

BELLE ÉPOQUE: EFEITOS E SIGNIFICAÇÕES



ORGANIZAÇÃO:

CARMEM NEGREIROS, FÁTIMA OLIVEIRA,
JEAN PIERRE CHAUVIN E ROSA GENS

Belle Époque: efeitos e significações

∴

Organização:

Carmem Negreiros

Fátima Oliveira

Jean Pierre Chauvin

Rosa Gens

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Carmem Negreiros

Fátima Oliveira

Jean Pierre Chauvin

Rosa Gens

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-09-7

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

Apresentação – p. 6

Os organizadores

Modernidade estética, técnica e urbana

A fresta para o infinito: escrita, arqueologia urbana e mídia ótica – p.13

Marcus Rogério Salgado

Fotografia e ilustração de poemas na revista *Careta* – p. 39

Armando Gens

Parc Royal: uma loja de departamentos na *Belle Époque* carioca – p. 63

Marissa Gorberg

Histórias para sorumbáticos: Pedro Rabelo e a literatura licenciada na *Belle Époque* – p. 90

Leonardo Mendes

Literatura , espetáculo e nação

Benjamin Costallat: Qual moderno? Que cidade? – p. 111

Rosa Gens

De Canudos ao Castelo, os “subterrâneos” da *Belle Époque* tropical – p. 127

Sebastião Lindoberg da Silva Campos

Lima Barreto: o intelectual, a cidade e a nação – p. 146

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo

No curso da correspondência e as leituras do jovem Afonso, o Rio civiliza-se – p. 166

Fátima Maria de Oliveira

Escrever entre coches e automóveis: percepções temporais e espaciais em João do Rio – p. 195

Giovanna Dealtry

Policarpo Quaresma: o nacionalista desencantado – p. 210

Marta Rodrigues

De Cascadura ao Garnier. Tradição e modernidade no Rio de Janeiro através das crônicas de Lima Barreto - 1890-1922 – p. 226
Rodrigo de Moura e Cunha

Ecos de Viena e Paris

Marcel Proust e a vida mundana – p. 256
Érica Gonçalves de Castro e Guilherme Ignácio da Silva

Karl Kraus e a audácia aforística – p. 274
Juliana Nascimento Berlim Amorim

O estereoscópio de Monsieur Proust: um instrumento óptico da *Belle Époque* – p. 291
Luciana Persice Nogueira

Vertente humorística

Uma “botânica do asfalto”: notas sobre a caricatura na *Belle Époque* carioca – p. 310
Laura Nery

Modalidades do humor na *Belle Époque* – p. 334
Jean Pierre Chauvin

Ressonâncias

“Hotéis em pó”: espectros da cidade na literatura de Carlos Drummond de Andrade – p. 350
Moema de Souza Esmeraldo

Ressignificando a *Belle Époque* num conto de Sérgio Sant’Anna – p. 367
Marcelo de Souza Pereira

Belle Époque, a Roda dos Enjeitados e Machado – p. 385
Thomas Alves Häckel

Sobre os autores – p. 405

APRESENTAÇÃO

O presente *e-book* resulta da participação de pesquisadores interessados na investigação das práticas artísticas, literárias e culturais da época que se convencionou chamar “*belle*”, abrangendo vasta baliza temporal entre 1890-1920.

Tais estudiosos, em sua maioria, estão vinculados ao LABELLE/CNPq, Laboratório de estudos de literatura e cultura da *Belle Époque*, ligado ao Departamento de Literatura Brasileira e Teoria Literária no Instituto de Letras da UERJ. Nele atuam cerca de vinte pesquisadores de diferentes instituições, numa perspectiva interdisciplinar. Desde a sua criação em 2015, o grupo tem se empenhado na realização de workshops, palestras, fórum de estudantes, jornadas e encontros mobilizando pesquisadores que trazem importantes contribuições para a crítica do período. O primeiro resultado desses encontros está no livro *Belle Époque: crítica, arte e cultura* publicado em 2016, pela Editora Intermeios, SP.

Três linhas de pesquisa orientam as investigações do LABELLE. A primeira delas vincula-se à experiência urbana, modernização da percepção e sua relação com a escrita; a profissionalização do escritor e sua relação com o mercado. A segunda investiga o diálogo de intelectuais e escritores com a tradição literária e cultural, enquanto a terceira contempla a pesquisa de fontes primárias (periódicos, manuscritos), além do estudo de textos como correspondências, diários, prefácios, polêmicas, com a finalidade de expandir a reflexão acerca da produção cultural e literária do período conhecido como *Belle Époque*.

O conjunto de estudos aqui reunidos demonstra a participação do LABELLE em simpósios durante os congressos da ABRALIC, o XV Encontro em 2016, e o XV Congresso Internacional, em 2017. Seus temas privilegiam efeitos e significações do intenso processo de modernização, do final do século XIX e início do século XX, na arte, cultura e literatura.

Nesse contexto, a cidade é compreendida como uma grande cena de espetáculo, ou exposição, para o exercício do ver sob múltiplos ângulos. Trata-se da percepção sensorial da modernidade, a partir do desprendimento do olhar que se torna instável, movente, disperso nas lentes da estereoscopia,

panorama, fotografia e, depois, cinema. Vinculada à precariedade do corpo e com o desenho de subjetividades fluidas, constituídas na pluralidade de forças e tensões, a visão torna-se objeto de reflexão e deleite.

Dinheiro, mercadorias, veículos, paisagens e corpos tornam-se imagens transportáveis e adaptáveis aos deslocamentos espaço-temporais, e na cidade, pelo incremento de estímulos, experimenta-se a instabilidade perceptiva. “O fundamento psicológico sobre o qual assentam as particularidades das grandes cidades é a *intensificação da vida nervosa*, que brota da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores” (Simmel, 2009, p. 80).

Como forma de convidar o leitor a conhecer a riqueza e a complexidade dos temas, a coletânea *Belle Époque: efeitos e significações* apresenta os capítulos agrupados de acordo com as temáticas correspondentes.

No capítulo inicial, Marcus Rogério Salgado propõe uma instigante reflexão sobre o papel dos meios óticos na percepção da realidade e de suas variadas formas de representação, que teve lugar a partir dos Oitocentos. Os efeitos não se limitavam aos novos modos de ver; implicavam, também, novas forma de se relacionar em sociedade.

Ao abordar a revista *Careta*, Armando Gens articula a figuração do *feminino*, sob a forma de imagens (retratos, desenhos etc) e versos, durante o período de 1912 e 1913. A discussão sugere a forte vinculação entre gênero literário, modalidade discursiva e interface gráfica, sob a perspectiva peculiar dos editores do periódico.

Já Marissa Goberg relaciona aspectos vinculados ao vestuário carioca, no início do século XX. Os modelos oriundos de França e Inglaterra serviam como paradigma não só da moda, mas como sintoma da mentalidade “neocolonial” de parte da população que vivia na antiga capital.

Por sua vez, Leonardo Mendes retrata e contextualiza a “Leitura Alegre” – modalidade licenciosa do fazer literário, bastante popular desde o final do século XIX, que incluía a representação pornográfica, em meio à irreverência de autores considerados modelares pela tradição literária, como era o caso de Coelho Neto, Olavo Bilac e Pedro Rabelo.

A segunda parte do livro principia com uma discussão em torno da obra de Benjamin Costallat. Rosa Gens relativiza a concepção de modernidade e civilização, em uma cidade, já àquela altura, pautada por contradições eloquentes. Sob o discurso orientado para o futuro modernizador, Costallat obteve grande reconhecimento por parte dos leitores, sedentos pela novidade e o caráter compulsório da relativa evolução social.

O sexto capítulo fica por conta de Sebastião Lindoberg da Silva Campos, que percebeu contrastes entre o imaginário dos cariocas, em narrativas sobre a cidade. O afluxo de ideias e comportamentos, durante a *Belle Époque*, alinhava-se a teoremas científicos, procedimentos sanitaristas e modelos estéticos, refletido no alargamento das vias, na elevação dos prédios e inauguração de espaços, que mal escondiam o caráter segregador étnico e socioeconômico dos administradores.

Por sua vez, Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo discorre sobre o triplo papel de Lima Barreto, em sua atuação cultural, profissional e política, em meio a uma cidade marcada pelo arrivismo e pelas ideias prontas, quase sempre importadas do exterior. A pesquisadora discute o alcance da palavra “missão”, segundo a perspectiva do escritor carioca e recupera a desejável participação do leitor na discussão sobre os rumos da capital e do país.

A seu turno, Fátima Maria de Oliveira concentra-se em parte da vasta epistolografia de Lima Barreto. A análise detida da correspondência com amigos radicados na Europa e nos Estados Unidos ilustra o percurso intelectual do autor e reforça o seu posicionamento crítico, sob o pano de fundo das sucessivas reformas urbanas, levadas a termo durante aquele período.

A seguir, Giovanna Dealtry analisa a construção de percepções temporais e espaciais nas crônicas de João do Rio tendo como eixo central a popularização de novas tecnologias óticas e de transporte, na cidade do Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX.

No nono capítulo, a análise se detém na figura de Policarpo Quaresma. Marta Rodrigues problematiza a identidade nacional, institucionalizada a partir do Romantismo, e trazida à superfície sob ótica bem diversa, com a obra de Lima Barreto. O tom ufanista da personagem segue em paralelo com

a mordacidade do narrador, o que permitiu ao romancista desnudar o discurso oligárquico, em vigor durante a Primeira República.

Ao final dessa seção, Rodrigo de Moura e Cunha analisa uma crônica de Lima Barreto, tendo em vista ilustrar que o gênero representaria a coexistência de múltiplas temporalidades e espacialidades, na transição do século XIX para o seguinte. Para tanto, o pesquisador articula as relações entre tempo, narrativa e cidade.

Abrindo o terceiro bloco, Érica Gonçalves de Castro e Guilherme Ignácio da Silva discutem a representação do *bas-fond*, segundo sua representação na arte literária de Marcel Proust, o que sugere uma concepção orgânica da obra produzida pelo romancista francês.

O décimo segundo capítulo está a cargo de Juliana Nascimento Berlim Amorim que enfoca a obra satírica de Karl Kraus. Sob a forma do aforismo, o escritor austríaco produziu numerosas intervenções que permitiriam estabelecer paralelos entre gênero textual, temas abordados e estilo autoral com aquilo que se desenvolvia no Brasil, durante a *Belle Époque*.

A seguir, Luciana Persice Nogueira tematiza o aparecimento e a utilização de equipamentos óticos, durante a *Belle Époque* francesa, também centrada (não exclusivamente) na obra de Proust. A pesquisa sugere que determinados instrumentos facultariam discernir diferenças, por parte do leitor, em analogia com o observador das ruas.

O humor tem presença marcante na *Belle Époque*, segundo nos mostra Laura Nery, especialmente nas imagens satíricas que circularam na imprensa carioca. A partir de procedimentos como observação, descrição e classificação, os artistas compõem, ao modo paródico, um relato “etnográfico” do cotidiano.

Encerrando a quarta seção, Jean Pierre Chauvin resgata a importância da sátira antiga, que deixou resquícios em diferentes gêneros, praticados no início do século XX. A poesia de Emílio de Menezes, a sátira de Oswald de Andrade, a paródia de Juó Bananére e a charge de Voltolino perderam terreno para artistas daquele tempo que se converteram em referenciais aparentemente inquestionáveis para a crítica posterior.

No capítulo inicial da quinta seção, Moema de Souza Esmeraldo debruça-se sobre uma crônica e um poema de Carlos Drummond de

Andrade. A autora recorre à prosa e ao verso, como forma de discutir a figuração da cidade e a vivência dos sujeitos em uma metrópole capaz de provocar impressões as mais díspares e conflitantes.

