação de "arte revolucionária" feita no Brasil. Para comparação, foram escolhidos dois filmes, *Cinco vezes favela*, de 1962, e *5x favela – agora por nós mesmos*, visto que as duas obras têm temas em comum, mas abordam-nos de formas distintas. Acredita-se que essas diferenças são causadas, além de por fatores históricos, pela origem que têm os cineastas envolvidos.

Em 1962, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) lançou seu primeiro e único longa-metragem, *Cinco vezes favela*. O filme foi dirigido e roteirizado por cinco grandes nomes do cinema nacional, posteriormente tendo alguns deles participado do Cinema Novo. Esse filme é considerado por Glauber Rocha como um dos precursores do movimento *cinemanovista*, tendo tido forte importância histórica, mais do que estética (ROCHA, 2003). Inserido no forte contexto de arte politicamente engajada da época, *Cinco vezes favela* conta cinco histórias de diferentes problemas enfrentados no dia a dia em favelas, como questões de moradia e de disputa com grileiros. Em 2010, Cacá Diegues, diretor do segmento *Escola de samba, alegria de viver* do filme de 1962, produziu, com Renata de Almeida Magalhães, um projeto similar. Intitulado *5x favela – agora por nós mesmos*, o filme foi totalmente escrito e realizado por jovens moradores da favela. Invertendo o modelo da representatividade, o filme deu voz e meios de produção para os jovens marginalizados, que tiveram a possibilidade de contar suas próprias histórias. Essa mudança nos objetivos e nos emissores do discurso gerou uma interessante relação com o filme de 1962.

Ao longo do ensaio, um breve panorama histórico da arte engajada produzida nos anos 1960 é feito; em seguida, é discutida a problemática do intelectual representar o Outro, recuperando aqui autoras como Spivak e Margery Fee. Para exemplificar a discussão e mostrar dois pontos opostos da representação, são analisados os filmes de 1962 e 2010, destacando as diferenças entre falar do Outro e falar de Si. Por fim, são citados alguns exemplos, na literatura e na música, de diferentes enfoques na representação dos sujeitos socialmente marginalizados.

Na década de 1960, muitos problemas permeavam a arte pretensamente engajada. Dentro do CPC da UNE, havia diversas discussões e dissidências por opiniões opostas sobre como deveria se fazer arte engajada para que ela atingisse parcelas da sociedade não habitualmente acessadas pela produção burguesa ou erudita. Garcia (2004, p. 10) destaca que os dois principais grupos eram liderados por Oduvaldo Vianna Filho e por Carlos Estevam Martins. Entre os dois havia um impasse que segue sendo muito relevante tratando-se de arte engajada: baixar o nível de "refinamento" ou exigência formal/estética da obra de arte é uma tentativa válida de torná-la mais acessível a uma população média ou isso é uma atitude preconceituosa, no sentido de menosprezar a capacidade das massas de apreender arte elevada? Carlos Estevam, segundo Garcia, aproximava-se mais da primeira posição. Em depoimento a Jalusa Barcellos, comentou sobre uma situação em que um grupo com berimbau atraía mais público do que os militantes da UNE:

[...] Falei: "Não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. Tem algum troço errado aqui". Estava sofisticado demais, tinham que baixar o nível de sofisticação. Essa foi a grande luta que eu sempre travei lá. Porque eu, como não era artista, via aquilo por outro ângulo. O pessoal de vocação artística queria fazer coisas de valor estético... (BARCELLOS *apud* GARCIA, 2004, p.136)

Oduvaldo Vianna Filho, por outro lado, assumia uma posição oposta. Para ele, não havia de se "baixar o nível" artístico das obras de arte, diminuindo sua capacidade de apreensão sensível do real, mas sim que seriam "mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade" (GARCIA, 2004, p. 11). Fica evidente a posição de Vianna de fazer arte politicamente engajada com o mesmo refinamento estético de uma obra "descompromissada". Essa problemática não foi solucionada até os tempos atuais, mas têm surgido novos paradigmas de arte engajada, que agora partem dos próprios grupos marginalizados. Essa discussão será feita adiante, quando se tratar do filme de 2010. Por agora, é interessante destacar o quanto, por mais que houvesse dissidências em diversos pontos, uma questão era unânime: o intelectual de esquerda servia como mediador entre as teorias políticas e o povo pouco escolarizado.

Quanto a isso, recuperar Spivak é sempre relevante e pertinente. No seu famoso texto *Pode o subalterno falar?* (2010), a autora discute criticamente a relação entre os intelectuais ocidentais e os sujeitos subalternos de países colonizados. Já no início do livro, ao comentar o texto *Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze*, Spivak critica a posição dos dois de afirmarem que "os intelectuais devem tentar revelar e conhecer o

discurso do Outro da sociedade" (SPIVAK, 2010, p. 22), principalmente por "ignorarem sistematicamente a questão da ideologia e seu próprio envolvimento na história intelectual e econômica" (SPIVAK, 2010, p. 22). Outro ponto de crítica passa pela tentativa de homogeneizarem as diversas individualidades que compõem esse Outro, tratando todas por conceitos-chave gerais, como "trabalhadores", "povo" e "classe subalterna". A escritora afirma, em contraponto, que "o *sujeito* subalterno colonizado é irremediavelmente heterogêneo" (SPIVAK, 2010, p. 57, grifo da autora). Desse modo, fica evidente que a posição tomada pelos intelectuais europeus, na visão de Spivak, é de criar um Outro ideal e generalizado para pensar as questões sociais convenientes, mas sem ver criticamente a posição do intelectual e o quanto esse Outro criado não corresponde à totalidade de sujeitos envolvidos na situação. Além disso, Spivak advogava pela retirada do intelectual do ponto de mediador entre o povo e a arte/política/conhecimento erudito.

É possível deslocar esse pensamento e aplicá-lo ao caso dos intelectuais de esquerda brasileiros. A posição que pareciam tomar era justamente a criticada por Spivak: homogeneizar a classe subalterna, agrupando-os em "trabalhadores" ou "favelados", e não pensando de forma crítica sobre sua posição em relação às massas. Ademais disso, a arte criada por eles, de forma geral, representava o Outro e seus problemas, mas não havia o interesse de permitir que ele falasse por si próprio.

A preocupação com o refinamento estético, anteriormente comentada, também passava por uma tentativa de recusa da indústria cultural em formação no Brasil à época. Parte do interesse dos membros do CPC era de criar uma arte brasileira, que representasse camadas sociais locais e não somente uma tentativa de reproduzir os sucessos estrangeiros que atingiam o cinema brasileiro. Além de querer atingir a sua camada social, majoritariamente formada por estudantes de classe média, os artistas engajados também buscavam aproximação das camadas populares, com uma pedagogia política, nos termos de Napolitano. O autor ainda afirma:

No primeiro nível de relação com o público, a arte engajada visava a constituir uma vanguarda, uma liderança, um grupo social que deveria conduzir o processo reformista-revolucionário, em curso no governo Goulart, conforme a leitura da esquerda. No segundo nível, tratava-se de ampliar a esfera pública da arte engajada, entendida como veículo de conscientização das massas. A educação política, estética e sentimental de uma elite (o "jovem estudante de esquerda") e das massas (o camponês, o operário, a classe média) eram duas faces de uma mesma moeda, pensada sob perspectivas diferentes. (NAPOLITANO, 2001, p. 4)

Olhando retrospectivamente, sabemos que essa tentativa de uma revolução proletária foi suprimida pela ditadura militar. Esse fato explica muito o motivo pelo qual essa intenção de arte pedagógica foi abandonada e o cinema, especialmente, operou em direção a um fechamento de público e criou um cinema "pleno de referências e de desafios de decodificação e reelaboração receptiva, negação de um cinema de massas, narrativo e segmentado em gêneros" (NAPOLITANO, 2001, p. 12). Glauber Rocha e o Cinema Novo, a partir de *Terra em transe* (1967), demonstram a forte recusa à indústria cultural e à tentativa de fazer arte acessível a todos os públicos. O filme citado, em especial, discute criticamente a posição do intelectual de esquerda em relação às massas e as possibilidades de diálogo que havia entre os dois.

Voltando especificamente a *Cinco vezes favela*, é possível ver que dentro dos segmentos do filme ocorrem diferentes posicionamentos em relação a facilitação da arte ou não. Para exemplificar, o primeiro segmento, *Um favelado*, de Marcos Farias, parece aproximar-se mais da proposta de refinamento, principalmente na medida em que não aponta para uma solução do problema do homem sem moradia. Por outro lado, o episódio *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman, traz um discurso da *práxis* revolucionária, da união entre operários e povo, de forma muito didática.

Glauber Rocha, em seu ilustre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, define *Cinco vezes favela* como "um filme de jovens, [...] politicamente agressivo na sua desorganização e oscila entre altos e baixos: apesar de seus defeitos, é um marco" (ROCHA, 2003, p. 139). Glauber destaca a pouca experiência da maioria dos diretores como um dos motivos responsáveis pelos momentos de maior fraqueza estética. Além disso, esse filme é considerado como um dos pontos de referência para a criação do Cinema Novo. Não por acaso, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Marcos Farias foram, posteriormente, membros do movimento *cinemanovista*.

O único longa-metragem lançado pelo CPC da UNE, antes de sua pronta dissolução ao estourar a ditadura militar, é um filme mais reconhecido por sua importância histórica do que por seus méritos estéticos. Para essa análise, foi selecionado um segmento específico do filme, *Pedreira de São Diogo*, de Hirszman. Ele atuou como roteirista e diretor do episódio, no que Glauber chama de um exemplar trabalho de compreensão da teoria *eisensteniana*, com "pensamento político condensado na *mise-en-scène*" (ROCHA, 2003, p. 140).

O segmento apresenta a história dos moradores do alto de uma pedreira que é ameaçada de desabamento pela forte carga de explosivos (500 quilos) que o encarregado da mineradora queria utilizar. Os operários recusam-se secretamente a causar dano aos moradores e organizam com eles um movimento de resistência. Vendo o povo e os operários unidos, o encarregado desiste de utilizar tamanha carga e o segmento encerra o filme.

Inicialmente, chama a atenção o fato de que as personagens não têm nomes especificados, o que leva a crer que eles são mais tipos sociais do que sujeitos individuados. Temos o Encarregado, os Trabalhadores, os Moradores da Favela, atuando como representantes de diferentes classes e segmentos sociais.

Um dos trabalhadores da pedreira, interpretado por Francisco de Assis, desponta como o intelectual organizador do movimento, de quem advém a ideia de unir operários e favelados para lutar contra a destruição da favela. Apesar de ele ter uma posição central no debate, parece haver uma consciência de classe entre os operários, já que todos concordam em unir-se com os favelados e organizar um levante. Agora, eis o diálogo entre os trabalhadores, denominados aqui como 1, 2, 3 e 4 na falta de termos melhores:

Trabalhador 1 (organizador): Precisamos impedir isso!

Trabalhador 2: Como é que a gente faz?

Trabalhador 3: Temos que parar o trabalho!

Trabalhador 1: Parar não adianta! Se a gente para eles mandam todo mundo embora e vem outros terminar o serviço. Tem muita gente sem trabalho lá em cima.

Trabalhador 4: É... Isso já aconteceu uma porção de vezes. Os trabalhador parava pra não dirrubar os barraco, vinha outros e dirrubava.

Trabalhador 1: É isso mesmo, não podemos parar o trabalho. Temos que arrumar um jeito de impedir essa explosão sem parar o trabalho. Sem dar motivo pra eles despedir a gente. (CINCO VEZES FAVELA, 1962)

Ao mesmo tempo em que o denominado "Trabalhador 1" parece ser o mais consciente da inutilidade de pararem o serviço, uma vez que havia um enorme exército de reserva de mão de obra na própria pedreira, o "Trabalhador 4" também demonstra saber, por experiência, que sempre haverá alguém disposto a fazer o serviço exigido pelo patrão.

A seguir, após alguns momentos de conjecturas, o "Trabalhador 1" tem o que parece ser um momento de epifania sobre a revolução, em que acha a solução para o problema da pedreira.

Trabalhador 1: Os favelado! É o seguinte, ninguém para o trabalho que é pros casca não ver nada. Enquanto isso, alguém sobe lá em cima e avisa os favelado pra vim todos na beira da pedreira. Assim a gente tem uma desculpa para não estourar a dinamite.

Trabalhador 4: Mas quem é que vai subir lá? Ninguém pode sair daqui.

Trabalhador 1: Eu vou tentar. Ninguém para de trabalhar. (CINCO VEZES FAVELA, 1962)

Além de colocar-se como idealizador do levante de operários-favelados, o "Trabalhador 1" também participa da parte operacional de organização, indo falar com os favelados, escalando a pedreira e pedindo a uma moça (interpretada por Glauce Rocha) que espalhasse a notícia e chamasse todos os favelados para a beira da pedreira.

Como destacou Glauber Rocha, Hirszman conseguiu muito bem condensar o pensamento político na *mise-en-scène* do segmento. É bastante claro o caráter fortemente didático do episódio, quase que explicando como organizar e executar um levante revolucionário que una diferentes setores sociais. Dentro do contexto de arte engajada já mencionado, esse segmento aproxima-se da proposta defendida por Carlos Estevam Martins. Não que tecnicamente o episódio seja fraco ou seja propositalmente rebaixado esteticamente para ser mais "acessível", mas porque mostra claramente uma *práxis* revolucionária, que poderia inspirar algum membro do povo a agir igual. Aparece aqui esse caráter didático e pedagógico que a arte engajada pode ter, sob certos vieses.

Passados quase 50 anos do projeto original, Carlos Diegues e Renata Almeida Magalhães organizaram um projeto semelhante, com a mesma proposta, mas dessa vez operando de maneira diferente, ao abrirem espaço para que jovens moradores da favela contassem suas próprias histórias. Essa sua iniciativa insere-se em um contexto muito distinto da década de 1960. Principalmente a partir de grupos de *rap* como Os Racionais Mcs, a literatura de Ferréz e outros autores, grupos antes marginalizados reivindicaram falar por si próprios, retirando o intelectual do seu papel de mediador e organizador das massas.

Dentro do cinema também há um forte movimento de reivindicação de falar por si próprios. Uma posição bastante comum é a de recusar a figura do intelectual, uma vez que parece que, muitas vezes, o seu cotidiano é tratado com exotismo ou certo fetichismo, além de ser muito cômodo oferecer uma visão de fora sem estar sujeito ao contexto ou inserir-se nele. Isso é comentado pelo ativista de *hip-hop* Preto Ghóez ao afirmar:

Eles nos querem onde estamos, nos querem brutos e tristes, nos darão armas e drogas e escreverão novos roteiros e farão novos filmes sobre nossas vidas em nosso *habitat*, mal sabem eles que o sangue já transborda da periferia, que existe mão-de-obra excedente com armas na mão, mas eles nos querem assim como melhor ator coadjuvante, não nos querem escrevendo, dirigindo, atuando, não nos querem protagonistas de nossas próprias vidas, seus filhos já confundem ficção com realidade, e eles nos querem longe de tudo [...]. (GHÓEZ, 2005, p. 23 *apud* PATROCÍNIO, 2010, p. 4)

Ao mesmo tempo em que os marginalizados reivindicam sua voz, um movimento contrário surge também com muita força. Muitos filmes recentes, como *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de elite* (2006), para citar os dois mais famosos, voltam-se para representar a vida na periferia dentro do que Facchini (2010, p. 36) chama de “tríade ‘favela — violência — criminalidade’”. Tratar da vida na favela como sendo permeada sempre por drogas, tráfico e violência causada por ele e pela polícia virou forte clichê do cinema sobre a favela. Facchini destaca uma questão que parece central no debate sobre como se deve representar essa periferia urbana:

E o próprio povo? O pobre, o favelado, o grande “outro” do Rio de Janeiro torna-se por vezes um mero joguete narrativo que se articula nesses discursos apenas como objeto a ser tematizado. Ouvimos a respeito das favelas através dos mais variados campos, mas dificilmente temos acesso à produção (que inclusive é prolífica) de sentidos construídos através da própria favela. (FACCHINI, 2010, p. 8)

Aqui entramos em uma problemática bastante complicada, a maneira como o outro é representado na grande maioria dos filmes que falam da periferia, enquanto que a produção oriunda dos grupos marginalizados é normalmente esquecida e deixada de lado. Essa questão da representação parece ter sido antecipada por Antonio Candido ao tratar da representação que Rubem Fonseca faz dos grupos marginalizados. O crítico questionava-se

[...] se tais escritores não estão criando um novo exotismo de tipo especial, [...]; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do incluso das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer pitoresco. (CANDIDO, 1981, p. 67)

Os filmes sobre a favela parecem operar nessa mesma chave, olhando o favelado com um Outro, um diferente, que faz parte de um mundo distinto. Nesse sentido, os filmes trariam o olhar de um estrangeiro, que chega na favela e mostra como aquele mundo distante funciona, numa chave de exotismo, como já falava Candido. Facchini (2010, p. 13) comenta sobre uma série de estigmas que foram historicamente associados aos jovens negros da favela, principalmente por membros das classes mais altas. Entre eles, destacam-se “viciado”, “maloqueiro”, “bandido” e “malandro”, que são clichês geralmente associados às personagens em filmes sobre a favela. Desse modo, o olhar “de fora” acaba privilegiando alguns aspectos e estigmas, como a violência e a criminalidade exacerbadas para os olhos do membro da classe média; em detrimento de outros, como a vida cotidiana daquelas pessoas, a solidariedade e a resistência.

Margery Fee, no artigo *Who can write as Other?*, ressalta como todo discurso sobre um grupo distinto demonstra um posicionamento do intelectual em relação a esse grupo. A autora encaminha-se para a mesma conclusão que Spivak, de que a posição do intelectual deve ser a de criar espaços para o subalterno falar e ser ouvido, em vez de ser paternalista e falar pelo Outro. Fee questiona:

Primeiro, como determinamos pertencimento a um grupo minoritário? Segundo, podem membros de grupos majoritários falar como se fossem minorias, brancos como se fossem negros, homens como se fossem mulheres, intelectuais como se fossem da classe operária? Se sim, como distinguimos tratos parciais e opressivos, generalizações aproveitadoras, romantizações estereotipadas, identificações solidárias e visões de resistência e transformação? (FEE, 1995, p. 242, tradução minha)¹

Aqui, a autora desvela o quão difícil é, tratando-se de falar pelo Outro, determinar os níveis de romantização, criação de estereótipos e generalizações que existem na obra. Em diálogo com o texto já citado de Candido, Fee ilumina o quanto a posição do intelectual é sempre ideológica e parte de um referencial estabelecido pelo próprio intelectual a respeito do que vai retratar. Então, quando se faz um filme falando somente sobre a miséria existente na favela, o autor está assumindo um referencial de que aquilo é a realidade desse meio social, o que nem sempre pode ser verdadeiro.

É exatamente nesse sentido que *5x favela – agora por nós mesmos* destaca-se: por mostrar uma visão “de dentro” daquela realidade social, os cineastas privilegiam outros aspectos da vida na favela, às vezes mais prosaicos e cotidianos, em vez de recorrerem ao clichê “favela-violência-criminalidade”, salvo o episódio *Concerto de violino*, de Luciano Vidigal.

O projeto de Carlos Diegues para o filme incluiu organizar oficinas de cinema nas favelas cariocas, com apoio da Cufa (Central Única de Favelas), do grupo Nós do Morro, do Observatório de Favelas, do AfroReggae, entre outros, todos centros culturais e políticos das periferias. Dos cerca de 603 alunos inscritos, 84 foram selecionados para participarem da equipe técnica do filme. Os roteiros de cada episódio foram escolhidos e escritos pelos próprios alunos, sendo esse o primeiro filme totalmente concebido e dirigido por jovens favelados. Nesse sentido, fica evidente o enorme passo que Diegues deu em direção ao movimento de dar voz aos grupos marginalizados, e não falar por eles, como normalmente ocorre no cinema sobre a favela.

¹ “First, how do we determine minority group membership? Second, can majority group members speak as minority members, Whites as people of colour, men as women, intellectuals as working people? If so, how do we distinguish biased and oppressive tracts, exploitative popularizations, stereotyping romanticizations, sympathetic identifications and resistant, transformative visions?” (FEE, 1995, p. 242)

É importante ressaltar que a medida feita por Diegues não é inovadora, no sentido de inaugurar uma tendência de filmes produzidos por grupos marginalizados. Pelo contrário, esse movimento é feito por grupos montados por favelados e na favela, independentemente da grande mídia, como afirma Facchini:

a popularização das câmeras DV, as ilhas de edição não linear e a ação de grupos como CUFA, Cinemaneiro, Cinema nosso e o Nós do Morro, além da atuação no campo do videoclipe por artistas como MV Bill possibilitaram o fomento e a criação de condições de realização onde os moradores da favela podem se engajar mais ativamente no processo dessas obras. Mesmo que os agentes realizadores não sejam 100% responsáveis pelo seu produto final, visto a interferência de outros agentes no campo, a presença de outras obras acerca do tema, e a influência técnico-teórica das ONG's, é impossível negar que estamos lidando com um fato inédito na cinematografia brasileira. (FACCHINI, 2010, p. 7)

Entretanto, o projeto de Diegues não deixa de ser interessante, pois, sendo ele um diretor renomado, auxiliou para que um filme feito na favela e por jovens desse local fosse distribuído em larga escala e por uma empresa do porte da Globo Filmes. Pensando na empresa que distribuiu o filme, é interessante considerar o quanto há de interferência da empresa nas temáticas escolhidas para comporem o filme. Diz-se que o filme foi livremente feito pelos jovens, mas certamente não há maneira de ter certeza desse dado. Nesse sentido, fica a dúvida se falar de temas mais prosaicos ou acabar alguns dos episódios em uma chave otimista (a exemplo do primeiro, *Fonte de renda*) foi realmente escolha dos cineastas ou da produtora.

De todo modo, é interessante ressaltar o contraste entre uma megaempresa de comunicação que distribui um filme feito por jovens oriundos da favela. Assim como já destacou Facchini no trecho acima posto, é muito difícil ter acesso às produções feitas pelos próprios grupos culturais localizados nas favelas. Assim, a distribuição em larga escala de *5x favela* é interessante e positiva, mas sempre há de ter-se em mente que uma empresa tão grande, forte e influente quanto a Globo pode ter tido um papel mais decisivo do que se imagina.

Dos cinco episódios que compõem o filme, foi escolhido *Arroz com feijão* como objeto de análise mais pontual. Em contraste com o episódio *Pedreira de São Diogo*, esse segmento é também engajado politicamente, mas de forma muito menos didática e panfletária. Esse episódio conta a história da epopeia vivida por Wesley (Juan Paiva) para comprar um frango para o aniversário de seu pai, que disse que não aguentava mais só comer arroz e feijão todos os dias. No geral, o enredo conta algo trivial e até aparentemente desprezioso, mas que funciona como uma denúncia social eficaz.

De forma mais evidente, o simples fato de ter de batalhar um dia inteiro por um mero frango já demonstra o nível de precarização da vida dos trabalhadores moradores da favela. Para qualquer membro da classe média, comprar um frango é tarefa simples, basta dirigir-se ao supermercado mais próximo e pronto. Porém, para essa família retratada no episódio, comer um frango é um luxo que exige um esforço bastante grande. Wesley e seu amigo Orelha passam por várias situações complicadas, como juntarem fezes de um cavalo em troca de dez reais, dinheiro esse que é roubado posteriormente por jovens mais velhos do que os dois, e que aparentam serem de classe média. Isso é evidenciado quando Orelha afirma "se tu falar pra alguém que a gente foi roubado por um *bandizin* de playboy, eu juro que eu te mato!" (5x FAVELA [...], 2010).

A solução para o problema do frango acabou sendo recorrer ao "crime" de roubar o animal do aviário de um velho português (acertadamente interpretado pelo grande nome do Cinema Novo Ruy Guerra – que é moçambicano, diga-se de passagem). Mesmo quando trata de um "crime", o que poderia incluir o episódio no clichê da criminalidade na favela, é em uma chave de ingenuidade. Os dois meninos não aparentam terem intenções criminosas ou violentas, apenas recorrem a isso como última chance de conseguirem o tão desejado frango. Tanto que, no outro dia, vão atrás do homem que lhes devia dinheiro por uma limpeza no carro para poderem devolver o frango roubado do português.

Outro momento em que fica evidente o caráter de denúncia do episódio é quando o pai de Wesley, Raimundo (Flávio Bauraqui) conta à sua esposa sobre o porquê de não gostar de comer frango. A história é que, quando ele tinha doze anos, seu pai levou para casa um frango vivo. Acontece que esse animal havia sido roubado de um vizinho da favela, que vivia na parte mais baixa do morro e tinha uma condição de vida melhor do que a deles. Esse vizinho então foi até a casa da família e agrediu violentamente o pai de Raimundo, causando o trauma. Aqui, destacam-se algumas questões que se discute brevemente na fala do pai do menino. Primeiro, a problemática discussão ética sobre se o roubo de comida (no caso, um animal que serviria para esse fim) é realmente um crime, visto que ocorre tão somente para suprir a necessidade humana de alimentar-se. Depois, a diferença de classe social que existe mesmo dentro da favela, contrária a uma homogeneidade que se pode supor que haja entre os moradores da periferia.

Ouvindo seu pai dizer que se sentia orgulhoso de ver o filho trabalhando para conseguir comida para a família, Wesley sente-se culpado e resolve devolver o frango roubado do português. Para isso, vai com Orelha, no dia seguinte, até o ponto onde haviam lavado o carro de um homem, que não lhes havia pago os cinco reais devidos. Conseguem o dinheiro e devolvem o frango para a personagem de Ruy Guerra. Esse simples fato, essa simples cena, vai contra todo

o estigma de ladrão que paira sobre os meninos da favela. Além de terem roubado por necessidade, os meninos ainda se esforçam para pagarem de volta o dono do aviário, o que evidencia que seu “crime” não foi cometido por prazer.

Apesar desses diversos pontos de crítica social, o episódio todo é perpassado por um tom de comédia, e não por um tom grave de discurso panfletário. Além disso, o segmento termina sem apontar para uma solução dos problemas da família de Wesley, mas com uma solução pontual do problema do roubo. Nesse sentido, difere radicalmente da história de *Pedreira de São Diogo*, na qual, conforme já comentado, surge um líder revolucionário que une povo e trabalhadores contra a irresponsabilidade do encarregado da pedreira.

Uma aproximação que me parece muito válida, principalmente no que tange à autorrepresentação de um membro da favela, é com o livro *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Descontando todas as problemáticas da edição final do livro, levada a cabo por um jornalista culto, de classe média e de esquerda, é notável que, no livro de Carolina, também não há um discurso didático e panfletário de como se soluciona o problema dos favelados. Por tratar-se de um diário que a mulher escreveu quase diariamente por muitos anos, em diversos momentos o retratado é tão somente o seu cotidiano. Geralmente, seu maior problema envolvia comprar comida para o dia seguinte e fazer o pouco dinheiro que tinha render o suficiente para alimentar seus filhos. Esse tipo de situação demonstra que a luta do trabalhador pobre é diária e constante, não apenas episódica e facilmente solucionável.

Esse livro pode ser facilmente posto em oposição com alguns romances da chamada Geração de 1930, em que começaram a eclodir histórias de forte denúncia e crítica social, principalmente tratando de áreas pouco mapeadas na literatura, como o Nordeste brasileiro. Nesses livros, como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, intentava-se mimetizar um linguajar mais coloquial e menos formal, próprio dos tipos sociais representados. No exemplar romance citado, o autor opta por uma narrativa em terceira pessoa, fato escasso em sua obra, talvez apontando para a impossibilidade de dar voz àquelas pessoas, tão precariamente escolarizadas e que não conseguiriam traduzir sua realidade em um romance. Mesmo com a intenção de mimetizar a fala das pessoas reais desse meio social, em geral os romances ainda se prendiam muito à norma culta, apesar de não serem estritamente ligados à gramática normativa tradicional. O primeiro autor a conseguir realmente incorporar a fala cotidiana ao romance foi Guimarães Rosa em *Grande sertão: veredas*, sempre apoiado em sua singular capacidade de criar e reproduzir neologismos ou formas ainda não dicionarizadas da oralidade.

Mesmo no romance, não se pode perder de vista o que Spivak e Fee comentavam, de que o falar pelo Outro sempre depende de uma tomada de posição e parte de um referencial específico. Portanto, ao retratarem determinado problema social, reproduzirem determinado linguajar, os escritores estavam demonstrando suas visões a respeito daquela realidade. Essa visão, entretanto, partia de um interesse, um projeto, de representar o Brasil e denunciar o abandono do Nordeste, por exemplo. Carolina Maria, por outro lado, não aparentava ter um projeto específico, além de tentar retratar sua própria realidade por meio da escrita de um livro e, com a possível venda desse, melhorar suas condições de vida. De todo modo, é sempre pertinente pensar no quanto o foco narrativo da história é enviesado e representa um determinado interesse, seja político ou estético.

Tomando as duas “versões” de *Cinco vezes favela* em comparação, fica evidente como o falar de Si e falar do Outro são muito distintos nessas duas obras. No filme de 1962, a temática da vida dos pobres é tomada em chave revolucionária, trazendo a visão do jovem intelectual de esquerda de como se solucionariam os problemas dos marginalizados. Principalmente no episódio selecionado, a solução encontrada é bastante utópica e muito inspirada nas ideias marxistas da *práxis* revolucionária. Sabe-se, por questões históricas, que essa solução da luta proletária não é tão simples de ser posta em prática e quem vive essa realidade sabe o quão utópico é pensar que a união do povo e dos trabalhadores resolveria magicamente todos os problemas sociais. Em oposição a isso, temos o episódio *Arroz com feijão* do filme de 2010, que traz um problema mais prosaico, mas muito presente na vida dos moradores da favela, o de lutar para comprar um frango para comemorar o aniversário de um familiar. Para olhos da classe média, esse tipo de situação não tem o gosto do exótico, parecendo ser uma trivialidade que não interessa para o público de um filme.

É claro que muitas das obras feitas por pessoas oriundas das periferias trazem uma crítica social mais direta e pontual. O exemplo do *rap* mais uma vez serve, tendo Os Racionais Mcs, Facção Central, e, mais atualmente, Criolo e Emicida como alguns artistas que tratam fortemente das questões do negro marginalizado, de como eles são enxergados pela classe alta, dos problemas de drogas e violência, entre outros. Entretanto, em nenhum deles se encontra o mesmo tom didático e que aponta para uma solução simples para todos os problemas. Principalmente porque, estando imersos nesse mundo, os artistas sabem que suas problemáticas são bastante profundas e enraizadas na sociedade brasileira.

A respeito de didatismo no caso dos Racionais Mcs, Walter Garcia (2013) destaca que, na canção “*Hey Boy*” (1990), há um tom professoral no diálogo entre os jovens de classe baixa e o “*boy*”, jovem de classe média ou alta, que chega na favela. Nesse sentido, o tom didático aparece para conscientizar o “*boy*” e, por conseguinte, o jovem morador da periferia urbana (público primordial do grupo de *rap*), sobre a realidade do ambiente e para assinalar alternativas à criminalidade. Mesmo tendo um tom professoral, ele aparece em uma chave bastante diferente do didatismo

tradicional da arte engajada de esquerda, em que o objetivo do “professor” seria ensinar a *práxis* revolucionária para o povo. No caso da canção, o esforço é no sentido de conscientizar o público para a existência de um problema, mas não apontando para uma solução.

Por haver quase meio século separando os dois filmes, tanto os paradigmas estéticos e políticos quanto a vida efetiva dos moradores da favela são diferentes. Em 1960, a arte engajada era uma importante vertente estética, o intelectual ainda não havia sofrido uma crise e era ainda mediador entre o povo e a arte elevada e as condições de vida dos favelados eram extremamente precárias. Em 2010, muito mudou. A arte engajada dos anos 1960 foi quase que totalmente soterrada pela indústria cultural, em um processo muito complexo para ser explicado aqui em profundidade. Muitos filmes funcionam na chave de violência exacerbada, que submerge as questões sociais mais pontuais para criar uma estética da ultraviolência. Por outro lado, cada vez mais consolidam-se as iniciativas que surgem dos locais periféricos, como as ONGs já comentadas e os diversos grupos de *rap* e MCs. Esses grupos reivindicam falar por si próprios, destronando os intelectuais de seus lugares cativos e demonstrando que o povo pode, muito bem, falar de sua própria realidade com muita propriedade e qualidade estética.

Referências

5x FAVELA – agora por nós mesmos. Direção: Manaira Carneiro *et alii*. Fotografia: Alexandre Ramos. Rio de Janeiro: Rio Filmes e Sony, 2010. 1 DVD (95 min), color.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 1, n. 1, dez. 1981, p. 67.

CINCO vezes favela. Direção: Marcos Farias *et alii*. Fotografia: Özen Sermet *et. al.*. Rio de Janeiro: Tabajara Filmes, 1962. 1 DVD (92 min), p&b.

FACCHINI, Gil Ambrósio. Cinema na favela: Representação da juventude pobre e a produção cinematográfica das favelas. *Revista Rascunhos*, Niterói, v. 2, n. 3-4, 2010.

FEE, Margery. Who Can Write as Other? In: ASHCROFT, Bill *et alii*, *The post-colonial studies reader*. Londres: Routledge, 1995. p. 242-245.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 10 nov. 2015.

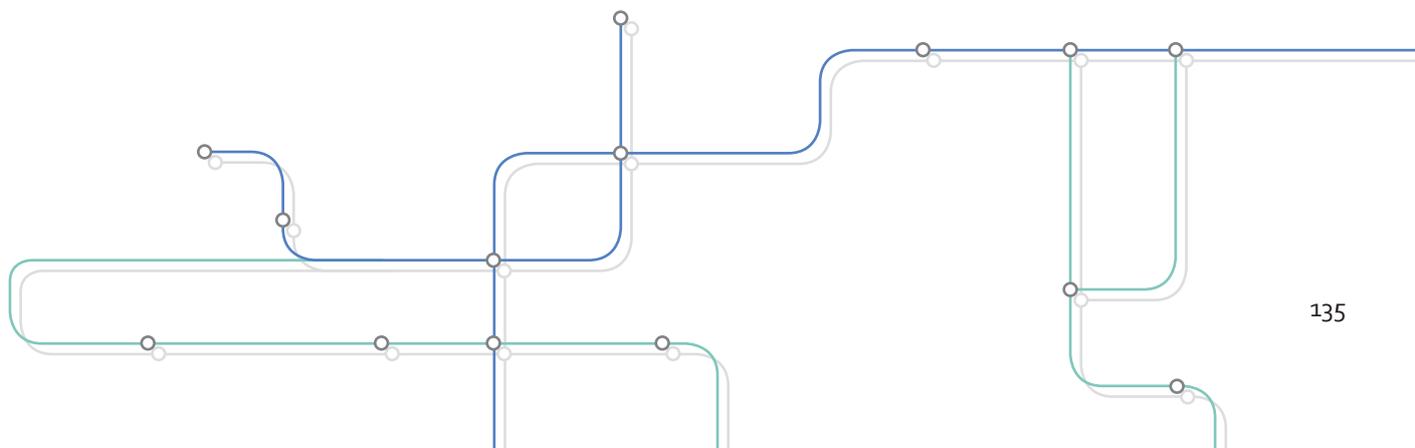
GARCIA, Walter. Elementos para a crítica da estética dos Racionais MC's (1990-2006). *Revista Idéias*, Unicamp, v. 4, n. 2, p. 81-110, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 103-124, 2001. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2141>> Acesso em 11 nov. 2015.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. A voz da periferia e a função do intelectual. *Darandina Revista Eletrônica*, n. 3, p. 1-14, 2010.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

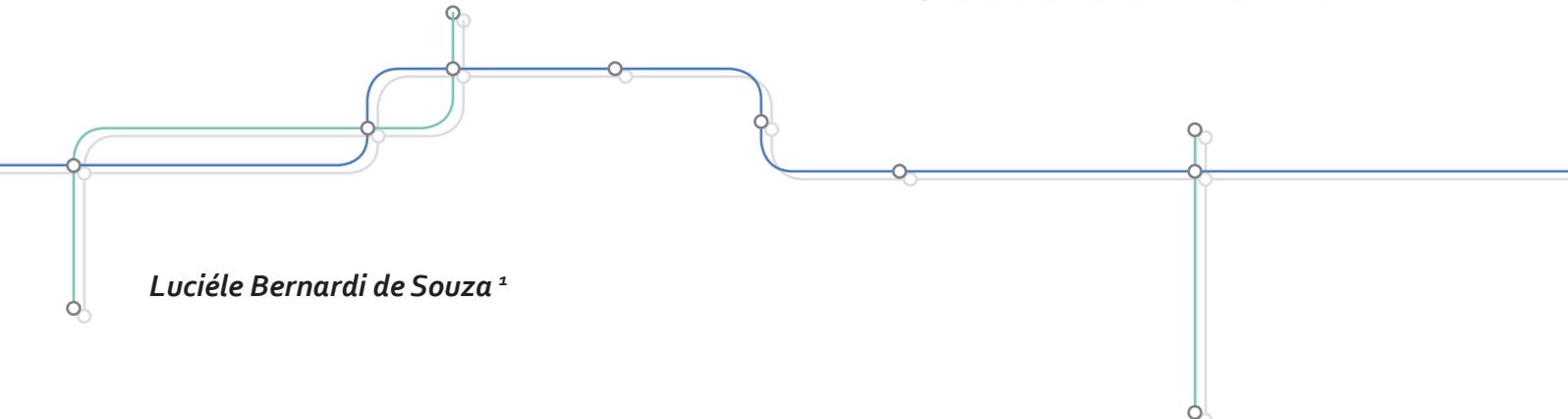
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 7-18.



um passeio flâneurístico

nas ruas
brasileiras

com
o chutador
de tampinhas
de João Antônio



*Luciéle Bernardi de Souza*¹

Resumo:

O homem moderno é caracterizado de inúmeras maneiras, mas poucas características lhe são tão intrínsecas quanto o flânar. Não há nada mais moderno do que esse singular caminhar entre as ruas das cidades, flânar de diferentes maneiras, conhecida atividade presente em algumas obras de Baudelaire. Poderia o flânar do homem europeu ser adaptado, flertar com o flânar carioca representado na arte de caminhar e chutar tampinhas no asfalto do personagem suburbano de João Antônio? O homem que faz o espaço, pois o significa, dota de sentido, o *flâneur* que não ouve Wagner, mas Noel Rosa, não leva guarda-chuva, mas chuta tampinhas, e faz desse chute sua arte de olhar o ordinário na cidade.