Na intervenção seguinte, a análise recai sobre um conto de Sérgio Sant'Anna. Recorrendo ao método comparativo, Marcelo de Souza Pereira propõe-se a estabelecer diálogos entre a literatura brasileira contemporânea e o que se produziu culturalmente durante a *Belle Époque*, tendo em vista mostrar o relevo dado ao elemento imagético, tanto ontem quanto em nossos dias.

Sob as mãos de Thomas Alves Häckel, o décimo nono capítulo aborda o romance *Machado*, de Silviano Santiago. Embasado em lances biográficos do autor de *Capitu*, o livro de Santiago favorece a diluição de fronteiras temporais, ressalta a indistinção de vozes e chama a atenção para as estratégias discursivas do narrador, que revela olhares múltiplos em direção à *Belle Époque*.

Desejamos ótima leitura e um produtivo diálogo com as sensibilidades, tensões e riqueza do contexto artístico, cultural e literário cujas realizações ecoam em nossos dias.

E, nesse momento, em que assistimos à volta da censura sobre a criação e das amarras ao pensamento e, sobretudo, a derrocada da educação pública de qualidade e o enfraquecimento da pesquisa no país, é preciso parabenizar e agradecer a seriedade e empenho da diretoria da ABRALIC, biênio 2106-2017. Apesar da enorme crise que abala profundamente a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), os congressos e ações ABRALIC mostraram que, com trabalho e determinação, é possível resistir ao descaso e às arbitrariedades.

Os Organizadores

REFERÊNCIAS

NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. (Orgs.) *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Intermeios, 2016.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. In:_____. *Psicologia do dinheiro e outros ensaios*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

Modernidade estética, técnica e urbana

A FRESTA PARA O INFINITO: ESCRITA, ARQUEOLOGIA URBANA E MÍDIA ÓTICA

Marcus Rogério Salgado*

RESUMO: Com o objetivo de entender o processo de configuração da modernidade estética no Brasil, tentamos avaliar o impacto das mídias óticas em circulação a partir do século XIX sobre os modos de percepção da realidade e as artes miméticas. Com a modernidade, são postos em cena novos modos de ver e de experimentar a vida, sobretudo em estufa citadina. Por meio de um exercício de arqueologia urbana, são resgatados das páginas de periódicos e de obras literárias os dispositivos e espetáculos óticos que, precedendo à fotografia e ao cinematógrafo, tiveram notável ressonância sobre o imaginário social.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade estética; mídia ótica; literatura e visualidade.

ABSTRACT: The aim of the article is to present a comprehensive view on how optical media circulating in the XIXth century had a serious impact on the process of constituting aesthetical modernity in Brazil, particularly on the emerging new ways of seeing and experiencing city life. With this purpose, optical devices and spectacles as shown in periodicals and literary works are rescued out of oblivion so that it turns out to be possible a wider evaluation of their existence (which precedes photography and cinematography) and resonance on the social imaginary.

KEYWORDS: Aesthetical modernity; optical media; literature and visuality.

1. O horizonte técnico: em busca de novos modos de ver

* Professor adjunto de Literatura Brasileira – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Um dos aspectos fundamentais para se entender o processo de configuração da modernidade estética no Brasil diz respeito à visão e à percepção modernas, em suas relações com a produção, a circulação, a demanda e o consumo de imagens. Para compreender os novos modos de ver e de perceber emergentes com a modernidade é necessário reconstituir a entrada em cena e o impacto de dispositivos técnicos e demais fatores da ordem científica que, em alguma medida, possam estar ligados às transformações na vida social – que, por sua vez, foram mimetizadas em escrita ou simplesmente exerceram papel determinante na configuração estética do cronótopo em estudo.

Seguindo os quadrantes teóricos propostos por Flora Süssekind em *Cinematógrafo das letras*, tomamos por pressuposto a vinculação direta entre escrita e inovações técnicas: “o contato com esse horizonte técnico afeta a forma literária” (Süssekind, 1987, p. 29). E, de fato, ao longo do processo de configuração da modernidade estética entre nós, o horizonte técnico acabou por efetivamente revelar-se “interlocutor para a produção literária do período” (Süssekind, 1987, p. 29), seja pela absorção de técnicas e estratégias de estetização do real ou pela tematização dessas inovações no interior das obras.

O cinema e a fotografia são sempre mencionados em referência a dispositivos técnicos de alto impacto sobre a arte verbal. Mas a verdade é que, de igual forma, uma série de outras inovações no campo da técnica que os precederam ou foram contemporâneas colaboraram para a deflagração de processos de alteração da percepção, em especial na paisagem urbana, em inícios do oitocentos. Nesse sentido, embora não esteja diretamente ligado à tecnologia ótica, um dos primeiros dispositivos técnicos a transformar radicalmente a percepção e o modo de ver a vida na cidade foi o bonde – ao qual se sucederam o trem e o automóvel. O bonde possibilitou que o movimento dinâmico da vida passasse a ser percebido como uma série de fotogramas. Como ressalta Miriam Ávila, “com suas laterais abertas, o bonde permitia ver e ser visto, instalando no espaço urbano uma dupla perspectiva escópica. Estar parado e ver a vida passar como um filme, com as cenas separadas em fotogramas pelas barras verticais era prerrogativa tanto do passageiro quanto do pedestre” (Ávila, 2008, p. 30). O mesmo vale

para o cartão postal, já que a cartofilia, uma das grandes manias da *belle époque*, foi um importante meio de divulgação da imagem impressa.

De qualquer forma, a instalação de uma sala permanente de cinema na Capital Federal pouco tempo após a primeira exibição pública e paga do invento dos Lumière em Paris e a rodagem dos primeiros filmes nacionais já em 1897 e 1898 são fatos que demandam, no mínimo, uma arqueologia das formas visuais em circulação na sociedade brasileira do século XIX. A partir dos gestos simultâneos de decomposição e síntese implicados no olhar arqueológico, pode-se entender como a relativa popularização da fotografia a partir da década de 1860 (cf Sússekind, 1987, p. 31) se encontra vinculada em cadeia causal de impacto com a formação de receptores de imagens produzidas pelo cinematógrafo. De igual forma, o *status* que a fotografia atinge a partir de 1860 foi resultado de um lento processo de produção e circulação de imagens produzidas pelo que Friedrich Kittler chama de “mídias óticas” (cf: Kittler, 2016), bem como da formação de um público receptor – ambos ligados diretamente, por sua vez, a processos socioeconômicos em curso (urbanização, industrialização etc).

O fato é que, muito antes do cinema e da popularização da fotografia, já no começo do século XIX encontramos dispositivos óticos que, além de se converterem em espetáculos na vida social da Corte, ainda serviram como práticas preparatórias para os novos modos de ver e perceber o mundo engendrados pelas imagens técnicas características da modernidade, mesmo em seus estágios avançados.

Retrocedendo a pesquisa até inícios do século XIX, surpreende o fato de que não apenas com teatro, operetas e tavernas divertiam-se os habitantes da Corte. A *Gazeta do Rio de Janeiro* de 27 de maio de 1818 anunciava – na seção de “Avisos”, entre ofertas de rapé, barris de sardinha e a movimentação dos navios no porto – a chegada, no *dernier bateau*, de um espetáculo com dispositivos mecânicos que prometia abalar o tédio:

José Joaquim Lopes faz ciente ao público ter chegado proximamente de terras estrangeiras com uma peça de grande gosto, na qual apresenta várias figuras: esta peça tem relógio de sala e um realejo, com uma grande máquina de figuras, as quais manobram debaixo de compasso de música, e cada uma em suas ocupações, umas trabalhando em seus ofícios, e outras contradançando, outras passeando em boa

harmonia de música, e um esquadrão de cavalaria. Os senhores que a quiserem ver ou ser espectadores deste bom divertimento dirijam-se ao princípio da ladeira de João Homem, à esquerda, por cima da casa de pasto, sendo a sua entrada por cada pessoa 240 réis; e também obriga-se o seu dono a ir às casas particulares. (Anônimo, 1818, p. 4)

Com a engenhoca anunciada na *Gazeta*, em processualidade necromântica, é invocada uma temporalidade perdida, na travessia entre mundos mortos: do outro lado do Atlântico é a época da arquitetura das passagens e dos chamados “espetáculos ou diversões óticas” (Milner, 1990, p. 20), com os dioramas, cosmoramas, panoramas e outros espetáculos baseados em efeitos óticos. Como ressalta Margarida Medeiros, “os autômatos e andróides são a figura principal da animação do século XVIII, ao passo que o século XIX verá, a partir de 1800, desenvolverem-se essencialmente as máquinas óticas” (Medeiros, 2010, p. 76). A fetichização secular dos dispositivos chega a tal ponto que “brinquedos óticos, dioramas e fantasmagorias serão os sistemas maquínicos preferenciais do oitocentismo” (Medeiros, 2010, p. 76).

A *Gazeta do Rio de Janeiro* de 1815 anuncia o leilão de “uma lanterna mágica e fantasmagórica” (Anônimo, 1815, p. 4), junto a um lote de livros, estampas e um telescópio. Em circulação na Europa desde o século anterior, a lanterna mágica pode ser assim descrita:

Uma caixa óptica de madeira, folha de ferro, cobre ou cartão, de forma cúbica, esférica ou cilíndrica, que projeta sobre uma tela branca (tecido, parede caiada, ou mesmo couro branco, no século XVIII), numa sala escurecida, imagens pintadas sobre uma placa de vidro. Diabruras, cenas grotescas, eróticas, escatológicas, religiosas, históricas, científicas, políticas, satíricas: todos os assuntos foram abordados. A imagem é “fixa” ou “animada”, pois a placa comporta um sistema mecânico que permite dar movimento ao assunto representado. (Mannoni, 2003, p. 58)

As lanternas mágicas passaram por verdadeiras mutações morfológicas e, mediante modificações no tubo ótico, deram origem à chamada *phantasmagoria*, um novo tipo de jogo de luzes que funcionava assim:

Os espectadores nunca viam o projetor, que estava escondido atrás da tela. Quando as luzes no auditório baixavam, um fantasma aparecia na tela, primeiramente bem pequeno; ele crescia rapidamente e parecia mover-se na direção da plateia (podia ser

o contrário, também: o fantasma recuava, diminuindo de tamanho). (Mannoni, 1996, p. 390)

Os resultados eram impactantes, pois “as vistas iluminadas eram animadas e móveis, pareciam erguer-se na direção dos espectadores aterrorizados, nem um pouco acostumados com tais assaltos pictoriais” (Mannoni, 1996, p. 390). Em uma velha edição de 1802 de *l’Observateur des spectacles*, espremida entre o teatro de variedades, *vaudeville* e teatro mecânico, é possível encontrar a chamada para uma das mitológicas sessões da fantasmagoria de Robertson, anunciando para aquela noite a aparição de fantasmas, ilusões, ventriloquia e truques óticos. As fantasmagorias se aproveitavam do imaginário romântico, com seus fantasmas, duplos e projeções. Nesse tipo de espetáculo encontramos codificada a retórica do visível e do invisível que mobilizou ciência e arte ao longo do século XIX. Louis Sebastian Mercier, em seu *Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux* (1801), consignava o quanto segue em relação a esse espetáculo ótico: “Estes fantasmas criados à vontade e moventes, essas falsas aparências divertem ao vulgo e fazem sonhar ao filósofo. O que é o espectro do espelho, o que há no espelho? Existe, não existe?” (Mercier, 1801, p. 259).