Palavras-chave:

modernidade; João Antônio; Baudelaire; cidade.

Abstract:

Modern man is portrayed in many ways, but few of his depicted behaviors are as typical as strolling. There is nothing more modern than this wandering through city streets, as famously featured in many works of Baudelaire. Could the image of the strolling modern European man be adapted to the streets of Rio de Janeiro? Perhaps by the way that the suburban João Antônio's protagonist walks, while idly kicking bottle caps on asphalt surface. The man who makes his medium, who gives meaning to it. The *flâneur* who doesn't listen to Wagner, but to Noel Rosa; who doesn't carry an umbrella, but kicks bottles; someone who makes this kicking his own way of watching the ordinary in the city.

Keywords:

Modernity; João Antônio; Charles Baudelaire; city.

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...] É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. [...]²

Anteceder o perambular

No longo caminho correspondente à morte do homem grego, homem total, que foi parte das estrelas, do mar e da terra, até o nascimento do homem moderno, encontramos, não por acaso, mas como uma consequência, a angústia como elemento intrínseco de um homem em desintegração, como afirma Lukács na obra *Teoria do romance* (2000 [1946]).

A inadequação do ser humano à sociedade moderna, o questionamento sobre a vida e a busca por um sentido, ainda são motes de longos ensaios filosóficos e motivações para a representação artística do desassossego. À medida que a sociedade se transforma, de modo cada vez mais veloz, o ser que habita os espaços em que essas transformações ocorrem pode sofrer e perceber essas mudanças dos mais variados modos: adequando-se a elas, rejeitando-as ou optando por ignorá-las.

Para alguns homens da primeira metade do século XIX, a inadequação a esta turbulenta época levou-os a responder à sociedade com atitudes até então desconhecidas pela mesma. É neste contexto que se origina a figura do *flâneur*, indivíduo que, ao rejeitar a intensa produção material que essa sociedade capitalista exigia (de tudo e de todos), desenvolve meios de manifestar-se contra com atitudes de automarginalização, isolamento, despreocupação com ações práticas e busca de um resqúcio de sensibilidade nos grandes centros urbanos. Estas são algumas atitudes que irão responder ao desconforto deste homem “deslocado” perante a sua sociedade em transformação.

Assim, a arte literária vai, através de inúmeras maneiras, representar o contexto e as atitudes desse homem moderno, na medida em que tem em Baudelaire o autor criador da figura (e do ato) que caracteriza a essência da não produção material (capitalista) através da *flânerie*. Essa é a ação de perambular pelas ruas das cidades, fazendo do ambiente citadino o cerne de sua criação poética e ambiente em que encontra. A arte origina-se do vaguear dos olhos, do encontro da beleza no trivial, ou mesmo da possibilidade de aguçar os sentidos em meio a rapidez dos transeuntes e carros. De acordo com Maciel:

Não é impróprio afirmar que os poetas-críticos foram os primeiros a teorizar literariamente a Modernidade. Temos, como precursor exemplar, Baudelaire, o crítico de *Le Peintre de la Vie Moderne*, que foi, provavelmente, o primeiro a usar e a conceituar a palavra “modernidade” no âmbito estético, além de ter sido também o primeiro a escrever criticamente sobre a relação conflituosa do poeta moderno com os avanços do capitalismo nos grandes centros urbanos do final do século XIX. (MACIEL, 1996, p. 92)

Do *flâneur* parisiense aos trópicos, podemos encontrar na literatura nacional os retratos (e relatos) deste modo de vida originado no século XIX na França, mas trazido, adaptado, moldado e reformulado em uma literatura de cor local. Pretendemos realizar aproximações, ao relacionar conceitos referentes às duas figuras urbanas, a figura do *flâneur* com o personagem-narrador do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” do escritor paulista João Antônio (1976). Acreditamos pertinente a “migração” de tipos tradicionais representados na literatura, pertencentes a uma literatura canônica, como é o caso do *flâneur*, adaptado às ruas cariocas da década de 60.

Estas personagens essencialmente modernas (como o *flâneur*), que expressam visões de mundo do século XIX e do Brasil em processo de modernização (tardia com relação à modernidade europeia), continuam presentes, embora as nuances e os deslocamentos na construção e representação ocorram de maneiras diferentes, como na narrativa joãoantoniana.

Início do passeio: modernidade

Nosso passeio começa com a identificação da sociedade moderna, fruto de duas grandes revoluções (Revolução Francesa e Industrial). Esta sociedade apresentou transformações econômicas decorrentes do desenvolvimento industrial, que gerou a divisão do trabalho, o surgimento das classes operárias e consequentemente conflitos sociais mais acentuados entre os detentores dos instrumentos de produção e os operários, a mão de obra. Frente a esta sociedade fabril, o homem do século XIX configura-se como um indivíduo decepcionado, um homem que fielmente não acredita mais nos ideais iluministas (e na ideologia da tríade Liberdade, Igualdade e Fraternidade), cujas práticas estavam somente a serviço de uma minoria. A sociedade que o homem romântico encontra, transformada e

“moderna”, não condiz com as promessas (sociais) das Luzes e da ciência positivista, no sentido de que estas promessas somente beneficiaram uma parcela da população, a burguesia.

O progresso, a industrialização, a exploração do homem e o desenvolvimento do sistema capitalista impressionavam e ao mesmo tempo indignavam uma parcela da população que sofria o impacto de tal desenvolvimento. Deste modo, ocorre uma verdadeira reação a este modo de produção que acabara organizando todas as relações sociais. Enquanto reação, na arte há a representação do pessimismo, do nostálgico, a ironia romântica e a subversão dos valores e modelos clássicos; na política resulta no surgimento dos ideais comunistas, difundidos na figura de Karl Marx e Friedrich Engels.

Uma época de grandes transformações. É assim que pode ser entendido o período histórico referente ao final do século XIX, na medida em que esta sociedade apresentou um acelerado processo de industrialização e desenvolvimento econômico, que resultou no crescimento das cidades, no fortalecimento da burguesia mercantil, na difusão dos meios de comunicação e numa emancipação do sujeito, do poeta enquanto ser possuidor da energia criadora, na criação do gênio, no surgimento do demiurgo.

Temos assim a imagem do poeta, do escritor, do homem do mundo (que contém em si a humanidade inteira, como já nos apresentava o poeta Carlos Drummond de Andrade), que anda e que flana entre outros homens, sem destino, sem direção. É este homem que a modernidade desnorteou, cindiu, marginalizou e principalmente angustiou, dividiu, homem que, na representação dos mais diversos personagens, é encontrado em muitas narrativas do século XXI. O homem moderno, inserido e fruto de tal sociedade, é identificado por seu impulso ao individual, a tendência em afastar-se do outro. Esta tendência é explicada por George Simmel (1976) como uma propensão da cultura do objetivo sobre a cultura do subjetivo:

[...] caracterizado pela predominância do que se pode chamar o espírito objetivo sobre o subjetivo: isto é, na linguagem como na lei, na técnica de produção como na arte, na ciência como nos objetos do ambiente doméstico, está encarnado como que um espírito (Geist), cujo crescimento constante é seguido apenas imperfeitamente, e com atraso crescente, pelo desenvolvimento intelectual do indivíduo. Se examinarmos, por exemplo, a vasta cultura que no último século incorporou-se às coisas e ao conhecimento, em instituições e confortos, e se a compararmos com o progresso cultural do indivíduo durante o mesmo período [...], veremos uma assustadora diferença na razão de crescimento entre os dois [...]. Essa discrepância é em essência o resultado do sucesso da crescente divisão do trabalho. (SIMMEL, 1979, p. 22)

A literatura, ao expor a sensibilidade e a percepção do homem pertencente a um momento histórico-social, possui o poder de, através da sua forma (Adorno), decifrar as contradições do homem de uma época, um tempo. O artista pode assumir atitudes críticas diferenciadas de acordo com seu contexto, mas sempre tem em mãos o poder de transformar a realidade por meio de sua criação, trazer para a realidade esta outra realidade.

Devemos atentar para o tratamento dado a imagem e constituição desse típico homem,³ considerado fruto da cidade de uma “sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 1983, p. 270), nos estudos contemporâneos.

Resquícios da imagem deste homem moderno permeiam a literatura contemporânea, ainda que dentre essas imagens existam décadas de histórias, conflitos, transformações e novas concepções de sociedade, da própria figura humana e da sua relação com esta sociedade.

O caminhante: *flâneur*

A literatura, ao possibilitar certo espelhamento do homem em relação a si mesmo e em relação à realidade que o cerca, pode nos apresentar concepções de indivíduos de diferentes épocas, como é o caso da figura do *flâneur*, andarilho sem rumo do século XIX nascido entre a multidão. O *flâneur* originário da obra de Baudelaire, germinado no seio da grande cidade, possui em si a vontade de observação, uma observação gratuita, sem finalidade, um andar corrente que o faz distanciar-se da pressa do homem moderno, da do tempo e da atividade com finalidade pragmática. Dentre as muitas definições, para melhor ilustrar nossa caracterização, White afirma:

O *flâneur* é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do *flâneur*. Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição de ambulante de “esposar a multidão”. (WHITE, 2001, p. 48)

Mestre da arte que é o andar citadino, o *flâneur* encontra-se ao dar sentido à cidade, a cada elemento urbano que cruza seu caminho⁴ e que por ele é dotado de significado sem um interesse prático, mas sentido, intuído. Ele deseja apenas

atentar para seus sentidos, pôr em prática a *flânerie*, mostrar para si, através dos sentidos, o que acha em meio o caos urbano, atitude que para a sociedade da época, para a qual “tempo é dinheiro”, soa como uma verdadeira afronta.

Observador ímpar de um espaço⁵ citadino e dos tipos urbanos que a permeiam, esse indivíduo é caracterizado por Benjamin (1975) por sua “conflituosa” relação com o espaço urbano presente entre os pólos multidão-indivíduo: “O homem da multidão não é um *flâneur*. Nele o hábito tranquilo cedeu lugar a um toque maníaco; e dele se pode inferir o que teria acontecido ao *flâneur* se lhe tivessem tirado o seu ambiente natural” (BENJAMIN, 1975, p. 47). Divagador sem rumo que busca a observação despreziosa e efêmera, a *flâneur* acha-se singular em meio à multidão, sente-se sempre só em meio à mesma em busca distraída por beleza e espetáculo para seus olhos, como um verdadeiro “botânico do asfalto” (BENJAMIN, 1994, p. 34).

Para o *flâneur* predomina a vontade, o “desejo de ver festeja seu triunfo, ele pode concentrar-se na observação” (BENJAMIN, 1975, p.68), ou seja, é um indivíduo gratuitamente observador da cidade moderna. É pensando nesta conceituação que tentaremos identificar suas nuances de tal protótipo moderno no personagem-narrador do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” (1976), investigando como um tipo de origem europeia foi transferido, adaptado e singularizado em terras brasileiras na obra joãoantoniana.

O caminhar: das ruas de Paris às ruas cariocas

A prosa do escritor João Antônio⁶ apresenta ao leitor, com grande sensibilidade e astúcia, um retrato da vida do homem moderno, do homem brasileiro moderno, e em especial do homem brasileiro que vive à margem da sociedade. Sem equivocar-se, cair em um realismo descritivo ou no uso da literatura de uma forma estritamente denunciadora, ele (e brilhantemente) dá voz “lírico-popular” como Bosi⁷ (2002) referira à sua linguagem. Dá a voz a um tipo que se encontra em meio ao espaço urbano caótico, propiciado pela urbanização, um tipo que se sente deslocado em tal espaço como um anônimo em meio à multidão. Como aponta Pellegrini, a contística joãoantoniana revela “um mundo de pequenos expedientes e malandragem miúda, produto do crescimento selvagem e desordenado” (PELLEGRINI, 2006, p. 5).

É este homem moderno, homem desta modernidade brasileira (modernidade que se diferencia da modernidade europeia, em tempo e conformação, mas que traz os mesmos aspectos de conformação humana), que encontramos no conto “Afinação da arte de chutar tampinhas”, pertencente à obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1976), presente também em outros contos da obra.⁸

O conto em questão é narrado em primeira pessoa, e no primeiro parágrafo já introduz um tom memorialista, de confissão, de relato de experiências – desde a infância até o momento atual de sua vida. Construído pela descrição de situações em que o narrador vai revelando-se, aos poucos, para o leitor, a narrativa contém nuances autoreflexivas e de juízo de valor realizadas pelo próprio narrador, o que contribui para um adensamento subjetivo de sua construção, um olhar para si sobre o que faz, fala e quer, como podemos constatar nos seguintes trechos: “queria dizer União dos Moços de Presidente Altino” (p. 19) ou “o tamanho de Noel era outro, diferente, maior, tocante, não sei” (p. 21). Este indivíduo, no decorrer do conto, vai mostrando-se ora acuado ora apático, mas sempre inadequado às regras sociais impostas a ele (o típico mundo burguês, do trabalho, do casamento, da convivência com a vizinhança quando já adulto, conformações de uma sociedade tipicamente moderna) e que ele tenta, com muito esforço, resistir.

O título do conto é um estranhamento em si mesmo: “Afinação da arte de chutar tampinhas” gera um estranhamento (pelo leitor) que é quase imediato, sobretudo pela arte, referida como “chutar tampinhas”, como pode algo tão prosaico ser levado à categoria de arte? Esta pergunta é mote de estranhamento. No decorrer da narrativa, vamos entender o porquê da intitulação, explícita em sua “arte”. Característica da prosa do autor, a polêmica e o desassossego das palavras tem lugar certo.

O narrador, jogador de futebol “moleque muito bom centro-médio” (p. 19), que tem sua vida modificada quando a família muda-se para o bairro da Mooca, vai relatando, no fluir do samba e no caminhar, suas amizades, o futebol, a música e, é claro, a junção nas noites da “U.M.P.A., na pequena sede que era só um quartinho, alugado com dificuldades, a mensalidade pingada de cada um...” (p. 20). É durante estas junções que aparece a figura de Noel Rosa, sambista e compositor brasileiro da década de 30. A partir deste momento da narrativa, esta referência não fica mais desvinculada do narrador, o: “Noel nas noites de várzea” (p. 20), é, para ele, marcante em muitos momentos de sua vida. É este mesmo Noel que irá desencadear, já na segunda página, uma constatação subjetiva e, mais do que isso, uma revelação lírica do nosso narrador: “Estava ali, em grupo, mas por dentro estava sozinho, me isolava de tudo. Era um sentimento novo que me pegava, me embalava. (...) As letras dos grandes sambas falavam de dores que eu apenas imaginava, mas deixava-me embalar, sentia.” (p.20). Do futebol ao samba, do samba ao “eu” que só o homem moderno concretizou e revelou para si mesmo, como afirmou George Simmel:

[...] através de toda a era moderna, a busca do indivíduo é pelo seu ego, por um ponto fixo e não ambíguo de referência. Ele necessita mais e mais desse ponto fixo, em vista da expansão sem precedentes das perspectivas teóricas e práticas e da complicação da vida, e diante do fato correlato de que ele não pode mais encontrar essa referência fixa em nenhum outro lugar fora de si mesmo. (SIMMEL, 1979, p. 19)

As letras do samba revelavam o que já se tinha percebido, mas não havia como dizer: “Comecei a prestar atenção nas letras dos sambas, e vi, mesmo sem entender, que o tamanho de Noel era outro, diferente, maior [...]. Eu fui entendendo as letras, apanhando as delicadezas do ritmo que me envolvia” (p. 21), e acentua tal angústia, demonstra todo o deslocamento e sensibilidade em meio a ações como batucadas e domingos de futebol: “Hoje, quando a melodia me chega na voz mulata do disco, volta a tristeza de menino e os pelos pretos do braço se arrepiam. [...] Sobraram restos de memórias dos jogos suados na U.M.P.A.” (p. 21). Tal passagem demonstra o caráter reminiscendente presente no conto, que é também um relato da experiência do personagem-narrador sem nome que, já adulto, relata fatos da infância e adolescência.

Em uma linguagem que mescla o culto e o coloquial, beirando a oralidade, o narrador, em um segundo momento⁹ do conto, relata sua experiência no quartel, experiência que pode ser sintetizada em algumas frases: “Nem me deixaram pensar em jogo de bola” (p. 22); “Eu nunca rasguei o verbo. Senão cafua” (p. 22); e sobre sua relação com o sargento e as trocas ilícitas de favores de um com o outro: “Disputa brava, então. Porque o homem percebia as minhas olhadelas no relatório. Um tapeando o outro, se escondendo. Faca de dois gumes” (p. 22).

Com a inadequação ao quartel, a uma vida que prediz regras e horários, usava seu estar lá para conseguir as cervejas pretas que tanto desejava. Sentia-se “diferente”, gostava das músicas de Noel (que ninguém mais gostava), do futebol (tão longe daquele lugar) e, iremos descobrir, fugia do medíocre de cada homem da cidade, pois ele fazia algo diferente de qualquer homem em meio a cidade: ele chutava tampinhas. Esta mania torna-se uma “revelação” para ele enquanto indivíduo moderno, o individualiza, o faz melhor, o faz diferente dos demais, um ser que não se perde entre seus iguais em meio a multidão.

É a partir do terceiro momento do conto que o narrador introduz o leitor na arte de chutar tampinhas. Podemos constatar que ele começa afirmando seu gosto por chutar tampinhas a partir de sua paixão pelo futebol, assegurando que: “Nos começos chutava tudo o que achava. A vontade era chutar. Um pedaço de papel, uma ponta de cigarro, outro pedaço de papel. Qualquer mancha na calçada me fazia vir trabalhando o arremesso com os pés” (p. 23). Esta estranha mania, que há tempos o narrador vem “aperfeiçoando”, soa estranha em um primeiro momento, porém, fornece certa logicidade ao título da narrativa, como verificamos no correr da leitura da mesma, pois o narrador vai justificando minuciosamente tal prática.

O narrador encara com seriedade tal “gosto sutil”, tanto que vai “Trabalhá-lo, valorizando a simplicidade dos movimentos, beleza que procura tirar dos pormenores mais corriqueiros de minha arte” (p. 23); vai também escolher a marca, a força a ser medida para o chute perfeito, a gingada, tudo para o chute mais perfeito, o ângulo mais certo, mais adequado, demonstrando a seriedade e a reflexão de tal “arte”.

Esta diferente atividade ratifica o distanciamento da ação “útil”, confirma a caminhada sem maiores intenções do homem centrado na livre observação da tampinha voando particularmente e belamente. Desta ação podemos inferir uma primeira aproximação deste personagem com a figura do *flâneur*, desinteressado em seu ato de caminhar, em busca da beleza, da interpretação dos signos urbanos diante do seu olhar, da multiplicidade dos sentidos, dando-se a liberdade de desperdiçar seu tempo chutando tampinhas para embelezar seus olhos e satisfazer seu espírito: “É preciso sentir a beleza de uma tampinha na noite, estirada na calçada. Sem o que, impossível entender meu trabalho” (p. 25). Os trechos em que são descritos o ato de chutar tampinhas, são sempre carregados de forte lirismo, como podemos constatar em diversos momentos da narrativa, como o próprio ato de escrever um poema, escolher as palavras.

A beleza no ato de chutar tampinhas somente é vista por ele, um sujeito ímpar no meio de tantos outros, outros que não entendem a “Doce e difícil tarefa de chutar tampinhas” (p. 24), muito menos descobrem a suprema beleza e a plenitude no ato:

o muito gostoso “plac-plac” dos meus sapatos de saltos de couro, nas tardes e nas madrugadas que varo, zanzando, devagar. Esta minha cidade a que minha vila pertence guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra baixo e pra cima, semanas bravas. Sábados e domingos inteirinhos – a cidade se despoeva. Todos correm para os lados, para os longes da cidade. (ANTÔNIO, 1976, p. 25)

Neste trecho o narrador demonstra que ninguém entende suas sensações, todos estão, como é característico das cidades, fugindo, indo de um lado para o outro. Os outros não têm tempo de ver, de caminhar sem propósito (ou com o propósito despropositual e irônico de chutar tampinhas). Esta passagem reitera a aproximação com a figura do *flâneur* e seu olhar fragmentado, rápido, mas vívido. Também podemos constatar este andar solitário, noturno

e distraído do personagem, em passagens como as seguintes: “Muito bom pela madrugada quando os carros são poucos e a luz dos postes se atira sobre as tampinhas no asfalto” (p. 25) e “Não posso falar dos meus sapatos de saltos de couro... Nas minhas andanças é que sei! Só eles constataam, em solidão, que somente há crianças, há pássaros e há árvores pelas tardes de sábados e domingos, nesta minha cidade” (p. 24).

Ainda no terceiro momento da narrativa, o personagem principal traz à tona a figura adequada à sociedade, através de uma comparação explícita com seu irmão gerando a clássica dicotomia, a identidade pela diferença: “Meu irmão, tipo sério, responsabilidades. Ele, a camisa; eu, o avesso. Meio burguês, meio metido a sensato. Noivo...¹⁰” (p. 23). De um lado temos o sujeito adequado, passivo às regras sociais impostas; de outro, temos um personagem que quer “subvertê-las” ouvindo samba e chutando tampinhas. Sua apatia com relação à opinião alheia remete à atitude *blasé* que o teórico George Simmel apresenta em um artigo de grande importância sociológica para a compreensão da modernidade, e que vai ao encontro ao tipo *flâneur*¹¹. Tal atitude (ou falta dela) revela a posição do indivíduo em preservar sua autonomia frente às forças sociais modernas que lhe são impostas, é a forma de resistência que nosso personagem-narrador demonstra. A menção ao tipo “medíocre”, “acomodado”, “normal”, é reiterada no início do quarto e último momento do conto, em que há a transcrição de um diálogo que demonstra a reação do irmão ao saber que o personagem arranhou um emprego como contabilista, profissão extremamente racional, para “defender uns cobres extras”:

Meu irmão:
 – É. Já era hora de tomar juízo.
 Meu irmão só pensa em seriedade. (ANTÔNIO, 1976, p. 27)

Embora a reação do irmão alude uma conduta de seriedade em relação ao personagem principal, o narrador se mantém alheio, apático a tais comentários, bem como aos comentários da vizinhança, reafirmando a atitude de apatia ao tipo moderno e seus padrões sociais:

Cá no bairro minha fama andava péssima. Aluado, farrista, uma porção de coisas que sou e que não sou. Depois que arrumei ocupação à noite, há senhoras mães de família que já me cumprimentam. [...] – Bom rapaz, bom rapaz. Como se isso estivesse me interessando... (ANTÔNIO, 1976, p. 27)

Ao final da obra, o homem moderno e seu modo de estar no mundo são mencionados através de um comentário intertextual explícito na narrativa, quando o personagem principal afirma ler o livro *Contraponto*, de Aldous Huxley: “Li duas vezes o ‘Contraponto’ e leio sempre. Não parei na várzea da U.M.P.A., nas lições de distribuição de passes e centros que Biluca me dava” (p. 27). A obra de Huxley lida e citada pelo personagem é uma obra publicada no ano de 1928 e obra pela qual podemos entender melhor todo o sentimento que o personagem da narrativa joãoantoniana sente em seu ser-estar no mundo após a Primeira Guerra Mundial:

Contraponto entra nessa estória como O ensaio sobre esse mundo moderno. Huxley constrói uma trama demonstrando todas essas mudanças rápidas e conflitantes. Agora entendo seu título. A palavra contraponto é um termo musical designado a composição em polifonia, ou seja, vários tipos de sons ao mesmo tempo, contrariam as regras de harmonia musical. Huxley tenta, analogamente, fazer Contraponto com os sentimentos humanos em vez de notas musicais. Aqui alguns personagens conseguiram acompanhar o rápido, o frenético, o descartável, o inquestionável, a máquina; enquanto que outros, ainda encarcerados pelos valores da época, angustiam-se por verem “seu” mundo ruir, não podendo fazer nada, senão acompanhar o iminente “novo” que é imposto.¹²

Fim do passeio

O passeio de nosso andante, ora distraído, ora muito atento, chega ao final quando, enfim, ele mesmo se autodefine como: “[...] um cara que trabalha muito mal. Assobia sambas de Noel com alguma bossa. Agora, minha especialidade, meu gosto, meu jeito mesmo, é chutar tampinhas de rua. Não conheço chutador mais fino” (p. 28). Neste trecho irônico, mas sincero, ele novamente reafirma sua posição enquanto habitante de uma cidade que o deixa deslocado dos demais indivíduos que o cercam. Seu trabalho no escritório é por necessidade, e dele não faz muito caso, rejeita também os enquadramentos amorosos tradicionais que a sociedade moderna lhe impõe: “Olho para a mulher, para os modos, para o anel... Quer casamento. Eu não” (p. 28).

Tais fatores, característicos do homem moderno (além dos já levantados nesta aproximação), presentes no conto de João Antônio, fazem-nos ratificar a inusitada aproximação entre dois homens em duas cidades: a aproximação do homem parisiense ao chutador de tampinhas carioca. Ambos, a sua maneira, filhos da cidade, marcados e construídos por ela. Como vimos, é o *flâneur* que oferece características ao andante distraído, descrente de objetivos “utilitaristas” definidos, portador de uma angústia expressa no ato de andar daquele parisiense e chutar tampinhas deste carioca.

Aproximação entre o *flâneur* e o narrador-personagem registra uma importância ímpar quando compreendermos a arte literária como uma representação (que acrescenta, que modifica, que distorce, que ratifica) da realidade e seus tipos humanos. Neste conto, o homem moderno parisiense foi trazido para os trópicos, com isso, a essência do homem citadino do século XVIII e até mesmo ânsia de fuga de uma racionalidade europeia é caracterizada, adaptada e reformulada pelo escritor João Antônio na contemporaneidade.

Referências

- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIM, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Walter Benjamin et alii. São Paulo: Abril, 1975. (Coleção Os Pensadores)
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MACIEL, Maria Esther. *Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade*. Editora: UFMG. Disponível em <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1102/1203>. Acesso em 24/06/2012.
- PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*. Ano 27, n. 53. Lima-Hanover, 2001. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll53/53pdf/53pellegrini.PDF>>. Acesso em: 18 de junho de 2012.
- SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.
- SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Notas

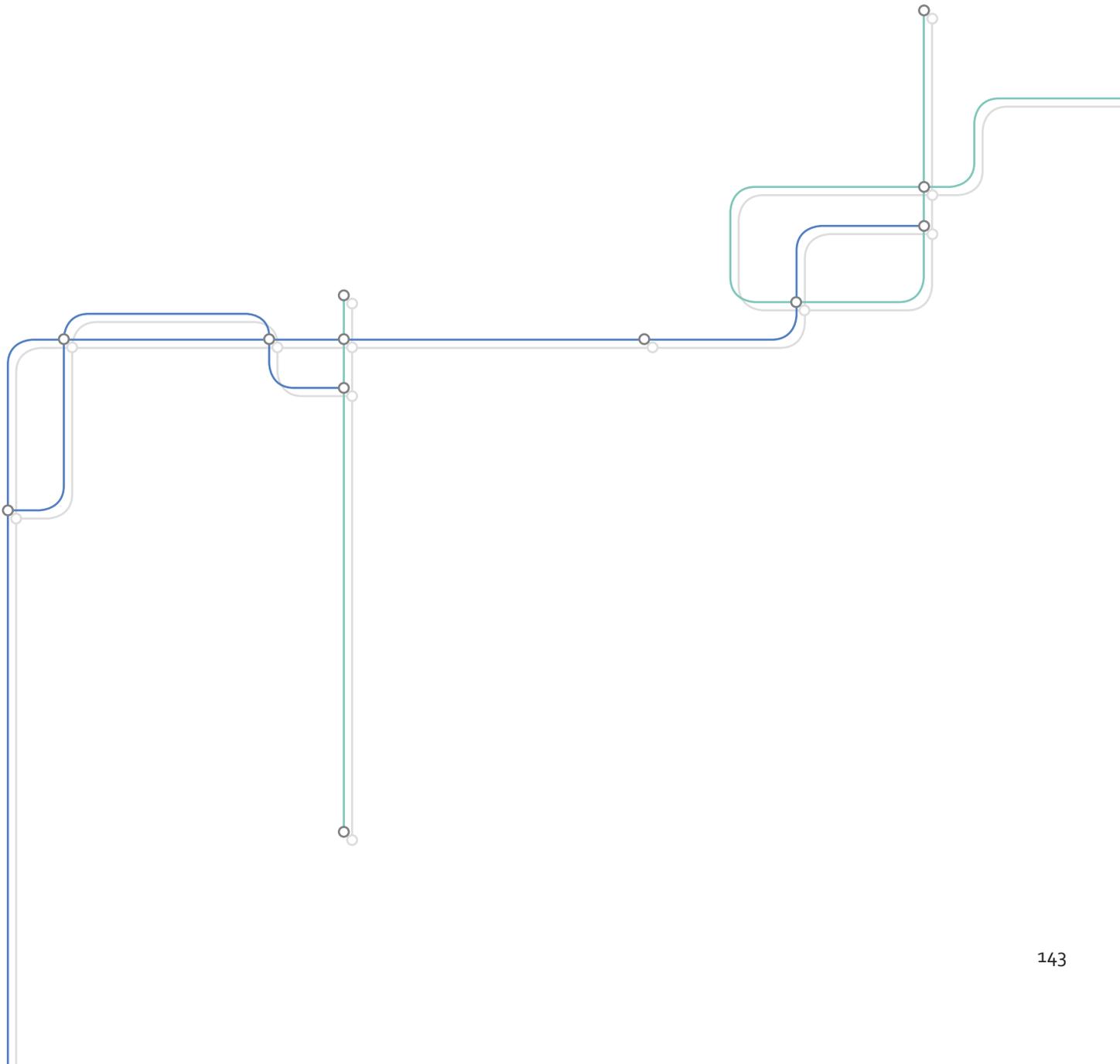
- 2 João do Rio. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.
- 3 Além do *flâneur*, mote deste trabalho, temos também o tipo representativo do dândi.
- 4 Podemos apreciar uma pequena, mas interessante, retrospectiva da figura do *flâneur* em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/media/2%20-%20o%20novo%20fl%C3%A2neur.pdf>>.
- 5 Pensamos o espaço calcado na concepção de Milton Santos (1978), que o pensou como um ser vivo, com dinâmica própria, mas construído em sua totalidade pelas relações humanas que o compõe, que o faz ter uma dinâmica própria, como é o caso da cidade.
- 6 Autor paulista destacado por trazer para sua literatura tipos urbanos marginalizados. A maior parte da sua obra data a partir da década de 60, e até 1996, ano de sua morte, escreveu.
- 7 Alfredo Bosi sobre a prosa joãoantoniana: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002 e *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- 8 Contos como: *Busca, Fugie e Meninão do caixote*, dentre outros da mesma obra.
- 9 Na narrativa há a marcação de quatro momentos, inclusive registrados graficamente (espaços e sinais): um primeiro em que os “restos da memória” introduzem o gosto refinado do narrador pelo samba de Noel, o futebol e a indiferença crescente com a vida amorosa; um segundo momento em que, a partir de uma experiência nada prazerosa no quartel ele demonstra novamente sua inabilidade ao espaço em que está e ao narrar “tal tempo” introduz e explicita a afinada arte de chutar tampinhas em flânerie pelas ruas; e um terceiro primordial para a nar-

rativa, ele convence ao leitor que, sim chutar tampinhas é o gesto de beleza mais sublime e discorre sobre sua atividade preferida; no quarto e último momento, ele retoma a narração de julgamentos contra a sua conduta e reafirma sua inadequação no tempo e lugar em que se encontra.

10 São usadas 16 vezes as reticências, demonstrando, discursivamente uma extensão da obra para o leitor e aumentam a subjetividade na construção do conto, além de revelar a continuidade do sentimento de deslocamento.

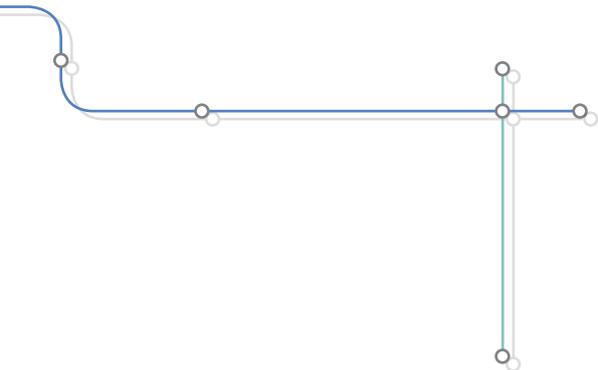
11 “A atitude blasé resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. Disto também parece originalmente jorrar a intensificação da intelectualidade metropolitana [...] Surge assim a incapacidade de reagir a novas sensações com a energia apropriada. Isto constitui aquela atitude blasé que, na verdade, toda criança metropolitana demonstra quando comparada com crianças de meios mais tranqüilos e menos sujeitos a mudanças. Essa fonte fisiológica da atitude blasé metropolitana é acrescida de outra fonte que flui da economia do dinheiro. A essência da atitude blasé consiste no embotamento do poder de discriminar. Isto não significa que os objetos não sejam percebidos, como é o caso dos débeis mentais, mas antes que o significado e valores diferenciais das coisas, e daí as próprias coisas, são experimentados como destituídos de substância. [...] Com a atitude blasé a concentração de homens e coisas estimula o sistema nervoso do individuo até seu mais alto ponto de realização, de modo que ele atinge seu ápice. Através da mera intensificação quantitativa dos mesmos fatores condicionantes, essa realização é transformada em seu contrário e aparece sob a adaptação peculiar da atitude blasé.” (SIMMEL, 1979, p. 25)

12 Fonte: < <http://catalisecritica.wordpress.com/2010/04/02/contraponto-aldous-huxley/>>. Acesso em 18/09/2015.



itapuã

um sentimento e uma lembrança



Milena Guimarães Andrade Tanure¹

Resumo:

O presente artigo tem como objeto a produção literária de Carlos Ribeiro e desenvolve-se a fim de analisar como, a partir de representações do espaço urbano, o texto literário desse escritor baiano é capaz de engendrar a leitura de memórias subjetivas e coletivas. Analisa-se, assim, o bairro de Itapuã que se faz representar e é uma imagem que aparece reiteradamente nas produções literárias de Ribeiro, nas quais a cidade de Salvador se faz presente. As representações que se projetam nas narrativas recuperam as memórias de vivências naquele antigo espaço urbano e a própria história de formação e modificação do bairro. Desse modo, a análise aqui realizada objetiva pensar o bairro de Itapuã apresentado no texto de Ribeiro como uma escrita de memórias que resguarda o aspecto bucólico da paisagem de outra época, assim como as manifestações culturais, as práticas sociais, os moradores que se fizeram marcantes em seu domínio, bem como os processos de modernização que alteraram o antigo espaço edênico.

Palavras-chave:

Itapuã; Carlos Ribeiro; memórias; representação.

Abstract:

This article is about the literary work of Bahian writer Carlos Ribeiro and aims to analyze how his portrayals of urban space are capable of engendering the readings of memories, both subjective and collective. Therefore, this article analyzes the image of Itapuã neighborhood, an area of Salvador city that is frequently featured in Ribeiro's works. The portrayal of this old neighborhood, as it appears in his narratives, retrieves memories which recollect the neighborhood formation and the changes it has undergone through time. Thus, the analysis presents the neighborhood as a writing of

memories that nestle the bucolic aspect of the scenery of a time, its cultural manifestations, social practices, prominent figures as well as the modernization processes that have altered this old Edenic space.