A ideia do duplo se expande em sua máxima potencialidade e encontramos-la não apenas tematizada em obras do período (de Hoffmann a Edgar Allan Poe) como também amalgamada aos princípios filosóficos e psicológicos implicados na fotografia – que vem à superfície mesmo no plano da linguagem, em termos como *negativo*, *revelação*, *cópia* etc e sobretudo pela possibilidade de multiplicação de imagens a partir de um mesmo original. Ainda que o duplo e a cópia sejam problemas diferentes, em ambos a perfeição no ato multiplicador é obtida pela impossibilidade de se afirmar qual seja o original – *the real thing*, como diria Henry James ou um de seus personagens. De certo modo é possível afirmar que as fantasmagorias pertencem à mesma categoria estética da fotografia fantástica: contemplar o invisível pelo buraco da fechadura. E, de igual forma, irmanam-se às fantasias da ciência oitocentista de uma “verificação experimental do espiritual” (Milner, 1990, p. 160). Muito mais que uma curiosidade científica – cujo olhar parece sinalizar para a inexistência de

segredo que não possa ou mesmo não deva ser violado –, tais dispositivos óticos engendram um gesto de ressonâncias ontológicas, realizado em dois tempos, em que, no primeiro deles, o véu é levantado e que, no segundo, é logo baixado, mantendo na penumbra a ordem oculta do mundo. Como se percebe, esses dispositivos inscrevem o corte e a continuidade entre imaginário e real.

Havia, ainda, os dioramas – em que se apresentavam pinturas para uma plateia posicionada em um anfiteatro rotatório, com o adjutório de luzes, emulando efeitos de tridimensionalidade e de movimento, vez que as imagens pareciam transformar-se sob determinadas condições de iluminação ou com o movimento do palco rotatório – e a grande sensação dos cosmoramas.

Esses dispositivos apostavam para valer na força do artifício sobre o olhar. O mais primitivo de todos, talvez, a lanterna mágica, anunciava em si a possibilidade de uma experiência suprassensorial, pela qual se encenava o acesso à “ilusão transcendental” (Andriopoulos, 2014, p. 46) mediante mídia ótica – o que se acentua com as fantasmagorias e invenções como o fantascópio. Assim, a partir de uma tática de estetização do real norteada pelo ilusionismo e pela tensão dinâmica entre natureza e artifício, um dispositivo como o diorama, “apresentado como um exemplo de ciência ótica de ponta, produzia um ‘efeito de natureza’ situado entre a tela pintada, o sistema de iluminação e o olho do espectador” (Tresch, 2012, p. 140). Por conta disso, “o diorama e o daguerreotipo eram vistos simultaneamente como espetáculos mágicos e como inscrições realistas do mundo externo” (Tresch, 2012, p. 140). A aproximação no imaginário entre magia e técnica se revela codificada até mesmo em um anúncio do britânico *The Spectator* datado de 1834 em que se adverte da exibição do famoso diorama em Regent’s Park com imagens de criptas, abadias arruinadas e cemitérios: imediatamente abaixo dele, encontramos outro anúncio, a informar a publicação de *Lives of necromancers* – livro que, diga-se, chegou a ser resenhado por Edgar Allan Poe.

É claro que vai um longo caminho entre a “consciencialização da ilusão” (Medeiros, 2010, p. 78) que marca a experiência dos primeiros dispositivos óticos de entretenimento e a concepção da fotografia como

“dispositivo de verdade” (Medeiros, 2010, p. 78). De todo o modo, ao “ressaltarem o vínculo entre as tecnologias de representação realista e as ilusões e ambiguidades metafísicas induzidas pelo espetáculo fantástico” (Tresch, 2012, p. 140), tais inovações engendraram viragens epistemológicas e deflagraram novos modos de percepção do espaço, do movimento e da vida.

Baudelaire estava atento a essa viragem. É o que se depreende dessa passagem transcrita por Walter Benjamin ao tratar do *flâneur*, em que o poeta capta a ambivalência dos dioramas e trata-os como uma forma de ilusão útil:

Eu gostaria de ter de volta os dioramas com sua magia imensa e grosseira a me impor uma ilusão útil. Prefiro olhar alguns cenários de teatro, nos quais encontro, tratados habilmente em trágica concisão, os meus mais caros sonhos. Estas coisas, porquanto absolutamente falsas, estão por isso mesmo infinitamente mais próximas da verdade; nossos pintores paisagistas, ao contrário, são em sua grande maioria mentirosos, justamente porque descuidaram de mentir. (apud Benjamin, 1996, p. 142-143).

Sua visão ambivalente sobre os dispositivos óticos apareceria novamente no ensaio “No Salão de 1859”, ao tratar com desprezo o uso do estereoscópio para finalidades de erotização massificada. Em um mundo de *peepholes*, a visão se subordina aos apetites por obscenidade e transforma-se em uma fresta pré-programada para um infinito de papel-cartão, tornando visíveis a olho nu os efeitos das “técnicas imaginárias da dominação por meio de imagens e figuras” (Kittler, 2016, p. 93) implicados no uso dos dispositivos.

Antes de Baudelaire, já Edgar Allan Poe escrevera sobre o daguerreotipo, referindo-se, nessa mesma oportunidade, à *câmera obscura* e à *câmera lucida*; microscópios, telescópios, caleidoscópios, lentes e espelhos igualmente o interessavam.

A fascinação ambígua dos espetáculos óticos na vida urbana foi observada por Balzac: em uma passagem de *O Pai Goriot*, romance de Balzac que trata justamente da conquista da cidade por Eugène de Rastignac, encontramos referência à mania dos dispositivos óticos entre os parisienses. A demanda por tais espetáculos era tão grande que logo surgiram variações e subvariações: uma edição de 1802 de *l’Observateur de les spectacles* informa a

existência de um certo “Panstereorama”, responsável pela exibição de uma espécie de representação plástica de Londres, só que em relevo. Registra-se, a rigor, uma profusão de “ramas”: diorama, myriorama, panorama, estereorama etc. O prestígio desses espetáculos era tão grande e diversificado que causou uma verdadeira inundação de termos no vernáculo formados a partir do sufixo “rama”. Daí a irrupção em uma cena do romance de neologismos criados com o sufixo, como “sauderama” (Balzac, 2002, p. 70), “friorama” (Balzac, 2002, p.71) e “soparama” (Balzac, 2002, p. 71). Como o narrador admite, esses termos são resultado direto da “recente invenção do Diorama, que levava a ilusão ótica a um grau mais alto que os Panoramas” (Balzac, 2002, p. 70).

Também E. T. A. Hoffmann se ocupou profusamente de artefatos ligados ao campo da ótica (binóculos, telescópios e espelhos em “O homem da areia”), quando não tematizou a experiência de alteração artificial da capacidade visual (em *A princesa Brambilla* e *Mestre Pulga*, bem como nos contos “A casa deserta” e, novamente, “O homem da areia”). Como ressalta Milner, “o instrumento de ótica é para Hoffmann não só a metáfora ambivalente da obra de arte como, para muitos de seus contemporâneos, aquilo que efetua, no próprio relato, o encontro de dois universos ou de duas identidades de um mesmo personagem, e o que postula a pergunta de sua incompatibilidade ou de sua síntese ideal” (Milner, 1990, p. 35). Duplos, cópias, projeções fantasmáticas, percepção caleidoscópica, distorções especulares: entre a ciência e a magia, entre a técnica e arte já se movia, assim, a escrita no século XIX, sob o forte impacto do industrialismo e de uma nova atitude cultural diante da tecnologia.

2. Mídia ótica & the real thing

É difícil mencionar os óculos de Coppolla e não se lembrar de *A luneta mágica* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo – ainda que em sua receita de composição participem outras tantas doses dos óculos do Doutor Pangloss. A trama ingênua desse romance que atingiu grande sucesso durante o Segundo Reinado é toda assentada sobre as possibilidades de percepção do mundo propiciadas por um dispositivo ótico que dá nome à obra. Nele

encontramos Reis, “o graduador de vidros miraculosos”, baseado em personagem da vida civil da época (cf: Sarmiento, 2010). Seu estabelecimento – situado emblematicamente na Rua do Hospício – é apresentado por um dos personagens como “um representante do espírito do século”, pois ali se comercializam bússolas, balanças de precisão, telescópios e microscópios. Embora sua fama seja de “um realizador de impossíveis principalmente em matéria de instrumentos óticos”, Reis não consegue encontrar lentes que minimizem a miopia do protagonista. Considerando-se incapaz de resolver com sua ciência o problema, Reis sugere a intervenção de um terceiro, identificado apenas por sua procedência (é armênio), que, chegado no último pacote, oferece uma luneta mágica. Além de não ser insensível à deambulação pelo espaço urbano em busca de matéria arqueológica (de que fazem prova *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* e *Memórias da rua do Ouvidor*), Macedo ainda se mostrava, em momentos mais inspirados de sua prosa sempre apressada, atento a detalhes feéricos da paisagem urbana, como nessa cena de *A luneta mágica*, exercício rápido de traçado de vista panorâmica da cidade, na alternância entre a luz natural e a luz artificial:

A noite era formosa; a lua em fase plena mergulhava a cidade em um oceano de luz pálida, mas clara, suave, encantadora e romanesca. Muitas vezes voltava-me para contemplar essa já grande Babel, esse labirinto de ruas que formam a opulenta capital do Brasil, e me embestia por minutos no grandioso panorama da bela Sebastianópolis iluminada por milhares de flamas de gás, que simulavam enfeitá-la em noite de festa. (Macedo, 1997, p. 172).

Em outro texto, ao admoestar a chegada do centenário da Rua do Ouvidor, Macedo passa a evocar as profissões e atividades encontradas nesta rua que era o centro nevrálgico da Corte, incluindo aí a imprensa, que é vista a partir de uma metáfora de inspiração ótica:

Preparai-vos, ó modistas, floristas, fotografistas, dentistas, quinquilharistas, confeitarias, charutarias, livrarias, perfumarias, sapatarias, rouparias, alfaiates, hotéis, espelheiros, ourivesarias, fábricas de instrumentos óticos, acústicos, cirúrgicos, elétricos e as de luvas, e as de postigos, e de fundas, e de indústria, comércio e artes, e as de lamparinas, luminárias, faróis, e os focos de luz e de civilização, e vulcões de ideias que são as gazetas diárias, e os armazéns de secos e molhados representantes legítimos da filosofia materialista, e a democracia, popularíssima e abençoada *carne-*

seca no princípio da rua, e no fim Notre Dame de Paris, a fada misteriosa de três entradas e saídas e com labirintos, tentações e magias no vasto seio – preparai-vos todos para a festa deslumbrante do centenário da rua do Ouvidor! (Macedo, 1988, p. 40).

Antes de Macedo, a loja de Reis já era referida por Alencar em duas crônicas incluídas em *Ao correr da pena*, uma datada de 1º de outubro e a outra de 6 de maio. Na primeira, Alencar refere-se ao encontro com uma formosa dama no Baile do Cassino. O cronista recomenda os produtos da loja de Reis para melhor se apreciar as estrelas no Teatro Lírico nos seguintes termos:

Se não teve a felicidade de ver esta serena aparição no baile, tome o meu conselho. Vá a casa do Reis, na rua do Hospício n.º 72. É a melhor loja de instrumentos de óptica e de física que há nesta cidade: aí encontrará um sortimento magnífico de binóculos, de telescópios e lunetas. Escolha a melhor *jumelle eliptique* que ele tiver, vá esta noite beneficiar os italianos ouvindo música italiana, e lá examine o céu do Teatro Lírico, que talvez tenha ocasião de ver a estrela de que lhe falei. Não fite muito o óculo; uma estrela é tudo o que há mais puro e de mais casto neste mundo. (Alencar, 2004, p. 41-42).

No mesmo texto, Alencar define, de forma jocosa mas precisa, o cronista em suas relações com a paisagem e a vida urbanas mediadas pela ciência: “o olhar erige-se em daguerreotipeiro e diverte-se em tirar retratos *d’après nature*. E o tato vai estudar praticamente o magnetismo, para descobrir as causas misteriosas dos estremecimentos que produz a pressão doce e tépida de uma mãozinha delicada” (Alencar, 2004, p.36).

Na segunda, o cronista dirige-se à loja de Reis e – entre telescópios, óculos chegados da Europa e “muitos outros instrumentos para medir as distâncias, tomar as alturas das montanhas, estudar as variações da atmosfera, muita coisa enfim que os nossos avós teriam de certo classificado como bruxaria” (Alencar, 2004, p. 307) – acaba por levar uma luneta que gera alterações extremas na percepção da realidade de quem a porta:

Visões fantásticas surgiram de repente começavam a dançar um sabbat vertiginoso no meu cérebro escandecido. Via cenas do Roberto do Diabo, de Macbeth, do Paraíso Perdido e da Divina Comédia, mais bem pintadas do que as de Bragaldi, de Dante, de Milton, e de todos os pintores e poetas do mundo. (Alencar, 2004, p. 310).

Numa passagem de *Sonhos d'Ouro*, José de Alencar mostra como a literatura já absorvia o impacto sobre a percepção gerado pelos dispositivos e espetáculos óticos. Ricardo percebe o corpo da amazona disposto contra o pano de fundo da paisagem natural como se o mesmo fora estilizado por um diorama:

Eis o quadro original que Ricardo viu de relance. O vulto da moça, esclarecido por um raio do sol coado entre a folhagem, se estampava no fundo azul, com vigor de colorido e animação de tons admiráveis. Através da névoa sutil que há pouco envolvia seu espírito, o desenhista podia supor um instante que via uma paisagem de Delacroix através da ilusão diáfana de um diorama. (Alencar, 1959, p. 712).

A ação de *Sonhos d'Ouro* transcorre nos domínios das altas classes urbanas. Como ressalta Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, “nesse ambiente, a estereoscopia, o diorama e a fotografia são como formas mágicas que estabelecem um novo paradigma de relações abstratas entre indivíduos e coisas e impõem essas relações como reais” (Figueiredo, 2008, p. 2). Além disso, nesse romance já encontramos a absorção pela literatura do impacto gerados pelas mídias óticas sobre as formas de perceber o mundo, sobretudo no ambiente urbano, sendo possível detectar aí “a palavra literária que alude aos inventos óticos e incorporando a força da imagem na sucessão, justaposição, movimento e cortes de cenas que exploram a cor, o desenho, sombras e luzes, o deslocamento, o detalhamento exaustivo e a sugestão vaga, a fixação de cenários e personagens” (Figueiredo, 2008, p. 2).

Se Charles Dickens considerava Londres uma lanterna mágica (sem a qual sua escrita logo se ressentia), a Livraria B. L. Garnier anunciava em seu catálogo um volume intitulado *Episódios da história pátria*, cuja organização dos conteúdos é apresentada como análoga a de um diorama, “que, variando sem cessar de vistas, recreia a imaginação e fortalece o espírito” (apud: Garnier, 1868, p. 9). Antes, entre 1844 e 1845, circulou a revista *A Lanterna Mágica*, dirigida por Araújo Porto-Alegre e Torres-Homem, importante órgão do romantismo brasileiro, cujo nome de batismo reflete, em alguma medida, o prestígio das metáforas óticas como formas representativas da percepção da força dinâmica da vida em seus aspectos

plásticos, multifacetados e em contínua mutação. Nesse sentido, importa lembrar a frequência com que a política foi equiparada aos dispositivos óticos: à maneira desses dispositivos, haveria em ambos um assombroso potencial mágico e fantasmagórico. Ou, como lemos no *Carapuço*, “os governos sucedem-se, como as vistas dos cosmoramas” (Gama, 1839, p. 3). Os dispositivos óticos convertem-se em tropos e matéria de símiles e analogias.

Para além da ficção brejeira de Macedo e da vida modorrenta flagrada nos periódicos da Corte, o fato é que no Brasil do século XIX já se encontra uma demanda por aparelhos e espetáculos óticos de diversão: os anúncios nos jornais da época perfazem uma imagem bastante nítida de sua circulação em estabelecimentos óticos, entre lentes, microscópios e telescópios (cf: Silva, 2006). No *Jornal do Commercio* de 31 de janeiro 1834, o médico espanhol José Félix Muniz – também proprietário de um gabinete de espetáculos óticos – definiu o interesse da época pelos espetáculos óticos, em que se misturam ciência, arte, entretenimento e educação, proveito e prazer:

Poucas ciências físicas apresentam maior utilidade e divertimento ao homem do que a Ótica. Por ela, apresentando este aos olhos os objetos debaixo de um diferente ângulo visual, e abrangendo um maior número de raios da luz refletida pelos mesmos, achou o meio de engrandece-los à sua vista, e aproximá-los a si; abrindo deste modo à sua contemplação a conquista de um novo mundo científico, cuja existência lhe era desconhecida. A distância e a pequenez dos objetos não contrariam mais como dantes as investigações de sua curiosidade, e as empresas de seu ardor de saber, e de melhorar a sua sorte; e pelos aparelhos e mais instrumentos que a Ótica lhe fornece, ele viu diante de si um espetáculo que não só enriqueceu a ciência e a arte com muitas vantagens, como também granjeou a seus sentidos e a sua imaginação as ilusões mais belas e deleitosas, de maneira que essa ciência foi para ele uma fonte de proveito e de prazer. Entre as ilusões divertidas que a Ótica fornece com o jogo de seus fenômenos, é certamente mui grande e mui agradável a do quadro quase natural que ela apresenta de cidades, passagens e localidades, mui vastas e remotas que a pintura mal pode retratar em pequeno ponto. Em todos os tempos e em os países mais cultos, este espetáculo sempre interessou as pessoas de gosto e amantes do belo. (Muniz, 1834, p. 3)

Uma busca pelos periódicos das primeiras décadas do século XIX prova a estima por tais espetáculos que nutria a sociedade da época. O *Jornal do Commercio* de 14 de junho de 1830 anunciava a exibição (ou, como se dizia

à época, patenteava ao público) de um diorama na rua Direita, representando a passagem sob o Tâmis, em Londres, a 400 réis a entrada. O *Diário do Rio de Janeiro* de outubro 1835 informava que no Diorama da Rua do Ouvidor, n. 212, se daria a representação de, entre outras cenas novas, a famosa Batalha de Almoester. Pouco abaixo, na mesma edição, lê-se que no Cosmorama da Rua da Vala, n. 130, amanhã domingo, se apresentará a grande batalha do exército de Napoleão com o exército austríaco. Chama atenção a preferência por imagens de guerra: levando-se em conta que a fotografia ainda não atingira seu momento de massificação, as imagens de conflitos bélicos circulantes no século XIX ainda estavam mormente figuradas no campo plástico da pintura. No caso brasileiro, há que se lembrar do italiano De Martino, pintor oficial da Guerra do Paraguai, e também de certa tradição de pintura monumental que tem na *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, e no *Conflito naval do Riachuelo*, de Victor Meirelles, sua síntese. Cumpre lembrar que estudos mais recentes têm sinalizado para o interesse e mesmo a utilização de dispositivos óticos por parte dos pintores do período, como se depreende do estudo de Vladimir Machado sobre o tema (cf: Machado, 2008). Antes disso, contudo, já os espetáculos óticos atendiam à demanda por imagens de guerra, com a exibição de cenas de grandes batalhas.

Na década de 1830, o Rio “se encheu de cosmoramas, em permanente e rumorosa rivalidade” (Ferreira, 1994, p. 448). Na edição do *Jornal do Commercio* de junho de 1835 é possível encontrar um anúncio informando que, dentro de seis dias, ocorrerá, no Teatro São Francisco de Paula, a exibição de vistas animadas de cidades estrangeiras, incluindo a francesa Grenoble, com anunciado efeito de luar; o mesmo anúncio observa que nos intervalos se executarão peças sinfônicas. Espremido entre um anúncio de venda de um casal de escravos e um de procura por capatazes, na mesma edição foi impresso um “Aviso ao Público”, no qual são criticados os diversos cosmoramas, panoramas, lanternas mágicas e outras marmotas da cidade, para, enfim, elogiar o diorama da Rua do Ouvidor, número 212, no qual eram apresentadas vistas do Rio de Janeiro, Paris, Londres etc, a 160 réis a entrada. Esse não foi o único gabinete de espetáculos óticos que a Rua do Ouvidor, então centro nevrálgico da vida social da Corte, abrigou. No

número 181 funcionava outro, no qual se apresentava uma vista da Fonte de Santa Sofia. Em 1834, o *Diário do Rio de Janeiro* anunciava, na seção de “Notícias particulares”, a venda do cosmorama de Félix Muniz (que, inicialmente locado na rua da Cadeia, migrara para a rua do Ouvidor, em sala com capacidade e número de vistas ampliados):

O proprietário do Cosmorama da Rua do Ouvidor n. 175, canto da dos Latoeiros, tendo de regressar a Espanha de onde é natural, e de onde emigrou em 1825, por ser constante em seus princípios, pondo-se ao abrigo das leis deste País eminente hospitaleiro, respeito a haver cessado os motivos de sua imigração, com as mudanças atualmente ocorridas naquele ministério, e as bem fundadas esperanças de uma total reforma na política daquele governo, para deste modo reunir-se à sua prezada família, e reintegrar-se na posse de seu emprego, que abandonou depois de vinte anos de constantes serviços, oferece à venda o seu estabelecimento de Cosmorama completo, tal qual existe atualmente; as pessoas que o pretenderem, poderão tratar na mesma casa. (Anônimo, 1834, p. 3)

A presença dos cosmoramas na rua do Ouvidor foi tematizada em um poema humorístico publicado em 1837 em *A mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada*, periódico de curta duração publicado por Paula Brito:

Como brilhante se acha estes dias
A Rua do Ouvidor! Confeitarias
Armadas todas de festões mimosos,
Que agradam tanto aos olhos curiosos,
Oferecendo estão cenas muito belas
Aos velhos, velhas, moços e donzelas,
Que aproveitando a noite, e a clara lua,
Tem enchido, em farranchos, toda a rua.
No princípio se avista um Cosmorama
Em que um mau realejo a todos chama
Para verem (deixando-se na entrada
Meia pataca boa, que maçada!)
Lutar no horror terrífico de Marte
O Grande Napoleão, o Bonaparte (...)
O Vesúvio se avista incendiado
Que mais de vezes cem já se há mostrado.
Aqui veem-se mil tropas se batendo,
Ali Fieschi, Morey, Pepin morrendo
Com o seu companheiro por tentarem
Ao seu atual Rei assassinare;
Vê-se outras muitas coisas, e painéis,

Que nem ao menos valem trinta réis,
E pior sendo tudo acompanhado
Do realejo em tom desafinado.
(Anônimo, 1837, p. 9-10)

O prestígio dos espetáculos óticos não se limitou à Corte, chegando às províncias. Um anúncio do *Recopilador Liberal* de 1835 informa que o Cosmorama da Rua de Bragança, em Porto Alegre, “acaba de botar em vista a Cidade do Porto” (apud Dornelles, 2004, p. 44), ressaltando não apenas o pitoresco da exibição, como também o fato de que “a dimensão desta vista é a mesma que a do Rio de Janeiro” (apud Dornelles, 2004, p. 44). Como informa Aline Trusz, “entre 1841 e 1873, ao menos, exibidores itinerantes de caixas e vistas óticas expuseram as suas imagens em Porto Alegre de forma independente, empregando aparelhos que rebatizaram como cosmoramas e cicloramas” (Trusz, 2008, p. 33). O *Diário de Pernambuco* de 1839 participava ao público a chegada do Cosmorama de Monsieur Desbarat, também referido como teatro ótico pitoresco, com entradas a mil réis, sendo possível contratar sessões privadas do espetáculo. No mesmo ano, em Salvador era possível contemplar vistas de Jerusalém, Malta, Porto, Madrid etc ou cenas de batalhas militares em um cosmorama com entradas a 160 réis. Em São Paulo, a Rua da Imperatriz (futura rua XV de Novembro) acomodava um diorama de 500 réis. Tais espetáculos, como dito, não se concentravam nas capitais das províncias, pois, como se deduz de um anúncio no *Recopilador Campista* de 1837, em Campos dos Goytacazes era possível atender às sessões de Cosmorama com seis cenas representadas e a 320 réis por pessoa.