Keywords:

Itapuã; Carlos Ribeiro; memories; representation.

1. Considerações iniciais

O presente trabalho se propõe a analisar a produção literária do professor, jornalista e escritor baiano Carlos Ribeiro a fim de se avaliar a representação de uma cidade de Salvador em sua narrativa marcada por um tom memorialístico que diz respeito não apenas às memórias individuais das personagens, do escritor ou de um provável leitor das narrativas, mas também às memórias coletivas que se desvendam a partir da representação do espaço urbano. Na obra de Carlos Ribeiro é possível identificar uma escrita de si que, pela representação da cidade – lugar de diversas vivências – também se constitui uma escrita de memórias coletivas. Os seus contos e romances colocam em cena becos, casarões e ruas que apresentam uma simbologia diretamente associada às vivências experimentadas ao longo do curso da história urbana e da vida dos seus cidadãos. É válido destacar, assim, que o espaço ganha a sua natureza significativa a partir das situações que são nele vividas.

Pensando a construção do lugar e da subjetividade humana, Duarte (2002, p. 75) afirma:

A construção dos lugares é rica pois não diz respeito às pedras, mas às suas escolhas, sua organização, sua finalidade e sobre o amálgama etéreo que as une. Assim como a casa pode ser vista como síntese do processo de construção de um lugar e sua similaridade com a construção psicológica de seu construtor, a apropriação de espaços urbanos, potencialmente constituídos por um número maior de elementos, e, principalmente vivido coletivamente, faz-se pela vivência de seus lugares, que são construídos pelo uso.

Tais espaços construídos pelo uso são retomados por Ribeiro e não colocam em cena locais constitutivos apenas de suas memórias, mas espaços que, de algum modo, dizem respeito às narrativas memorialísticas de diferentes sujeitos que se enlaçam por um mesmo eixo central: a representação de espaços significativos em suas vivências. Na prosa de Ribeiro, espaços urbanos ganham significado como lugares de memória nos quais os personagens viveram experiências singulares. Tais personagens lamentam a perda de um tempo vivido e que se foi em meio às demolições e transformações ocorridas nos processos de modernização. Esse tom nostálgico perpassa a escrita ficcional de Carlos Ribeiro e se faz latente, sobretudo, ao se analisar as narrativas nas quais se revelam um bairro de Itapuã.

O bairro de Itapuã, localizado há mais de 20 quilômetros de distância do espaço central no qual se originou a cidade de Salvador, representa emblemático espaço de uma ideia de Bahia. Imortalizada em canções e poesias, como "*Tarde em Itapuã*", música da década de 1970 de Vinícius de Moraes e Toquinho, Itapuã ganhou fama pelo mundo e tal destaque se deve, sobretudo, à imagem que se fez representar de espaço edênico.

Se o antigo centro da cidade, marcadamente associado à região do Pelourinho, em um dado momento, foi projetado em função dos anseios turísticos que compravam um discurso de mestiçagem, sincretismo religioso e, sobretudo, de espaço sacralizado de um povo festeiro, Itapuã teve atrelada a si a imagem de reduto de paz e tranquilidade, cujo "mar sem tamanho", da canção de Vinícius de Moraes e Toquinho, se oferecia aos turistas e baianos que buscavam alguma serenidade distante do centro da cidade de Salvador. Assim, à ideia de urbanidade oferecida pelo centro histórico era contraposta uma sensação que, se não era a de se estar em uma cidade do interior, aproximava-se da ideia de ter para si uma intocada vila de pescadores na qual todos se conheciam.

Há que se perceber, contudo, que, assim como o antigo espaço central, o litoral no sentido norte da cidade também sofreu com as ondas de modernização experimentadas pela cidade. É válido pensar, agora, de que modo Itapuã e as transformações vividas por aquele espaço se deixam representar na obra de Carlos Ribeiro. Para tanto, é preciso sinalizar que, para além do fato de se fazer presente em todos os seus romances em que há uma cidade de Salvador, Itapuã, nos dizeres de Ribeiro, está, direta ou indiretamente, em toda e qualquer narrativa que ele produza. Isso porque, Ribeiro passou grande parte de sua infância e juventude nesse bairro. Esse período, conforme é possível de se perceber nos textos e entrevistas do autor, deixou marcas profundas nele e, por ser significativo, é retomado em suas narrativas. Em entrevista publicada no caderno *A Tarde Cultural* o escritor declara:

Quando me mudei para lá, em 1964, Itapuã era um aprazível bairro de veraneio, cujas habitações eram pontos esparsos em meio a uma paisagem de dunas, mato, fontes límpidas, praias, mar e caminhos desconhecidos. Ali captei uma atmosfera de beleza e encantamento na qual natureza e cultura (hábitos, lendas, histórias de pescadores e lavadeiras) se uniram à minha

própria vivência de menino, moldando um sentimento do mundo que logo em seguida começaria a perder seus referenciais com o processo de inchamento e de crescimento desordenado do bairro, agravado nos anos 70 e 80. A descaracterização natural e cultural de Itapuã, ocorrida de forma mais radical durante a minha adolescência, imprimiu no meu espírito um sentimento de desencanto ou de saudade, ou ainda, um sentimento de impotência e de um certo pessimismo que apareceria mais tarde na minha produção literária. Acredito que a minha infância em Itapuã, o contato com a natureza e, posteriormente, o testemunho da decadência do bairro, sejam os temas recorrentes no meu trabalho, mesmo quando não haja nenhuma referência específica ao bairro ou à minha vivência naquele período. (RIBEIRO, 1996)

Nas narrativas de Ribeiro, um bairro de Itapuã se vai revelando para o leitor a partir, sobretudo, das memórias da infância de um sujeito que, pelo ato de rememorar, reconstitui espaços, pessoas e experiências que marcaram a sua existência. Assim, reconhecendo a obra de Ribeiro como uma escrita memorialística, observa-se a relevância que este espaço urbano tem em sua formação, razão pela qual o escritor, em seu discurso de posse na ALB, dedicou a honraria recebida ao bairro. Vejamos:

É em nome do afeto que evoco, especialmente, o bairro de Itapuã. Lugar ao qual quero dedicar esta noite. Ele representa tudo de belo e nobre que envolve a minha existência. Para isto, peço licença para evocar um silêncio profundo do qual nasce, como milagre, o vento que traz sons distantes, murmúrios e batuques, e que vem de remotas eras, como brisa noturna revestindo este espaço de imagens e evocações: lá está o mar de Itapuã [...] e a canção entoada pelo pescador, no mar imenso, na noite mais profunda, que vence o esquecimento para ressurgir aqui, neste salão. (RIBEIRO, 1997)

Se o farol de Itapuã se apresenta como elemento guia para os marinheiros e pescadores que vivem do mar, o bairro de Itapuã se revela fonte de inspiração e elemento que norteia toda a busca afetiva para a produção literária de Ribeiro. Talvez não por outra razão, a identificação entre Ribeiro e o bairro se faça representar pela identificação de seus personagens com esse espaço urbano, conforme é possível de se verificar em uma passagem do romance *O chamado da noite*, no qual o narrador personagem diz: "Quando saí do apartamento dela, me vi saindo de uma casinha de palha em Itapuã – mais uma vez Itapuã, por que sempre tenho que ficar me vendo em Itapuã? Itapuã é um eu de mim" (RIBEIRO, 1997, p. 64).

A representação do bairro em que Ribeiro viveu grande parte de sua infância e adolescência revela ao leitor uma reconstrução de espaços e práticas do passado a partir dos atos de rememorar e ficcionalizar permeados por um tom nostálgico. No entanto, mais do que sentir a ausência do que foi se perdendo, ao tratar da Itapuã do passado, Ribeiro, pela narrativa, constitui aspectos ambientais extintos em razão da exploração humana, assim como as práticas de sociabilidade que marcaram o surgimento da antiga vila de pescadores fundadora do bairro. Ademais, há que se revelar as tradições culturais que se deixam preservar, e perpetuar, por meio da representação literária, como os mitos locais, a atividade da pesca e o ofício das ganhadeiras e lavadeiras.

2. Algumas imagens de Itapuã nas narrativas de Ribeiro

Pensando algumas imagens do bairro que se projetam nas narrativas de Ribeiro, é relevante uma breve análise do conto *Diante do farol*, que compõe o livro *Contos de sexta-feira e duas ou três crônicas* (2012). Na narrativa, a personagem principal é um homem que, sentado em uma pedra, contempla o mar e o farol de Itapuã, o que desencadeia o retorno às suas experiências em lugares e com pessoas que, por serem significativos, são retomados pelo ato de rememorar.

O homem, sentado numa pedra, diante do mar e do farol de Itapuã, remói velhas cismas, quase ele mesmo uma pedra, uma dessas rochas milenares sobre a qual, desde tempos imemoriais, o mar lambe e lava em seu vácuo incessante, acrescentando-lhe memórias ancestrais. Memórias ancestrais... De repente aflora-lhe à mente acontecimentos e imagens que pensava ter esquecido: a face de minha mãe quando me tomou nos braços pela primeira vez, a atmosfera mágica da casa em que viveu, em Itapuã, nos anos sessenta, seu primeiro sonho, o corredor que parecia não ter fim, o silêncio no quarto quando brincava no final da tarde, o cheiro dos sargaços, o cheiro das mangabas, o cheiro dos cajus e do mato molhado pelo sereno, uma lavadeira que cantava, o estranho e misterioso som das palavras, a espantosa descoberta da dor, a surpresa de estar alegre, a mesa do café, a família sentada à mesa, o despertador tocando na madrugada quando seu irmão mais velho saía para o serviço militar, em 1970, quando Lamarca aterrorizava os quartéis, o seu desejo de também servir o exército e que, depois (felizmente), perdeu, [...] sua bicicleta, seu primeiro livro, seu primeiro carro, seu filho. Caminha com ele de mãos dadas, pelo seu passado e de repente vê que ele é a criança. Salvador, a cidade, a cidade ensolarada, que tanto aprendera a amar, dera-lhe o privilégio de andar de mãos dadas com a criança que foi. (RIBEIRO, 2012, p. 25)

O trecho selecionado nos deixa ver pequenas experiências íntimas de um dado núcleo familiar, assim como fatos sociais vividos coletivamente, que podem fazer menção a memórias individuais do narrador. A leitura da narrativa pode permitir que se traga à tona recordações individuais daquele que faz a leitura e que, a partir do texto literário, reconstitui suas lembranças da infância, bem como a cidade ou o bairro em que viveu, seja ele Itapuã ou não. No

entanto, mais do que isso, é possível vislumbrar o retrato de memórias coletivas, uma vez que a leitura revela características do bairro em um dado período, assim como a situação do próprio país ao se fazer menção a Lamarca e, conseqüentemente, à ditadura militar.

A pedra em que o homem está sentado e com a qual há um processo de identificação nos remete à própria história do bairro cujo nome advém de uma dessas pedras que estão no mar. A presença dessa rocha milenar que é coberta e descoberta incessantemente por um mar que lhe acrescenta memórias ancestrais “nos remete ao mito fundador de Itapuã, que é a ‘pedra que ronca’, realçando de modo valioso a presença inaugural da comunalidade tupinambá” (LUZ, 2010, p.108). É a partir de uma dessas pedras ancestrais do mar de Itapuã que a personagem da narrativa recupera memórias também ancestrais e assim se vai revelando que “Itapuã é um portal que nos liga à nossa ancestralidade e nos aproxima de perspectivas socioexistenciais milenares [...]” (LUZ, 2010, p.211).

Há que se perceber, ainda, que é a partir do estar na cidade e do rememorar o espaço urbano que vão surgindo as memórias íntimas e coletivas ao longo da narrativa. O personagem, após lembrar espaços e vivências, dá-se conta de que andar de mãos dadas com a criança que um dia foi, ou seja, constituir o seu texto memorialístico, representa privilégio decorrente da compreensão da cidade como texto disponível à leitura. Assim, vão sendo retomados ruas e esquinas, mas também sensações, cheiros e íntimas significações, como uma “atmosfera mágica” de uma casa em que se viveu no bairro, o cheiro de frutas como mangabas e cajus ou do mato molhado pelo sereno, assim como o som do canto de uma lavadeira.

A fim de se observar tal representação, podemos avaliar um trecho do conto *Além da porteira*, também do livro *Contos de sexta-feira* (2012), no qual, mais uma vez, faz-se presente um personagem que, pelo ato de rememorar, inventa o bairro de Itapuã.

[...] enquanto sua mente capta lembranças, que empalideceram ao longo dos anos, mas que agora ressurgem com uma clareza inesperada. O menino catando mangabas e pitangas em Itapuã, escondendo-se nos túneis formados pela vegetação nas dunas do Abaeté, ouvindo do seu pai a história do pássaro que, sob a mira do caçador, cantava: “Não me mate ainda não, pobre homem...”, e que ao ser comido, apesar de todas as suas advertências, explodiu a barriga do seu algoz e saiu voando para o obscuro mundo de onde veio [...] (RIBEIRO, 2012, p. 57-58)

Mais uma vez a narrativa de Ribeiro coloca em cena um bairro de Itapuã que se aproxima do que se tinha na década de 1960 do século passado, uma vez sendo representadas paisagens naturais de uma cidade que, apesar já vivenciar um vertiginoso processo de modernização, ainda se mantinha próxima aos seus aspectos rurais. Nesse sentido, é possível vislumbrar, por exemplo, a representação que se tem de uma paisagem quase virgem das dunas que circundam a lagoa do Abaeté. Além dos aspectos ambientais que são retratados, há, ainda, a retomada de experiências culturais, como as narrativas orais transmitidas de geração a geração.

A reconstituição do bairro nas narrativas de Ribeiro nos revela, portanto, uma imagem paradisíaca em que mar e terra formam a paisagem natural que origina as tradições culturais e as brincadeiras da infância. É a partir dessas imagens que o narrador de *O chamado da noite* nos leva a pensar que “não passar uma tarde em Itapuã é uma traição” (RIBEIRO, 1997, p. 87).

Nesse sentido, cabe pensar de que forma a reconstituição do bairro pela narrativa nos apresenta uma Itapuã que permeia a memória coletiva uma vez reconstituindo uma imagem de Bahia altamente disseminada e que muito se aproxima da Bahia sacralizada pelo cancionista Caymmi e pela literatura de Jorge Amado. Assim, destaca-se o conto “Breves memórias gastronômicas”, também do livro *Contos de sexta-feira* (2012). Na história, como indica o título, o narrador vai revelando as memórias de uma personagem a partir das suas lembranças gastronômicas. Nesse ato de rememorar pelo tato, olfato e paladar há, novamente, a presença do bairro da infância. Vejamos:

Quando nasceu, às 19:25m, na casa antiga, construída com óleo de baleia, no bairro de Itapuã, havia, em todo o ambiente, um cheiro forte de farofa na manteiga e de ovos estrelados. Seu olfato de nenen, ainda virgens das delícias terrenas, não captou o aroma mais suave do ‘cozinhado’ de abóbora com carne de sertão. E das bananas cozidas em calda dourada./ Cresceu aprontando no quintal da casa – um brejo que abrigava, naqueles bons 60, sariguês, sagüis, calangros, jaracuçus e uma infinidade de pássaros. As brincadeiras eram intervalos entre o que mais importava: as galinhas ao molho pardo, preparadas por sua mãe, as pititingas torradas, feitas pela velha empregada Vitória, as fatias de parida (que anos mais tarde iria encontrar, idênticas às que sua mãe fazia, numa remota e gelada estação científica da Polônia, na Península Antártica), cafés fumegantes com broas de milho, os divinos cozidos, aos sábados, e, aos domingos, as feijoadas que comia, com os pais, irmãos, tias e primos, debaixo do frondoso cajueiro, temperados com molho de pimenta malagueta e refrescadas com garrafas de mirinda e grapepe (RIBEIRO, 2012, p. 159).

Uma cidade da Bahia se deixa sentir por uma descrição dos pratos que permeiam a memória gastronômica e, por que não dizer, afetiva desse personagem. Além das iguarias típicas de uma região ou época, são evidenciados

formas de edificação que utilizavam óleo de baleia, o quintal da casa em que a personagem brincava e o qual abrigava animais típicos da região que, na época, eram encontrados aos montes, como uma “infinidade de pássaros”.

Na narrativa, a sensação da pimenta, iguaria típica na culinária da Bahia e, para muitos, metonímia da comida baiana, é refrescada pelas bebidas que constituem lembranças das crianças da época. Há que se destacar, ainda, a presença de sujeitos que compõem significativamente o cenário pintado, como a mãe, “a velha empregada Vitória”, pais, irmãos tias e primos.

Ao longo desse conto, uma Itapuã paradisíaca e sacralizada se vai revelando pela recriação da memória. A natureza, assim como as manifestações e mitos, apresenta-se, se não resguardada em sua imaculada perfeição, reconstituída por uma nostalgia que busca, pelo ato de lembrar, o espaço idealizado do passado.

Enquanto isso havia, lá fora, um mundo inteiro a conquistar: as dunas virgens, com incontáveis pés de pitanga, mangaba e caju; os coqueirais que se estendiam para lá das ruínas do hotel Stella Maris, com suas silhuetas móveis e suas imensas cabeleiras; os pés de tamarindeiro e mangueiras por toda a costa norte, que explorava com seu valente corcel: uma bicicleta caloi, e seus poderes de super-herói. E o farol branco com listas vermelhas, ou vermelho com listas brancas, iluminando o Mar Tenebroso, habitado por sedutoras sereias loiras e improváveis monstros azuis. (RIBEIRO, 2012, p.159-160).

Uma Itapuã de mistérios, natureza virgem e farta de histórias, frutas, animais e caminhos a se perder e se encontrar vai se apresentando ao menino em sua bicicleta caloi. Inegavelmente, essa imagem que Ribeiro tece do bairro em muito se aproxima àquela construída nas canções de Caymmi.

Além de nome de uma das principais avenidas que cortam o bairro, Dorival Caymmi foi de suma importância para que fosse sacralizada uma imagem do bairro, razão pela qual Jorge Amado (1991), também criador de uma Bahia, em *Bahia de Todos os Santos*, apresenta o modo como tal cenário é caymmiano: “Impossível praias mais belas do que as da cidade de Salvador [...] Uma delas, a praia de Itapuã, possui hoje renome internacional depois que Dorival Caymmi, cantor das graças da Bahia, compôs sobre ela essas músicas imortais”.

Risério (1993) afirma que Caymmi foi responsável por recriar esteticamente a Cidade da Bahia, como era conhecida Salvador, a partir daquilo que conhecerá entre 1920 e 1940. Nesse processo de recriação tem-se a valorização de uma cidade que não se mantinha atrelada ao progresso, mas a símbolos de uma suposta baianidade. Assim, vai surgindo nas canções uma cidade “das sedas e das rendas; das feiras e dos casarios; das mulatas, gamelas e malaguetas (RISÉRIO, 1993, p.63). Nos dizeres de Risério (1993, p. 63), para Dorival Caymmi, “Salvador é a cidade do samba-de-rodas, das velhas igrejas, do pé de guiné no caco de barro, da batida do agogô no afoxê. Não é nunca a cidade do cálculo de engenharia, do incipiente planejamento urbano, da agência bancária, do sonho industrialista têxtil”.

Caymmi exerceu a sua seletividade do que representar em suas canções em um contexto ideológico específico (RISÉRIO, 1993). A cidade da Bahia começava a entrar na onda progressista e a “ideologia do progresso”, nos dizeres de Risério (1993, p.64), “[...] despachava cartuchos predatórios. Tratava-se de destruir ‘a feia e suja e colonial cidade de Thomé de Souza’, no dizer de um jornal baiano da época, para em seu lugar construir uma ‘Nova Bahia’”.

Risério (1993) afirma que Caymmi olhava para os sítios históricos e figurações seculares. No entanto, em uma busca pela preservação estética de uma antiga Bahia, não se colocou contra o progresso ou lhe fez duras críticas por meio de sua arte, diferente de Ribeiro. Antevendo a destruição da cidade histórica pela onda de modernização que se apoderava da cidade, Caymmi foi salvaguardando, em suas músicas “jóias da vida ameaçada”, “como se, fixando esteticamente uma *Bahian way of life*, pudesse resguardar um paradigma inspirador ou orientador, coisa que de fato sua obra se transformaria, décadas mais tarde [...]” (RISÉRIO, 1993, p. 65).

Ao se falar na poesia praieira de Caymmi, por sua vez, Risério (1993) sinaliza que ela não se concentrava em Salvador, uma vez sendo “itapuãzeira”, expressão utilizada pelos moradores do bairro. Vale lançar o olhar sobre tal afirmativa de Risério, uma vez que o antropólogo reforça a imagem edênica e autônoma de Itapuã ao dizer que o bairro, em certo sentido, não pertence a Salvador. Apresentando o modo pelo qual Itapuã se faz presente na música e poesia brasileira há algum tempo, como na já citada canção de Vinícius de Moraes e Toquinho, em poesias de Gregório de Mattos e Oswald de Andrade e na música *Domingou*, de Gilberto Gil e Torquato Neto, Risério (1993, p. 70), salienta que foi com Caymmi que “Itapuã se tornou tema central, obsessão poética, magia verbal”.

A Itapuã daquele período pintada por Caymmi era, apesar de contígua a Salvador, uma comunidade com referenciais de vida com quase que absoluta nitidez (RISÉRIO, 1993). Nos dizeres de Risério (1993, p. 74), “tudo ali se passava como se, por uma inversão, a norma social, em vez de definir, emanasse naturalmente do caráter dos indivíduos”.

Realizando uma sintética apreensão do modo de vida itapuãzeiro, Caymmi representou em suas canções uma rudimentar tecnologia pesqueira e uma paisagem pré-industrial (RISÉRIO, 1993). Nos dizeres de Risério (1993), era como se o compositor fosse anterior ao processo de modernização que a cidade já experimentava na época de criação de grande parte das suas músicas praieiras. Assim, em um período em que o barco a vapor já se fazia presente na Bahia há mais de um século, a “poesia praieira” de Caymmi “pôde estetizar ainda o solidarismo primitivo dos pescadores, coisa desconhecida de um convés no qual capital e trabalho já se encontrem radicalmente divorciados” (RISÉRIO, 1993, p. 75).

“Caymmi é um lírico do mar” (RISÉRIO, 1993, p. 77) que em seu lirismo revela uma Itapuã idealizada e objeto de saudade quando distante, como se percebe em “Saudade de Itapuã”. Na canção, o coqueiro, a areia da praia e a morena são imagens marcantes na constituição do espaço sacralizado. Nesse processo de criação do espaço edênico, o lírico do mar foi responsável pela “[...] recriação de uma vida comunitária praieira, sincrética e tropical” (RISÉRIO, 1993, p. 82).

Ao se analisar essa construção de Bahia e representação de uma Itapuã paradisíaca, Risério (1993) sinaliza que Caymmi compôs uma “utopia de lugar”, uma vez realizando a reconstrução idealizada de um espaço existente. É nesse sentido que se pode estabelecer uma aproximação entre Caymmi e Ribeiro. A representação que constituem de Itapuã se revela ponto de contato entre a produção artística de ambos e deixa ver um espaço praieiro, comunitário, de belezas naturais fartas e que tem na pesca o mote das relações interpessoais.

Há que se observar, ainda, o modo como as narrativas de Ribeiro, ao representarem uma Itapuã que é rememorada pelos personagens, aproximam-se de Caymmi na medida em que capturam a musicalidade do mar, dos coqueiros e a musicalidade longínqua de um bar. Nesse sentido, é possível trazer passagem do livro *Lunaris* (2007) em que isso se faz presente:

Ele ainda morava em Itapuã, com seu fogão velho, com sua geladeira enferrujada, com sua rede no quarto dos fundos e um colchão fino no quarto da frente e uma pequena vitrola, além, é claro, dos livros e de um profundo silêncio quebrado apenas pelo vento nos coqueiros e uma música longínqua nos bares (RIBEIRO, 2007, p. 89).

Na passagem, Alberto, narrador personagem do romance, evoca um momento em que, pela memória, tenta-se trazer de volta a Itapuã de sua juventude, período anterior ao que constituiu família e passou a viver no bairro da Pituba, centro moderno da cidade. Na narrativa, Alberto representa um homem em crise e Itapuã, por sua vez, nas passagens em que se faz representar, revela-se extremo oposto à condição atual na qual vive em um bairro barulhento e com as demandas da vida adulta e moderna de cobranças e estigmas a seguir. Itapuã se apresenta, então, assim como para Caymmi, sinônimo de tranquilidade e equilíbrio

Com seu lirismo praieiro, a obra de Caymmi é responsável por criar uma “figuração plena de uma Bahia ideal, sedutora, livre de atributos incômodos e indesejáveis” (RISÉRIO, 1993, p. 110). Em que pese Ribeiro se coadune a uma proposta de estetização de Bahia e, sobretudo, do bairro de Itapuã, apresentada por Caymmi, distancia-se das representações engendradas pelo compositor baiano na medida em que não camufla aquilo que incômodo e indesejado. Ribeiro se aproxima de Caymmi ao reiterar uma imagem romantizada de uma Itapuã do passado, mas distancia-se dele, uma vez que o compositor, “em suas referências urbanas à Bahia, recortava seletivamente o espaço citadino, eclipsando as partes afetadas pela ‘modernidade’” (RISÉRIO, 1993, p. 119). Ribeiro, em vez de ocultar a modernização imposta ao bairro e as transformações dela advindas, desvenda o modo como esse processo se fez e faz presente e as marcas por ele deixadas. Assim, Itapuã vai se revelando para Ribeiro um lugar na memória que, pelo ato de rememorar dos personagens, vai sendo reorganizado pelas imagens que são trazidas a cena.

O que se propõe perceber aqui é como as narrativas de Ribeiro expõem para o leitor uma representação do bairro de Itapuã que, além da projeção de espaço ideal constituída por Caymmi, desnuda um inventário de perdas, sendo essas tanto as vivências e pessoas com as quais se conviveu em outro período, quanto o próprio espaço do passado. Nesse sentido, é válido analisarmos de que forma isso se faz presente no romance *O chamado da noite* (1997).

[...] o meu paraíso, até então, tinha um nome só: infância – e dentro desse nome, os meus afetos, os meus muitíssimos afetos que orbitavam numa terra, a minha terra que tinha coqueiros onde cantavam sabiás, bem-te-vis, curiós, caga-sebos, garrinchas, sofrês, cardeais e tantos outros pássaros. Minha terra tinha matos e dunas e praias e lavadeiras e pescadores e caminhos desconhecidos que explorava com a minha bicicleta, que acho eu foi o melhor presente que recebi na minha infância, pois ela não era apenas uma bicicleta, [...] era também uma nave espacial e um foguete, no qual eu podia ir a todos os lugares do universo, mas o universo tinha um nome: Itapuã, e ele me bastava, porque Itapuã existe até hoje, mas não naquele lugar que leva esse nome; Itapuã é um sentimento e uma lembrança [...] (RIBEIRO, 1997, p.82-83)

Na passagem selecionada, o narrador personagem, dialogando com “*Canção do exílio*”, de Gonçalves Dias, revive um tempo do passado tido por ele como paraíso: a infância. Esse período, no entanto, é vivido em um espaço muito específico: uma terra que, diferente do poema, não tem palmeiras, mas coqueiros onde cantam sabiás e uma série de outros tipos de aves. Recriando a natureza desse paraíso, o narrador explora os lugares conhecidos na infância, como dunas, matagais e praias, desvendando, assim, caminhos a se perder e se encontrar, tanto ao longo da juventude quanto nos labirintos da

memória. Na narrativa há, ainda, a representação de pessoas que compunham esse cenário, como as lavadeiras e pescadores. Esse universo representado na narrativa é denominado Itapuã pelo narrador. No entanto, ele deixa claro que a Itapuã representada não é “naquele lugar que leva esse nome”, mas um sentimento, uma lembrança.

A ficção de Ribeiro busca recuperar, ainda, memórias das raízes populares e os espaços familiares da antiga comunidade praieira. Desse modo, os contos e romances deixam que se percebam as lendas do bairro, as antigas profissões, como a das ganhadeiras e pescadores, e a forma de convivência da localidade marcada por certa cordialidade e proximidade entre os seus moradores. Na passagem citada de *O chamado da noite* (1997), por exemplo, os tempos verbais no passado já asseguram ao leitor que o espaço retratado não mais existe e assim se vai mapeando o paraíso perdido que somente pode ser revivido por meio do ato de lembrar. Apresentando o processo de modernização responsável pelo desaparecimento de um idealizado espaço do passado, é revelada, ao longo da narrativa, uma série de elementos que se perderam.

Itapuã é dona Francisquinha, uma senhora muito bonita e bela, que sabe muito mais coisas daquele lugar que eu, que cheguei ali quando o bairro já passava por transformações, quando sua poesia começava a se perder, e ela vem se perdendo até hoje, quando nivelamos nossa cidade, cortando seus morros, aplainando suas ruas, mutilando suas árvores, empurrando sua população para a periferia, transformando nossas praias límpidas em esgotos a céu aberto, enfim, tantas coisas que, naquele tempo, eu sequer sonhava imaginar, quando, com a minha bicicleta, percorria aquele mundo de sonhos [...] (RIBEIRO, 1997, p.82-83)

Esse trecho da narrativa coloca em cena a coexistência da cidade idealizada e da cidade transformada. É possível afirmar isso na medida em que se recupera, pela memória, um antigo bairro de Itapuã com aspectos quase rurais que o tornam mais parecido com um pequeno povoado do que com um bairro urbano e no qual se é possível ser uma criança livre que explora intensamente os caminhos a percorrer e as frutas a se deliciar. A oposição a uma cidade atual, no entanto, faz-se presente na medida em que, dando continuidade à ideia de Itapuã enquanto sentimento e lembrança, representa-se o modo como esse espaço já ia perdendo a sua poesia desde o final da década de 1960 e ela se vai perdendo até hoje. Assim, são evidenciadas as intervenções humanas, como o aplanar das ruas e morros, que paulatinamente foram modernizando a cidade e deteriorando o espaço natural.

Há que se perceber, ainda, que a narrativa nos revela uma figura que, pela sua referência histórica no bairro e presença marcante em narrativas e falas de Ribeiro, deve ser colocada em destaque: “Itapuã é dona Francisquinha, uma senhora muito bonita e bela, que sabe muito mais coisas daquele lugar que eu [...]” (RIBEIRO, 1997, p. 82).

Dona Francisquinha destacou-se pela sua importante luta em nome da manutenção das tradições culturais do bairro. Foi em razão dessa atuação como “defensora intransigente das tradições do local” (MEIRELLES, 1987, p.5) que organizou o grupo de senhoras “Mantendo a Tradição”. A fim de resguardar os cenários e histórias que compõem a identidade do bairro de Itapuã, Dona Francisquinha se tornou uma contadora das histórias por ela vividas ou pesquisadas (MARIANO, 2008). Assim, percebe-se a importância da sua figura para os demais grupos que têm se empenhado pela manutenção das tradições populares.

Percebe-se, pelas narrativas, que Ribeiro vai tomando para si o papel de, assim, como Dona Francisquinha, ser um guardião do antigo bairro. Se ela, pelas narrativas orais, mobilizou lembranças do passado a fim de reconstituir um tempo quase que inicial de formação do bairro, Carlos Ribeiro, pelas suas narrativas escritas, empenha-se na manutenção dessas memórias com as quais teve contato e, mais do que isso, revela, criticamente, as transformações que têm ameaçado as tradições e o perfil do bairro de Itapuã.

Há que se destacar que, ao se representar os espaços físicos, constituem-se espaços da memória que significam não pela sua própria existência, mas pelas relações humanas que são nele travadas e as vivências que deixam marcas na própria cidade e na memória. Nesse sentido, Gomes (1999, p. 24) afirma:

[...] indagar sobre as representações da cidade na cena escrita construída pela literatura é, basicamente, ler textos que leem a cidade, considerando não só os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória.

Para se pensar o modo como a recuperação de uma origem do bairro se faz presente na narrativa de Ribeiro, sobretudo a partir do registro de suas lendas, cabe colocar em cena o conto *Transição*, de seu primeiro livro, *O Já vai longe o tempo das baileias* (1981). Na narrativa, um menino percorre as ruas desertas de Itapuã e a imagem paradisíaca que se compõe é formada por uma brisa da costa que faz as palhas de coqueiros dançarem e, no mar, refletidas ao sol, velas de saveiros. É retratado, ainda, o “surto de progresso” que já se alastrava na cidade desde meados da década de quarenta, com a construção da Avenida Otávio Mangabeira. Assim, nos é apresentado o cenário de transição pelo qual passava o bairro em razão das novas edificações e da presença de pessoas que veraneavam no antigo povoado, assim como dos *hippies* na região:

Construções das mais variadas surgiam do nada, como se plantadas, levando ao antigo povoado de pescadores o “status” de bairro de veraneio, refúgio dos desiludidos das grandes cidades, que por esta época encontrava-se invadido por hordas de hippies que, armados de bolsas, barracas e flautas conquistavam nas dunas do abaeté o local onde seria instalado o grande quartel-gerenal da utopia do paz-e-amor – posteriormente destruído por tropas da Polícia Militar. (RIBEIRO, 1981, p. 50)

Abrindo um parêntese na discussão proposta nesse momento, é válido citar que os *hippies* e o momento em que ocuparam Itapuã também aparecem no romance *O chamado da noite*:

[...] não existia nada de mais terrivelmente demoníaco naqueles tempos do que os tais dos *hippies* maconheiros (aliás, estas duas palavras eram indissociáveis, pois todo maconheiro tinha que ser *hippie*, e todo *hippie* tinha que ser maconheiro [...] nada impedia que aquele barbudo pudesse ser também um *hippie* maconheiro, ou seja, um diabo chifrudo muito feio), e essas impressões acho que vêm da minha infância quando vi o nosso paraíso encantado de Itapuã ser invadido por aquela horda de homens e mulheres sujos e maltrapilhos, aos quais minhas tias e primas se referiam como a uma espécie de amigos do Canhoto, e o Canhoto, você deve saber, é um bicho muito do melequento, um malajambrado, um mosquento, um cafuçu, caneco virado, um canheta, um tinhoso, um coisa-à-toa, coisa-ruim, excomungado, exu, inimigo, malino, sarnento, um nem-sei-que-diga, e o *hippie* maconheiro era tudo isso e muito mais, mas tudo isso era cercado por um fascínio, por um mistério, e de vez em quando eu gostava de me deixar ficar pensando na *hipas*, pois ouvira dizer que elas faziam *aquilo* com qualquer um, até com menino, e nem preciso dizer como isso mexia com a minha imaginação, pois só mais tarde descobri que dentro de mim havia também um *hippie* que se amarrava num barato, mas essa é uma outra história [...] (RIBEIRO, 1997, p. 79)

Nessa passagem, o narrador personagem, ao olhar um senhor barbudo na rua, reconstituiu, pela memória, a imagem popular que se tinha dos *hippies* que “invadiram” Itapuã no final da década de 1960. Tal descrição revela uma visão negativa que era socialmente partilhada sobre os *hippies*, no entanto, deixa ver, ainda, o encanto que tal figura despertava no personagem. Assim, a narrativa recupera o *hippie* em sua dimensão lúdica que, assim como as personagens de Ribeiro, apresenta-se avessa à noção cartesiana de progresso e modernização. Desse modo, evidencia-se que Ribeiro, ao apresentar retratos memorialísticos que ultrapassam aspectos subjetivos e adentrar vivências coletivas, expõe um mosaico de recordações que perpassam questões sociais, culturais, econômicas e políticas de um dado período e espaço.

Retomando o conto “Transição”, na narrativa, o menino adentra a casa da família Magalhães e escuta as angústias do senhor que, com certo pavor, afirma que a Cavala iria chegar. Curioso e um tanto receoso, o menino escuta sobre o mito dessa figura que anos antes havia destruído todo o povoado. Ao narrar o estado em que ficou o bairro, o senhor evidencia como era Itapuã muitos anos antes do presente da narrativa:

[...] Isso aqui não era assim como é hoje. Não haviam construído essa avenida e a viagem para o centro era por uma outra estrada, de barro, que vai pelo “Dezessete” até o Largo do Tanque onde se pegava outro transporte para a Praça da Sé. Era uma viagem demorada, desconfortável e por isso mesmo não havia tantos veranistas, tanta gente metendo os bedelhos pelas bandas de cá. Não havia tantas casas, tantos apartamentos, tantos carros circulando como se vê agora. / Isso aqui era quase uma aldeia, uma simples colônia de pescadores onde todos se conheciam, onde todos eram amigos. (RIBEIRO, 1981, p. 54)

Desnudando um cenário do passado ao qual tinha apreço, a personagem critica a presença de tantas casas, apartamentos e carros que invadiram o bairro. Assim, evidencia o caráter familiar do povoado tido como aldeia ou colônia de pescadores no qual todos se relacionavam amigavelmente. Na narrativa, a Cavala se apresenta como:

A amaldiçoada que de tempos em tempos sai da sua toca nas dunas do Abaeté e sobrevoa o bairro, os olhos de fogo soltando chispas, incendiando as matas, lançando um grito estridente que enlouquece a todos os que a ouvem!... (RIBEIRO, 1981, p. 53)

No conto, a Cavala não aparece e o senhor Magalhães volta a sentar-se diante da televisão, calmamente, como se nada tivesse ocorrido. O clima de tensão construído ao longo da narrativa, com o anúncio de uma tempestade e o temor pela chegada da Cavala, acaba por se desfazer. O menino retoma o seu caminho para casa, mas o conto nos faz pensar que, de algum modo, aquela lenda continuaria sendo perpetuada, ainda que o garoto não tivesse presenciado o terror anunciado pela Cavala, assim como o senhor Magalhães, uma vez tendo narrado aquilo que ouvira, trinta anos antes, de uma senhora. Com isso, o que se percebe é que a narrativa de Ribeiro tem o poder de recuperar uma das lendas tradicionais do bairro e resguardá-la por meio de uma narrativa ficcional que reconstitui a memória popular do bairro.

O interesse e a capacidade de recolher aspectos míticos do bairro que remetem ao período em que Itapuã ainda era um pequeno povoado de pescadores se fazem presentes também no conto “Tempestade”, do mesmo livro. Nessa narrativa, um antigo pescador conta para um grupo de crianças o dia em que esteve com a mãe-d’água, mais uma das lendas do bairro.

A princípio, é válido destacar o modo como a narrativa valoriza a fala popular em detrimento de uma norma culta. Assim, logo no início, o senhor diz: "Tudo começô num dia distante quando um temporá medonho atacô o povoado..." (RIBEIRO, 1981, p. 58). Diante disso, uma das crianças estranha a denominação de povoado utilizada para se referir ao bairro, sendo prontamente respondida:

Isso aqui era um diserto, um fim de mundo. Tá veno essas casas todas aí? Apois não existia nen-hu-ma! – e levantando o dedo indicador, comprido e ossudo, apontou: - Isso aqui era mato e praia, mato e praia, até se perdê de vista! Afora isso só havia nós, nossas muié, nossos fio, nossas canoa e nossas cabana – recuou o corpo recostando-se. (RIBEIRO, 1981, p. 58)

Mais uma vez, o texto ficcional apresenta-se como espaço para se denunciar, a partir da representação da paradisíaca Itapuã do passado, as transformações experimentadas pelo espaço.

Em seguida, o velho pescador narrou um dia de pescaria em que, surpreendido por uma tempestade que o jogara ao mar, rogou para a mãe-d'água pela sua vida. Em atendimento ao seu pedido, ela fez o tempo voltar e foi como se aquela ida ao mar nunca tivesse ocorrido. Percebe-se, assim, como Ribeiro coloca em destaque as narrativas orais que constituem a história do bairro, a exemplo da figura de um contador de história, a imagem de Itapuã como povoado e a atividade dos pescadores que ajudou a formar a região. Ribeiro assume, dessa forma, um papel de historiador que resgata as figuras e narrativas que formam a memória de Itapuã e, conseqüentemente, da cidade de Salvador.

Há que se observar, ainda, ao final da narrativa, que, como o velho pescador revela, passado o susto da experiência, ele retornou ao mar, mas a prática da pesca se foi perdendo ao longo do tempo.

Depois o tempo foi passano, passano e terminei vortano pra vida comum, pras pescaria, os bate-papo, a missa do domingo, até que construíram a estrada, fizeram a ponte do rio jaguaripe, botaram linha de ônibus e lá se veio gente, gente, gente e construíram fábrica, buates, restaurantes, casas e os peixes foram se indo, se indo e as forças se gastano até que não deu mais, né? (RIBEIRO, 1981, p. 62)

Revela-se, nesse momento, o modo como as intervenções no antigo povoado, como a construção de vias e a circulação de transporte público, aumentaram o número de pessoas no bairro. Isso, por sua vez, gerou a construção de novos empreendimentos, a exemplo de restaurantes e boates, e a prática da pesca foi se perdendo.

3. Considerações finais

A análise das narrativas de Ribeiro nos permite avaliar as memórias a serem recuperadas, mas também o que de novo se contrapõe à cidade de outrora. Assim, as narrativas deixam ver as transformações sofridas pelo espaço urbano e o bairro de Itapuã que hoje se distancia daquele do menino que lá vivia no final da década de 1960. No entanto, observa-se que não vai se perdendo apenas as características físicas do espaço, mas também as suas tradições culturalmente compartilhadas, como as lendas e o ofício do pescador. Há, dessa forma, a constatação de que, no processo de modernização, uma certa cidade foi perdida e a narrativa se apresenta, portanto, relicário de ausências que presentificam aquilo que perdido.

Conforme se apresenta no conto "Breves memórias gastronômicas", "o paraíso foi pouco a pouco conquistado e vencido" pela especulação imobiliária que fazia desaparecer mangabas e pés de pitangas (RIBEIRO, 2012, p. 160) e, nesse cenário, Ribeiro tomou para si uma missão de resguardar uma Itapuã do passado com tons que a aproximam da imagem sacralizada de paraíso. Desse modo, a valorização de uma cidade do passado se faz expressiva, assim como uma crítica ao processo de modernização que soterrou elementos tidos por ultrapassados sem reconhecê-los constitutivos da identidade do bairro.

As narrativas de Ribeiro vão desvendando uma parcela das memórias urbanas da cidade de Salvador, mapeando, assim, ruas, avenidas, praias, casas e monumentos, mas vão se evidenciando também as razões para que sejam emergidas nas narrativas tais representações, uma vez se demonstrando os fatores e experiências sociais que deram significações a tais espaços. Dessa forma, são apresentados, por exemplo, lendas, figuras populares, imagens, nomes e lugares que remetem ao período ditatorial e à tomada das dunas pelos *hippies*, assim como ao período de expansão urbana e de aumento populacional.

A construção da narrativa e o ato de rememorar se apresentam como meio para se reconstituir a Itapuã do passado. É pela narrativa ficcional que surge a possibilidade de se reorganizar o bairro em que se viveu nos anos 1960 e 1970, recuperando-se as paisagens naturais devastadas pela modernização, as pessoas que não mais existem e a sensação de paz experimentada naquele tempo e espaço.

Nas narrativas analisadas, percebe-se que uma representação de um bairro de Itapuã que se aproxima a uma imagem do bairro no passado se faz marca característica na narrativa de Ribeiro. No mesmo sentido, uma crítica ao processo

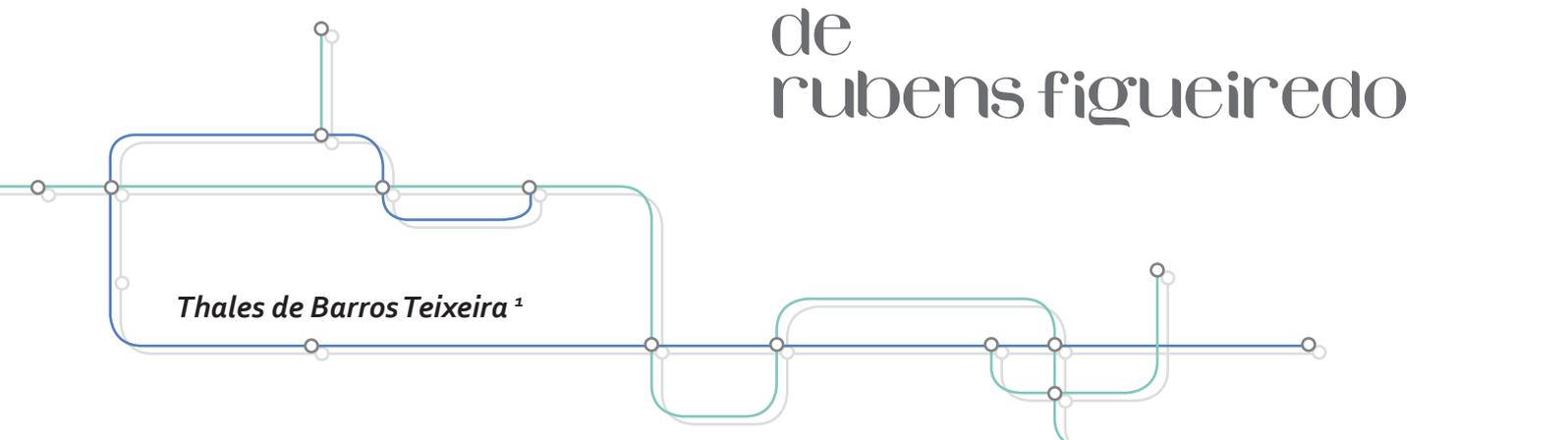
de modernização que atropelou antigas práticas culturais e paisagens naturais é reiteradamente trazida à cena. Não é por outra razão que, em seu discurso de posse na ALB, ao recuperar o seu quarto de menino e os animais, fontes, frutas e lendas do antigo bairro, Ribeiro (2007) afirma: "E o menino promete a si mesmo que nada daquilo se perderá. Que sua voz será, de uma maneira ou de outra, a voz da sua terra e do seu povo; será denúncia e celebração".

Tem-se, assim, a reconstituição do espaço antigo pela memória, mas, sobretudo, pelo poder de criação ofertado pelo labor literário. Nesse sentido, a atuação do ficcionista resiste aos rompantes de modernização que, atropelando antigos espaços e tradições, tem o poder de descaracterizar certos meios urbanos. Ribeiro atua, portanto, como um memorialista que resiste à homogeneização (GOMES, 1994, p. 67). É possível avaliar, desse modo, que em Ribeiro um sentimento nostálgico se faz representativo nas narrativas e produz uma imagem do bairro de Itapuã que não se oferece apenas de modo saudosista ou desencantado, mas como meio de assegurar a permanência daquilo que não se quer perder.

Referências

- DUARTE, Fábio. *Crise das matrizes espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura*. São Paulo: Perspectivas, FAPESP, 2002.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi* (UFJF), Juiz de Fora, v. 3, p. 19-30, 1999
- LUZ, Márcia. *Morar no eixo Rio-São Paulo não é uma solução mágica*. s.d. Disponível em: <<http://www.carlosribeiroescritor.com.br/novo/fortuna-critica/morar-no-eixo-rio-sao-paulo-nao-e-uma-solucao-magica/>>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- MARIANO, Agnes. *Contadora de histórias*. Salvador: 2008. Disponível em: <<https://soteropolitanosdeitapua.wordpress.com/2008/02/16/contadora-de-historias/>>. Acesso em: 20 jul. 2015
- MEIRELLES, Edison de Palmas. *Usos e costumes do antigo povoado de Itapuã*. Gráfica e Editora Arempibe, 1987.
- RIBEIRO, Carlos. *Já vai longe o tempo das baleias*. Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.
- _____. *O chamado da noite*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- _____. *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002.
- _____. *Lunaris*. Salvador: EEP Publicações e Publicidade, 2007.
- _____. *Discurso de Carlos Ribeiro na ALB*. Salvador, 31 de maio de 2007. Disponível em: <http://www.carlosribeiroescritor.com.br/especial_discurso.htm>. Acesso em: 20 jul. 2015.
- _____. *O visitante noturno: contos*. Salvador: SECULT, 2000. FUNCEB, EGBA, 111 p.
- _____. *Contos de sexta-feira e duas ou três crônicas*. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.
- _____. *Entrevista a Bela Marchi*. Salvador, novembro/2008. Disponível em: <<http://www.carlosribeiroescritor.com.br/novo/fortuna-critica/entrevista-a-bela-marchi/>>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- _____. Entrevista Cultura: Carlos Ribeiro. *A Tarde Cultural*, Salvador, 26/4/1996. Disponível em: <<http://www.carlosribeiroescritor.com.br/novo/fortuna-critica/entrevista-cultura-carlos-ribeiro/>>. Acesso em: 20 ago. 2014.
- RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. Salvador: Perspectiva, 1993.
- _____. *Uma história da cidade da Bahia*. 2.ed. Salvador: Versal, 2004.

a tradição latino-americana da alteridade em passageiro do fim do dia, de rubens figueiredo



*Thales de Barros Teixeira*¹

Resumo:

Este artigo procura demonstrar de que maneira o romance *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, está em diálogo com a construção do discurso literário da alteridade, tão presente na obra de grandes escritores latino-americanos, como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar. Para tanto, Rubens põe em confronto a perspectiva de personagens que vivem na cidade do Rio de Janeiro, mas que se entendem como diferentes entre si, porque a cidade em que vivem é cindida, e seus círculos sociais não gozam de interação cotidiana.

Palavras-chave:

alteridade; discurso; modernidade; latinidade.

Abstract:

This article aims to explain how the novel *Passageiro do fim do dia* [Passenger in the End of the Day], by Rubens Figueiredo, establishes a dialogue with the artistic discourse of otherness, recurrent on the works by many great Latin-American authors, such as Gabriel García Márquez and Julio Cortázar. For achieving such dialogue, Figueiredo confronts the perspectives of characters who lives in Rio de Janeiro, although they recognize only differences among themselves. As the city where they live is split, their different social circles do not experience everyday interaction.

Keywords:

otherness; speech; Modernity; Latin identity.

Pouco mais de cinco séculos atrás, segundo consta nas histórias oficiais, os grandes navegantes do Velho Mundo chegavam aos trópicos americanos pela primeira vez. Chegavam à procura de outro continente, o asiático, na interminável caçada de novos caminhos para a Índia. Quando aportaram aqui, no entanto, os marinheiros e suas comitivas não se deram conta da imensa descoberta que haviam acabado de fazer. O que supunham é que haviam realmente chegado à Ásia, e que se encontravam no lado oposto do continente asiático (no que diz respeito à localização da Índia). Só posteriormente é que o homem europeu percebeu que havia chegado a um continente novo para ele, a partir de então chamado de América.

Contudo, para além dos registros que a história admite como verdade, o que importa para este artigo – que pretende tratar de literatura, forma de conhecimento dada à relatividade das coisas – é que tais navegantes, talvez por obrigação hierárquica, registravam textualmente o que ocorria no além-mar, para dar satisfações ao velho mundo dos acontecimentos vivenciados na empreitada ultramarina.

À ótica desses homens, indo em direção ao desconhecido, levando nas costas a necessidade de satisfazer as expectativas de uma sociedade imensa, parece mesmo impensável relatar o fracasso. Seria difícil, naquele momento, dizer que não haviam encontrado nada que valesse a pena, que não fosse rentável, seria inimaginável não provocar a recepção ávida por novidades dos destinatários de tais textos.

Daí é que se pode compreender o motivo de esses relatos soarem hoje, muitas das vezes, mais fortemente como obra de ficção do que como obra histórica propriamente dita. E de fato assim é que devem ser entendidos, em inúmeros casos. Uma investigação mais detalhada desse momento da história das descobertas dos territórios americanos demonstraria facilmente o teor fictício de inúmeras narrativas que chegavam ao velho continente e sacudiam a imaginação europeia. Há nelas, por exemplo, alusões a seres estranhos, em formas mesmo de monstros que hoje o mundo sabe não passarem de criações fictícias.

Por tudo isso, não seria nenhum exagero dizer que a ficção literária, esta mesma que, ao menos até onde sabemos, se desenvolve desde a Grécia Antiga e que é nosso objeto de preocupação maior, desembarcou nos nossos trópicos já nas primeiras vindas dos homens europeus a estas terras. Não desembarcou deliberadamente em forma que se pretendesse literária, mas desembarcou.

Desembarcou como necessidade de suprir o real, porque este não deve ter satisfeito, ao menos de início, as expectativas daqueles que aqui primeiro chegaram. Como muito já se defendeu na modernidade, eis aqui um dos grandes papéis a que a ficção se presta, o de criar no mundo imaginário aquilo que a realidade não dá (ISER, 2013). Todo homem, de fato, como pregaram e pregam os teóricos da Estética da Recepção, é um ficcionista em potencial e, em dado momento de sua vida, sentirá necessidade de lançar mão da sua capacidade de criar, por não encontrar nela as condições ideais de autossatisfação.

Talvez aqui, portanto, esteja o germe da estrutura de boa parte da literatura latino-americana, no sentido construtivo-formal mesmo da expressão. Sacando o caminho da história, os escritores ficcionais dele se apropriaram para criar um novo conceito de escrita artística, absolutamente original.

Se histórias que se pretenderam verídicas forjaram discursos ficcionais, a ficção certamente enxergou nisso um terreno fértil para a construção de suas narrativas. É evidente a proximidade entre os relatos suprarrealistas, não naturais, dos navegantes e o mundo fantástico de um *Cem anos de solidão* (2014), por exemplo. Aliás, é emblemático dizer que essa obra lida, quanto ao tema, justamente com o embate entre civilizações estranhas entre si, e que Macondo, local onde se passa a estória de García Márquez, é a alegoria da América Latina.

Também é notório o fato de que boa parte de literatura latino-americana se dedica a construir a figura do outro, do alter, e é perfeitamente possível que esse movimento esteja ligado ao dos navegantes que relataram as figuras daqueles que lhes eram desconhecidos, criando assim seres estranhos, os supostos monstros, diferentes de tudo aquilo que já se viu, dando vazão talvez ao sentimento de estranheza ante a novidade de viver de maneira diferente – pensemos neste momento na importância do mito na literatura, como sinalizou Stierle (2006).

O que parece, portanto, é que nos deparamos agora com uma escrita ficcional ligada, no que diz respeito à sua forma, à identidade originária do lugar de que faz parte. Literatura, história, sociologia e antropologia parecem imbricar-se. Como, de maneira muito perspicaz, assinalou González Echevarría, a origem de muitos narradores ficcionais latinos, pode-se dizer sem medo, certamente está ligada ao discurso pretensamente real dos primeiros viajantes (2000).

Narrar o outro significa narrar aquilo que não é de domínio próprio. Significa lançar o olhar sobre aquilo que não se compreende. Significa apreender com nossa perspectiva, com seus vícios inerentes, aquilo que ela nunca apreendeu, o que mexe perturbadoramente com seus esquemas e gera assim um sentimento intenso de estranheza e repulsa, e a literatura de hoje sabe disso.

Muito rapidamente, atentemos para o fato de que há uma linha da psicanálise que prediz que, quando diante de esquemas que não reconhecemos como partes dos nossos círculos, a tendência de nosso comportamento é refutá-los. Para o eu, assim se prega quando o assunto é o inconsciente, tudo que lhe é estranho deve ser refutado, porque significa algum tipo de ameaça. É válido que aqui atentemos para tal ideia, para que ela nos ajude a pensar sobre a construção da figura do diferente, a figura daquele que não é como nós, posto que o olhar sobre o outro e a imagem que dele apreendemos geram consequências importantes ao desdobramento do texto ficcional.

A chegada da modernidade literária revolucionaria a consciência da escrita ficcional a partir de então. A descoberta da perspectiva no sentido técnico, ou seja, a descoberta que a representação do real, tal como ele é, é impossível a todo artista, dado que entre o real e a sua representação há uma subjetividade, levou à reformulação das técnicas literárias, de modo que entrassem em consonância com as novas descobertas. Técnicas essas, é preciso dizer, que poriam no centro da questão o trabalho com a subjetividade, que agora influi conscientemente na estrutura de tudo aquilo que narra.

No nosso caso em específico, olhando também para o problema da América Latina, essa descoberta estética foi posta a serviço da apreensão do tal monstro, dando ainda mais perspicácia literária à tentativa de apropriação da história. O monstro, na verdade, no relato que descreve o outro, está na perspectiva de quem o vê, e não no ser em si. O monstro é aquilo que se forja no discurso de quem se depara com o diferente, com o que o seu sistema não reconhece como semelhante.

Assim, a narrativa que entra no espaço do outro, para lidar com aquilo que não domina, forjará a imagem daquilo que vê à sua maneira. Se a realidade que nos é comum não pode ser traduzida no discurso tal qual ela é, considerando a subjetividade de quem narra, a tradução discursiva da alteridade não tem condições nem de se aproximar, minimamente que seja, da coisa em si.

A nós, portanto, cabe atentar para esse jogo e perceber a relatividade do discurso poético. É, aliás, exatamente isso que ele quer de nós – a relativização do discurso e a percepção das variantes possíveis, mesmo que subliminamente. Precisamos fazer tal movimento considerando ainda que, na grande maioria dos casos (para não dizer na totalidade deles), a transmissão de uma imagem, seja ela qual for, vem acompanhada de uma intencionalidade, como se verifica nos relatos históricos a que me referi.

A alteridade no contemporâneo

Transferindo esse debate para o mundo atual, mais próximo de nós e da literatura que nos interessa aqui, ao contrário do que muitos podem pensar (apoiando-se na velocidade acelerada daquilo que chamam de globalização das coisas), o discurso da alteridade ainda nos rodeia, mas agora de outro modo, em níveis a escalas diferentes, evidentemente adaptado ao tempo de que faz parte, assim como o romance. Ele não está só na história, no passado longínquo – muito pelo contrário.

Se lançarmos um olhar minucioso e crítico à nossa volta, por exemplo, considerando aqui a nossa perspectiva como a perspectiva de sujeitos imersos na complexidade das grandes cidades, será possível notar facilmente a fragmentação dos espaços que as constituem. Perceberíamos sem precisar perscrutar muito o caráter cindido das cidades em que vivemos, cisões essas nascidas das mais variadas questões, sejam elas de bases históricas, sociais, econômicas, culturais, étnicas etc.

É certo que nós, no cotidiano de nossos afazeres, sejam eles quais forem, transitamos entre algumas dessas ilhas, que, no que diz respeito à cidadania, formam, em sua soma, aquilo que somos. Ou seja: enquanto cidadãos, somos a interseção das ilhas, dos espaços sociais de que em um ou outro momento fazemos parte.

Nenhum de nós faz parte de todos esses grupos, dado que seria humanamente impossível e que fazer parte desse ou daquele grupo impede necessariamente que se faça parte de um ou de outro. Para além dos lugares que frequentamos, então, todo lugar é o lugar do outro, é o lugar da alteridade, aquele que não o nosso.

Isso significa que, quando ligamos a TV, por exemplo, e lá nos deparamos com notícias a respeito de coisas para nós desconhecidas no âmbito da vivência, somos nós ali os receptores de uma narrativa da alteridade. Não necessariamente estamos diante das coisas como são. O que nos cabe, nesse momento, é atentar para que veículos nos trazem tais informações (quem são os donos do discurso?) e que possíveis intencionalidades estariam por trás da construção desses discursos.

Muito comuns, por exemplo, são os programas de veículos de comunicação brasileiros dedicados a registrar, a seu modo, a vida nas comunidades periféricas das grandes cidades, seja em forma de entretenimento ficcional ou em forma de reportagens investigativas. Como os setores sociais para quem esses entretenimentos ou reportagens se destinam não entram nos espaços ali objetos de atenção, a mídia e o Estado se encarregam de levar até eles as

imagens dessas comunidades que mais convenientes forem para si. Assim é que surgem, então, no imaginário dos receptores, figuras que correspondem ao interesse de quem as constrói, e não à realidade em si, às vezes forjando inclusive a figura do monstro contemporâneo.

O cinema, também por exemplo, é um dos veículos de formação da imagem do outro (com relação aos receptores pretendidos) dentro dessa lógica das grandes cidades. Recentemente, para ilustrar o que digo, cerca de dois anos passados, fomos todos brindados pelo filme *Alemão* (2014), dirigido por José Eduardo Belmonte, que, ao que parece, para além de intenções estéticas, tem como ideia central levar ao seu público os bastidores de uma guerra travada entre o Estado e um complexo de favelas do Rio, do qual boa parte da população não considera se aproximar no âmbito da realidade, para assim formular e defender as suas teses.

A própria literatura, durante muitíssimo tempo (não me cabe aqui assumir um discurso corporativista), contribuiu significativamente para a afirmação de imagens estereotipadas e preconceituosas. Não é difícil imaginar que assim tenha sido, se considerarmos que o grosso do que se fez quanto a textos ficcionais até hoje, ao menos no Brasil, é de autoria de gente que provém das classes mais abastadas, que muitas vezes dedicaram-se a forjar imagens do outro periférico via apenas discurso de terceiros, sem qualquer vivência direta. E assim tem sido desde que começamos a produzir alguma coisa. Apenas mais recentemente, sobretudo do último meio século para cá, é que se pode notar um movimento contrário, no qual vezes que partem das periferias sociais também assumem lugar de destaque nas produções de nossas ficções.

É por esse prisma, o dos sujeitos que lançam olhares sobre aquilo que não lhes pertence, mais especificamente dentro das grandes cidades, que proponho aqui uma leitura, talvez inusitada, do romance *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo. Ciente, sem dúvida alguma, do problema da perspectiva dentro dessa discussão, o autor urde um discurso comprometido com o real e com o fictício, que não são necessariamente excludentes, bastando apenas que cada forma discursiva respeite a si mesma no que diz respeito às suas questões estruturais. Alia-se assim a uma linha ficcional latino-americana, amplamente dedicada ao problema da alteridade que norteia muito do que há entre nós desde a chegada dos europeus.

A alteridade em *Passageiro do fim do dia*

Como disse logo acima, para reconhecer que há um outro, para reconhecer que há o diferente, é preciso, antes, que se faça uma delimitação da perspectiva de quem olha. Falar da existência da alteridade somente é possível dentro da lógica da relatividade, porque marcar alguma diferença exige que se estabeleça comparações com relação a alguma outra coisa, tida evidentemente como semelhante. Aqui, portanto, se a pretensão é perceber o discurso de alguém sobre aquilo que lhe é inteiramente diferente, é preciso identificar quem é esse alguém. É preciso perceber quem é a perspectiva que analisa o objeto que difere de si.

O romance *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, se constrói pela lógica e pela subjetividade de Pedro, personagem longe de viver uma vida abastada de posses, mas ainda mais longe de pertencer a grupos sociais intensamente desfavorecidos pela sociedade, pelo Estado. Um tipo de classe média, portanto, que não tem, mas que pretende ter ou imagina ter. É por meio dele, com todas as suas inerências, que olhamos as coisas em volta.

Esse personagem, o enredo é bem simples, inicia uma viagem de ônibus que vai de uma região central de sua cidade até a periferia dela, onde reside sua namorada, Rosane. Todo o romance acontece no tempo desse percurso, cerca de duas horas. Enquanto Pedro viaja, recebemos o relato de sua interioridade (com toda interação entre o que ocorre no momento do trajeto e as digressões mnemônicas de Pedro), dedicada, sobretudo, ao impacto que recebe daquilo que percebe não ser do seu mundo. Eis o romance inteiro, de ponta a ponta. Como é próprio dos tempos mais próximos ao nosso, o enredo de um texto fictício não tem grande importância (BAKHTIN, 1993) – é quase sempre um pretexto para questões outras.

Alguns aqui podem questionar o apontamento que venho fazendo quanto à perspectiva de Pedro, considerando que todo o texto é narrado na terceira pessoa gramatical, e, portanto, não é a voz de Pedro que nos fala. Sim, é verdade, não é Pedro quem nos fala diretamente. Mas é preciso que consideremos aqui o caráter personativo (SOUZA, 2010) desse narrador. Ele não é Pedro, mas despessoaliza-se em absoluto para narrar a perspectiva de Pedro, desenvolvendo na sua linguagem a perspectiva, o filtro do personagem-centro.

Lembremos, por exemplo, para esclarecer esse movimento técnico, do que Graciliano Ramos faz em *Vidas secas* (2013). Não são os personagens que falam, mas são as suas impressões que chegam até nós, via o narrador despessoalizado. Trata-se, portanto, do que Autran Dourado chamou em seu estudo sobre o romance moderno, intitulado *Uma poética de romance: matéria de carpintaria* (1976), de falsa terceira pessoa do discurso ficcional.

Já de saída, na abertura do romance, embora ainda numa localização da cidade do qual ainda se sente parte, Pedro já articula o discurso da alteridade, que marca sua diferença ante as pessoas ali à sua volta, porque, no ponto de ônibus em que está, Pedro percebe que as pessoas junto dele pertencem a um mundo que não o seu. Pedro “não podia ver as pessoas na fila como seres propriamente iguais a ele” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9). As mínimas semelhanças entre eles “não bastavam para fabricar um sangue comum” (FIGUEIREDO, 2010, p. 9).

Trata-se do momento em que Pedro vai pegar o ônibus (que se assemelha às naus dos navegantes antigos, indo ao diferente) para a casa de Rosane, sua namorada, no cair duma tarde de sexta-feira, após o expediente, para lá passar o final de semana, o que vinha fazendo já há algum tempo. Como aquela era a hora em que as pessoas de expediente comum voltavam para suas casas, lá estavam pessoas que também moravam no bairro de Rosane, chamado Tirol, saídas do trabalho pelo centro da cidade e retornando aos seus lares distantes, como é próprio das nossas grandes cidades. Assim, como se vê nas sentenças destacadas acima, Pedro já agora enfrenta o choque com a diferença, e tem consciência disso.

É importante sublinhar que Pedro, muito emblematicamente, traz consigo um livro sobre as andanças de Charles Darwin pelo mundo, inclusive “pelos países do sul” (FIGUEIREDO, 2010, p. 21), o que deixa esse movimento mais emblemático ainda, se considerarmos aqui a relação da obra de Darwin com as experiências de Pedro – um livro, aliás, pelo qual nosso protagonista tem grande estima.

Como sabemos (essa informação é crucial para a interpretação do romance em jogo), Darwin se notabilizou por elaborar uma teoria científica que dá conta da evolução dos seres na terra, e fez isso através da observação minuciosa e da confrontação de seres diferentes entre si, ou seja, explorando o diferente, o outro.

Não é à toa, portanto, que Pedro traz consigo uma obra como essa e não é também à toa que a todo momento o relato vivenciado por Pedro seja interrompido para que se insira no texto passagens encontradas nas vivências de Darwin. Pedro, assim entendo, é uma espécie de Darwin da estória de Rubens, é aquele que está ali para observar o outro e perceber as relações de sobreposição entre grupos. É por isso que suas observações são tão detalhadas. Ele “enxergava bem” (FIGUEIREDO, 2010, p. 11), “tentava imaginar como eram os moradores e em que trabalhavam” (2010, p. 41), “sentia-se em certos momentos o observador de uma civilização alheia” (2010, p. 75).

Atentemos, como forma de reforçar a relação direta entre Darwin e Pedro, para os trechos do romance em que Rubens Figueiredo insere, entre passagens dadas à subjetividade de Pedro avaliando as relações sociais dentro da cidade, considerações de Darwin quanto a animais na luta pela vida, no jogo de caça e presa, como, por exemplo, quando se fala da “vespa e a aranha – o tirano e a vítima – *Pepsis* e *Lycosa*” (FIGUEIREDO, 2010, p. 41). Inseridos nesses ambientes discursivos, de atenção às relações humanas dentro do espaço urbano, esses trechos me parecem uma metáfora da luta de classes, que Pedro, nosso Darwin, vem presenciando, e é no mínimo curioso que Rubens estabeleça uma relação homem-animal para tecer tais reflexões sociológicas.

Dentro do ônibus, em muitos momentos, Pedro consegue perceber com ainda mais nitidez o caráter da cidade cindida, porque, enquanto viaja, nosso personagem, durante boa parte do percurso, usa fones de ouvidos, conectados numa estação de rádio da cidade. Na programação, um discurso totalmente desconectado com a realidade do ônibus. Ouvia-se uma voz de mulher que anunciou “a cotação do dólar, do euro, do ouro e do barril de petróleo. Mencionou a taxa de juros do Banco Central e os índices da bolsa de valores de Nova York, Tóquio e de São Paulo, em minúcias que chegavam aos centésimos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 16).

Se nós considerarmos que, naquele momento, o bairro Tirol, como o enredo nos faria saber mais adiante, passava por alguma turbulência, por algum momento de violência generalizada, o discurso radiofônico, que aqui me parece a alegoria dos grupos midiáticos que nos cercam (e evidentemente as pessoas para quem ele se dirige), o descaso fica ainda mais potencializado. É preciso destacar que os passageiros tinham ciência disso. Queriam saber do que se passava no lugar para onde se destinavam, mas sabiam que nas mídias disponíveis a eles “não iam mesmo falar nada do assunto” (FIGUEIREDO, 2010, p. 35), a não ser que ele respingasse para além dos limites geográficos do próprio bairro.

Dezenas de páginas adiante, em movimento de ironia, o texto nos dá onde naquele momento está a preocupação pessoal da radialista, que, por sua postura, pelo tom de voz, pela leveza com que fala, não parece mesmo interessada em dar atenção a qualquer coisa esteja para além da sua própria bolha:

Então era isso, Pedro quase riu ao saber: no dia seguinte, a tal mulher iria para a praia. Devia estar contente por ter acertado suas previsões, por ter confiado nos ganhos e, em prêmio por sua lealdade, agora iria para a praia. Não uma dessas praias por aqui, mais próximas de casa, é claro, uma praia aonde se chega de metrô – uma praia afastada, um hotel de chalés bem separados uns dos outros. Iria com aquele seu namorado de cabelo grisalho, que a levaria até lá em seu carro. [...] A imagem completa num quadro só: os dentes da locutora rebrilhavam com

força, na mesma luz que se refletia, em cheio, na areia da praia – sob um sol de soja, à beira de um mar de aço. (FIGUEIREDO, 2010, p. 146)

Rubens Figueiredo aqui se assemelha a Drummond, a ponte é bem visível, quando o poeta mineiro, num dos seus inumeráveis lapsos de genialidade, também utilizando-se da imagem da praia, questiona poeticamente o caráter convenientemente alienado dos grupos mais favorecidos de nossa sociedade: “os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram/ mas a areia da praia é quente, e há um óleo suave/ que eles passam nas costas, e esquecem” (ANDRADE, 2013, p. 43).

Pedro tem essas visões acentuadas porque, além de observador, como Darwin, está em contato direto com o diferente. Ele é de um mundo e ali está sendo inserido em outro, “como se Pedro fosse alguém que vinha de longe, de um outro país” (FIGUEIREDO, 2010, p. 99), o que faz ressaltar as inúmeras diferenças. É, portanto, de importância cabal que não percamos de vista o problema da perspectiva, que deve a todo momento ser por nós monitorada. Sem ela, ou com a sua variação, o discurso arquitetado por Rubens Figueiredo não teria meios de ser o mesmo, posto que variar a perspectiva significa variar o discurso, o foco, as prioridades, como tornou-se evidente a partir da crise da representação, que trouxe à tona a ideia de que todo discurso, seja ele qual for, está necessariamente condicionado por um ponto de vista.

Se Pedro se sentisse semelhante às pessoas no ônibus à sua volta, se não enxergasse diferenças, não sofreria o choque da alteridade e por consequência nós não o receberíamos. Como a discrepância entre os dois mundos é tamanha, por outro lado, o que fica na verdade impossível de se fazer é não perceber o teor fragmentado do mundo ali exposto.

Mas sublinhemos que essa impossibilidade vem justamente (e só pode ser mesmo assim) do contato direto entre os dois universos absolutamente distintos. “Por mais que Pedro não quisesse acreditar naquilo, e por mais que de fato não acreditasse, acabava se vendo obrigado a integrar-se, a assimilar a separação que parecia vigorar em toda parte. Acabava forçado, também ele, a tomar parte daquilo” (FIGUEIREDO, 2010, p. 148).

As ilhas sociais assim tornavam-se evidentes aos olhos de nosso personagem. Era minuto a minuto cada vez mais impossível não notar, através do choque com o outro, que, fora do seu espaço, aquelas pessoas à sua volta não tinham os mesmos direitos que ele tinha, que sobre elas se lançava um olhar de estranheza, e por isso lá elas se enclausuravam, só saindo em caso de necessidade. Elas sabiam que fora do ambiente em que viviam estavam no “mundo que as deixara para trás, que as empurraram para o fundo: era o mundo de seus inimigos” (FIGUEIREDO, 2010, p. 56).

O mundo deles parecia diferente, retraído, e reduzia-se com tenacidade ao espaço físico do Tirol e, no máximo, dos seus arredores. Fora dali sentiam-se reconhecidos, ameaçados, temidos – fora dali só viam rancor e não havia roupas, linguajar nem maneiras com que pudessem se disfarçar. Quase que só saíam quando precisavam ir a algum hospital ou providenciar algum documento. (FIGUEIREDO, 2010, p. 56)

Pedro “não pôde deixar de observar em muitos moradores a tendência, ou quem sabe a regra, de não cruzar certos limites, de considerar-se estranhos a certos lugares e também estranhos e até hostis às pessoas que residiam nesses lugares” (FIGUEIREDO, 2010, p. 89). “Aquela gente (para a dita alta sociedade) vinha para prejudicar, vinha para desvalorizar a vizinhança de algum jeito, para degradar” (2010, p. 38). “Qualquer coisa desconhecida tinha o efeito de aumentar a ameaça, de produzir a imagem de um risco ainda maior” (2010, p. 52), e fora do Tirol eles se tornavam a ameaça.