Como se verifica, havia, de fato, uma oferta significativa de entretenimentos que se propunham a apresentar ao espectador imagens capazes de, por meio de efeitos óticos, colocar em xeque a percepção visual. Os panoramas tinham funcionamento simples, mas de grande impacto: “desfraldando diante do espectador uma tela circular na qual a perspectiva é exatamente respeitada, trata-se de criar nele a ilusão completa da realidade e dar-lhe, assim, a impressão de contemplar uma paisagem ou de presenciar uma batalha naval” (Milner, 1990, p. 20). As lanternas mágicas e cosmoramas eram mais simples ainda: essencialmente “um tabique, e nesse tabique uma fileira de buracos à altura dos olhos da curiosidade; em cada

buraco uma lente” (Ferreira, 1996, p. 449). Como frisa Max Milner, pode-se atribuir grande parte do efeito causado por esses espetáculos óticos à “passagem de um espaço urbano a um espaço totalmente distinto” (Milner, 1990, p. 21). É como se esses equipamentos óticos permitissem o desvelamento daquilo que os surrealistas chamariam, a partir do segundo quartel do século XX, de “mais-realidade”. Não é por acaso que em um dos números da revista *Minotaure* encontramos uma imagem de um raio elétrico obtida por método de fotografia científica diretamente associada à escrita automática, o que Breton repetiria em uma *collage* intitulada “A escrita automática”, na qual se vê um microscópio do qual parecem jorrar animais, à maneira de uma cornucópia de imagens (cf: Poivert, 2006, p. 74). Ainda no século XIX, o pensamento científico já associava diretamente percepção visual e conduta psicológica, sendo certo que mesmo Freud “acreditou no acesso a um ‘a-mais de real’ por meio dos aperfeiçoamentos da ótica” (Huot, 1991, p. 30). Para Hervé Huot, em seu estudo sobre a importância do olho e do olhar no pensamento e na prática clínica do psicanalista, “devemos, aliás, constatar que de ponta a e ponta de sua obra, desde *Die Traumdeutung*, Freud não cessa de tomar como modelos de uercomparação para o aparelho psíquico instrumentos óticos, microscópio, telescópio ou aparelho fotográfico” (Huot, 1991, p. 32).

Vale lembrar, ainda, que os dioramas estão diretamente vinculados à fotografia. Como ressalta Celeste Olalquiaga, no capítulo de seu estudo sobre modernidade e artifício em que trata dos panoramas e dos dioramas, “inventados em finais do século XVIII, eles foram refinados por Daguerre, um dos inventores da fotografia, que mostrou seu ‘Diorama’ em Paris, onde foi considerado uma ‘salle de miracle’, uma espécie de câmara maravilhosa” (Olalquiaga, 1998, p. 23). A Walter Benjamin não passou despercebido o fato de que “no mesmo ano em que Daguerre inventou a fotografia, seu diorama foi destruído pelo fogo: 1839” (Benjamin, 2009, p. 573). Há que se atentar, no entanto, para o fato de que, no tocante às relações engendradas entre as mídias óticas características da cultura visual oitocentista, “essas formas de representação [dioramas, cosmoramas etc] estavam, até certo ponto, em competição, eram influenciadas e influenciavam a fotografia, mas tinham

uma distinta relação com as artes plásticas e o entretenimento popular” (Wilson, 2004, p. 31).

Nas *Passagens*, Benjamin não deixa de apontar a relação direta entre esses dispositivos óticos e o cinema. O diorama é definido da seguinte forma: “trata-se aqui de uma espécie de precursor lúdico da projeção acelerada no cinema, uma aceleração espirituosa, dançante, um tanto maliciosa do decurso do tempo” (Benjamin, 2009, p. 571). Já em relação aos panoramas, Benjamin cita Marcel Poëte, para quem “a voga dos panoramas, entre os quais assinalamos o de Boulogne, correspondia então a dos cinematógrafos de hoje” (Benjamin, 2009, p. 572).

Além disso, não se pode esquecer que *Vue de Paris depuis les Tuileries*, o notório panorama exibido em Paris em 1800, “foi obra do americano Robert Fulton, que três anos depois viria a construir o primeiro barco a vapor, dando início a um ciclo de transformação nos transportes que teria grandes consequências sobre o modo de percepção e representação da realidade” (Müller, 2007, p. 133). Para John Tresch, “o panorama era de interesse para os cientistas pois ele estimulava e ao mesmo tempo tornava observáveis os mecanismos da percepção” (Tresch, 2012, p. 136).

3. A escrita na estufa urbana: entre percepção e técnica

Assim, para entendermos a imagem-miragem de uma cidade moderna e cosmopolita em circulação nas primeiras décadas do século XX, surge a necessidade de se avaliar a força e os efeitos impressos pelas novas técnicas sobre a percepção ao longo do processo de configuração da modernidade estética. Como ressalta Nelson Brissac Peixoto, foi nos dioramas, nos panoramas, nas Exposições Universais e na arquitetura das passagens que começou a se delinear “uma paisagística do urbano” (Peixoto, 1996, p. 36). Por meio dos dispositivos óticos, “a cidade ganha as dimensões de uma paisagem, como também ela o seria, mais sutilmente, para o flâneur” (Peixoto, 2003, p. 111). E, com essa *paisagística do urbano*, emerge uma *poética do urbano* em contexto moderno, que parece codificada nas obras de autores como Baudelaire – em particular a seção “Quadros parisienses” de *As flores do mal* – mas cujos antecedentes, a bem da verdade, “são as coletâneas

folhetinescas e séries de esboços da metade do século” (Benjamin, 2009, p. 573). Nesses folhetins e em obras como *Os mistérios de Paris* encontraríamos já “uma vasta literatura cujo caráter estilístico oferece um equivalente perfeito aos dioramas, panoramas etc” (Benjamin, 2009, p. 573).

Ao trazermos o problema para o âmbito brasileiro, resta explícita a contribuição da linhagem pioneira de prosa urbana entre nós para a configuração da modernidade estética. Já em suas primeiras manifestações, fica clara a preocupação em fazer ver a cidade. Assim, em 1837, o periódico *Gabinete de Leitura* publicou três textos que tematizavam a vida na urbe, dois deles focalizando os deslocamentos pela cidade – a saber: “Uma visita”, “Vamos à feira” e “Um baile”. Pouco depois, em 1839, o *Correio das Modas* publica “Minhas aventuras numa viagem nos ônibus” e “Uma viagem na barca de vapor”, ressaltando que, dentro dos modos de deslocamento previstos para o espaço urbano, o transporte coletivo “nivela as condições e estabelece completa igualdade entre todas as pessoas” (Pena, 1839a, p. 30). O percurso da viagem de ônibus começa em Laranjeiras, passa pelo Largo do Machado e pela rua do Catete, até chegar, enfim, ao Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes). Para realizar a viagem pela barca a vapor, é necessário primeiro chegar à estação e, para tanto, percorrer as ruas labirínticas do Rio antigo – e com ele vai se reconstituindo diante da imaginação esse cenário desintegrado na poeira do tempo, persistindo, apenas e quando muito, a toponímia: “enfio pela rua da Cadeia como um foguete; atravesso a rua da Misericórdia; passo pela rua do Teatro de São Januário; e acho-me na Praia de D. Manuel” (Pena, 1839b, p. 126). Chegando à estação, ficamos sabendo que a barca a vapor não é o único meio de transporte possível para a travessia da Baía, sendo disponível, também, uma espécie de precursor do transporte alternativo, que eram as faluas:

– Senhor vai para S. Domingos?

1. – Pataca e meia, eu passa Sinhô p’ra Praia Grande.

2. – Não quero ir de falua – respondo já de bengala no ombro, vendo vir novo reforço. Em poucos instantes vejo-me cercado sem poder dar um passo.

3. – Falua, Senhor? – A minha é mió. – Entra na minha, falta só uma pessoa; dois

vinténs! – Sinhô! Sinhô! A barca ainda tarda! – Senhor está com pressa, vem...

(Pena, 1839b, p. 126)

Na prosa apressada, para consumo imediato, da crônica-folhetim persiste o esforço por assimilar à narrativa elementos da paisagem urbana, fazendo ver a cidade. É nesse painel da primeira metade do século XIX que podem ser procurados os antecedentes da referida linhagem de literatura urbana, na qual certamente há de figurar *O filho do pescador* – cotada entre as primeiras obras a que se poderia chamar de romance brasileiro, disputando essa primazia com narrativas longas do século anterior e do seu e ostentando como subtítulo: “romance brasileiro – original” –, escrito por Teixeira e Sousa e publicado em 1843. Apesar dos lances rocambolescos que compõem a narrativa ambientada na Corte, despontam, aqui e ali, informações que visibilizam a vida urbana da época e que, somadas, traçam “um quadro de costumes do Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX” (Tinhorão, 2000, p. 58). Ambientado no Rio de finais do século anterior, do segundo romance de Teixeira e Sousa, *Tardes de um pintor* (1847), Antonio Candido elogiaria “a descrição do *bas-fond* carioca, com seus valentões estipendiados, seus ciganos, seus falsos mendigos, bodegueiros, moleques, num primeiro esboço do que faria Manuel Antônio de Almeida” (Candido, 2009, p. 452).

Na raiz da linhagem de escrita urbana encontra-se o dramaturgo e folhetinista Martins Pena. Nas duas “viagens” de 1839 acima mencionadas, Martins Pena focaliza a vida urbana não em seus elementos paisagísticos, trazendo à cena ainda os tipos humanos e as situações tipicamente citadinas. A barca a vapor retorna na peça *As casadas solteiras*, mas agora partindo de Paquetá. Em *Um sertanejo na corte*, Martins Pena propõe uma literatura dramática que, além de citadina, chega mesmo a tematizar a experiência na grande cidade. *O dileitante* registra a trilha sonora de meados do século XIX, com seus lundus, modinhas e operetas a circularem pelas ruas, salões e teatros da Corte. Os ambientes urbanos e a evocação de práticas sociais de ambientação citadina marcam *O caixeiro da taverna* (com a evocação ao entrudo e às vicissitudes do comércio), ao passo que a discreta expansão industrial do Brasil Imperial é satirizada nas engenhocas delirantes de *Os dous ou o maquinista inglês*. Vale lembrar que, havendo desde 1828 medidas fiscais para incentivar a produção nacional de bens seriados, o pano de fundo de uma peça como *Os dous ou o maquinista inglês* é tanto o do malogro

dos esforços individuais para o desenvolvimento industrial como o da entrada em cena de investidores-especuladores estrangeiros, cuja presença sinaliza para uma ambientação urbana e cosmopolita – mas de um cosmopolitismo movido pela equação econômica, desde sempre.

O mesmo vale para a mistura de crônica, *flânerie* e costumbrismo urbano de Joaquim Manuel de Macedo, a que aludimos anteriormente. Nas *Memórias da rua do Ouvidor* e em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, Joaquim Manuel de Macedo propõe uma espécie de cronista-cicerone, que, além de instigar deslocamentos pelo corpo da cidade (no espaço), também se lança a uma prospecção arqueológica da experiência urbana (no tempo). Em um estudo muito importante para a reavaliação da obra de Macedo, publicado na *Revista Acadêmica* em 1940, Prudente de Moraes Neto (sob o habitual pseudônimo Pedro Dantas) gaba, na obra macediana, o “cronista meticoloso e fidedigno da nossa vida social nos meados do século passado” (Dantas, 1940, p. 16). Muito atento às lendas urbanas e às fontes orais da história, em seus passeios arqueológicos pelo Rio de Janeiro o cronista-cicerone se socorre de depoimentos de pessoas contemporâneas aos fatos que apresenta, criando uma urdidura densa entre lenda e realidade, entre reconstituição histórica e criação coletiva. Nas *Memórias*, segue um roteiro cronológico pelo qual apresenta a biografia de uma rua – que, vale reparar, nasce como um “desvio” – a partir de tradições orais, anedotas, fatos curiosos e costumes urbanos, conseguindo, em seus melhores momentos (como nos capítulos dez e doze), flagrar as dinâmicas da vida social brasileira ao longo do tempo. Em *Um passeio*, descartada a necessidade de cumprir um sequenciamento cronológico, o texto se compõe justamente a partir de um verdadeiro deambulatório, ao qual o leitor é convidado a seguir já nas páginas iniciais: “Excluamos do nosso passeio toda a ideia de ordem ou sistema”, concluindo com o convite sempre acintoso onde quer que se insinuem as forças de controle social: “Passeemos à vontade: a polícia o permite e as posturas da ilustríssima Câmara o não proíbem. Estamos no nosso direito: passeemos” (Macedo, 2004, p. 25). Como salienta Pechman, “a cidade é irredutível em Macedo” (Pechman, 2002, p. 191). Por conta disso, A. Candido não hesita em atribuir a Macedo o papel de “haver lançado a ficção brasileira na senda dos estudos de costumes urbanos” (Candido, 2009, p.

461), revelando-se, com o tempo, o que chama de “valor documentário” (Candido, 2009, p. 461) de seus romances, vez que, embora limitados em termos de carpintaria e fatura, registram as práticas sociais de sua época:

Os saraus, as visitas, as partidas, as conversas, os domingos na chácara, os passeios de barca; as modas, as alusões à política; a técnica do namoro, de que procura elaborar verdadeira fenomenologia; a vida comercial e o seu reflexo nas relações domésticas e amorosas – eis uma série de temas essenciais para compreender a época, e que encontramos bem lançados em sua obra, de que constituem talvez o principal atrativo para o leitor de hoje. (Candido, 2009, p. 461)

Para Flora Süssekind, há um importante gesto de inversão implicado na escolha de Macedo, enquanto romântico, pela estufa urbana, em detrimento do elogio da natureza tropical prescrito por Denis décadas antes: “Agora, em vez de matas densas, imensas, fala-se de algum jardim público; em vez de uma sucessão de cachoeiras, descrevem-se confeitarias e conventos, com porta de entrada, muros e limites bastante visíveis” (Süssekind, 1990, p. 231) – conseguindo, de alguma forma, driblar a estereotipificação “plástico-literária de um Brasil-paisagem natural” (Süssekind, 1990, p. 29) e desviar-se dos “sistemas específicos de classificação e representação da paisagem e da nacionalidade” (Süssekind, 1990, p. 54) vigentes durante o romantismo.

A partir da constatação de Benjamin do estabelecimento de vasos comunicantes entre literatura e dispositivos óticos, se vínculos íntimos se tramam entre escrita e técnica, de igual forma as conexões entre dioramas, panoramas etc e a fotografia e o cinema mostram que, para entender o processo de obtenção de um certo registro estilístico urbano (tanto no campo artístico no da técnica), é necessária uma arqueologia da mídia ótica em seu instante de penetração no imaginário das grandes cidades – colaborando, como vimos em relação à Capital Federal, para a figuração de uma imagem-miragem.

Em fim de contas, a presença de tais antecedentes mostra como a configuração da modernidade estética no Brasil não foi obtida mediante salto único e mortal na década de 1920, constituindo-se, antes, um longo processo de construção, cujos marcos iniciais podem ser remontados ao

século XIX. Se é certo que o último quartel do oitocentos testemunhou a “imagem fotográfica em seu momento de massificação” (Fabris 1991: 33), é igualmente certo que o surgimento popularidade comprovam a emergência de uma espécie de iconografia industrial capaz de atender à referida demanda. De par com as novidades técnicas – como os dioramas e panoramas, a fotografia e o cinema, para ficarmos no campo ótico –, revistas e jornais também foram afetadas pelas transformações técnicas no campo da reprodutibilidade da imagem. Dados os vasos comunicantes estabelecidos diretamente entre periodismo e literatura e os efeitos das inovações no horizonte técnico percebidas desde o século XIX, para entender o processo de configuração da modernidade estética (sobretudo em seus aspectos perceptuais) o exercício de uma espécie de arqueologia do olhar em espaço urbano se revela precioso, justamente porque necessário, colaborando para se aferir em que grau e extensão a escrita (jornalística e literária) das primeiras décadas do século XX absorveu, em suas estruturas mais profundas (tanto as estilísticas quanto as ligadas às instâncias de organização do pensamento), as alterações de percepção engendradas pelos dispositivos óticos que renunciaram a fotografia e o cinematógrafo.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. (1959). *Obra completa – Vol. 1*. Rio de Janeiro: Aguilar.

_____. (2004). *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes.

ANDRIOPOULOS, Stefan. (2014). *Aparições espectrais*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio.

Catálogo da Livraria de B. L. Garnier – número 23. (1868). Rio de Janeiro: B. L. Garnier.

ANÔNIMO. (1815). *Gazeta do Rio de Janeiro*. Número 73. 13 de setembro, p. 4.

_____. (1818). *Gazeta do Rio de Janeiro*. Número 42. 27 de maio, p. 4.

_____. (1834). *Diário do Rio de Janeiro*. Número 2. 2 de abril, p. 3.

_____. (1837). *A mulher do Simplício ou A Fluminense Exaltada*. Número 55. 5 de março, p. 9-10.

ÁVILA, Myriam. (2008). *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. BALZAC, Honoré de. (2002). *O Pai Goriot*. São Paulo: Estação Liberdade.

BENJAMIN, Walter. (2009). *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

CANDIDO, Antonio. (2009). *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

DANTAS, Pedro [Prudente de Moraes, Neto]. (1940). "O romance brasileiro". In: *Revista Acadêmica*. Rio de Janeiro, Fevereiro.

DORNELLES, Beatriz. (2004). *Porto Alegre em destaque: história e cultura*. Porto Alegre: Editora da PUC-RS.

FABRIS, Annateresa. (1991). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EdUSP.

FERREIRA, Orlando da Costa. (1994). *Imagem e letra*. São Paulo: EdUSP.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. (2008). "Ecos de pitoresco com ar de fotografia: a paisagem e a cidade". In: *Anais on-line do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. Disponível <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/CARMEM_FIGUEIREDO.pdf>. Acessado em 10/11/2017.

GAMA, Lopes. (1839). "O Bairrismo". In: *O Carapuceiro*. N. 20, 30 de maio, p. 3.

HUOT, Hervé. (1991). *Do sujeito à imagem: uma história do olho em Freud*. São Paulo: Escuta.

KITLER, Friedrich. (2016). *Mídias ópticas*. Rio de Janeiro: Contraponto.

MACEDO, Joaquim Manuel de. (1988). *Memórias da rua do Ouvidor*. Brasília: UnB.

_____. (1997). *A luneta mágica*. São Paulo: Iluminuras.

_____. (2004). *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro. Volume I*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; São Paulo: Planeta.

MACHADO, Vladimir. (2008). “Projeções luminosas e os métodos fotográficos dos panoramas na pintura da *Batalha do Avaí* (1875-1876)”. In: *Revista 19&20*. Rio de Janeiro, v. III, n. 1, janeiro. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm>. Acesso em 06/09/2017.

MANNONI, Laurent. (1996). “The Phantasmagoria”. In: *Film History*. Indiana University Press. Vol. 8, No. 4, International Trends in Film Studies.

_____. (2003). *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*, São Paulo: Editora SENAC: UNESP.

MEDEIROS, Margarida. (2010). *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

MERCIER, Louis Sébastien. (1801). *Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux*. Paris: Chez Moussard.

MILNER, Max. (1990). *La fantasmagoria*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico.

MÜLLER, Adalberto. (2007). “A lucarna do infinito: Baudelaire e a fotografia”. In: *Alea*. Volume 9, número 1, janeiro-junho, pp. 131-140.

MUNIZ, José Félix. (1834). “Cosmorama. Ou Ilusão Ótica divertida de vistas de Cidades e paragens em ponto grande quase ao natural”. In: *Jornal do Commercio*. Ano VIII, n. 24. 31 de janeiro, p. 3.

OLALQUIAGA, Celeste. (1998). *The Artificial Kingdom*. New York: Pantheon.

PECHMAN, Robert M. (2002). *Cidades estritamente vigiadas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.

PEIXOTO, Nelson Brissac. (2004). *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac.

PENA, Luís Carlos Martins. (1839a). “Minhas aventuras numa viagem aos ônibus”. In: *Correio das Modas – Jornal Crítico e Litterario das Modas, Bailes, Theatros etc.* Sábado, 26 de janeiro. Ano 1. Número 4. Vol. 1, p. 30.

_____. (1839b). “Uma viagem na barca de vapor”. In: *Correio das Modas – Jornal Crítico e Litterario das Modas, Bailes, Theatros etc.* Sábado, 26 de janeiro. Ano 1. Número 15. Vol. 1, p. 126.

POIVERT, Michel. (2006). *L’Image au service de la Révolution*. Paris: Le Point du Jour.

SARMIENTO, Guilherme. (2010). “Lunetas mágicas: traduções óticas em Macedo e Alencar”. In: *A cor das letras*. Volume 11, número 1. Feira de Santana, pp. 113-126.

SILVA, Maria Cristina Miranda da. (2006). “A presença dos aparelhos e dispositivos óticos no Rio de Janeiro do século XIX”. Tese de doutoramento em Comunicação em Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SUSSEKIND, Flora. (1987). *Cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1990). *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras.

TINHORÃO, José Ramos. (2000). *A música popular no romance brasileiro. Vol. I: Séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Editora 34.

TRESCH, John. (2012). *The Romantic Machine*. Chicago: The University of Chicago Press.

TRUSZ, Aline. (2008). “Entre lanternas mágicas e cinematógrafos”. Tese de doutoramento apresentada junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

WILSON, Michael. (2004). "Visual culture: a useful category of historical analysis?". In: *The Nineteenth Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge.