Essa imagem de ameaça, que aqui reconheço como uma incorporação da imagem do monstro tão tradicional na literatura latino-americana, vem, como disse no item anterior, da construção de um discurso, por parte da burguesia e do Estado, sobre as comunidades periféricas das grandes cidades. É apenas uma questão de olhar, e por isso é tão cara à literatura.

No romance de Rubens Figueiredo, para se ouvir falar do Tirol fora de seus próprios limites, só através de veículos preocupados em forjar uma imagem pejorativa sobre ele, “nos jornais, na televisão, nos noticiários de crime” (2010, p. 54), quando os ocorridos no Tirol ameaçavam transbordar os seus limites e com isso ameaçavam também o cotidiano pacífico do suposto homem de bem. Fora isso, o desejo da sociedade abastada era que o bairro continuasse separado dela, “bloqueado pelas linhas do trem, cercada por muros altos, [...] isolado por uma vasta área de mata de brejo com mais de cinquenta quilômetros quadrados chamada Pantanal” (2010, p. 38).

A alteridade na América Latina

Como a intenção deste artigo é evidenciar a semelhança ou a vinculação do romance *Passageiro do fim do dia* (2010) com uma via de produção literária da América Latina dedicada ao trato com o problema da alteridade, como vimos

nascida entre nós já com a chegada dos europeus a estas terras – nos seus relatos sobre elas –, trarei agora para esta discussão pequenos exemplos de textos (contos) de autores latinos, que também se dedicam ao choque com o outro, evidenciando brevemente o fio produtivo que liga a todos “nós, latino-americanos” (2011), como disse Ferreira Gullar.

Em “As portas do céu” (2013), conto de Julio Cortázar, nos deparamos com a perspectiva de um advogado aristocrata de Buenos Aires, que sente alguma atração curiosa por aqueles que são diferentes dele, talvez pelo teor exótico que a figura do outro traga à sua vista. A figura desse outro, que nesse conto o advogado Marcelo reconhece expressamente como monstro, o monstro de que tenho falado permanentemente neste trabalho, reside aqui no homem nativo, ou ao menos de origens nativas, do território argentino, também alojado nas periferias das cidades grandes.

Marcelo chega inclusive, em sinal extremado da pretensão de superioridade da racionalidade branca, a escrever fichas sobre o comportamento e as características físicas da gente que é seu objeto de curiosidade, e se relacionava com ela apenas pelo suposto interesse de estudá-la, como a animais. Como não vejo necessidade de me estender aqui quanto ao enredo, basta dizer que o advogado visitava lugares, como um cabaré importante na estória, em que ia apenas para encontrar tais pessoas, e fazia questão de frisar que estava lá apenas “por causa dos monstros, e que não (sabia) de outro onde se possa encontrar tantos juntos” (CORTÁZAR, 2013, p. 16).

É interessante perceber como no conto de Cortázar o choque da alteridade acontece entre a raça que se pretende branca e a raça americana, indígena, comprovando o que tenho dito quanto a apropriação literária do discurso histórico da descoberta europeia deste continente. Choque que também fica evidenciado no texto de Rubens a partir da evocação da figura de Charles Darwin.

Em “There are more things” (1975), Jorge Luis Borges, com sua escrita tradicionalmente enigmática, urde a estória de um sujeito latino-americano rico, estudante de uma universidade norte-americana, mais especificamente de Austin, que precisa voltar à América Latina, por conta da morte de seu tio, provavelmente o dono da fortuna em que o protagonista se apoia.

Na volta, esse protagonista burguês, que é aqui o nosso ponto de vista, toma ciência de que seu tio havia vendido sua casa de veraneio, o que, além de incomodá-lo, deixa-o curioso em saber da identidade do comprador, posto que as mudanças que passaram a ser feitas na casa (de que havia ficado sabendo) após a sua venda soaram a ele um tanto quanto exóticas. “Como seria o habitante?” (BORGES, 1975, p. 40).

Inicia-se aí uma investigação que vai culminar, no fim do conto, na confrontação com “o monstro dos monstros” (BORGES, 1975, p. 42). Antes, no entanto, desse confronto, tomando consciência das mudanças que haviam sido feitas na casa, o protagonista chega a dizer que nada das coisas com que ele se deparava ali “correspondia à figura humana” (1975, p. 45).

É preciso notar que, para ele, o humano corresponde ao pensamento nortista ocidental – trata-se de um personagem altamente instruído na cultura europeia, apesar de latino-americano, e portanto estamos outra vez ante o problema da perspectiva. Tudo que ele vê então lhe causa “repulsa e terror” (BORGES, 1975, p. 45). Não consegue compreender a funcionalidade dos móveis, diferentes de todos que conhecia.

Borges, como é enigmático ao extremo, não chega a desenvolver a figura do monstro – o conto termina antes que isso aconteça. Mas parece evidente que a questão aqui é o contato com o outro, o outro que causa repulsa, embora não se saiba exatamente que outro é esse.

Como vimos, a ideia de monstro, neste caso o comprador da casa, também é aqui desenvolvida, e encontramos mais uma vez evidências do choque cultural norte-sul. Só o que se pode saber é que o outro aqui não pode ser um nortenho, posto que se fosse seria um semelhante, e o choque não ocorreria.

Em “Cabecita negra” (1997), Germán Rozenmacher nos traz um episódio da vida do Senhor Lanari, homem de poses, embora não excessivas, mas o suficiente para que pudesse se reconhecer enquanto alguém superior ao que ele mesmo chama de plebe. O conto é a narrativa de uma de suas noites de insônia que tem a rotina alterada pelo uivo de uma mulher na rua, que gritava “como una perra salvaje” (ROZENMACHER, 1997, p. 22), com uma linguagem “anterior a las palabras” (1997, p. 22), feito fosse ela um animal mesmo.

Lanari, curioso, vai ao encontro da moça, e, ao encontrá-la, logo se dá conta de não é ela “nada más que una cabecita negra” (ROZENMACHER, 1997, p. 24), expressão forjada para designar, do alto e pejorativamente, pessoas com descendência indígena (de cabelos pretos e lisos), que formam boa parte das populações de países da América do Sul. Nosso protagonista faz lá uma caridade, entrega um dinheiro a ela, e passa um tempo “mirándola, con las manos en los bolsillos, despreciándola despacio” (1997, 25).

O que Lanari não esperava era que nesse momento aparecesse um policial, evidentemente também de origem pobre, também um “cabecita negra”, que toma o partido da moça e acusa Lanari como o responsável pela condição inferior dela. O que cabe ainda dizer quanto ao enredo é que o policial, então, dá uma surra em Lanari, num movimento simbólico de insurgência contra a condição de submissão da gente que ele tem por semelhante, e Lanari não entende, imerso na sua alienação, também nos lembrando Drummond, o motivo daquela violência, perguntando-se a si mesmo “qué cuentas le pedían” (ROZENMACHER, 1997, p. 31).

A isso o conto se resume, mais uma vez numa demonstração de choque entre grupos. Mais uma vez, choques entre grupos que procuram se sobrepor uns aos outros, lembrando Rubens e Darwin, e que provém do antigo confronto entre as civilizações branca e nativa, que se desdobrou no confronto das classes sociais das cidades de hoje.

Em “El otro lado” (2004), utilizando-se do realismo maravilhoso tão característico dos hispano-americanos, Laura Santullo parece propor uma leitura diferente quanto ao problema da alteridade, de modo a desconstruir as diferenças que colocam seres humanos uns contra os outros, creio que como forma de conciliação. Em poucas páginas, tece um jogo de espelhos que funde aparentemente imagens as mais distantes entre si. O rosto do personagem-centro se transforma mil vezes, sensível a todas as imagens, aludindo ao fato de que no fundo somos uma coisa só.

De todo modo, mesmo que se olhe a questão dessa ou daquela maneira, o problema da alteridade, como temos visto com o exemplo de todos esses nomes – que são só ilustrativos, posto que há um sem número de autores latinos dedicados a ele –, é um dos nortes da ficção latino-americana. Rubens Figueiredo, a nosso ver, encontra-se dentro desse quadro. Uma leitura atenta do romance *Passageiro do fim do dia* (2010) pode detectar facilmente a urdidura do discurso do outro, assim como procurei fazer mais acima, aliando-o assim à tradição latina da alteridade. Creio que esse apontamento pode então abrir uma via de leitura de romances nossos ambientados no espaço da cidade, nos colocando, para além de Rubens, ao lado de muita coisa que se faz no resto da América Latina. Mais uma vez invocando o poema de Gullar (2011), vale lembrar que entre nós, latino-americanos, há muito mais proximidades do que distâncias.

Tudo isso não significa, como sugeri anteriormente, que estamos aqui mais preocupados com problemas externos ao texto do que com problemas internos a ele. Esse fenômeno é literário justamente porque somente o discurso fictício pode articulá-lo de tal maneira. A literatura é o lugar da narrativa que absorve o impacto das subjetividades. É o lugar que considera a perspectiva sabendo que contar algo significa contar o que um ponto de vista vê, e não a coisa em si, e a construção da imagem do monstro depende cabalmente disso.

Quando se fala nessas questões, aludindo ao fato de que importa que se dê atenção minuciosa à estrutura do texto, isso não significa que a história tem de ser renegada. O que se diz, na verdade, é que o olhar lançado sobre a história, caso o autor opte por isso, seja literário, e não histórico.

Já que vêm da Grécia muitas das coisas nas quais nos apoiamos até hoje, basta que tomemos como exemplo – altamente emblemático, aliás – a milenar *Ilíada* (2001), de Homero, que muitos consideram ser um relato histórico sobre a guerra de Troia, quando, na verdade, é uma obra dedicada à ira de Aquiles quanto a determinadas questões da guerra, ou seja, é uma obra dedicada à perspectiva de alguém sobre alguma coisa, o que influi diretamente na construção estética do seu discurso, assim como no caso de Rubens Figueiredo em *Passageiro do fim do dia* (2010).

Referências

ALEMÃO (filme). Direção: José Eduardo Belmonte. RT Features: Brasil, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. Tradução de A. F. Bernardi et alii. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1993.

BORGES, Jorge Luis. There are more things. In: *O livro de areia*. Tradução de Lígia Morrone Averbeck. Rio de Janeiro: Globo, 1975.

CORTÁZAR, Julio. As portas do céu. In: *Bestiário*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. Edição aumentada e revista pelo autor. São Paulo: Difel, 1976.

ECHEVARRÍA, Roberto González. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

FIGUEIREDO, Rubens. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GULLAR, Ferreira. Nós, latino-americanos. In: *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

HOMERO. *Ilíada*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

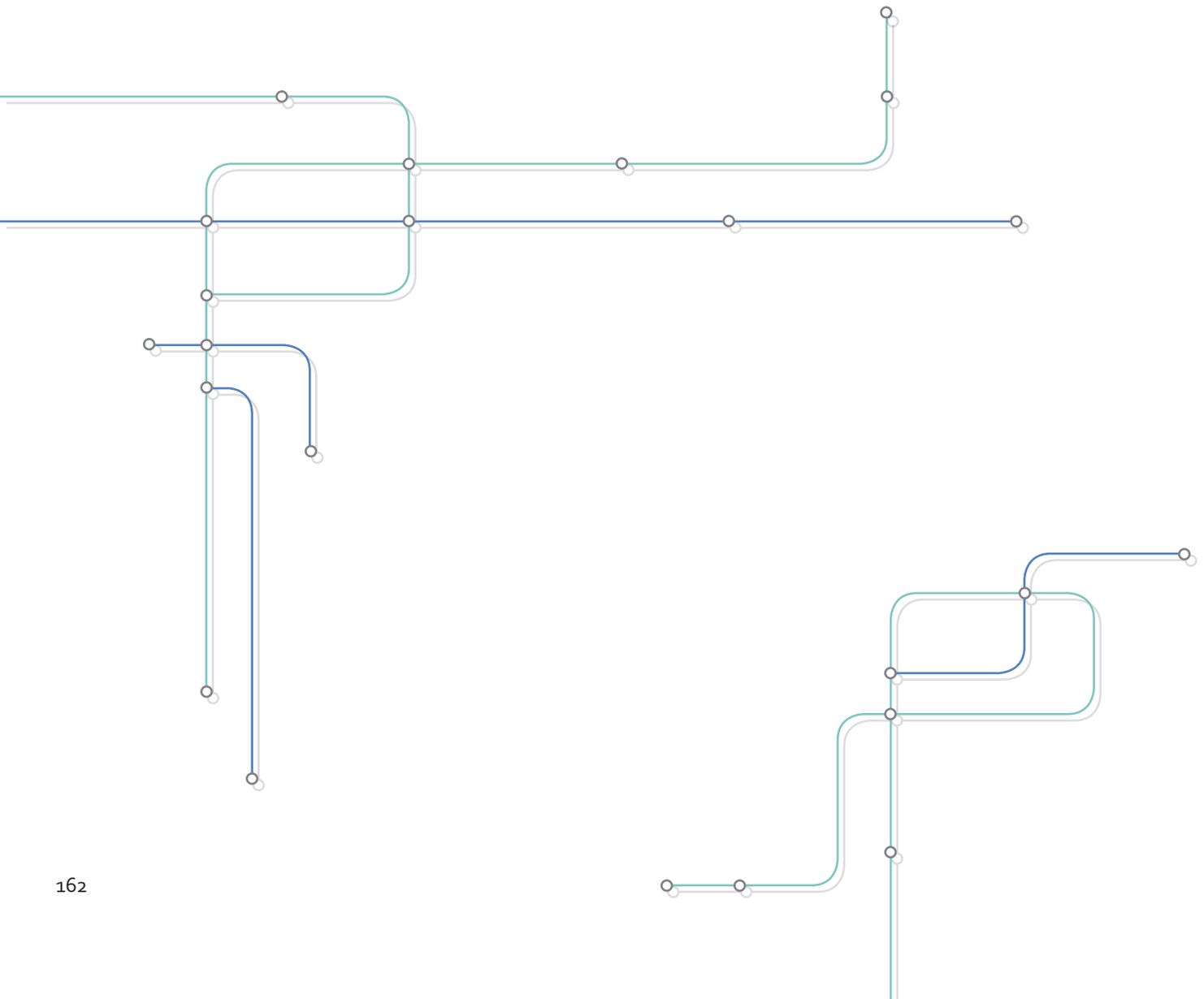
RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

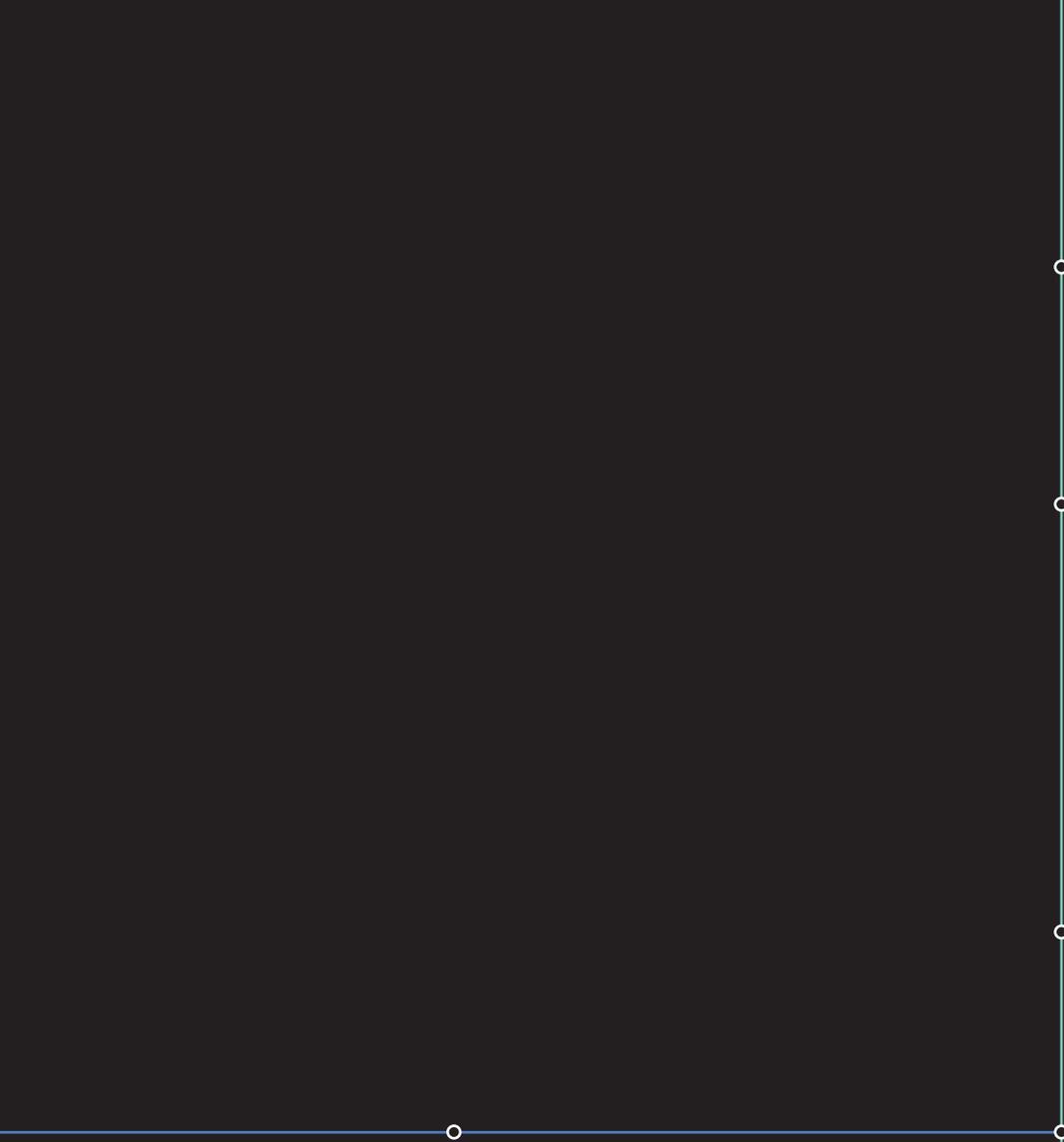
ROZENMACHER, Germán. Cabecita negra. In: *Cabecita negra (cuentos)*. Buenos Aires: De la flor, 1997.

SANTULLO, Laura. El outro lado. In: *Cuentos*. Montevideú: Banda Oriental, 2004.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Ensaio de poética e hermenêutica*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.





artigo

rua carolina maria de jesus

o meditador e o observador

os
narradores
de

rubem braga e fernando sabino em duas crônicas

Henrique Balbi¹

Resumo:

Tomando como objeto uma crônica de Rubem Braga ("Quem sabe Deus está ouvindo") e uma de Fernando Sabino ("Anjo brasileiro"), este artigo tece uma comparação entre a figura do narrador em cada texto. Percebe-se entre eles um posicionamento bastante distinto em relação à matéria narrada: enquanto o narrador de Braga, em primeira pessoa, demonstra certa proximidade, participando da ação e da reflexão construída no decorrer do texto, o narrador de Sabino, em terceira pessoa, toma distância para contar sua história. O artigo busca desenvolver essa comparação amparado nos conceitos de "mostrar" e "dizer", conforme apresentados por David Lodge em *A arte da ficção*. Baseia-se também nos textos de Davi Arrigucci Jr. sobre Braga. A partir daí, sintetiza as diferenças em duas figuras: a do narrador-meditador, de Braga, e a do narrador-observador, de Sabino. Em seguida, rastreia em parte da bibliografia especializada na crônica essa centralidade da figura do narrador (conceituada por Norman Friedman), novamente se baseando em texto de Arrigucci Jr., a fim de apontar as duas figuras como parte de um conjunto de estratégias criativas possíveis para a crônica.

Palavras-chave:

Rubem Braga; Fernando Sabino; narrador; crônica; literatura brasileira.

Abstract:

This article develops a comparative study of two chronicles, one penned by Rubem Braga ("Quem sabe Deus está ouvindo"), the other by Fernando Sabino ("Anjo brasileiro"). The main goal here is to understand the differences among the narrators. One should notice that they each have a distinctive attitude towards the story. Braga's

¹ Universidade de São Paulo (USP). E-mail para contato: henriquebalbig2@gmail.com.

narrator, in the first person, gets involved in the plot, which gets somewhat overshadowed by the digressions that are present in the chronicle. On the other hand, Sabino's narrator sets a distance between him and the story he's telling, using dialogue for exposition and character building. In order to develop an analysis of those differences, this study is based on the concepts of "showing and telling", as exposed in "The Art of Fiction", by David Lodge. It is also based on the works of Davi Arrigucci Jr., regarding Braga. The article attempts to synthesize the different attitudes of the narrators with two images: that of the meditator-narrator, in Braga, and that of the observer-narrator, in Sabino. Then, the article tracks the importance of the narrator's centrality in the literature specialized on chronicles, particularly in another Arrigucci Jr.'s text, to argue in favor of a multiplicity of creative strategies for the chronicle.

Keywords:

Rubem Braga; Fernando Sabino; narrator; chronicle; Brazilian literature.

As duas crônicas aqui analisadas, "Quem sabe Deus está ouvindo", de Rubem Braga, e "Anjo brasileiro", de Fernando Sabino, foram editadas em livro no mesmo ano (1960) e na mesma ocasião, num dos primeiros eventos promovidos pela recém-fundada Editora do Autor. Na data, 19 de dezembro,² vieram a público os volumes nos quais constam os textos: *Ai de ti, Copacabana*, de Braga, e *O homem nu*, de Sabino. Ressaltando as semelhanças, está o fato de que ambos os autores eram, além de amigos, sócios-fundadores da editora.

Expor esse conjunto de semelhanças entre os textos, os livros, os autores e o contexto serve para deixar mais nítidas as possíveis diferenças, especialmente quanto às resoluções formais de Braga e Sabino. Nomes centrais da crônica brasileira na segunda metade do século XX, eles demonstram estilos e procedimentos ora parecidos, ora divergentes – o que nos interessa analisar neste artigo, que se concentra em seus narradores. Começamos apresentando cada crônica.

"Anjo brasileiro", de Fernando Sabino, lembra um conto e narra a história de Perez, imigrante espanhol no Brasil que tem sua morte anunciada por um anjo. Ele dá início a preparações para quando falecer: avisa a família, arranja o funeral, despede-se. Paralelamente, as notícias da visita sobrenatural e da previsão se espalham. Na hora e na data esperadas, uma multidão se reúne para presenciar a morte de Perez, que, no entanto, não acontece. Frustradas, as pessoas começam a se indignar e a ameaçar o imigrante, que as teria enganado. A história termina com Perez escoltado pela polícia para se proteger da turba, atribuindo ao anjo a origem da confusão: "Contar com anjo brasileiro dá é nisso" (SABINO, 1960, p. 193).

"Quem sabe Deus está ouvindo", por sua vez, é um breve texto de Rubem Braga, no qual, logo após se servir de um caju, o narrador-protagonista distraidamente enterra a castanha num pequeno vaso em sua casa. Quando a planta começa a germinar, ele e a empregada se alternam entre a animação com o crescimento da árvore e a consciência da impossibilidade do desenvolvimento da planta, já que o vaso é muito pequeno.

Percebem-se, logo, afinidades. Uma delas seria o tema da morte iminente (a do cajueiro e a do espanhol) no desenvolvimento do conflito principal. Há ainda, em ambos, uma referência tangencial à questão religiosa nos títulos, "Quem sabe Deus está ouvindo" e "Anjo brasileiro". Também se pode perceber uma ambientação similar, num cotidiano brasileiro próximo ao da época (entre 1959 e 1960) em que os textos foram publicados – data-se a crônica de Braga como sendo de janeiro de 1960 (BRAGA, 1967, p. 211); a previsão do anjo para a morte de Perez é março de 1959 (SABINO, 1960, p. 190).

Articulando essas semelhanças, porém, há dois narradores distintos. A começar por uma questão das mais básicas: o texto de Sabino é escrito na terceira pessoa, enquanto o de Braga está na primeira.

A opção de Sabino pela terceira pessoa reflete e ajuda a construir a posição do narrador a partir de um distanciamento em relação à matéria contada, evidente já na primeira frase do texto: "Veio da Espanha para o Brasil como emigrante em 1911" (SABINO, 1960, p. 189). A voz que nos apresenta a história estabelece uma suposta objetividade, baseada não só no intervalo entre narrador e personagens, como também no tom direto e no estilo simples e comunicativo que compõem o texto.

Tais características ficam visíveis na primeira frase e na sua sequência, em que o narrador sintetiza ao máximo a vivência do protagonista, Perez, e tenta pôr em segundo plano, em igual medida, suas interferências ao contar a história: "Começou trabalhador braçal, deu duro na vida e acabou corretor de terrenos. Vivía estudando religião. Um dia, em 1938, um anjo lhe apareceu e disse:" (SABINO, 1960, p. 189).

Para o efeito de objetividade, contribui certo ar de relatório, proeminente na primeira metade do texto, isto é, até o momento em que Perez se deita à espera da morte anunciada pelo anjo. O narrador parece registrar cada uma das ações de maneira direta, assim como no início da história. "Sofreu um ataque do coração quando vendia um terreno, e não morreu" (SABINO, 1960, p. 190); ou, numa passagem mais adiante: "O tempo foi passando e o espanhol

ganhava prestígio nas redondezas. Cada um tinha uma pergunta, uma lembrança, uma encomenda para quando o anjo reaparecesse” (SABINO, 1960, p. 191). Há um raro momento de discurso indireto livre, quando o narrador mescla a suas palavras os pensamentos do espanhol, exceção que reforça o aspecto geral de distanciamento.³

Esse recuo do narrador serve para dar ênfase ao enredo da crônica, que vem ao primeiro plano. A construção do texto parece querer apagar a voz que o conta para concentrar a atenção do leitor no desenvolvimento da história, nas reviravoltas e, principalmente, no suspense. Em vez das reflexões ou do tom de conversa, típicos das crônicas de Rubem Braga, por exemplo, interessam aqui os desdobramentos da intriga: o que acontecerá ao espanhol?

Associada a essa proeminência da narrativa em lugar do narrador, está outra função do distanciamento: criar condições para o desenlace humorístico. A neutralidade do narrador acaba dosando o quanto o leitor se identificará com a personagem, questão fundamental para o efeito cômico. Se se sentisse muita empatia por Perez, a narrativa adquiriria um sentido dramático. A história seria lida como a de um linchamento iminente, cuja ameaça surge quando o protagonista tenta lidar com a finitude da própria vida. Se, por outro lado, há pouca ou nenhuma compaixão pelo imigrante espanhol, perdem-se o suspense, a tensão construída e, por fim, a liberação pelo riso dessas expectativas. Ou seja, não haveria mais na crônica a dinâmica da *punchline*, frase que arremata e contém o sentido humorístico. É um equilíbrio tênue, do qual o narrador e seu distanciamento são partes fundamentais.

Também o narrador de Braga em “Quem sabe Deus está ouvindo” tem um envolvimento decisivo, mas de uma maneira diferente. Ele se faz presente na condução do esparso enredo e na elaboração dos pensamentos que permeiam o texto, visto que sua voz dá unidade a esses dois movimentos da crônica. Trata-se de um trânsito bastante suave, como se nota no trecho de abertura:

Outro dia eu estava distraído, chupando um caju na varanda, e fiquei com a castanha na mão, sem saber onde botar. Perto de mim havia um vaso de antúrio; pus a castanha ali, calcando-a um pouco para entrar na terra, sem sequer me dar conta do que fazia. (BRAGA, 1967, p. 209)

Em função da brevidade da crônica, já no seu início nota-se a importância da síntese e da sugestão na construção do texto, de forma diferente do tom mais objetivo de Sabino (que também é sintético, mas pela concisão). A abertura do texto de Braga estabelece o narrador em primeira pessoa (“eu” é a terceira palavra do parágrafo) e introduz o conflito principal pela mão desse mesmo narrador, o que o coloca também como personagem. Além disso, definem-se dois tempos: o da ação transcorrida, no passado (“eu estava distraído”, “fiquei com a castanha”, “havia um vaso”, “pus a castanha”), e o da narração em si, no presente da enunciação. Por fim, indica-se também a ambivalência entre ação e reflexão que permeará o texto. Dessas características, as últimas duas ficam evidentes na frase final do excerto, “sem sequer me dar conta do que fazia”, na qual está sugerido um processo de reflexão pelo qual o narrador teria passado após vivenciar essa história e antes do ato de contá-la.

Ao contrário do narrador distanciado de Sabino, o de Braga se mostra bastante próximo da ação. Não raro, fica evidente que se trata de uma figuração do autor, em especial na sua interlocução com a empregada: ela faz dois apelos a “seu Rubem” (BRAGA, 1967, p. 210-1). Considerando o narrador, isso ajuda a salientar a primeira pessoa e, principalmente, determiná-la como ponto de referência para a história: “Fiquei em silêncio”, “Hoje pela manhã ela começou a me dizer alguma coisa”, “Veio me mostrar” (BRAGA, 1967, p. 210).

Essa posição central do narrador tem um papel importante em três passagens fundamentais: na reflexão sobre arrancar a muda antes que crescesse, nas conjecturas sobre o vaso da planta e no parágrafo final. Nas três, essa posição coloca o leitor junto aos pensamentos do narrador, levando-o a se alinhar à perspectiva dessa personagem. Dessas passagens, a mais proeminente é a primeira, a reflexão central da crônica, em que o narrador divaga sobre a condição do cajueiro:

Fiquei em silêncio. Seria exagero dizer: silêncio criminoso – mas confesso que havia nele um certo remorso. Um silêncio covarde. (...) Eu fora o culpado, com meu gesto leviano de enterrar a castanha, mas isso a empregada não sabe; ela pensa que tudo foi obra do acaso. Arrancar a plantinha com a minha mão – disso eu não seria capaz; nem mesmo dar ordem para que ela o fizesse. Se ela o fizer, darei de ombros e não pensarei mais no caso; mas que o faça com sua mão, por sua iniciativa. Para a castanha e sua linda plantinha seremos dois deuses contrários, mas igualmente ignaros: eu, o deus da Vida; ela, o da Morte. (BRAGA, 1967, p. 210)

Se o distanciamento do narrador de Sabino serve, entre outros, ao efeito humorístico da história, em Braga essa proximidade se relaciona com o tom lírico do texto. Em vez de construir um tom narcisista da personagem, a presença acentuada do narrador em primeira pessoa parece criar condições para que, aos olhos do leitor, ele e o cajueiro se irmanem no dilema da precariedade da vida – questão sugerida pelo texto.

Observe-se, por exemplo, a passagem final, quando o narrador diz, com ânimo mas sem convicção, que chupará “muito caju desse cajueiro”. A empregada responde: “quem sabe Deus está ouvindo o que o senhor está dizendo”.

O narrador arremata: “Mas eu acho, sem falsa modéstia, que Deus deve andar muito ocupado com as bombas de hidrogênio e outros assuntos maiores” (BRAGA, 1967, p. 211).

Com esse rebaixamento do tema (e) da crônica (cuja precariedade é acentuada, pelo contraste, com a evocação de Deus), promove-se uma identificação entre narrador e matéria narrada, visto que eles não constariam entre os “assuntos maiores”. Esses, sim, seriam alvos reais da suposta preocupação de uma entidade superior. O narrador e o cajueiro compartilhariam a precariedade de sua condição, instante epifânico que dá margem a um expressivo tom lírico do texto.⁴

De maneira análoga ao distanciamento do narrador de Sabino e sua função no humor, a proximidade do narrador de Braga se mostra fundamental no efeito lírico obtido pela crônica. Procura-se capturar a atenção do leitor e envolvê-lo nesse processo de súbita compreensão da precariedade de sua própria vida. Um apagamento das particularidades subjetivas criaria um tom impessoal, o que dificultaria a identificação do narrador com o cajueiro e, por consequência, do leitor com o narrador.

Pinceladas nesta primeira exposição, as diferenças talvez fiquem mais perceptíveis se considerarmos como cada um emprega um procedimento comum ao discurso ficcional. No caso, referimo-nos às duas modalidades discutidas por David Lodge no capítulo “Mostrar e dizer”, de seu livro *A arte da ficção* (LODGE, 2011, p. 129).

Os termos “mostrar” e “dizer” são a forma pela qual o escritor britânico resgata, respectivamente, as noções de “cena” e “sumário”, termos consagrados na crítica literária. Optar pela exposição de Lodge, aqui, é uma maneira de privilegiar essas modalidades como procedimentos do narrador, isto é, ações e operações realizadas por ele, em vez de categorias do texto ou tipos de classificação do discurso ficcional, o que poderia parecer algo estanque, imutável, dado *a priori*.

A fim de comentar essas noções, Lodge toma como exemplo um trecho de *Joseph Andrews*, de Henry Fielding. Trata-se de texto fundamental do século XVIII, que, de várias maneiras, foi uma das referências centrais para a formação do gênero romance (“*novel*”) na Inglaterra.⁵

Lodge analisa como Fielding ora opta por dar maiores detalhes de uma ação, ora opta por resumi-la na voz do narrador em terceira pessoa. São escolhas que alteram o modo de contar os eventos, seu significado e seu impacto emocional no leitor. Na passagem do exemplo, o narrador de Fielding apresenta em detalhes um sermão do pastor Adams, cuja ideia principal é de que os desígnios de Deus devem ser aceitos com resignação. Em seguida, narra sucintamente como alguém comunica ao pastor que seu filho teria se afogado, o que provoca uma reação imediatamente contraditória em Adams (também descrita em detalhes). No fim do trecho, o narrador revela de forma rápida que o garoto, na verdade, foi salvo no último minuto, reduzindo a carga dramática do momento.

Com esse trecho, Lodge quer mostrar os efeitos de cada uma das modalidades, “mostrar” e “dizer”. Ele as apresenta da seguinte maneira, no início do texto:

A forma mais pura de se mostrar são as falas das personagens, em que a linguagem espelha com precisão o acontecimento (uma vez que o acontecimento é linguístico). A forma mais pura de dizer é o resumo autoral, em que a concisão e a abstração da linguagem do narrador apagam o caráter particular e individual dos personagens e de suas ações. (LODGE, 2011, p. 130)

Uma das consequências dessa oscilação entre o grau de detalhamento das passagens é justamente a carga emocional que o trecho mobilizaria no leitor. No caso de Fielding, Lodge argumenta que, caso o narrador optasse por “mostrar” o afogamento, essa passagem afetaria o teor humorístico do texto (LODGE, 2011, p. 132). Isso se daria porque o detalhamento faria o leitor demorar mais tempo na narração desse instante, dando assim mais força e significado à passagem. Resumido na voz do narrador, “dito”, esse momento logo dá lugar a outra ação, para chegar, em seguida, ao momento propriamente cômico, quando o pastor Adams, após ficar aliviado com a situação salva e salva do filho, volta ao sermão, como se não tivesse acabado de se contradizer. Daí vem o efeito de riso no leitor que tiver captado a ironia da cena.

No caso das crônicas de Sabino e de Braga, também se pode observar a presença de ambas as modalidades, empregadas de modo distinto. O fundamental, porém, continua: a alternância entre elas e os respectivos efeitos de significação e carga dramática.

Na crônica de Fernando Sabino, nota-se que as modalidades apontadas por Lodge estão bastante demarcadas, divididas de forma que talvez se pudesse dizer gráfica. Concentram-se no narrador as passagens predominantes do “dizer”, enquanto aos diálogos estão reservados os momentos mais próximos do “mostrar”. Essas características podem ser percebidas em praticamente qualquer trecho da crônica de Sabino, de tão frequentes. Tome-se, por exemplo, o seguinte excerto:

- A palavra se espalhou pelo bairro que Perez, o espanhol, tinha visto um anjo, os curiosos vinham visitá-lo:
- Como é que foi isso, seu Perez? O anjo não disse nada pra nós? Como é que ele era?
 - Para vocês não disse nada, mas se quiserem posso apurar, da primeira vez que ele me aparecer de novo. E deslumbrava a todos, repetindo sempre a sua história, descrevendo as feições do anjo:
 - Meio caladão, mas não é mau sujeito. (SABINO, 1960, p. 190-1)

O narrador opera com concisão e agilidade, associadas ao “dizer”, e resume em sua voz vários acontecimentos. Quer transmitir rapidamente ações que se passam de forma lenta ou repetitiva: o boato a se espalhar, por exemplo, ou as diversas vezes em que Perez fala a seus conhecidos sobre o anjo.

Já a modalidade de “mostrar”, concentrada nos diálogos, cumpre a função de representar “com precisão o acontecimento”, recuperando as palavras de Lodge. Além disso, os diálogos também são aproveitados para caracterizar as personagens e avançar a trama.

Na crônica, o narrador constrói pouquíssimas passagens de teor descritivo, preferindo contar as ações das personagens. A fim de sanar essa lacuna de informação, dá-se especial tratamento aos diálogos, nos quais se notam as marcas linguísticas de diferenciação. Um exemplo é a palavra “para”: no caso dos curiosos (cuja fala condensa em uma só linha os comentários de diversas pessoas, como explicita o “nós”), escreve-se “pra”, mais coloquial, enquanto no caso de Perez, usa-se o “para”, respeitando a norma culta.

Esse uso não é detalhe nem exceção, posto que se repete nas caracterizações do anjo e da turba enfurecida. O primeiro diz frases como “Anjo não usa relógio, o que é que há?” e “Se você faz questão: às duas e meia da tarde” (SABINO, 1960, p. 190). Elas apresentam um expressivo coloquialismo, surpreendendo leitores que, por se tratar de um anjo, poderiam esperar uma linguagem com jargões da liturgia ou com emulações da linguagem bíblica. Já a turba enfurecida é caracterizada por falas que aparecem, em geral, como um agrupamento de frases curtas em diferentes travessões. Um exemplo seria a seguinte passagem:

- Os mais revoltados já se dispunham a invadir a casa para dar cumprimento à previsão do anjo:
- Agora ele tem obrigação de morrer.
- Para aprender a não fazer a gente de besta.
- Mata! Lincha! (SABINO, 1960, p. 192)

Neste excerto, também está presente a maneira pelo qual o narrador de Sabino avança a trama. Por meio das frases da multidão, percebe-se como surge a iniciativa do linchamento, ápice da tensão na narrativa.

No caso da crônica de Rubem Braga, nota-se que “Quem sabe Deus está ouvindo” não só tem uma primeira pessoa proeminente, como também faz uso expressivo dos diálogos, o que remete ao conceito de “mostrar” de Lodge. Afinal, por meio deles o narrador de Braga abre espaço para que as personagens (tanto o narrador-protagonista quanto a empregada) sejam caracterizadas. Tome-se como exemplo a seguinte passagem de diálogo:

- Agora mesmo ela voltou da feira; trouxe um pequeno vaso com terra e transplantou para ele a mudinha.
- Veio me mostrar:
- Eu comprei um vaso...
- Ahn...
- Depois de um silêncio, eu disse:
- Cajueiro sente muito a mudança, morre à toa...
- Ela olhou a plantinha e disse com convicção:
- Esse aqui não vai morrer, não senhor. (BRAGA, 1967, pp. 210-1)

Nota-se como, para além das observações da voz do narrador (“Veio me mostrar”, “Depois de um silêncio” e “disse com convicção”), o tom enérgico ou ansioso das personagens se constrói pela inclusão de seu discurso direto – exemplo do “mostrar” de Lodge. A incorporação dos diálogos ajuda a estabelecer, por meio do subentendido, o conflito que ambas as personagens compartilham, o impasse que as une: devem dar seguimento à vida do cajueiro ou não? As falas desenvolvem um progressivo enredamento. Primeiro (“Eu comprei um vaso...”), percebe-se a expectativa da personagem quanto à reação do narrador, que vem, sob a forma de uma interjeição bastante ambígua (“Ahn...”). Em seguida, o narrador tenta não dar tanta importância ao problema, generalizando (“Cajueiro sente muito a mudança, morre à toa...”). Observa-se, junto ao enredamento, a própria índole das personagens: o narrador um tanto displicente, relutante; a empregada a princípio esperançosa e, depois, resoluta (“Esse aqui não vai morrer, não senhor”).

Além dessa caracterização e do fato de tentar reproduzir com mais fidelidade o acontecimento, tais momentos de diálogo, de “mostrar”, acabam tendo como função reforçar a voz do narrador, que dá a última palavra, como no

caso do fecho da crônica (“Mas eu acho, sem falsa modéstia, que Deus deve andar muito ocupado...”). O enredamento observado no excerto, por exemplo, não se resolve: o narrador contorna o assunto aproveitando a menção a Deus, mantendo em aberto o destino do cajueiro. Predomina, no fim, o “dizer”.

Convém pensar no modelo de Lodge, na alternância entre “dizer” e “mostrar” e em como esses narradores se comportam em relação a cada uma das modalidades. No caso do narrador de Sabino, ele costuma empregar, como defende o crítico britânico, a voz autoral que privilegia a concisão e a abstração da linguagem, isto é, o “dizer”. O emprego do “mostrar”, quando se abre espaço para a voz das personagens, também encaixa no que propõe Lodge, para quem essa abertura ao diálogo, às falas, faz com que se espelhe o acontecimento com precisão. Logo, pode-se deduzir que a crônica de Sabino exemplifica de modo bastante claro essa alternância entre “dizer” e “mostrar” apresentada por Lodge.

No caso do narrador de Rubem Braga, nota-se uma abordagem diferente. Como ele constitui uma personagem do texto, conseqüentemente há uma alteração no emprego do “dizer”, que, para Lodge, tende a apagar o “caráter particular e individual”, dissolvido no “resumo autoral”. Na crônica de Braga, no modo como se constrói esse narrador, esse caráter, ao contrário, fica acentuado. Quando busca resumir um conjunto de informações essenciais à narrativa, ele o faz marcando suas próprias impressões, frequentemente se desviando rumo a pensamentos e digressões, o que acaba funcionando como maneira de caracterizar essa personagem. Tratar-se-ia, portanto, de um modo indireto de “mostrar”. A consideração sobre ser, para a planta, o deus da Vida, enquanto a empregada seria o deus da Morte, é o melhor exemplo desse tipo de procedimento. Isso também é visível na seguinte passagem:

Ela olhou a plantinha e disse com convicção:

– Esse aqui não vai morrer, não senhor.

Eu devia lhe perguntar o que ela vai fazer com aquilo, daqui a uma, duas semanas. Ela espera, talvez, que eu o leve para o quintal de algum amigo; ela mesma não tem onde plantá-lo. Senti que ela tivera medo de que eu a censurasse pela compra do vaso, e ficara aliviada com minha indiferença. Antes de me sentar para escrever, eu disse, sorrindo, uma frase profética, dita apenas por dizer:

– Ainda vou chupar muito caju desse cajueiro! (BRAGA, 1967, p. 211)

Aqui, fica bastante perceptível a alternância entre os modos definidos por Lodge. Tem-se o “mostrar” nos travessões, e o “dizer” no parágrafo mais longo. Também se nota a diferença do narrador de Braga em relação ao de Sabino. Na maior parte do trecho, o texto se concentra nas impressões desse narrador (explicitamente, em “eu devia lhe perguntar” e “senti que ela tivera medo”, e indiretamente, em “ela espera, talvez”, “ela mesma não tem” e “ficara aliviada”). É como se o modo “dizer” do narrador de Braga fosse também um “mostrar”. No caso, um “mostrar-se”: o “resumo autoral” acaba espelhando “com precisão o acontecimento [linguístico]”, pois esse acontecimento é a digressão do narrador, suas reflexões, portanto trazendo ao primeiro plano esse “caráter particular e individual” dessa personagem.

A construção desse narrador-personagem remete aos estudos de Davi Arrigucci Jr. a respeito da obra de Rubem Braga, centrados na figura do narrador. O crítico resgata o clássico texto de Walter Benjamin (2002) sobre Nikolai Leskov, em que o pensador alemão considera como chave, para o narrador do escritor russo, a noção de experiência, transmitida por meio de histórias. Com o advento da imprensa e da difusão capitalista de informação, entraria em crise essa figura do narrador (que remete ao contador de histórias da tradição oral). Para Arrigucci Jr., o narrador do cronista capixaba estaria numa situação análoga:

No centro da obra de Rubem Braga estará talvez o desconcerto do narrador tradicional, cujo saber, fundado numa experiência comunitária de outros tempos, perde a eficácia no mundo moderno. É muito perceptível a dificuldade desse narrador para generalizar a experiência pessoal, transformando-a em conselho prático para os outros, ao mesmo tempo que essa experiência em si mesma se vai tornando cada vez mais rala, num mundo que adotou o ritmo desnorteante das mudanças contínuas e imprevisíveis. (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 48)

A essa consciência da precariedade na sua condição de narrador, junta-se a precariedade da linguagem para reconstituir a experiência epifânica. Também precária é a condição material do gênero da crônica, veiculada na folha de jornal (meio por definição fadado à transitoriedade). A captura do momento fugidio de iluminação, portanto, contrasta e se intensifica com esse painel.

Um dos recursos do narrador de Braga para construir esse painel seria o seu modo característico de empregar o “dizer”, de Lodge. Esse procedimento técnico permite à narrativa aproximar-se do gênero lírico, por trazer ao primeiro plano a condição desse sujeito que é o narrador da crônica, cujas digressões e cujos pensamentos predominam nessa modalidade do “dizer” – a tal ponto que Arrigucci Jr. afirma que as crônicas de Braga se parecem com a “meditação lírica de um Eu que falasse sozinho” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 30).

Essa imagem do “meditador lírico” nos parece uma síntese precisa. Ela implica aspectos fundamentais no modo de construção das crônicas e em como opera o narrador de Braga. Percebem-se nessa imagem a forte caracterização subjetiva, a tendência digressiva e a irrupção do lirismo em raros momentos de epifania – características recorrentes nas crônicas, das quais “Quem sabe Deus está ouvindo” seria um exemplo ilustrativo. Reforça essa conclusão o fato de que Braga opta constantemente por um narrador em primeira pessoa (o “Eu”).

Ora, se se pode afirmar, portanto, que o narrador de Braga seria uma espécie de “meditador”, então o de Sabino se aproximaria da imagem de um “observador”. Seu distanciamento em relação à história contada apareceria como primeira característica a justificar tal denominação. Tomando “Anjo brasileiro” como exemplo, notam-se nessa crônica outras duas razões para assim defini-lo.

Uma seria a abertura aos diálogos, parecidos não com uma invenção, mas com o registro de alguém que olhasse a cena. A outra razão seria a concentração em detalhes visuais significativos, presentes em algumas passagens, como na cena em que Perez aguarda, deitado, a morte.⁶ Diferente do narrador de Braga, porém, essa imagem do narrador-observador de Sabino não se restringe à primeira pessoa, podendo-se empregar a terceira, como no caso de “Anjo brasileiro”.

Apresentar as semelhanças e, em especial, as diferenças de duas crônicas tão próximas instiga uma reflexão a respeito do gênero, tão difícil de definir que Sabino chegou a afirmar: “escrevi e continuo escrevendo centenas de crônicas, contos e histórias curtas. Tudo é genericamente chamado de crônica. Como se diz das doenças: não sendo aguda, é crônica...” (SABINO, 1996, p. 211).

Essa indefinição, aliás, está presente em reflexões que estabeleceram a base teórica para discutir esse gênero tão esquivo. Destaca-se sua menção em “A vida ao rés-do-chão”, de Antonio Candido. O próprio Arrigucci Jr., referência central deste artigo, menciona essa indefinição em seu texto “Fragmentos sobre a crônica”, no qual afirma que a crônica se aproxima ora da poesia, ora da prosa de ficção, e por vezes se mostra “um texto difícil de classificar: é... crônica. Foi o que levou Fernando Sabino a repetir sobre ela a famosa piada de Mário de Andrade a propósito do conto: tudo o que o autor chamar assim” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 56).

Apesar da dificuldade, a crítica não se absteve de esboçar investigações em torno do gênero. Para isso, empregou ferramentas como o resgate histórico – que se encontra nos textos de Candido e Arrigucci Jr, por exemplo –, a análise de elementos contextuais ou do suporte material do texto – como no ensaio de Luiz Roncari, “A estampa da rotativa na crônica literária”, que analisa a íntima relação entre a crônica e o periódico no qual é veiculada inicialmente –, a ênfase no estilo e na trajetória individual de diversos autores representativos – como é o caso dos ensaios coligidos no volume *A crônica*, de Jorge de Sá – e até tipologias – como faz Afrânio Coutinho em seu “Ensaio e crônica”. Não menos importante, por vezes a crítica incorporou reflexões dos próprios cronistas a fim de compreender esse tipo de “texto difícil de classificar”. Entre essas crônicas metalinguísticas, poder-se-ia destacar três: “O folhetinista”, de Machado de Assis; “Meu ideal seria escrever”, de Rubem Braga; e “A última crônica”, de Fernando Sabino (incorporada por Candido em seu ensaio “A vida ao rés-do-chão”). Esse tipo de reflexão traz, entre outras vantagens, a de abrir espaço para a visão de quem produziu esses textos, servindo de guia para compreender motivações, objetivos, limitações.

Desses recursos todos, sem dúvida um dos mais interessantes é justamente o *close reading*, a análise minuciosa dos mecanismos formais do texto literário, e sua posterior articulação a questões mais amplas. É o que faz Arrigucci Jr. em seus dois ensaios sobre Rubem Braga e em “Fragmentos sobre a crônica”. Sem perder de vista a indefinição patente desse gênero textual, o crítico toma como fio condutor de sua análise a figura do narrador – ainda que, em “Fragmentos sobre a crônica”, isso se dê de modo diferente.

Nesse ensaio, cujas observações buscam um alcance mais amplo, Arrigucci Jr. estabelece dois autores como parâmetros no desenvolvimento do gênero: Machado de Assis e Rubem Braga. Neles, observa o crítico, há uma redefinição da maneira de a crônica encarar a matéria narrada. Em Machado, Arrigucci Jr. observa, baseando-se no trabalho de John Gledson, uma tendência a relativizar o tom com que se tratam os assuntos cotidianos: eventos solenes são vistos de modo irônico, enquanto aos miúdos se reserva um olhar renovado, que neles encontra “a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 59).

Rubem Braga, por sua vez, também renovará o olhar, priorizando a busca dos instantes epifânicos, que jazem em meio à precariedade e à transitoriedade da vida moderna. Afinado com a poesia de Manuel Bandeira, diz Arrigucci Jr., Braga constrói um narrador⁷ atento à beleza fugaz do cotidiano, o qual busca capturar em suas crônicas aquilo que vê no seu verso preferido de Camões: “A grande dor das coisas que passaram” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 65).

Como argumenta o crítico, essa abordagem há de se encaixar de modo harmonioso com a crônica, que, publicada a princípio em periódicos, leva a marca da efemeridade desde sua origem.

Nesses dois parâmetros tratados por Arrigucci Jr., fica evidente o uso do *close reading* como método de análise dos textos, articulando-os a questões mais amplas. O crítico parte de uma leitura atenta da constituição do olhar, do ponto de vista, que organiza a crônica. Ora, tratar disso leva, conseqüentemente, a considerações sobre o narrador, elemento interno ao texto que responde pelo estabelecimento desse olhar. Em seguida, expande as observações sobre o narrador para a elaboração de uma perspectiva atribuída ao autor: a Machado de Assis ou a Rubem Braga. Tem-se, assim, certa visão de mundo, certo modo de constituir o olhar, que caracteriza esses autores. Até esse ponto do ensaio, a discussão se manteve no plano literário, visto que houve uma articulação entre o narrador da crônica especificamente e o conjunto da obra de cada escritor. Em seguida, como quer o próprio título do ensaio ("Fragmentos sobre a crônica"), o crítico sugere conexões com a prática da crônica num sentido mais amplo, por exemplo, compreendendo de que modo isso se relaciona com a questão da efemeridade do texto.

Podem-se aproveitar diversas rotas sugeridas por Arrigucci Jr. nesse ensaio e nos outros sobre Braga, mas, tendo em vista a patente indefinição que a crítica detecta na crônica, parece-nos que o mais interessante seria o foco na figura do narrador. Elemento tipicamente formal, isto é, mecanismo literário por excelência, essa figura pode servir como ponto de referência ou base teórica para que se atenuie a indefinição do gênero. Como o próprio Arrigucci Jr. demonstra, trata-se de um elemento privilegiado, visto que permite discussões de alcance mais amplo, seja relacionando-o com a figura do autor, seja com o suporte material no qual se veicula a crônica, seja com o público leitor, entre outros.

É essa vereda aberta por Arrigucci Jr. que este artigo segue, de modo bem mais modesto. Buscou-se fazer uma leitura atenta do funcionamento do narrador em crônicas específicas de Rubem Braga e de Fernando Sabino, a fim de compreender como eles alcançam certos efeitos muito característicos desse tipo de texto. No caso de Braga, a impressão de que se trata de um narrador-meditador, com sua ênfase na subjetividade e seu patente lirismo; no caso de Sabino, a impressão de um narrador-observador, que privilegia a objetividade e apresenta uma tendência ao humorismo.

Considerando a centralidade da figura do narrador neste artigo e levando em conta a grande probabilidade de haver sobreposição entre esse conceito e o de "autor" nos estudos sobre crônica, convém elucidar nossa compreensão desse elemento textual que privilegiamos. O narrador aqui é tomado como o elemento interno por meio do qual se tem acesso à história, princípio organizador responsável por hierarquizar as informações, por construir cenas e sumários, por fazer o arranjo que alterna entre o que se "diz" e o que se "mostra", segundo a terminologia de David Lodge. Não nos interessa a proximidade entre o "seu Rubem" que surge como personagem em "Quem sabe Deus está ouvindo" e o Rubem Braga que datilografou o texto e enviou-o a um jornal. Do mesmo modo, não se procura discutir até que ponto a voz em terceira pessoa onisciente de "Anjo brasileiro" pertence ou não a Fernando Sabino. Trata-se, aqui, de uma análise do narrador, entendido como responsável pela constituição do "ponto de vista" (no sentido que dá ao termo Norman Friedman) que articula os demais elementos do texto literário, como ambientação, personagens, linguagem. Buscou-se compreender esse narrador mantendo em mente as perguntas que faz Friedman, em seu ensaio "O ponto de vista na ficção":

- 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?);
- 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?);
- 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual - ou de qual combinação destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?);
- 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (próximo, distante, alternando?). (FRIEDMAN, 2002, p. 171-2)

Essa abordagem do problema do narrador na crônica deixa entrever que se considera sua construção como análoga à da prosa de ficção, no caso dos textos "Quem sabe Deus está ouvindo" e "Anjo brasileiro". De fato, não se trata de uma analogia nova: Arrigucci Jr. afirmou em "Fragmentos sobre a crônica" (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 56), e mesmo Candido a notou, em "A vida ao rés-do-chão", mencionando crônicas que "parecem marchar rumo ao conto, à narrativa mais espalhada com certa estrutura de ficção, como 'Os Teixeira', de Rubem Braga, ou parecem anedotas desdobradas, como 'A mulher do vizinho', de Fernando Sabino" (CANDIDO, 1993, p. 28).

Parece-nos que a aproximação dos narradores de Sabino e de Braga em "Anjo brasileiro" e "Quem sabe Deus está ouvindo" aos conceitos de David Lodge reforça essa semelhança entre a crônica e a prosa de ficção. Os conceitos de "dizer" e "mostrar", diz o escritor britânico, configuram recursos importantes na "arte da ficção", conforme o título da coletânea desses artigos, e podem ser observados de modo bastante cristalino nesses textos de Sabino e de Braga.

Isso se mostra particularmente visível no caso do narrador de Sabino.⁸ Sua elaboração não destoa daquela associada ao narrador da prosa de ficção de tendência realista, herdeira de Flaubert: terceira pessoa, onisciência, ênfase

na observação, no detalhe significativo e na representação e com a linguagem próxima da função referencial. A alternância entre “dizer” e “mostrar” segue os parâmetros observados por Lodge, cabendo à primeira modalidade o resumo na voz autoral, com concisão e certa impessoalidade, e à segunda a impressão de se ter acesso direto às personagens, como se não houvesse mediação de um narrador.

Como observamos, a alternância definida por Lodge também se encontra no narrador de Rubem Braga, ainda que de modo diferente. Emprega-se a modalidade do “mostrar”, incorporando diálogos que tentam espelhar com precisão o acontecimento da história; é no “dizer” que se nota a particularidade do narrador de Braga. Além do resumo autoral, ele abre espaço para as digressões e reflexões dessa voz em primeira pessoa⁹ (que também funciona como personagem), o que acaba por caracterizá-la; por isso se disse que talvez ela também tenha a função de “mostrar” – no caso, “mostrando” esse narrador-personagem. De qualquer modo, essa particularidade também serviria para aproximar a crônica de um texto ficcional, visto que esse recurso do narrador em primeira pessoa, cuja voz caracteriza a si próprio como personagem, também se mostra bastante comum na tradição literária.

Parece-nos que o mais interessante nessa comparação entre os dois narradores é a diversidade de estratégias oferecida pela crônica. Ao contrário do que quer o senso comum, para quem esse gênero se restringiria a uma interação entre “autor” e “leitor”, num tom próximo ao do bate-papo, como quem “joga conversa fora”, a crônica comporta uma multiplicidade de opções criativas. Embora o narrador que parece conversar com seus leitores seja uma estratégia válida – muito praticada, inclusive, por Rubem Braga e Fernando Sabino, cujas obras seguramente ajudaram a consolidar essa estratégia –, esses dois cronistas apontam para outras possibilidades de criação de narradores, tão ou mais criativas quanto aquela consagrada pelo senso comum. Seriam exemplos dessa diversidade o narrador-observador, no caso de Sabino, e o narrador-meditador, no caso de Braga.

Em sua multiplicidade, em sua indefinição (como bom exemplo de texto literário moderno), a crônica comporta ambos os narradores – e, talvez o mostrem outros estudos, muitos mais.

Referências

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. 1a. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Por onde andaré o velho Braga? In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSIS, Machado de. O folhetinista. In: *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. Organização de Sílvia Maria Azevedo; Adriana Dusilek; Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 2002. (Obras Escolhidas, vol. 1)

BRAGA, Rubem. *Ai de ti, Copacabana*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

_____. Meu ideal seria escrever. In: _____. *A traição das elegantes*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: _____. *A literatura no Brasil*. Vol. 6. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Eduff, 1986.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção – O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, nº 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011. (Coleção L&PM Pocket, v. 879)

RONCARI, Luiz. A estampa da rotativa na crônica literária. *Boletim Bibliográfico*, Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, vol. 46, nº 14, jan./dez. 1985.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1992. (Série Princípios)

SABINO, Fernando. A última crônica. In: _____. *A companhia de viagem*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

_____. *O homem nu*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1960.

_____. Vocação. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. (Biblioteca Luso-brasileira. Série Brasileira)

Tarde de autógrafos. In: *Folha de S. Paulo*, 20/12/1960, "Primeiro caderno", p. 2.

TEZZA, Cristóvão. Um discurso contra o autor. In: _____. *A máquina de caminhar*. Rio de Janeiro: Record, 2016.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Notas

1 Henrique Balbi é graduado em comunicação social com habilitação em jornalismo pela Escola de Comunicações e Artes (ECA USP) e aluno de pós-graduação em "Cultura e Identidades Brasileiras" pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB USP). Atualmente, trabalha em dissertação de mestrado sobre A nudez da verdade e O homem nu, de Fernando Sabino, com orientação do professor doutor Fernando Paixão. E-mail para contato: henriquebalbi92@gmail.com.

2 "Tarde de autógrafos". In: *Folha de S. Paulo*, 20/12/1960, "Primeiro caderno", p. 2.

3 "Assim é capaz até dele se espantar, dizia rindo, e acrescentava que não daria trabalho a ninguém, seu destino estava selado, morreria às gargalhadas para que ninguém ficasse triste. E às duas e meia ficou-se imóvel, aguardando a morte." (SABINO, 1960, p. 191)

4 Tais observações retomam, de maneira indireta, os ensaios de Davi Arrigucci Jr. sobre o cronista capixaba, mais especificamente os textos "Por onde andaré o velho Braga?" e "Braga de novo por aqui", presentes nos livros *Outros achados e perdidos* (ARRIGUCCI JR., 1999) e *Enigma e comentário* (ARRIGUCCI JR., 1987). Novas referências aos estudos do autor serão feitas mais adiante no artigo.

5 Fielding é, junto com Daniel Defoe e Samuel Richardson, um dos autores abordados por Ian Watt (2010) em seu clássico estudo *A ascensão do romance*.

6 "Fez-se silêncio e todos esperavam, contritos, que o espanhol morresse. E ele ali, firme, na cama, já em postura de defunto, pernas esticadas e dedos cruzados" (SABINO, 1960, p. 192, grifo nosso)

7 Uma ressalva: é comum que haja confusões e sobreposições dos conceitos de narrador e autor quando se trata de crônicas. Nota-se aí outra marca da origem desse gênero, vinculado ao periódico, no qual a crônica costuma vir quase sempre assinada pelo seu autor. Os próprios cronistas por vezes investem nessa confusão, adotando-a para reforçar a verossimilhança de seu texto – por exemplo. Rubem Braga se vale desse recurso em "Quem sabe Deus está ouvindo"; Fernando Sabino também, em "A última crônica". Essa sobreposição entre narrador e autor está presente mesmo em ensaios mais recentes, como "Um discurso contra o autor", de Cristóvão Tezza, que encerra sua coletânea de crônicas *A máquina de caminhar*, de 2016.

8 Na sua tipologia sugerida em "Ensaio e crônica", Afrânio Coutinho destaca essa proximidade das crônicas de Sabino com a prosa de ficção ao sugerir que o mineiro é o exemplo típico de uma "crônica narrativa". Ela poderia ser resumida como um texto "cujo eixo é uma estória ou episódio, o que a aproxima do conto, sobretudo entre os contemporâneos quando o conto se dissolveu perdendo as tradicionais características do começo, meio e fim" (COUTINHO, 1986, p. 133). De fato, é o que se observa em "Anjo brasileiro", por exemplo, mas trata-se, evidentemente, de uma descrição bastante genérica, na qual talvez se pudesse englobar também "Quem sabe Deus está ouvindo", de Braga.

9 A curiosa tipologia de Afrânio Coutinho afasta as crônicas de Rubem Braga dessa tendência à prosa de ficção, enxergando nelas um exemplo da "crônica poema-em-prosa", que Coutinho assim define: "de conteúdo lírico, mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele carregados de significado" (COUTINHO, 1986, p. 133). Novamente, a descrição genérica, apoiada em noções um tanto problemáticas, como "extravasamento da alma do artista". É interessante notar que "Quem sabe Deus está ouvindo" se encaixa nessa descrição, assim como na de "crônica narrativa", visto que gira em torno de um "episódio", diante do qual se teria o efeito de "extravasamento da alma" do narrador.



entrevista

esplanada lina bo bardi



SOPHIA BEAL

Foto: Larissa Satiko Ribeiro Higa

infraestrutura de dupla face

entrevista com **sophia
beal**

Aline Novais de Almeida¹
Juliana Caldas²
Larissa Satico Ribeiro Higa³

"Sou de Brasília, mas juro que sou inocente"

Nicolas Behr

Estados Unidos, Minneapolis, março de 2016, em meio a turbulentas manifestações que se multiplicavam pelo Brasil evidenciando as contradições do sistema político nacional, nos encontramos com a professora Sophia Beal em seu gabinete na Universidade de Minnesota. Um mural com recortes de mapas do Brasil, cartazes da Copa do Mundo de 2014, fotografias de obras de artistas brasileiros, como *Diálogo: óculos*, de Lygia Clark, e um evento sobre Camargo Guarnieri nos introduzem nesta conversa em que o olhar do "outro", estrangeiro, revela outras nuances sobre "nós mesmos".

Professora titular de literaturas de língua portuguesa na Universidade de Minnesota, Sophia Beal pesquisa desde o doutorado a literatura brasileira, com ênfase nos tópicos da "infraestrutura" e do "espaço". Seu livro *Brazil Under Construction – Fiction and Public Works* (Palgrave Macmillan, 2013)¹ está sendo traduzido para o português por Fal Azevedo e tem lançamento previsto para abril de 2017 pela editora Zouk, de Porto Alegre. Beal também integra o Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, da Universidade de Brasília (UnB).

Para além dos estudos literários, a entrevista a seguir discute a situação das universidades brasileiras e estadunidenses; o lugar das humanidades na academia; a importância dos movimentos sociais nos dois países e os movimentos políticos atuais que eclodem em polifonias discursivas e multidões de perspectivas ao redor do mundo.

Confira resenha de Larissa Satico Ribeiro Higa nesta edição de Opiniões.

- 1 Universidade de São Paulo. E-mail para contato: alinenovas@gmail.com.
- 2 Universidade de São Paulo. E-mail para contato: jubscaldas@gmail.com.
- 3 Universidade de São Paulo. E-mail para contato: larissahg@gmail.com.

*

Gostaríamos de saber, primeiramente, sobre sua trajetória intelectual. Como foi despertado seu interesse pelos estudos em literatura brasileira e, especificamente, pela questão da infraestrutura, da cidade, do espaço?

Eu comecei o meu doutorado em 2005 [na Universidade Brown] e, nesse mesmo ano, fui para um Congresso em que vi dois professores conversando sobre a literatura e a infraestrutura em textos clássicos britânicos e norte-americanos. Pensei, então, em muitos paralelos com o Brasil e a literatura brasileira. Alguém tinha me falado antes que, para escrever uma tese, *"you have to have a compelling argument about an interesting topic"* [você precisa ter um argumento convincente sobre um tema interessante], e nessa palestra eu senti que eu encontrei o meu *"compelling argument about an interesting topic"*. Isso porque no Brasil, pela minha perspectiva, havia muito uso oficial da megainfraestrutura como símbolo do progresso nacional ao longo do século XX. Um bom exemplo é a construção da avenida Central, no Rio de Janeiro, no início do século XX. Mas podemos pensar também na cópia do estilo das ruas de Paris, que foram feitas pelo barão Haussmann, em cidades grandes no Brasil, como uma forma não só de se aproximar esteticamente à capital francesa, mas de controlar o povo, já que é mais difícil se manifestar numa rua ampla. E tem tantos exemplos do regime militar – a Transamazônica, Itaipu, a ponte Rio-Niterói – de obras de infraestrutura que, nos anos 70, eram as maiores em suas categorias, não é? Então, eu queria ver a relação entre o discurso oficial do governo – que usou a construção de infraestrutura como uma forma de mostrar o progresso do país – e a resposta da literatura a essa tendência de ligar a construção de infraestrutura com ideias de progresso, coerência e identidade nacionais. Eu encontrei muitos textos que são sátiras, ou que questionam essa versão do progresso. É esse o progresso que queremos? Quais são os problemas desse tipo de infraestrutura, se pensarmos no desmatamento, na violência, nos trabalhadores que morreram durante o processo de construção dessa infraestrutura? Como podemos reorientar nossa perspectiva de identidade nacional? Quais desses projetos beneficiam a nós? E quem somos nós? E qual grupo beneficiam? Eu gostei de estudar infraestrutura, porque ela beneficia muitas pessoas. Não é uma coisa negativa. E acho que abri espaço para uma leitura um pouco mais complexa. Isso porque queremos ruas, queremos eletricidade, queremos água potável, encanada. Mas também há formas em que o governo usa a megainfraestrutura não para beneficiar o povo, não para o bem comum, mas para outros motivos, outros discursos, para criar uma visão internacional de um Brasil poderoso, de um Brasil grande.

Foi assim que eu entrei no projeto da tese, que se transformou num livro. E, mais tarde comecei a pensar na literatura urbana e fiquei mais fascinada com geografia cultural e com questões do urbanismo e de como podemos transformar os espaços onde moramos; de quais são as políticas relacionadas a áreas residenciais; de quem controla onde as pessoas moram; de onde moram... São questões que me fascinam.

Então a literatura que você estudou na sua pesquisa de doutorado trazia as contradições desses superinvestimentos dos governos em infraestrutura? É isso que você foi percebendo?

Com certeza. Tem uma peça de teatro de Dias Gomes chamada *O túnel*. Ele escreveu em plena ditadura militar, e ela foi censurada. Nessa peça, o governo simplesmente muda a direção do trânsito em um túnel sem avisar para ninguém. Então os carros entram ali pelos dois lados. O autor usa, assim, a metáfora de automóveis vindo da esquerda e da direita e criando um engarrafamento imenso que já durou quatro anos. Acho que ele escreveu em 1968, portanto essa situação caótica dura desde o início da ditadura militar. Nessa peça, Dias Gomes faz uma crítica do discurso do governo sobre essas obras. Porque há uma voz, no alto-falante, que é do governo, que fala do projeto e diz que tudo está ocorrendo bem, e que ninguém morreu no túnel, que as pessoas que reclamam veem fantasmas e têm problemas psicológicos etc. É um governo que está tentando mudar a versão da realidade. Como esse, existem outros textos críticos. Mas também há textos que corroboram o discurso oficial. O governo militar, por exemplo, fez um concurso de melhor poema sobre a rodovia Transamazônica. Eles criaram uma antologia de poemas elogiando essa rodovia, porque o próprio governo reconhece o valor da cultura, da arte, para fazer com que as pessoas gostem de um projeto. Eu achei fascinante. E também tem sambas e músicas, porque o governo contratou cantores para criar músicas pró-governo, pró-projeto. É um pouco isso.

A relação entre infraestrutura e ficção poderia ser percebida também em outras nações lusófonas, não é mesmo? Por que você escolheu focalizar o Brasil?

Boa pergunta. Eu pensei também em fazer uma dissertação comparada, porque tem exemplos bons de Angola, de Moçambique e de Portugal. Mas quando você escreve uma tese, ou um livro, você está contando uma história. E ao escolher apenas o Brasil, eu consegui contar uma história mais convincente, porque no Brasil tem mais casos de megainfraestrutura. É uma tendência que permaneceu, apesar de todas as mudanças de governo ao longo do

século XX. Em parte, por um lado, por causa da natureza do país: existe, de fato, uma cachoeira que possibilitou a construção de Itaipu, e há tanta água que aumenta a possibilidade de criar novas usinas hidrelétricas. Por isso, existem muitas usinas desse tipo. E, por outro lado, há o desafio constante de tentar ligar as várias regiões do Brasil através de alguma identidade, não é? Isso começa no período pré-Independência. A ideia de ter um imperador foi uma forma de criar uma coerência entre lugares muito dispersos, com pouca comunicação. Mais tarde, a presença de ruas unindo essas regiões criou não apenas ligações literais, mas também uma sensação metafórica de um Brasil mais conexo. A transferência da capital para Brasília, por exemplo, também teve essa meta de ligar regiões dispersas ao interior do país.

O projeto de afirmação de uma identidade nacional é antigo, não é? Vem do romantismo a questão da valorização da língua portuguesa, da delimitação das nossas fronteiras...

Com certeza. E [a questão de] como ligar um espaço enorme. A infraestrutura, muitas vezes, era uma tática material, para fazer as ligações, que também tinha uma proposta mais metafórica ou mais abstrata de criar uma sensação de coesão nacional.

Sua pesquisa é muito interdisciplinar, pois tem relação com a história, a sociologia, a geografia etc. Quais são os autores e obras, produzidos no Brasil, dentro ou não do campo da crítica literária, que influenciam seu trabalho?

A Teresa Caldeira é uma pessoa que me influenciou muito, que vem da antropologia, assim como o James Holston. Também a Raquel Rolnik, que é ativista e trabalha com a importância do direito à moradia. Existem, com certeza, muitos teóricos, ativistas, e pensadores brasileiros de outros campos, não apenas da crítica literária, que influenciam meu trabalho. Tem tantas pessoas fazendo trabalhos fantásticos, não é? Inclusive na literatura – a Regina Dalcastagnè é uma crítica que admiro muito, a Leila Lehnen, o Karl Erik Schøllhammer. Em termos de como fazer um trabalho interessante, sempre temos que continuar a fazer uma leitura cuidadosa do texto, não é? Não podemos abandonar, em minha opinião, essa parte da crítica literária. Mas eu acho que podemos incluir outros campos para enriquecer essa leitura cuidadosa, para vê-la de várias lentes, para pensar historicamente, para pensar geograficamente. Uma tática que uso é de sempre utilizar o texto como a prova do meu argumento, e não abandonar o texto em si.

Gostaríamos também de saber mais sobre a noção de obra pública que você aborda no seu livro. Como você pensa esse conceito? Existem enormes problemas relacionados às contradições da ideia de público e privado no país, não é? Como você percebe o que é uma obra pública no Brasil?