FOTOGRAFIA E ILUSTRAÇÃO DE POEMAS NA REVISTA CARETA

Armando Gens*

RESUMO: Este estudo coloca em debate as relações entre retratos femininos, poemas e desenho nas páginas da revista Careta (1912-1913). Neste sentido, o interesse da pesquisa focaliza possíveis relações estabelecidas entre corpo e poema, entre padrões literários e questões de gênero, além de estudar os modelos captados pela lente da câmera e os desenhos de J. Carlos, com a finalidade de detectar efeitos e significações do que se quer mostrar e do que se omite da vida moderna em conjuntos visuais cujos processos de composição investem em uma estética gráfica de cunho híbrido.

PALAVRAS-CHAVE: Revista Careta; Fotografia; Poemas; Ilustração.

ABSTRACT: This study attempts to debate the relations between female portraits, poems and drawing in pages of the magazine Careta (1912-1913). In this sense, the interest of the research focuses on possible relationships established between body and poem, between literary standards and gender issues, in addition to studying the models captured by the camera lens and J. Carlos's works, in order to detect effects and meanings of what one wants to show and what is omitted from modern life in visual sets whose composition processes invest in a hybrid graphic aesthetic.

KEYWORDS: Careta Magazine; Photograph; Poems; Illustration.

As revistas ilustradas fluminenses do início do século passado podem bem encarnar o “outro” do Modernismo — a cultura de massa —, de acordo com Andreas Huyssen. Em *Memórias do Modernismo* (1997), o autor destaca que a cultura de massa colocava em perigo o projeto estético modernista, porquanto a firme posição do modernismo, ao se mostrar hostil a ela, se apoiava na intenção de garantir a autonomia da obra de arte, tomando distância, especialmente, da cotidianidade, do consumo e do universo do trivial. E se o maior compromisso do modernismo fora, então, com a alta cultura e com as estratégias de preservá-la de contaminações, a cultura de massa surgia como uma presença que ameaçava e desestabilizava a alta cultura burguesa, uma vez que já não era possível reter o fluxo de uma

* Faculdade de Formação de Professores da Universidade do estado do Rio de Janeiro – FFP-UERJ

cultura mais comercial, palatável, acolhedora de gêneros e formatos ao gosto do grande público.

Diante de tais premissas, as revistas ilustradas que circularam pelo campo gráfico fluminense, no início do século XX, podem ser consideradas como esse “outro”, pois, sem temerem a mestiçagem cultural, investiram na cotidianidade, lançaram mão dos meios tecnológicos disponíveis, fizeram amplo uso da fotografia e empregaram técnicas mistas na ilustração de poemas que coincidiam com certas práticas das vanguardas históricas: colagem e montagem. E, ao adotarem como identidade gráfica o estilo *Art Nouveau* que é, por excelência, um estilo que promove a aproximação de artistas e artesãos, patrocinaram sem refreamentos o diálogo entre artes visuais, literatura e técnica.

Esse diálogo assinalava não só um vínculo com a visualidade, mas também com um padrão gráfico ornamental. Imbuídas de um compromisso com a atualidade esteado em efeitos gráficos, as revistas ilustradas buscaram emoldurar o cotidiano com uma aura de *glamour*, estetizaram a cena contemporânea, disseminaram informações, tornaram acessível ao público leitor saberes (um novo Enciclopedismo?) e potencializaram, sobretudo com o largo emprego de fotografias, o imaginário urbano no qual a cidade se apresentava como um espaço a ser desfrutado em suas belezas paisagísticas, a ser consumido por seus leitores. Nesta perspectiva, por entender que o espaço urbano pertencia a seus habitantes, estimularam o viver a urbanidade das ruas, sugerindo passeios ao ar livre e desfiles pela grande passarela que foi a Avenida Central.

Considerando-se que as revistas ilustradas podem encarnar o “outro” tão temido pelo modernismo, elas mesmas, enquanto produtos da cultura de massas, reforçaram essa ideia de outridade pelo viés do gênero, uma vez que a cultura de massas, desde o século XIX, esteve associada à mulher. Segundo Huyssen (1997), a exclusão de mulheres da “alta cultura” fora frequente, porque, durante a metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, “a cultura real, autêntica, permanece prerrogativa dos homens” (HUYSSSEN, 1997, p. 45). Para demonstrar sua tese, o pesquisador recorre à personagem de Flaubert — Emma Bovary — elegendo-a como arquétipo da consumidora de gêneros e formatos de pouco prestígio:

“folhetins seriados”, “revistas populares”, “best-sellers de ficção (Idem p. 48), de modo a assinalar que personagem-leitora afeita a um tipo de literatura mais sentimental, emotiva contrastava com o seu criador: “objetivo, irônico, e com controle de suas formas estéticas” (Idem p. 43).

A analogia entre cultura de massa e mulher, de acordo com Huyssen, se estende ainda às multidões,

quando o século XIX e o início do XX evocavam a ameaça das massas “urrando no portão”, para citar Hall, e lamentavam o concomitante declínio da cultura e da civilização (que a cultura de massa era invariavelmente acusada de causar), havia ainda outro sujeito oculto. Na era do socialismo nascente e do primeiro movimento de mulheres na Europa; as massas que “urravam no portão” eram as mulheres, batendo às portas de uma cultura dominada por homens! (HUYSSSEN, 1997, p. 45),

Aproximando a posição de Huyssen das matérias oferecidas pelas revistas ilustradas fluminenses do início do século XX, o “outro” — a multidão —, ganha, em suas páginas, visibilidade representativa. Se os “urros” não são ouvidos, pode sua comoção ser contemplada, por exemplo, em fotografias que retratavam cortejos fúnebres de importantes figuras masculinas do cenário político cultural brasileiro ou em atos reivindicatórios. São representações visuais que demonstram potência, fluxo, movimento e diversidade. Elas mesmas, as revistas ilustradas, a contar pelo perfil enciclopédico que as caracteriza, denotam espelhar um conceito de multidão pelas tantas singularidades que reúnem e retratam.

Entende-se, portanto, que as revistas ilustradas sejam uma significativa fonte para o estudo de imagens referentes às diversas dimensões da cultura e da política brasileira, quando espessaram o imaginário social com imagens que expunham e maquiavam uma sociedade com graves tensões políticas, sociais e econômicas. A presença de fotografias de burguesas e operárias também corrobora a importância das revistas na construção de uma imagética do feminino em sintonia com os tempos modernos. Tais fotografias de mulheres funcionavam como dispositivo mimético a serviço de moldar atitudes, fixar hábitos, capturar o tempo presente, eternizar transformações urbanas e propor formas de viver a e na

cidade¹. Mas não só como dispositivo mimético. É importante sublinhar que os retratos fotográficos de mulheres, como faceta de modernidade gráfica, coabitaram com desenhos e poemas, de tal forma que passou a fazer parte de conjuntos ilustrativos cada vez mais próximos das orientações artísticas das vanguardas europeias.

Tornando mais específica esta abordagem, elege-se a revista *Careta*, especialmente os números publicados entre 1912 e 1914, para estudar, em suas páginas, a recorrência da articulação entre fotografia de mulheres e desenhos na ilustração de poemas. Diante de tal contexto misto e, por vezes, suspeito, propomos uma série de perguntas a serem respondidas no decorrer deste estudo, a saber: 1- Que inferências podem ser feitas com base nas articulações entre fotografias de mulheres, desenho e poemas? 2- Que marcas culturais e ideológicas são agenciadas por tais articulações? 3 -Pode uma página ilustrada negar o que nela se fixa e afirma? 4 - Desempenhariam estas articulações a função de marcadores de temporalidades? 5 - As propostas de ilustração de poemas mascaram campos excludentes? 4 – Havia um propósito em esbater a fragmentação vivida fora das páginas da revista *Careta*? 5- A ilustração de poemas problematiza questões de gênero na cultura de massa?

J. Carlos na revista *Careta*: poema e ilustração

Para dar início à busca de respostas às questões acima registradas, não se pode ignorar que a *Careta* se configura como importante fonte de pesquisa para o estudo da ilustração de poemas e que, por estar em sincronia com uma modernização gráfica, apostava em expressivas mudanças na retórica da apresentação de poemas. Em lugar das molduras florais empregadas nas revistas *Kosmos* (1904-1909) e *Renascença* (1904-1908), ambas do início do século XX, a *Careta* mostra ultrapassar o meramente ornamental, ao

¹ Cf. “ É o espetáculo da cidade, identificável pela aparência gravada na imagem fotográfica: precioso documento, que preserva a memória histórica. Trata-se, contudo, de um espetáculo misterioso em sua trama, em seus códigos, em seus símbolos, naquilo que esconde *intramuros*, nos seus segredos não revelados. Estamos diante de *realidades superpostas*, a que se vê retratada na imagem (*segunda realidade*, a da representação), convivendo com aquela que se imagina e que teve lugar no passado (*primeira realidade*) num jogo ambíguo, eterno e deslizante. O teatro de uma rua, enfim, cujo espaço cênico e personagens, paralisados num dado momento de sua existência pelo registro fotográfico, permitirá sempre diferentes montagens e interpretações: *múltiplas realidades*. ” (KOSSOY, 2009, p. 130)

apresentar poemas ilustrados, tendo à frente deste projeto modernizador o traço e a criatividade de J. Carlos². Assim, é sempre bom lembrar as ilustrações em estilo *Art Nouveau* que o criador do *Almofadinha* elaborou para os sonetos de Olavo Bilac, publicados inicialmente na *Careta* e que, posteriormente, vieram a compor o livro *Tarde* (1919), porém destituídos das ilustrações de J. Carlos. E nunca é demais frisar que as revistas ilustradas têm valor de álbum da memória gráfico-visual e de documento histórico sobre a ilustração de poemas em veículos tipicamente voltados para a cultura de massas.

A importância da revista *Careta* cresce à medida que, em suas páginas, J. Carlos deixou um legado de valor para a história da ilustração de poemas em periódicos. Suas propostas de ilustração renovaram a cena gráfica brasileira das primeiras décadas do século XX, pois, ao mesmo tempo em que se equipararam às orientações plásticas das vanguardas históricas, elas inovaram na conjugação de materiais e técnicas diversos e até inusitados para o momento. A mescla de desenho com fotografias de mulheres na ilustração do texto poético imprime, sim, a marca de modernização que ousa em combinar um produto da técnica — a fotografia — com o desenho de traço.

No papel de ilustrador de poemas, J. Carlos promove o salto, o corte, a torção de que nos fala Paz (2017), quando se refere à “Mudança”, motor do progresso e modelo de nossas sociedades (Idem p. 84). Ainda que não tenha abandonado por completo as molduras florais, J. Carlos uma retórica gráfica que experimenta matérias diversos.

Ao assumir a posição de ilustrador, J. Carlos tomou para si a responsabilidade de produzir sentidos para os poemas que ilustrou. Neste caso, ele se coloca como leitor, quase sempre um tipo de leitor que não fica circunscrito à superfície dos poemas. Por vezes, chegou, através da ilustração, a desautorizar a mensagem que o poema transmitia para manter-se fiel à dimensão crítica e irônica que impusera aos inúmeros trabalhos que realizou. Suas ilustrações contêm marcas culturais e ideológicas específicas

² Cf. “ [...] J. Carlos, cujo talento se desenvolvia perfeitamente colado, casado, aos avanços técnicos que os velhos companheiros já não puderam acompanhar. Foi o rei da utilização dos recursos. Ele e a oficina eram a mão e a luva, o pé e a bola. Esta parceria perfeita, como se o artista e a gráfica fossem duas metades do mesmo organismo, é que explica que *todas* as suas páginas tenham interesse.” (LOREDANO, 2002, p. 61)

do contexto social e político e agenciam temporalidades distintas que, através das imagens por ele criadas, colocavam à vista de leitoras e leitores um mundo ainda regulado por homens que viam as mulheres fora do campo de ação, à semelhança de objetos romantizados em camafeus e pedestais. No entanto, neste mesmo conjunto de ilustrações, as mulheres burguesas aparecem ocupando o espaço urbano, saindo do ostracismo a que foram condenadas pelo poder falocêntrico. A figura feminina se converte em objeto de exposição e surge associada ao espaço urbano e ao poema. No entanto, contraditoriamente, ainda se apresenta como um “outro” cuja construção identitária se dá a partir de parâmetros androcêntricos e assimétricos.