Muito bom. O adjetivo “pública” tem dois significados. Um deles é que é para o bem comum. O outro se relaciona ao investimento público necessário para a criação de obras tão caras, como os tubos subterrâneos para circulação de água e de esgoto. Existe a ideia de que temos de ter um investimento do governo para construir algo desse tamanho. E há teorias filosóficas do século XVIII sobre isso, sobre a necessidade de envolver o governo para criar esses projetos que custam muito dinheiro e não rendem dinheiro, porque ninguém ganha nada com isso. Assim, por um lado, podemos pensar a palavra “pública” sendo relacionada com o bem comum e, por outro lado, sendo de pertença do governo e não de uma empresa privada. Mas muitas vezes o que chamamos de obras públicas são, de fato, obras privadas, porque no Brasil, desde os anos 1980, houve muita privatização da eletricidade, da água, das rodovias, de muita infraestrutura. Então, temos um conflito, que é fascinante para o crítico, entre o desejo de ter certos serviços disponíveis para todos os cidadãos – de um bairro, um estado, uma região, uma nação – e a lógica de uma sociedade capitalista, em que uma construção deve render dinheiro para alguém, porque a obra pública vai contra esse desejo quando é de fato pública e não privada, já que ninguém ganha com isso. Nesse sentido, precisamos de muito regulamento de empresas privadas que têm obras de infraestrutura pública, senão elas podem aproveitar da situação e não fornecer os serviços necessários para os cidadãos.

Essa discussão sobre a questão da privatização está muito em voga nas universidades, que enfrentam crises financeiras constantes. A USP, por exemplo, sempre foi muito rica, se comparada a outras universidades. Então o debate sobre a privatização surge muito no meio acadêmico, e a posição dos estudantes e dos professores, na sua maioria, é de defesa da universidade pública. O que você acha das universidades públicas brasileiras em relação às universidades americanas?

Bom, nesse sentido o Brasil é muito mais progressista que os Estados Unidos, porque eu acho que uma das coisas mais fantásticas do Brasil é a possibilidade de se ter uma boa educação na universidade sem pagar, o

que quase não existe nos Estados Unidos. Isso só ocorre com uma bolsa especial, o que não é algo previamente determinado. E obviamente há um debate enorme aqui [nos Estados Unidos], porque a educação fica cada vez mais cara. Estamos vivendo muitos aumentos. Não quero dizer que a cada ano os preços aumentam, mas estamos quase por aí, e os alunos se formam com muitas dívidas. Então, eu elogio o sistema brasileiro. Eu sei que se tem que lutar para manter esse sistema de uma educação gratuita, e reconheço que não é um sistema perfeito, que há problemas. No entanto, em comparação com os Estados Unidos, eu acho que é um sistema muito pró-aluno. Obviamente, tem o mesmo desafio de muitos países da América Latina, em que o aluno tem de decidir o que quer fazer com a vida muito jovem. Nós não temos essa pressão de dizer: eu vou ser engenheiro, ou eu vou ser médico, porque decidimos um pouco mais tarde. Mas, no momento em que colocam um preço para educação, corre-se o risco de esse preço aumentar a cada ano. Então, eu acho importante lutar no início, senão se perde o controle.

E como é a área de humanidades aqui na universidade americana? Os cursos de humanidades, voltados para formação de professores, geralmente são relegados a segundo plano nas universidades brasileiras. Isso parece estar ligado a essa tendência de as humanidades estarem, cada vez mais, perdendo espaço dentro desse mundo, desse contexto em que a gente vive.

Estamos passando pelo mesmo processo aqui. Por um lado, acho que temos de lutar pela importância de "*ideas for idea's sake*" [ideias pelo bem das ideias], porque as universidades foram criadas para pensar livremente, para pensar abstratamente, para valorizar as artes, para pensar em coisas não sempre úteis ou práticas. Então acho que temos de proteger esse papel da universidade: "*knowlegde for knowlegde's sake*" [conhecimento pelo bem do conhecimento]. Eu acho que tem uma importância sim, nem tudo é prático. E não vamos criar novos saberes sem ter essas instituições que valorizam isso. Por outro lado, eu acho que seria uma boa ideia ter um vestibular mais difícil para letras, nos Estados Unidos também. É um pouco fácil entrar no doutorado em letras aqui, muito mais do que em engenharia química, por exemplo. Então, por um lado, sim, eu acho que deve haver mais fundos, mais investimento nas humanidades, mas, por outro, eu acho que seria bom ter menos alunos, e alunos melhores, mais aplicados, mais preparados, que escrevam melhor, que queiram realmente seguir essa carreira. Porque temos nos Estados Unidos muitas pessoas com doutorado em letras, basicamente em *English* e em *literatura comparada*, e não há emprego para tantas pessoas. Acho que seria melhor reduzir um pouco o tamanho dos cursos, nacionalmente. Agora eu troquei para os Estados Unidos, não estou falando mais do Brasil. Não faz sentido produzir mais profissionais que o número de vagas do mercado. Nesse sentido, eu tenho um pensamento mais prático: vamos produzir um número de doutorandos que o mercado possa absorver, e outro pensamento mais a favor do livre pensamento, do pensamento abstrato, de que temos de proteger o "*knowlege for knowlege's sake*", porque isso tem uma grande importância para a sociedade.

Para voltar à literatura e ao tema desta edição da *Opiniões*, gostaríamos de saber como, na sua opinião, as dinâmicas sociais de um lugar específico influenciam a produção literária e questionam o conceito canônico de literatura. Você poderia falar um pouco mais sobre esse processo?

Se reconhecemos que o romance é o gênero mais estudado na crítica literária – e que tem uma origem burguesa, como forma de manter o *status quo* de uma burguesia europeia –, temos muito trabalho para fazer, para reinventar a crítica literária e incluir mais vozes, para que ela não seja sempre elitista. Uma opção é abandonar totalmente as letras – o que não é a minha escolha, eu prefiro continuar aqui. Mas outra opção é trabalhar a partir de sugestões dos estudos culturais, e abrir a definição de literatura para ouvir mais vozes, que é mais a minha preferência. Estou preparando uma apresentação agora para a Brazilian Studies Association (Brasa) que vai incluir *hip-hop*, *rock*, poesia e contos. Eu prefiro trabalhar com vários tipos de textos para incluir mais vozes, porque, como a Regina Dalcastagnè menciona muito – e ela estudou de forma quantitativa –, a produção literária brasileira é principalmente de brancos e de homens de classe média. Temos essas estatísticas, sabemos disso. Então, eu acho que muitas vezes é importante pensar em outros gêneros artísticos e incluir esses gêneros na literatura. Por exemplo, estou fazendo um outro projeto agora que tem a ver com a literatura de cordel no subúrbio de Brasília e em outras regiões administrativas fora do plano-piloto, vinculadas à Ceilândia. E eu acho que [incluir outros gêneros na literatura] pode enriquecer nossas leituras, porque temos uma representação de mais vozes, de mais classes sociais, de mais problemas que acontecem. Os meus trabalhos mais recentes são sobre Manaus e Brasília e estou tentando fazer um pouco disso, de incluir mais vozes, principalmente no meu trabalho sobre Brasília.

A literatura contemporânea é entendida por muitos autores – como pelo próprio Karl Erik Schøllhammer, que você citou – a partir de seu particular vínculo com a violência urbana. Na sua opinião, qual seria a relação entre o tema da infraestrutura e o da violência nas cidades? Como esses campos se articulam na literatura?

A violência sempre foi central para a literatura, porque ela captura nossa atenção e nos envolve emocionalmente. Nós somos atraídos pela luta pela sobrevivência e reconhecemos o direito à vida como um direito humano universal. Além disso, nós somos entretidos por essa literatura e sentimos prazer ao comparar nossa própria segurança com a vulnerabilidade das personagens nos livros. Por outro lado, é difícil seduzir o leitor dessa maneira quando o assunto é a falência e/ou a manutenção da infraestrutura. Todos concordamos com o fato de que as comunidades precisam de ruas funcionais, esgoto, água encanada e redes elétricas. No entanto, o autor que nos chama a atenção para as questões da infraestrutura (que nos faz ver o que em geral tendemos a ignorar) revela um aspecto mais sutil da violência urbana: a distribuição extremamente desigual dos serviços públicos. Como eu escrevi em coautoria [com Bruce Robbins e Michael Rubenstein] na introdução da edição temática especial de *Modern Fiction Studies* [Vol. 61, No. 4, 2015, p. 577] – um jornal muito respeitado aqui, muito lido – chamada *Infrastructuralism*, “com frequência, a infraestrutura tanto produz quanto revela uma versão de dupla face da cidadania, em que grande parte da população mundial tem pouco ou nenhum acesso aos bens e serviços comuns”. Então a ficção pode nos fazer atentar e se com que nos preocupemos com essa divisão.

Essa relação que você trabalha bastante entre literatura brasileira e infraestrutura também tem paralelos na literatura norte-americana? É algo que te interessa?

Sim, por exemplo, *The Road*, de Cormac McCarthy, é um livro de terror nos Estados Unidos pós-apocalípticos, em que não existem ruas, não existe nada. É um texto que mostra a importância da infraestrutura estadunidense através do desaparecimento dessa infraestrutura. E vemos como é que um lugar para de funcionar sem ruas. Nessa edição de *Modern Fiction Studies*, recebemos muitos ensaios sobre literatura estadunidense e eu vi muitos paralelos com o Brasil. Então, é muito gratificante pensar na problemática da infraestrutura e da literatura e na relação entre essas duas coisas de uma forma transnacional. Porque, por exemplo, a poluição de uma obra de megainfraestrutura vai chegar a outros países, ou existem projetos, como Itaipu, pertencentes a mais de uma nação. Assim, muitas das temáticas, das problemáticas que se veem no Brasil também se percebem em outros países, inclusive nos Estados Unidos. Algo que eu encontrei em todos os textos foi a necessidade de manter e regular a infraestrutura para o bem comum, pois há muitas pessoas que não têm acesso a ela. Há um trabalho, nessa revista, sobre pessoas que moram nos *landfills* [aterros sanitários], o que também é uma temática importante no Brasil: pessoas que são catadoras de materiais recicláveis, que vivem disso e que moram nos aterros. Temas relacionados à saúde, à pobreza e à alienação completa de algumas pessoas – do sistema capitalista ou dos benefícios da cidadania – podem ser pensados de uma forma multinacional, internacional.

E a questão da infraestrutura parece algo importante nesse momento da história do mundo, né? Discutir o lixo, os problemas ambientais...

E da urbanização também, não é? Porque temos cada vez mais pessoas morando nas cidades, e não temos estrutura nem infraestrutura para tantas pessoas. Temos crises urbanas relacionadas a isso, não é mesmo?

E com relação à atualidade, você acha que os investimentos públicos feitos para a construção de infraestrutura para a Copa do Mundo de 2014 e para as Olimpíadas de 2016 são uma continuidade desse discurso oficial – reiterado ao longo do século XX – de engrandecimento e de reafirmação de uma identidade nacional?

Com certeza, porque tem um discurso público que justifica todo esse investimento, mas também acabamos com estádios, como o de Manaus, e o de Brasília, que são elefantes brancos e já se transformaram em estacionamentos. Existe um problema constante, que se vê muito no Brasil agora, por causa dos megaeventos esportivos, que é que os governos gostam de construir coisas grandes, que chamam a atenção, em vez de gastar dinheiro mantendo canos, tubos, fios, ruas, eletricidade, coisas assim físicas que não são “sexy”. Temos um problema, pois a maioria da infraestrutura não é “sexy”, não é atraente. Os governos se interessam mais pela inauguração de um novo estádio, grande e brilhante. Então, eu acho que é um problema abandonar projetos mais úteis e necessários e construir elefantes brancos que ninguém vai usar mais ou que serão subutilizados. No Rio, mas também em outras cidades da Copa, há problemas de ampliação de rodovias em bairros, onde as pessoas estavam morando e perderam suas casas por causa dessas obras, sem serem indenizadas. A Raquel Rolnik fez um trabalho excelente sobre esse tema. Há uma falta de democracia e transparência muito problemática nesse processo. Por outro lado, muitas vezes o produto final é bom. É importante ter corredores de ônibus, pois muitas pessoas vão se beneficiar com isso. As obras não são, portanto, sempre negativas, são infraestruturas que precisamos, mas é preciso haver um sistema mais transparente e democrático para essas pessoas que perderam não apenas sua casa física, mas sua comunidade, seu bairro.

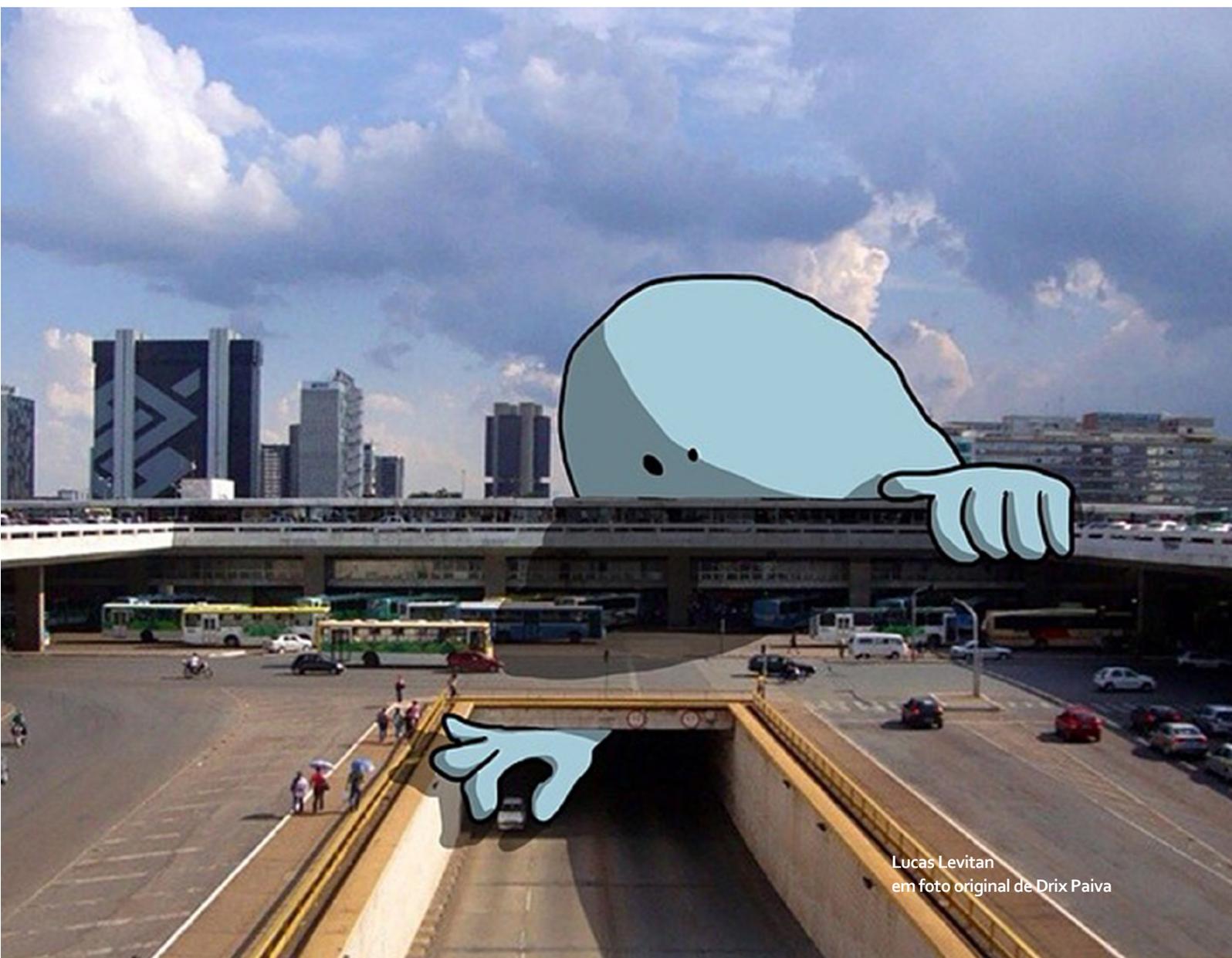
E quanto à elaboração de conteúdos, em geral satíricos (como charges, memes, poemas-piada etc.), que surgiram como reação, positiva ou negativa, aos investimentos em infraestrutura para a Copa de 2014 e para as Olimpíadas de 2016? Já existe um corpo significativo de materiais desse tipo?

Não existe um corpo significativo de romances, contos ou poemas relacionados com esses dois megaeventos, mas se definimos "literatura" mais abertamente, para incluir charges, os vídeos e narrações do Porta dos Fundos etc., podemos sim falar de um corpo de produção cultural. Esses materiais muitas vezes mostram as ansiedades e frustrações relacionadas com uma infraestrutura não igualitária, muitas vezes inacabada e/ou afetada pela corrupção.

Muitas obras também ficaram inacabadas, apesar da promessa de que a Copa traria um legado de infraestrutura, principalmente para as cidades que sediaram competições. O próprio governador de São Paulo prometeu inaugurar a ligação entre o Aeroporto Internacional de São Paulo, localizado em Guarulhos, e a malha metroviária de São Paulo, mas até hoje a obra não foi concluída...

E você pode ver que acabaram quase todos os projetos de aeroporto ou reformas de aeroportos já existentes, mas abandonaram quase todos os projetos de metrô, todos aqueles trens prometidos. Você pode ver onde colocaram o dinheiro do investimento.

Não houve satisfatória ampliação das linhas de metrô e dos ônibus porque são aqueles meios de transporte que a população local vai utilizar. Podemos lembrar as manifestações, em 2013, motivadas pelos 20 centavos de aumento dos ônibus, trens e metrô. Como essas manifestações, vinculadas num primeiro



momento à melhoria de infraestrutura, foram vistas aqui nos Estados Unidos? E não apenas elas, mas todos os movimentos que têm acontecido recentemente? Como eles chegam aqui?

Eu acho que eu vejo de uma forma, porque eu leio mídia brasileira, mas o norte-americano que não lê português e está só lendo e assistindo televisão aqui vê de outra forma, porque há uma forma midiática um tanto conservadora, nos Estados Unidos, de retratar o movimento *pró-impeachment* como se fosse um grande exemplo da possibilidade que a democracia abre. Afinal, as pessoas podem se manifestar na rua, e existe a possibilidade, no Brasil, de o cidadão ir para a rua para ter voz. Eu não assisto muito esse tipo de televisão, mas eu leio artigos sobre esse tipo de retrato do movimento *pró-impeachment* que deixa de lado o outro argumento, o das pessoas pró-governo. Mas com certeza, na mídia internacional, as manifestações de 2013 foram muito publicadas, analisadas, comentadas, e acho que criaram uma sensação da possibilidade de manifestar, de o povo emergir. Há problemas, pessoas que foram maltratadas, houve confrontos, mas eu acho que a sensação mais geral foi da possibilidade de mudança através da manifestação.

Junho de 2013 parece ter revitalizado a rua como espaço público de reivindicação. Havia ali pessoas protestando não só contra o aumento das passagens.

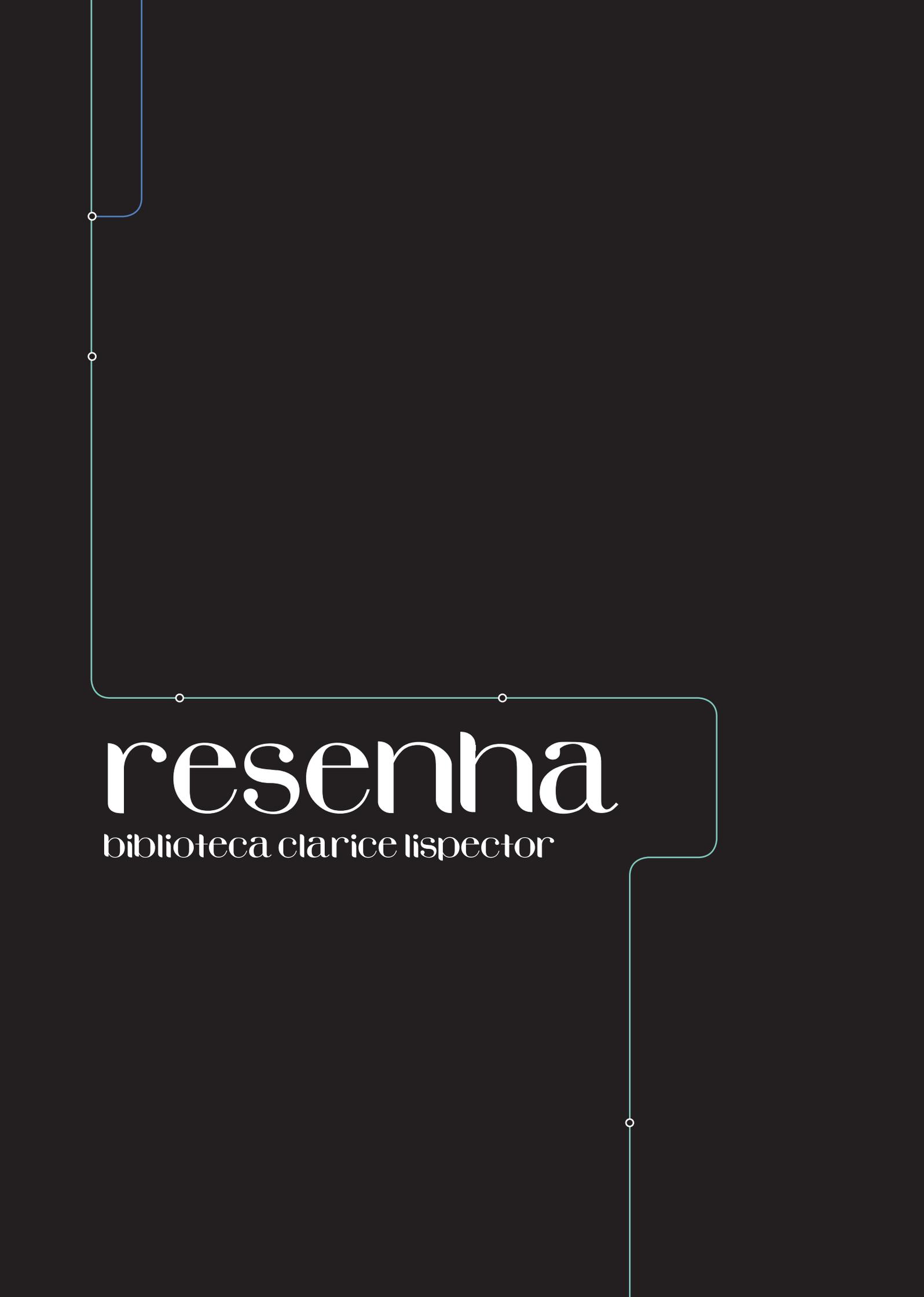
Era um grande guarda-chuva, mas eu também diria que nos últimos três anos o movimento feminista ganhou muita força no Brasil. Acho que podemos identificar certas questões, como o racismo, por exemplo, que nos últimos três anos tem sido debatido de uma forma mais aberta, com mais manifestações. Mas eu acho que, embora seja um grande guarda-chuva, podemos falar de progresso em certas áreas em termos do reconhecimento nacional desses problemas, como o fato de uma mulher negra receber um salário menor do que o de outros grupos. Esses fatos têm sido mais problematizados do que antes de junho de 2013, eu vejo progresso nesse sentido.

Ruas e vias públicas são locais propícios para manifestações políticas e também artísticas. Qual sua opinião sobre a arte urbana, como os grafites, as performances ou mesmo os músicos autônomos? Qual o papel dessas manifestações para a configuração dos centros urbanos?

É um tema importante para minha pesquisa atual sobre a cultura contemporânea de Brasília. Na capital, tem muitos artistas interessados em revitalizar o espaço público através de ocupações artísticas. Um exemplo é o *Beco da Cultura* ou *Mercado Sul*, em Taguatinga, que visitei em maio de 2016. Como explica o site do grupo [<http://www.mercadosul.org>]: “No dia 07 de fevereiro de 2015, nós do movimento cultural, trabalhador@s e moradores do Beco iniciamos nosso processo de retomada da cidade. A cidade que construímos, no beco onde existimos e criamos noss@s filh@s, nossas lutas, nossas artes. Reivindicamos as lojas abandonadas, ruínas ociosas que vêm ao longo de mais de 10 anos afetando a segurança e a saúde física, social, ambiental e cultural do Mercado Sul. Por acreditar que o direito de viver não deve estar submetido aos interesses da especulação imobiliária, que prefere os espaços fechados, decidimos ocupá-los e reabri-los com o propósito de recuperar mais um cantinho da cidade para a vida e convívio saudável e coletivo”. Um espaço, antes abandonado, agora se transformou em um espaço de mamulengos, mímicos, murais, capoeira, música etc. Outro exemplo é *Traços*, uma revista cultural brasiliense vendida por pessoas em situação de rua – dos R\$ 5 que você paga, R\$ 4 ficam com o vendedor; com o R\$ 1 restante, ele compra outro exemplar, fazendo girar a roda da geração de renda e da inclusão social –, que às vezes inclui fotos de grafites de Brasília com a pergunta “Conhece o autor desta arte? Conta pra gente!”. Assim, não apenas se reconhece o grafite, a pichação, como arte, mas se procura valorizar seu autor. Frequentemente, estudos de literatura contemporânea são enriquecidos em comparações com outros tipos de arte, principalmente quando o tema é o espaço urbano e as manifestações culturais que o transformam.

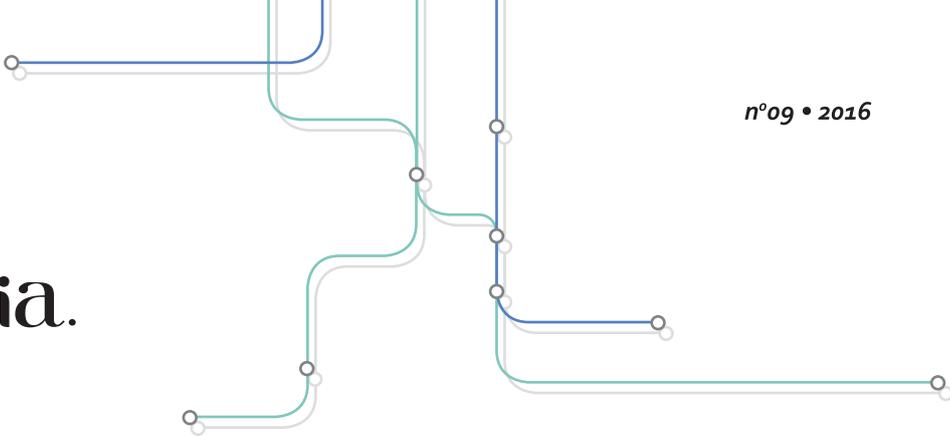
Você poderia, por fim, falar um pouco mais sobre o seu trabalho atual?

Estou coeditando um livro sobre a literatura urbana contemporânea do Brasil, e a minha parte é sobre Brasília. É um projeto liderado por Regina Dalcastagnè. E também estou fazendo um projeto, que eu quero que seja um livro, mas ainda não terminei, sobre a literatura contemporânea de Brasília e o papel das artes na revitalização das áreas públicas da capital. Algo que eu estava estudando ontem para fazer uma apresentação e que me fascina é a tendência na literatura e arte brasileira de brincar com as mudanças de escala. Essa aqui é uma fotografia de Lucas Levitan, um artista gaúcho, e ele coloca uma espécie de monstro, que parece ser amigável. Ele transforma o centro de Brasília através de uma mudança de escala, o carro se transforma numa coisa pequena, e assim podemos imaginar outra cidade, uma cidade não tão controlada pelo carro. E podemos imaginar como seria possível reinventar Brasília com menos carros, mas tudo através de uma brincadeira, não é? A invasão de um monstro.



resenha

biblioteca clarice lispector



beal, sophia.
brazil
under construction
fiction and
public works.
new york:
palgrave macmillan, 2013.

Larissa Satico Ribeiro Higa¹

O livro *Brazil Under Construction – Fiction and Public Works* (2013), de Sophia Beal (professora associada do Department of Spanish and Portuguese Studies, da Universidade de Minnesota),¹ propõe importante reflexão sobre a relação entre a cultura brasileira elaborada ao longo do século XX e as *obras públicas* estatais, às quais a narrativa oficial atribuiu ideais de modernização, coesão identitária e progresso. O trabalho situa-se no campo de estudos culturais e abrange análises de textos literários, canções, peças teatrais, charges e filmes. A pesquisa é interdisciplinar – envolvendo, por exemplo, geografia, arquitetura, história e política – e inovadora, por trazer ao âmbito da crítica literária o debate sobre *infraestrutura* e proporcionar diferente chave de leitura para os textos apresentados.

Brazil Under Construction parte da premissa de que diversos governos brasileiros – desde o início da República até a atualidade – usaram o investimento político e econômico em obras de *infraestrutura* não apenas com propósitos utilitários, voltados ao bem comum, mas com o intuito de forjar uma identidade nacional baseada na ideia de progresso. Assim, o principal objetivo do livro é demonstrar como a literatura brasileira contemporânea à realização desses empreendimentos contribuiu para a criação de narrativas alternativas sobre a nação, problematizando o discurso oficial e atentando os leitores à importância do papel da infraestrutura na construção de imaginários sobre o Brasil.

Esse argumento central é explicitado pela autora no capítulo introdutório (“An Introduction to the Fiction of Public Works”), onde também especifica o conceito que utiliza de “obra pública”: a infraestrutura relacionada aos “serviços públicos” (linhas elétricas, tubulação de esgoto, etc.); ao “transporte” (ruas, túneis, pontes) e à “geração de energia” (usinas hidrelétricas e estações de energia). A partir de estudiosos como James Holston, Roberto Schwarz e Antonio Candido, Beal explica a perpetuação das relações de dependência colonial no Brasil do século XX, tanto no que se refere ao processo de modernização quanto à literatura. A pesquisadora expõe o conteúdo dos seis capítulos do trabalho, organizados cronologicamente, e enfatiza a importância de seu argumento para discussões sobre o atual contexto político brasileiro, no que se refere aos protestos por melhor *infraestrutura* – como foi o caso das manifestações de junho de 2013 – e ao investimento governamental em *obras públicas* para os megaeventos esportivos desta década.

Confira entrevista com Sophia Beal nesta edição de *Opiniões*.

No segundo capítulo (“Conquering the Dark: Literature, Lightning and Public Space in Rio de Janeiro in the Early 1900s”), Beal analisa o diálogo entre a literatura carioca do começo do século passado e o projeto de modernização do Rio de Janeiro, na *belle époque*. A reforma urbana conhecida como *bota-abaixo*, do prefeito Pereira Passos, e o discurso oficial de conquista da escuridão foram elogiados por autores pró-governo, como Francisco Ferreira da Rosa e Olavo Bilac, e criticados por outros, como Lima Barreto, que reprovou o elitismo, a exclusão e o racismo inerentes ao projeto de modernização. O cronista João do Rio teve posição mais ambivalente, ora criticando as referidas reformas e a estética urbanística parisiense, ora valorizando em sua obra elementos da cidade ligados à escuridão.

“The Spectacle of Light: A Public Works Company in Southeastern Brazil (1906-1971)”, por sua vez, é capítulo dedicado às imagens da empresa canadense Light, elaboradas em nossa cultura de maneira ambígua: como símbolo tanto da melhora urbana e da industrialização do país, quanto da exploração e dependência do Brasil ao capital estrangeiro. A autora analisa, por exemplo, textos de Oswald de Andrade (“Postes da Light”, 1925), Mário de Andrade (“Eu nem sei se vale a pena”, 1945) e Patrícia Galvão (*Parque industrial*, 1933), além de peças teatrais, canções – como “Good-bye” (1932), de Carmem Miranda, e “A luz da Light” (1964), de Adoniran Barbosa – e poemas, como “Prezado cidadão” (1970), de Chacal. A parte final do capítulo é voltada às representações da hidrelétrica de Cubatão, que nos anos 1920 fora vista como elemento da inovação da engenharia e, nos anos 1980, firmou-se como símbolo da catástrofe nacional, dada a intensa poluição e os altos índices de mortalidade infantil na região, como o retratado pela banda mineira Sepultura, na canção “Biotech is Godzilla” (1993).

No quarto capítulo (“Brasília: the Real and Promised City in the 1990s Brazilian Literature”), a pesquisadora afirma que a cidade de Brasília dos anos 1960 era em parte real e em parte imaginária. O discurso oficial a apresentava, a partir de uma perspectiva utópica, como expressão da grandeza da nação, e a literatura questionou, muitas vezes, essa idealização. A autora argumenta – pela análise de enredo, vocabulário, foco narrativo e figuras de linguagem – como a imagem da cidade é mais complexa no conto “As margens da alegria” (1962), de Guimarães Rosa, na crônica “Brasília: cinco dias”, (1964), de Clarice Lispector, e no romance *Paralelo 16: Brasília* (1966), de José Geraldo Vieira. A construção da nova capital fora importante para uma narrativa oficial de fortalecimento da identidade nacional nos anos 1950, mas, ao mesmo tempo, não realizou, na prática, melhorias na qualidade de vida da população.

O quinto capítulo (“Fiction and Massive Public Works during the Brazilian Military Regime (1964-1985)”) enfoca as imagens culturais das obras faraônicas (a hidrelétrica de Itaipu, a rodovia Transamazônica e a ponte Rio-Niterói) realizadas pela ditadura militar no Brasil. Os governos militares foram conscientes da importância da cultura – haja visto o concurso de poemas promovido em 1971 pelo Ministério de Transportes para elogio da Transamazônica – tanto como propaganda do suposto progresso em curso quanto como maneira de desviar a atenção pública dos crimes estatais de lesa-humanidade. Três principais obras ficcionais são analisadas nesse capítulo: a peça *O túnel* (1968), de Dias Gomes, o filme *Bye bye Brasil* (1979), de Carlos Diegues, e o conto “A maior ponte do mundo” (1977), de Domingos Pellegrini. Cada uma delas, a seu modo, lançando mão de recursos linguísticos próprios, teceu críticas às megaobras da ditadura e, conseqüentemente, ao próprio regime militar.

O sexto e último capítulo (“São Paulo’s Failed Public Works in Ferréz’s *Capão Pecado* and Luiz Ruffato’s *Eles eram muitos cavalos*”) é centrado na análise de como *Capão Pecado* (2000), de Ferréz, e *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, trabalham com uma imagem da cidade de São Paulo, também simultaneamente real e imaginária, pautada no descuido com a manutenção ou na inexistência de *infraestrutura* na periferia da cidade. Ambas as obras reivindicam a si um caráter documental, reforçado, no caso de Ferréz, pelas fotografias do Capão Redondo que acompanham a primeira edição do livro. Trata-se de mostrar como esses textos reforçam o caráter excludente da construção de infraestrutura. Além disso, Beal parte de elaborações do romancista Orhan Pamuk para afirmar que as narrativas brasileiras em questão têm personagens que, influenciados por um ambiente com *infraestrutura* em deterioração, apresentam sentimento de desconexão, alienação, medo e derrota.

O epílogo consiste, por fim, em uma reflexão sobre a continuidade, no Brasil contemporâneo, do uso das *obras públicas* para formulação da narrativa oficial de progresso nacional. Seriam exemplos disso os pronunciamentos da presidenta Dilma Rousseff para legitimar a fortuna pública gasta em obras referentes aos dois megaeventos esportivos sediados no Brasil: a Copa do Mundo de 2014 e os Jogos Olímpicos de 2016. De acordo com o governo, a ampliação de estradas e aeroportos, bem como a melhoria nos transportes públicos beneficiarão a longo prazo os cidadãos brasileiros comuns. No entanto, a perspectiva da população mais vulnerável socialmente é outra. Como observado por Raquel Rolnik, os legados desse investimento em *infraestrutura* já são: as remoções de populações pobres, os deslocamentos indiretos por gentrificação, o aumento dos aluguéis e a criminalização dos sem-teto. A pesquisadora discute, assim, as charges críticas dos cartunistas Duke e Angeli e vê na internet potencial meio de propagação de cultura crítica a esse cenário.

Brazil Under Construction é o resultado da tese de doutorado defendida por Sophia Beal na Universidade Brown em 2011. O estudo é atraente a leitores estrangeiros interessados no tema, pois introduz aspectos fundamentais da cultura política brasileira. A retórica do progresso, propagada por governos democráticos ou totalitários ao longo

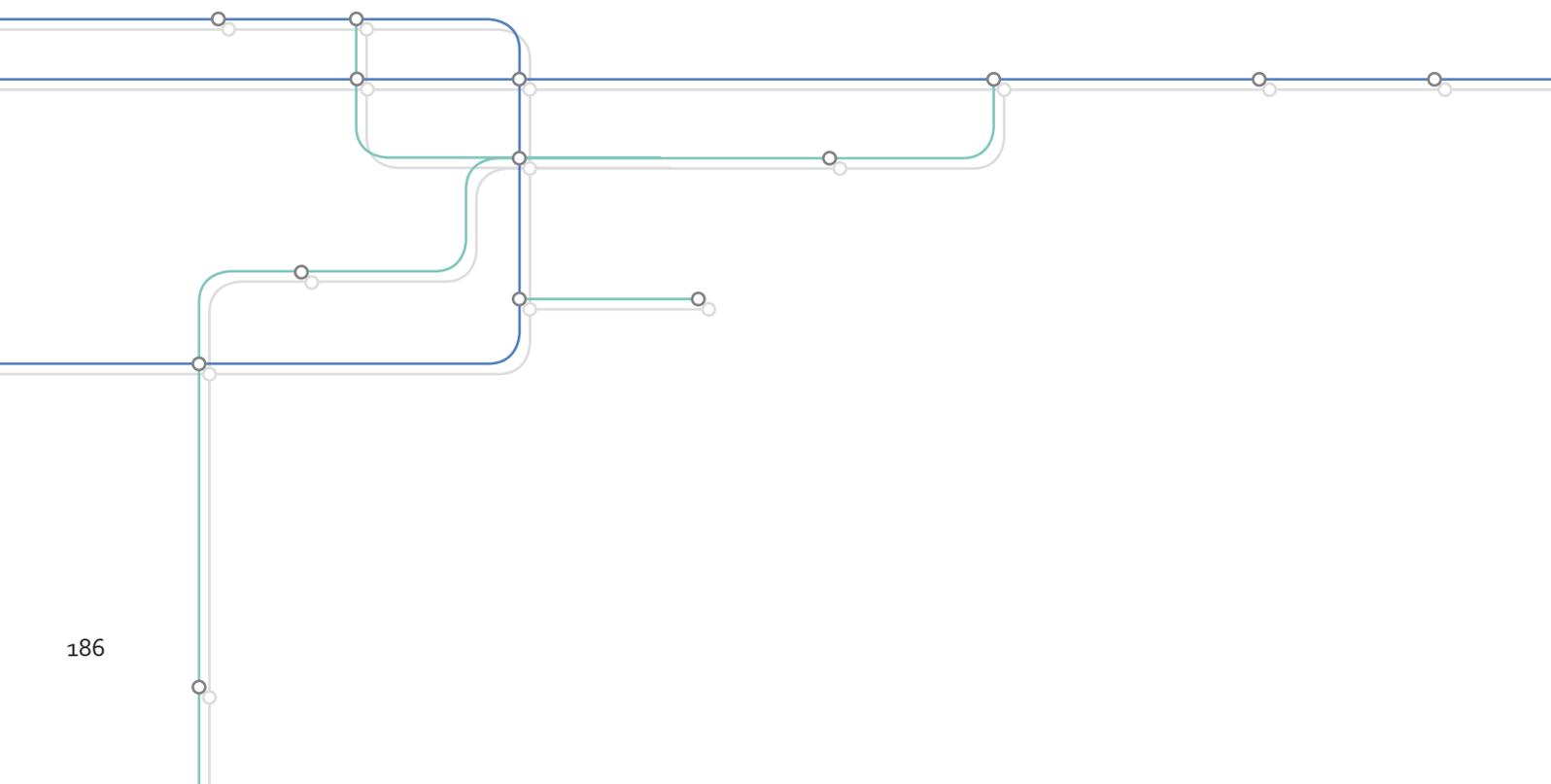
do século passado, diz muito sobre a incorporação no país de ideais civilizatórios e iluministas do Ocidente, questionados pelos estudos pós-coloniais que são mobilizados pela autora. Além disso, a pesquisa apresenta como a “modernização conservadora” – termo utilizado, no contexto brasileiro, pelo sociólogo Florestan Fernandes – implementada pelas elites políticas foi sustentada pelo discurso e cultura oficiais, sempre em detrimento da população pobre e marginalizada do país.

O trabalho apresenta também investigações textuais acuradas, tanto de obras ficcionais canônicas, quanto de textos literários geralmente relegados pela crítica a segundo plano. As análises da linguagem literária são articuladas à fortuna crítica dos textos em questão e às teorias às quais a autora recorre no momento. A pesquisa é, ainda, muito bem escrita, com organização clara dos capítulos e preocupação em explicar ao leitor estrangeiro termos próprios da cultura brasileira e de difícil tradução, como *morena* – “a dark skinned Brazilian woman stereotypically iconic of sensuality and beauty” (p.68) –, *banana* – “an obscene gesture with [her] hands” (p. 63) –, *candango* – “the nickname for the construction workers who built Brasília” (p. 88) –, dentre outros.

No entanto, o recorte temporal feito para a pesquisa é muito extenso, o que pode, por vezes, dar ao leitor a impressão de uma visão panorâmica que prescinde da investigação das diferenças e especificidades socioculturais de cada momento histórico abordado. Exemplo disso é a discussão sobre as relações de “dependência” do Brasil, travada na introdução, em que a abordagem da complexidade dos fenômenos históricos discutidos – relativos à “imitação” e à “importação” de modelos exteriores – poderia ser mais aprofundada. Mas, com relação ao objetivo primeiro do livro, voltado aos estudos da cultura, *Brazil Under Construction* é bastante estimulante e convida os leitores ao diálogo e à continuidade da reflexão.

A autora disserta majoritariamente sobre grandes obras dos governos federais. O mesmo processo poderia ser percebido em governos locais e estaduais? Como eles, em menor escala, endereçariam à população a ideologia do progresso, com o levantamento de uma ponte, o recapeamento de uma rua ou a implementação de saneamento básico em determinada área? Por exemplo: quais foram os pronunciamentos oficiais relativos à construção do elevado Costa e Silva (1970), em São Paulo – o famigerado e obsoleto Minhocão –, que hoje acolhe tantos moradores de rua? Qual contraponto uma canção como “A ponte”, de Lenine, cantada com o rapper GOG (2006), faria à imagem oficial sobre a inauguração da ponte JK (2002), em Brasília?

Esses são alguns dos muitos questionamentos que a leitura de *Brazil Under Construction* pode instigar. Por isso, o trabalho interessa, igualmente, aos leitores, pesquisadores e críticos literários brasileiros. Ansiamos, assim, pela publicação do livro em português, prevista para abril de 2017 pela editora Zouk, de Porto Alegre.





criação
literária

rua patricia galvão

a cauda do satélite

pele andar do dia

Lucas Zaparolli de Agustini¹

|

Quando eu não tango a lira, em vão proponho
ensinar a cidade tagarela
a cantar. E ela diz que estou na cela
de um alazão tinto em azul de sonho,

e que a ordem em que as notas eu disponho
já são ultrapassadas. Insiste ela
que o bom é a confusão, que a última estrela
tremula e oscila, e os sonhos que lhe exponho,

numa harmonia estranha, às vezes tépida
como o calor do trânsito, às vezes lépida
como as manhãs, às vezes lenta e triste,

às vezes escarninha, só existe
no meu canto erradio, e que ele obumbra
pelos becos errando na penumbra

|

Um grande amor casual é uma procela
entre a urbe da entrega e da saudade.
E não seria acérrima e amarela
a ponta azul do espinho da cidade?

Arranca aquela aziaga e ocre remela
das tuas nuances. Cuida de verdade
da tua saúde. Esgota a cidadela
de ti e de milhões de ti. Esfacela

tua sorte nos sonetos. Dons gratuitos,
colhidos em viadutos e em assaltos,
e nos citados amores fortuitos,

e no horizonte azedo, nos asfaltos
pelando, em shoppings atros, temos muitos:
crescemos azuis, só, e muito cautos.

|

(três poemas sobre um cavalo)

Era um corcel sem rédea ou pensamento,
e atravessava o tédio e era branco,
e pelas ruas vinha. Seu arranco
tinha o poder do adeus, e do lamento

o ímpeto. Atravessava o cruzamento
sem olhar. Viu-o um mendigo manco,
que pedia um trocado, e foi bem franco
quando alcinhou-lhe espectro. Vinha o vento

e lhe arrefecia. O casco contra o asfalto.
Eram quase às dezoito, e o sol num salto
jogou-se do viaduto. Nesta tela

chamou-se Liberdade o tom vermelho,
celeste espirro no terrestre espelho:
visão que hoje não mais se pode tê-la.

|

Trazia a balouçar a branca crina,
e trotava alinhado. Era um fantasma
sobre o cimento, sem razão. Tão pasma
ficou a gente! Sua plúmbea retina

fitava algo maior. Então empina,
e arranca. Um vendedor, co ataque de asma,
tossindo, à venda fumo e pinga (traz-ma!),
chamou-lhe santo. Ao longe o sol declina

e lentamente cai. Rubro é o crepúsculo.
la sobre a urbe um puro sangue e músculo,
e a noite sobreveio-lhe. Eis o exemplo

de quem sai sem malote ou sem maleta,
de quem não se intimida em ser poeta,
de quem percebe a vida e faz-lhe um templo.

|

Sobre o piche uma pérola passava,
de alma enfunada, irracional, a largo
trote. Trazer a noite era o seu cargo.
Era unicórnio a aparição que andava?

Impávido o horizonte perscrutava,
e irradiava, além do mais, letargo
semelhante ao milagre. Um velho amargo
viu-o, tomou um susto, respirava

dificultosamente. Era Jesus,
jurava. E o velho se escondeu da luz.
Foi-se da ponte pro horizonte. Amá-lo

era o de menos. Manga-larga alado,
deu seu recado do outro lado e, dado,
voltou a tornar-se anjo. Adeus, cavalo.

|

E a poluição imerge no crepúsculo;
sua Mancha no horizonte tem atroz
coloração: enxofre e caos. E nós
somos apenas carne e crença e músculo.

– Perdoa-nos, Ar, meu oxigênio! Busco-o
no imundo céu, opúsculo em que vós
impregnastes de gris, de piche, e nós
cerramos vistas, coração minúsculo,

capacidade errada e sem noção
de nada. Eu já não vejo solução
qualquer. Ah, Babilônia irrespirável!

Quando estiver quarenta graus centígrados,
na urbe de fumaça que é palpável,
não mais teremos olhos, nem mais fígados.

|

Ama-se em tempos de escrever sonetos.
A Velocidade arma-se em esquemas
demais comuns, prosaicos. Mesmos temas
mostram-se iguais a nós que somos netos

daqueles que cuspiam sob abetos
mas sabiam o sol, faziam poemas,
não conheciam filas, nem dilemas,
e mergulhavam neste amplo alfabeto

que é igualzinho ao nosso, mas mais limpo,
sem pneus boiando em rios, e sem garimpo
de conseguir um pão por dentre o asfalto.

O mundo tomou outra própria forma:
tem-se o metrô, o veloz é lerdo, e a norma
regula o trânsito, a miséria e o assalto.

|

Garoa na cidade às oito e meia,
e é sexta-feira. Está sob o domínio
do tédio a urbe. Enrola-se um declínio
nos pescoços dos moços. Pauliceia

enganosa, fatídica sereia
profícua em cantos: dá-nos um fascínio!
Algo que seja além do teu desígnio
comezinho, trivial, pé-de-meia;

algo que vá na veia; algo sublime
e simplório; algo que jamais me lime
de mim. Ai, céus! felicidade escassa,

como a mulher que no metrô se engraça,
e passa, então vem outra. No meu féretro
vai-se ler: "*fugere urbem* foi seu mérito".

|

de manhã o escultor do paradoxo
deixou sua nave e foi à pé pro mangue
pra ver se via um filme de banguê-banguê
ou se achava à gravata um nó mais frouxo

se num bar arrumava um olho roxo
na pancadaria de alguma gangue
e no espelho espalhado muito sangue
no banheiro sujando a pia & o box o

caso acima é representação são
buzinas no geral desta manhã o
disco risca é escorregadia a pista

cada vez menos pode ver a vista
e do mangue e do bar a última imagem
o zelador o carro na garagem

|

Pra lá do vidro frio, daqui uns metros,
sob a garoa soa uma sirene
de polícia, que prega uma higiene
eficaz com dois selos do Inmetro.

Num portão de alumínio o louco infrene
das barbas da miséria traz o cetro:
um lhe diz: demônio! outro: vade retro!
e o verbo da loucura mostra o gene.

O camburão vem vindo, e no alumínio
gris não há giroflex que ilumine o
despencar lentamente do mendigo.

Chuvas de primavera sem abrigo!
A viatura passa ante o pobre já –
um grita vai bem?! o outro diz vá, vá!

I

Enquanto um Pato Banton ao canto conta
sua longa vida, Manu Chao espia
a urbe de São Paulo luzidia,
esguia. E no outro canto aperta as ponta,

um cara, ator, um tal que já fez ponta
nuns cinco curta. Às vinte. A noite é fria.
A Babilônia linda e alada mia;
no seu colar de ruas cada conta

é um semáforo, ou um foro, ou fila,
e as gentes as correntes. – Meu, se pã
tem festinha na Augusta e é tudo free lá!

– Não, está tendo aquela no Copan!
– Não, da última vez que eu fui eu sofri lá,
melhor ficar no chope e no Chopin!

I

Teus os olhos sob túneis e marquises
me fazendo ir, e assim tua mão é bre-
que ao meu pneu que queria sim ser só lebre
solta, e devaneio, sem freio, ligas, dizes

virás? e remédias as cicatrizes,
pingas soro entre a poluição, a febre
tiras. Não há estouro que celebre
mais que buzinas tua voz. E diriges

a mim teus saltos altos, trazes lanche,
e não há sobretudo que eu não manche,
nem poréns, nem vias vias, nós dois a sós, *pero*

no mucho, e aí o destino avança próspero
quando apontas o céu sujo e, já que é lite-
ratura, passa a cauda de um satélite.

pokan laranja

Ana Amália Alves¹

Faltam-te palhaços e teatro
Onde está teu riso, ó Marília?

Proibido é palavra que pisca
placas repetitivas
por tuas ruas-artérias
– eu mandava cintilar –
em teus condomínios-poros
– de pedrinhas de Itabira –
nas tuas pokans-enzimas
– nostálgicos braços do oriente.

Quiseram-te símbolo de amor e liberdade
Mas tatuaram tua pele cor de café:
É proibido.

Marília, como explicar-te em versos
habitáveis de estrela se
teu casulo
é o mais duro do velho oeste?

Espero-te na estação de Dirceu
Para trançar tuas sedas-pelo
amanhecer infinito e laranja
– ainda não sabes possuir.

Sou tua filha.
Posso abrir o pote de ouro
no pé do arco-íris?

¹ E-mail para contato: anaamaliaalves@hotmail.com.

querência

*Victor de Melo Lago*¹

Quero seu toque
 Quero seu gosto
 Quero seu cheiro
 Quero seu gozo
 Quero seus olhos sorrindo pra mim no conforto do
 nosso mundo

Porque te amo

Quero outros toques
 Quero outros gostos
 Quero outros cheiros
 Quero outros gozos
 Quero outros olhos sorrindo pra mim no conforto de
 um mundo maior

Porque posso amá-los

A redundância do querer,
 Do egoísta querer,
 Se autêntico,
 É desejo;
 Se improvável possibilidade,
 É sonho.

Nessa brincadeira metonímica,
 Todo querer torna-se intangível e inalcançável
 À minha própria razão.
 Enquanto essa possibilidade onírica,
 Rejeitando ser ignorada,
 Envolve cada parte desse corpo fraco.
 Como uma segunda pele,
 Como uma teia semielástica,
 Sobe pelos pés,
 Prende-me os braços,
 Toca meus lábios pouco antes de alcançar e empur-
 rar goela abaixo o grito que há muito devia ter sido
 proferido

Sufoco-me no querer egoísta de um mundo maior no
 íntimo do meu amor.

No desespero,
 Vejo as sombras desse mundo,
 Mundo meu,
 Esperando-me para acontecer.
 Amedronto-me.
 Excito-me.
 Mas as correntes da realidade que eu mesmo criei
 obrigam a saciar-me com tais sombras

Se ao menos pudesse querer menos,
 Menos toques,
 Menos gostos,
 Menos cheiros,
 Menos gozos,
 Menos mundo,
 Menos amor.
 As correntes seriam mais que confortáveis,
 Seriam parte de mim.

Isso jamais!

Ambos sabemos que isso é impossível,
 Minhas partes estão intrinsecamente no autêntico e
 improvável conforto do nosso mundo, e
 de um mundo maior.
 E por mais que ambos coexistam em mim,
 Nenhum existe plenamente por não poderem coexistir
 para nós

Um cigarro,
 Mais um gole,
 E vamos esquecer isso.
 A essa hora,
 Tudo o que posso querer,
 Um último querer,
 É mergulhar nesses lindos olhos,
 Esses lindos olhos verdes,
 Azuis,
 Negros,
 Castanhos...

¹ E-mail para contato: victormlago@gmail.com.

trinta e quatro minutos

Thiago Viana Leite¹

Sinta o momento em que os céus escurecem e os pingos de chuva começam a cair pesados nas telhas de sua casa. Pense que é apenas uma chuva, como eu pensei. Acredite que as paredes e as portas o protegem mesmo quando se é vizinho de um caldoso córrego de esgoto. Sete minutos. Sentado na sala, vendo programas de televisão exibindo lugares inundados, algo brota debaixo da porta. Barroso e líquido, seu volume cresce em dois minutos enquanto, na cozinha, o motor da geladeira se silencia ao mesmo tempo em que a TV continua ligada, no ponto mais alto da estante. Há lugares alagados, carros sendo arrastados e escuto do apresentador-urubu que diversos bairros da Zona Norte estão alagados. Estou paralisado no cume do encosto do sofá, vendo o tempo correr pela tela do meu celular num ritmo mais lento que a piscina se formando na sala. Em cinco minutos, a chuva contínua de pingos grossos vira garoa. A água alcançou o barulhento aparelho de TV, me livrando da voz do urubu de terno. Atrasado, o controle remoto boia em minha direção. Pendurado na janela, eu observo a água barrenta. Com o celular em minhas mãos pouco faço: só vejo minutos, desoladamente distraído. Em vinte minutos, vejo a água escoar lentamente, deixando o barro grosso nos móveis, nos aparelhos elétricos, no chão, na porta. O celular vibra e toca, e somente quando crio coragem de desbloquear a tela do celular, vejo que é uma mensagem de minha irmã falando que sua casa fora alagada e perguntando se eu estava bem.

¹ E-mail para contato: thiagoviana66@gmail.com.

dois poemas

Gustavo Di Donato Matheus ¹

o homínideo bípede caminha.
pisa-pisa o aplainado chão
de liga de pedrinhas muitas
miúdas mesmo duras
que nem sequer as pode pisar
descalço.

dissolve-se no homogêneo
dito piso um solado de
borracha sintética e já
não sente falta de sentir sua
terra impregnar-se entre os
dedos ora quente e arenosa ora
úmida e fria.

já nem sabe o cheiro
verdadeiro dessa pátria
que o pariu.

nem o som que é o
islichis'lixé'o-isli
chistixe dos seus
mesmos pés quando
no outono
nus amassam mato
seco e folhas
pelo chão.

nem pode com a vista
decifrar o mosaico floresta
que é lar antigo do seu
sangue corpo seu
próprio templo cada
corpo um templo e o
tempo das coisas vivas

as estórias só nas
bocas e as heranças
ininteligíveis.

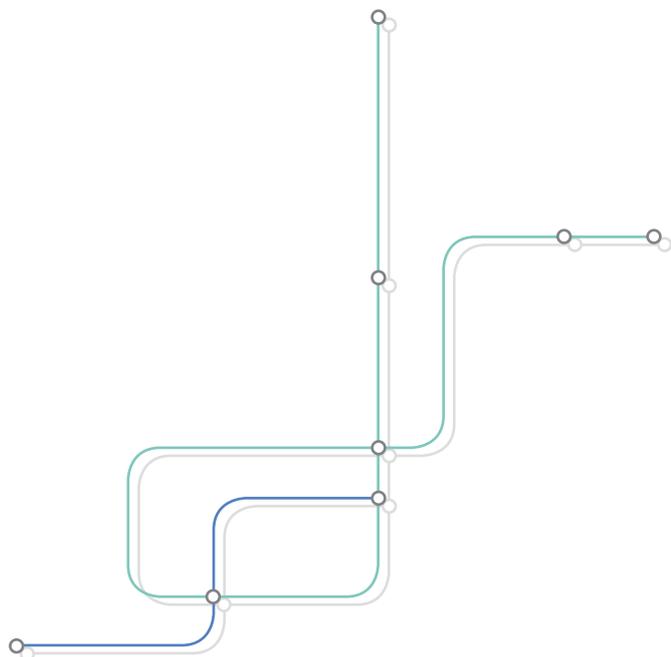
mas não mais desde
quando homínideo bípede
pisa-pisa-pisa e
tum-tuq! e
jiõõuumn'... e
passa a maior parte do
dia sentado e muito
vestido roupa
íntima sapato (...)

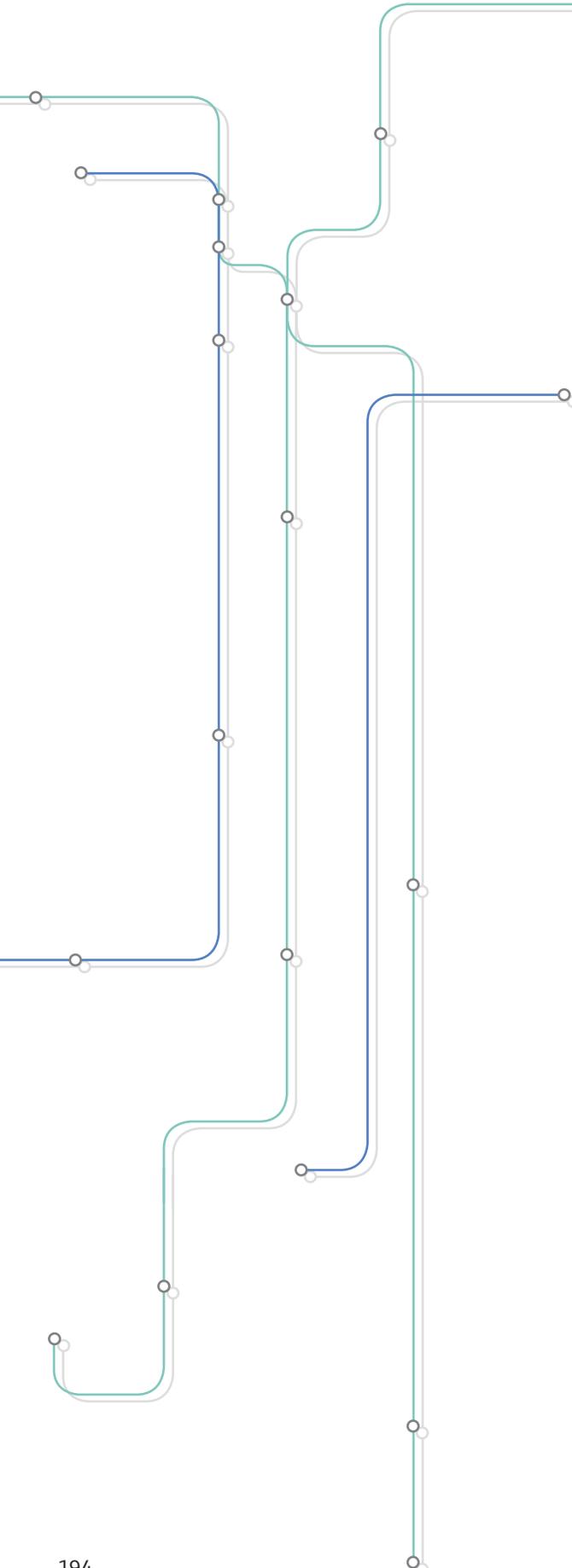
CORRERIA.

é sempre um cem metros
rasos pra muitos mil quilômetros de
superfluidades atravessam a
nado montanhas mares rios
cidades satélites complexos
comutam dimensões
onipresentes pessoa gênero e
raça paisagens concretas
homogêneas amputam sensações
e experiências implantam impalpáveis
ilusões perfeitos simulacros do real

contentamento.

¹ E-mail para contato: gusddmatheus@gmail.com.





labirinto

*Elson de Oliveira*¹

lançaram-me aqui,
qual destempo de Teseu.

não,
não venha nenhuma Ariadne
a me retirar dos arranha-céus.

deixe-me na feira,
no parque, na alameda.

deixe-me nas ruas,
rotundas,
rotatórias,
círculos embaraçados.

quero o delírio dionisíaco
nos bares que são ilhas,
nos balcões de fim de tarde.

deixe-me ouvir
o vozerio eletrificado
dos alto-falantes,
gritantes, carentes.

permita-me fotografar
o espetáculo,
a procissão,
a chegada-partida
das formigas entorpecidas,
na mais-valia que menos vale.

deixe-me flunar
na praça da estação,
nos pórticos da matriz,
nos paralelepípedos
regularmente arranjados.

deixe-me capturar
o império da estampa,
das cores, da visão,
do flash, do pixel.

¹ E-mail para contato: elson.oliveira@yahoo.com.br.

deixe-me espiar o mercador
avante, adiante, ante...
nos eleva-dores do centro,
onde o tempo es-
corre
corre
corre
contra o deslucro,
em pontualidade britânica.

deixe-me testemunhar
os farrapos sob o viaduto,
lázarus,
às bordas condenados.

deixe-me aqui,
na passagem fluente
dos corpos,
líquidos;
e dos autos personificados,
falantes,
mas para sempre desalmados.

deixe-me perambular
sob o manto acinzentado.

os letreiros vivem,
os aromas convidam,
o frontispício convoca.

deixe-me pertencer
à horda cidadina,
ao labirinto de asfalto.

deixe-me vaguear
na noite dos insones,
baudelaires ruando a esmo.

o homem incomodado

*Loildo Teodoro Roseira*¹

Pedro é um senhor de 62 anos, casado, pai de família e bem-sucedido. Quem o conhece já o ouviu dizer, não poucas vezes, que seu êxito honra os esforços de seu bisavô na produção de açúcar em Pernambuco. Foi do espólio do velho patriarca que seu avô abriu um cartório em São Paulo, que seu pai expandiu e aprimorou e que ele agora eleva ao status de grande referência do ramo na cidade. Como aqueles antepassados, Pedro é autoridade de respeito. Em sua repartição, todos o acatam e consultam, certos de uma opinião sensata ou determinação segura. E o temem também. Não sem motivos. Ninguém é mais criterioso e exigente na avaliação de um trabalho ou conduta dos funcionários. “O velho tá vindo”; “deixa o velho ver isso!”, dizem, ao menor sinal de deslize de um colega. E ele vê. Uma planilha mal feita, um quadro torto na parede, uma mesa empoeirada; tudo cai na censura do burocrata, normalmente expressa num leve balançar de cabeça pros lados como num pêndulo. Entendem logo o gesto e tratam de se emendar, alinhar ou assear o que quer que seja. E é assim em dias bons; nos maus o escritório transpira a tensão de um exército sitiado. “Você viu a cara azeda dele?”; “hoje o homi tá o cão...”, comenta o estafe pelos corredores.

Mas a causa dos humores do “homi” não se revela a qualquer um. Esse é privilégio de Lídia, sua esposa, que ouve ao fim de cada dia um balanço de seus aborrecimentos. “Lídia, você viu?”; “Lídia, você acredita...?” Um escândalo político, uma infração no trânsito, uma bituca no chão, um fura-fila, uma roupa inadequada, um verbo mal conjugado; para tudo desfia um relato crítico a que sua mulher geralmente responde com um sorriso tímido e complacente como quem diz: “pois é...” Encorajado pela expressão de Lídia, persiste em seus protestos à solta. Ali, na mesa da cozinha, sua avaliação do que é e do que não é se prolonga do fim da tarde à noite e sobrevive às últimas linhas do jornal, a um bule de café e, há quem diga, à paciência da esposa. Ao fim ele conclui que os tempos estão mudados, que o homem é um animal desprezível ou que este país não tem jeito e propõe que se mudem pra algum lugar onde haja ordem. Inglaterra, Alemanha, ou Japão, talvez. Este é o único

¹ E-mail para contato: loildo@usp.br.

ponto em que Lídia esboça divergência, lembrando ao marido que não gosta de frio, que não fala inglês e nem língua estrangeira nenhuma e que não vive longe de seus netos. “Ah, isso não!”, responde Pedro, dando-se conta de que também não abre mão de os ter por perto e acrescenta que o projeto “não precisa ser pra já, mas quando os meninos estiverem maiores. Eles são inteligentes; vão pela escolha do avô”. Mas isso não causa a Lídia grandes preocupações, sabendo que o tal projeto pode demorar ou nunca vir a se realizar, porque seus filhos “jamais permitiriam um disparate desses”. E muda de assunto, fala do tempo. “O tempo...”, completa ele, dizendo que está um horror, que o aquecimento global vai nos matar a todos e que é bem feito pra estupidez humana. Só resta a ela recorrer à sua dor de cabeça e dizer que vai se deitar mais cedo. “As mulheres...”, lamenta ele consigo, “não têm tutano nem estômago pra entender e digerir a realidade.”

Lídia vai dormir cansada, mas contente de saber que tem um marido correto, corretíssimo, apesar de tudo. Agora que têm seu próprio canto, seus filhos o adoram e relatam orgulhosos a amigos sobre quando seu pai devolveu à Receita dinheiro que por engano depositaram em sua conta, recontam o dia quando encontrou uma carteira cheia na rua e comunicou imediatamente ao dono, ou ainda revelam com ufanias que nunca um único funcionário o processou por uma causa trabalhista sequer. “ Perguntem a fulano”, asseveram, como garantia da verdade dos fatos.

Pedro agora passa mais tempo com a família, sai mais cedo do trabalho e faz até caminhadas. Recomendações médicas, que ele segue sob protestos e cedendo às instâncias da mulher. Não fossem as tais palpitações, visões turvas e uns tiques aqui e ali, e ele estaria levando sua vida de sempre, dedicado ao trabalho e livre de estar andando por aí como “um cão adestrado”.

Há um mês o cartorário faz às tardes um trajeto do escritório à sua casa, apreciando São Paulo em três quilômetros e meio sofridos de caminhada; e de tênis e shorts! mal se reconhecendo sem o terno e a gravata. E segue incomodado pelo caminho com olhos de fiscal, colecionando desapontamentos, reprovando possíveis obras superfaturadas, o crescimento desordenado, e incivildades de todo tipo, até parar em uma das lanchonetes da Ruas dos Pinheiros, onde toma seu café.

Ele anda pensativo, com certa apatia cuja causa mesma não pode aceitar e digerir muito bem. Entre um gole e outro de café recorda um dia aziago de uma semana atrás e o reconstitui mentalmente pra se convencer do ocorrido.

Pedro se lembra que acordou cedo como de costume e, ao invés de pegar um taxi como sempre fez em dias de rodízio, caminhou até a estação Faria Lima. De lá são quatro paradas até algumas poucas quadras de seu escritório. Já havia esquecido como era o mundo subterrâneo. Assim como os carros na superfície, que dão sinais sonoros de impaciência a um segundo de descuido do motorista a frente que não viu o farol se abrir, se um passo vacilasse na estação sem

acompanhar o ritmo dos outros, já se sentia uma funxada e um resmungo pelas costas.

Os nervos estavam abalados na estação. Por algum motivo, o trem se demorava, forçando a todos se apinhar imóveis num calor de dezembro. O sentimento do cartorário foi de pena. Lamentava por quem tinha aquele cenário como rotina inexorável. Encostou-se sobre a parede da plataforma esperando que a linha se normalizasse, enquanto uma enxurrada de gente descia pelas escadas, aumentando o calor e a ansiedade que se arrebatava pelas narinas em bufadas. E passavam pra cá e pra lá, se esbarrando, pisando nos pés uns dos outros, se acotovelando ou se espremendo entre si. Pedro mal podia mexer o pescoço, cuja posição mais confortável dava de frente a uma tela luminosa onde se viam certas imagens. Sua reação foi de curiosidade e espanto. Não que nunca houvesse visto um videoclipe na vida, ainda que de relance, mas “aquilo... o que é aquilo?”, se perguntava. Via na tela, à frente de um cenário de cores exuberantes, uma espécie de misto entre histrião e prostituta em poses lascivas, cantando e sacolejando como em espasmos. O aperto, as cores e os gestos o puseram tonto; tanto mais quando, somado a isso, havia quem reproduzisse ao seu lado, pelo celular, sons estridentes e dissonantes, em harmonia com aquelas imagens. Seu ombro esquerdo e o canto direito de sua boca pareciam acompanhar os ruídos, movendo-se rápida e aleatoriamente como em pequenas convulsões. Olhou para os lados até onde o pescoço podia alcançar pra verificar se alguém o notava; mas concluiu que ninguém daria por ele ainda que o caso fosse de um ataque epilético. Estavam ocupados com seus aparelhos eletrônicos. Finalmente um trem parou na estação. E todos caminharam lentamente em sua direção, com o pescoço curvado pra baixo, os olhos em suas pequenas telas, deixando-se guiar pelos pés em passos miúdos. Formava-se do lado de fora um tal aglomerado de gente em frente à porta do trem que obstava a saída de quem estava dentro. “Estou grávida!”, gritou uma mulher, buscando sensibilizar a multidão e abrir passagem. “Eu também!”, respondeu um homem do lado de fora alisando sua pança, provocando risos, comentários indignados e xingamentos.

O trem saiu tão apinhado que a onisciência ficou do lado de fora. Mas é de se supor que Pedro tenha seguido com seus tremores até o destino, pois foi assim que, na saída, subiu as escadas que davam pra rua da Consolação. “O senhor gosta de crianças?”, perguntou uma mocinha com sorriso de reclame do lado de fora, de plaqueta à mão. Vendo que Pedro não havia entendido a pergunta, ou que precisava de confirmação, a repetiu com a mesma entonação entusiasmada. E ele respondeu que sim, embora hesitante e com ar um tanto curioso. Ela então explicou que representava uma instituição beneficente que ajuda crianças com câncer e que ele poderia contribuir com uma pequena quantia mensal, bastando pra isso deixar o número do seu cartão de crédito. Pedro elaborava mentalmente argumento pra se desvencilhar da moça, recorrendo aos muitos impostos que

já paga, à gente toda que emprega e destacando por fim a sorte de o país ter cidadãos comprometidos com o trabalho e o progresso como ele, o que o dispensava totalmente de “caridades duvidosas”. Mas tão rápido como esse pensamento um homem que se rastejava pela calçada se aproximou e o agarrou pela barra da calça pedindo dramaticamente por uma moeda. “Senhor?!”, interpelava a moça de um lado; “só cinquenta centavos”, apelava o pedinte do outro. Atormentado e já manifestando os tais sintomas, ele se retirou com certo ímpeto e sem dizer uma palavra, deixando “aquela gente impertinente” a se importunar e se ressentir mutuamente, quando, na pressa de sair dali e chegar logo ao trabalho, pisou em falso em um buraco na calçada, caindo de cara no chão.

Não há quem não tenha sofrido ou visto um tombo na vida, mas como não se cai nunca do mesmo jeito e como uma queda não é apenas cômica por si só, mas parece reavivar as graças de todas as outras, cair é sempre fazer rir. E assim Pedro, que se recusava à caridade, deu a muita gente motivos pra gargalhar, chocalhar e esquecer por um instante suas misérias. A compaixão chegou mais tarde, combalida das pernas pelo espasmo cômico, de nervos relaxados, e atrapalhada. “O senhor tá bem?”; “se machucou?!”. Ao que ele respondia com resmungos e um discreto balançar afirmativo de cabeça. Aliviadas de si, as consciências em volta deram livre passagem ao cartório, cujos membros já sambavam involuntariamente, e às gargalhadas, com a impressão de que o dia começava bem.

Praguejando, maldizendo o buraco, a cidade, o país e invocando “o diabo que os carregue”, Pedro seguiu rumo ao seu cartório, onde já notavam sua ausência. “Será que ele tá doente ou... morreu?!” perguntava uma recepcionista, lembrando-se que nunca soube de um atraso seu em muitos anos na firma. “Ih, vazo ruim, minha filha...”, respondeu outra, certa de que o “velho” não tardava a chegar; e chegou, esbaforido, desalinhado e intragável. “Liga pra” fulano, “chama” sicrano, ordenava, em tom imperativo.

Foi a custo, mas não sem um certo prazer, que as moças comunicaram a seu patrão que fulano, sicrano e ainda beltrano não se encontravam e que não voltariam tão cedo, pois aderiam à greve municipal deixando um comunicado oficial expedido pelo sindicato.

Pedro era só tremores.

treinamento para habilitados

Maria Scarte¹

O poeta escreveu um livro sobre a cidade

Vila Maria Vila Maria

Só seus contornos que me sobraram

Só a terra debaixo do asfalto

Testemunharam a cidade grande mas provinciana

Quisera ver o que viam nos anos vinte

Nos cinquenta e nos sessenta

Mas a memória das pessoas daqui não chega nos detalhes mórbidos

Na paisagem fixa em constante mudança

No tempo bruto e sem semelhança

Vila Maria Vila Maria

Vila Maria Vila Mariana

As voltas que seu corpo faz

Só transportam o olhar sagaz

De quem constrói e não se satisfaz

De quem vive e não acha paz

Sempre trabalha querendo mais

Vila Maria Vila Maria

Qual é o encanto que esse chão tem

Qual é o frescor dessa poluição

Qual é o rio que não é Tietê

Que bateria é essa no meu coração

¹ E-mail para contato: mscarte@outlook.com.



Foto de Márcio Távora