Após esse conciso perfil de J. Carlos, cabe passar ao exame das ilustrações que realizou, com o firme propósito de responder às perguntas que servem de base a esse estudo.

A página: espaço de coabitação ?

FIGURA 1



CARETA, 1913, n. 248, p. 20-21

Apenas um olhar de relance pelos títulos dos poemas, “Última página”, de Emílio de Menezes³; “Flor do luto”, de Aníbal Teófilo⁴; “O Fórum”, de

³ Emílio Nunes Correia de Menezes, jornalista e poeta, nasceu em Curitiba, em 4 de julho de 1866, e faleceu no Rio de Janeiro, em 6 de junho de 1918. Sua obra reúne poemas satíricos e outros voltados para temas fúnebres.

⁴ Aníbal Teófilo, militar, político e poeta brasileiro, nasceu no Paraguai, 21 de julho de 1873, e faleceu no Rio de Janeiro, 19 de julho de 1915.

Leal de Souza⁵; e “Olhar de monja”, de Basílio Magalhães⁶ (FIGURA 1), percebe-se uma proposta de diagramação que dispensa uma lógica temática, mas que respeita uma ordem gráfica e privilegia o gênero soneto. Enquanto os temas dos poemas apontam para a decrepitude do poeta e da musa, para uma apologia do “templo da lei”, para a contemplação de uma passante vestida de preto e para o olhar da amada que martiriza a voz poética, as fotografias, a princípio, nada tem a ver com o conteúdo dos poemas, como comprovam as legendas: “Viagem ao Pão de Açúcar”; “Canto do Rio (Niterói)”; “Pão de Açúcar”.

É mesmo inusitado o aspecto geral e global da página. Embora na superfície, o que se vê é um conjunto harmônico, no que diz respeito à diagramação da página: poemas, fotografias de sujeitos anônimos recortadas e emolduradas e motivos florais que cumprem ilusoriamente a função de uni-los e adorná-los. As molduras não passam de liames ornamentais em consonância com a retórica do *Ar Nouveau* — linhas sinuosas e elementos fitomórficos — que soldam o que em realidade não se liga. Portanto, o tratamento que o ilustrador concede à página engendra elos de ligadura entre materiais díspares, a fim de camuflar uma fragmentação que começa a ser sentida no espaço urbano; a fragmentação do sujeito histórico e seu consequente anonimato, já que os pontos turísticos recebem legendas.

A página selecionada para análise (FIGURA 1) apresenta dois campos bem distintos: o primeiro campo se ocupa das sociabilidades no espaço urbano explicitamente ilustrado por fragmentos da vida ao ar livre. Nele, o registro do tempo presente — instantâneos de anônimos em atividades de lazer — se dá através da captura de marcos turísticos fluminenses com encenações de práticas e usos voltadas para o viver-a-cidade. Em contrapartida, o segundo campo se destina aos poemas e refere-se a elocuições subjetivadas que correspondem a instantâneos da alma. Decorre que esta tensão promissora, aos olhos de hoje, encena que o tempo presente está marcado por momentos de lazer — a vida lá fora — e de contemplação

⁵ Antônio Eliezer Leal de Souza, poeta, ensaísta, conferencista, jornalista e crítico literário, nasceu em Livramento (RS), em 1880, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1948.

⁶ Basílio de Magalhães, professor, historiador e folclorista, nasceu em Barroso (MG), em 1874, e faleceu em Lambri (MG), em 1957.

dos poemas — a vida aqui dentro — que reconduz o espectador-leitor aos dramas e questões humanas de todos os tempos.

Há, nesta proposta gráfica, um apelo hedonista e um roteiro turístico que se apresentam ao público como possibilidade de, por alguns momentos, distanciar-se do princípio da realidade e da implacável ação do tempo presente que subtrai, de modo sucessivo, a vida de mulheres e homens e, simultaneamente, vende a ilusão de que é possível sair do anonimato. A tendência estetizante presente tanto nos poemas quanto nas fotos amenizam e confortam seus consumidores, porque assumem a “forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de apreciação estética” (SONTAG, 2004, p. 126), emitindo aos consumidores mensagens e imagens com a intenção de unir o disperso e aproximar pessoas e paisagens tão diversas para esbater os efeitos da fragmentação na vida moderna. Reverbera, nesse modo de dispor os elementos ilustrativos na página, a sintaxe imposta a objetos expostos em vitrines.

Corpos, tipos e gêneros

FIGURA 2



CARETA, 1912, n. 188, p. 31

O efeito vitrine, mais uma vez, marca presença na composição da FIGURA 2: as molduras florais estabelecem um fluxo entre fotografia e

poema. Como se pode comprovar, são instantâneos de modelos femininos em circulação (em marcha) pelo espaço urbano. Embora não haja legendas para etiquetar os espaços, é possível inferir que o primeiro instantâneo tem como cenário, para as senhoras devidamente enchapeladas, um jardim público e o segundo, parte de uma construção arquitetônica. Nota-se que estas imprecisões suscitam uma série de perguntas que visam a preencher uma possível estrutura narrativa: Que são essas mulheres? Para onde vão? De onde veem? Qual foi o horário da foto? Estavam a se divertir? iam para o trabalho? Era um final de semana? Estavam saindo de uma missa? Tinham um bom padrão econômico? Enfim, infinitas narrativas que podem ser elaboradas pelos espectadores.

O certo é que se a câmera capturou modelos de mulheres em movimento, a fotografia as imobiliza para sempre em uma pose. Hoje, tais retratos são documentos históricos de uma época em que mulheres burguesas começam a tirar o “passaporte” para viver a vida “lá fora”, já que a dieta da vida moderna impõe um cardápio mais dinâmico, contrariando a inércia e a passividade dos confinamentos. Chamam a atenção suas roupas mais claras, seus chapéus avantajados⁷, entre outros adereços; é curioso perceber que não andam sozinhas, possivelmente uma prática de distinção e um reforço aos padrões morais burgueses. Os retratos são de corpo inteiro e a indumentária ressalta bustos e cinturas. De modo geral, vê-se que o corpo feminino vai sendo moldado para dar destaque as formas sinuosas cujo padrão se aproxima do *bibelot art nouveau*. Nesta linha de pensamento, caberia perguntar quem ornamenta o quê? A fotografia ornamenta o poema ou o poema ornamenta a fotografia?

Pela composição gráfica da página, o recurso permanece o mesmo para unir o diverso. O desenhista lança mão de molduras florais com ramificações e busca harmonizar poema com retrato ou retrato com poema, patrocinando um movimento em forma de quiasmo. Entretanto, essa mesma diagramação admite permutas: poema com poema; retrato com retrato. Os modos de olhar tornam-se mais variados e com ritmos igualmente distintos.

⁷ Cf. “A fotografia tornou-se uma arte pondo seus recursos técnicos a serviço dessa poética dupla, fazendo falar duas vezes o rosto dos anônimos: como testemunha mudas de uma condição inscrita diretamente em seus traços, suas roupas, seu modo de vida; e como detentores de um segredo que nunca iremos saber, um segredo roubado pela imagem mesma que nos traz esses rostos” (RANCIÈRE, 2012, p. 23-24)

Contemplar uma fotografia e ler um poema exigem habilidades e competências que serão requisitadas pelos novos padrões de diagramação. A página assim diagramada reflete um modo de olhar a cidade em seus múltiplos aspectos. Aos olhos não se propõem mais o convencional movimento de baixo para cima ou de cima para baixo. Agora, requisitavam-se olhares cruzados, olhares de esguelha, olhar em todas as direções. Começa, pois, um novo regime em que olhar teria de dar conta da simultaneidade e do múltiplo.

Mas, retoma-se a pergunta: os retratos fotográficos ornamentam os poemas ou os poemas ornamentam os retratos? É bem provável que nem uma coisa nem outra. Avaliando a configuração da página, a disposição de poemas e retratos de mulheres não tem o propósito de ornamento, uma vez que este propósito é realizado pelas molduras florais. Bem mais provável será aproximar poemas e retratos das questões de gênero, ou seja, a proposta de vinculá-los se baseia no lugar comum de que o público feminino teria uma propensão ao gênero lírico aliada a uma outra possibilidade que diz respeito ao fato de que os instantâneos de mulheres representam as modernas musas anônimas, em franca correspondência com o poema “A uma passante”, de Charles Baudelaire: “ — Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez,/ Não mais hei de ter senão na eternidade? (BAUDELAIRE, 2015, p. 303).

Os retratos das passantes que desfilam na página em análise são tipos urbanos que entram em tensão com a cenografia dos poemas. Enquanto “Virgílio”, de Castro Menezes⁸, encerra toda uma ambiência bucólica patrocinada pela “musa pagã”, “Remorso estéril”, de Mário Pinto de Souza⁹, retrata um moribundo em seu leito de morte. De imediato, as tensões afloram em diversos níveis. O primeiro é de natureza espacial. Verifica-se um forte contraste entre as passantes urbanas, a cenografia bucólica e o leito de morte que reforçam não só contradições, mas também se insinuam como visões nostálgicas e agônicas.

⁸ Álvaro de Sá Castro Menezes, poeta, contista, cronista, nasceu em Niterói, em 1883, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1920.

⁹ Mário Pinto de Souza, poeta, nasceu no Rio de Janeiro, em 1882. (Não há informação sobre o ano da morte do poeta.)

Se a nostalgia do campo em perspectiva hedonista é preenchida pelo jardim que serve de cenário para o retrato que se localiza na parte inferior da página, o caráter agônico fica como advertência para que se aproveite a vida, o tempo presente, pois, afinal, os retratos, mesmo que simbolizem a morte (*memento mori*), estão dando destaque ao momento presente, à vida lá fora. Observa-se que essas mesmas tensões reúnem em si um jogo de temporalidades entre passado, presente e futuro, de forma a assinalar a fragmentação da vida moderna, o seu caráter de urgência e a sua descontinuidade que a diagramação da página camufla.

Em relação ao corpo dos poemas e os corpos das modelos-musa, acredita-se que as tensões permaneçam, embora haja pontos de contato, a saber: as palavras e os recursos retóricos vestem os poemas; os vestidos e chapéus vestem as mulheres. Do ponto de vista retórico, a padronização do gênero soneto mantém correspondência com a uniformização da indumentária feminina, pois todas as mulheres retratadas incorporam um único formato. Fica, então muito claro, através do material apresentado na revista **Careta** as questões que os tempos modernos tem de enfrentar. Os problemas acarretados pela padronização, fragmentação, não-diferenciação e exposição se insinuam na página, escamoteados por aquilo que ela pretende documentar na superfície: mulheres, sonetos, moda, sociabilidades e lazer. Como se pode verificar, são os recursos gráficos que promovem o distanciamento do mundo, incitando o público leitor à contemplação do devaneio das caminhantes e das poses eternizadas; marcos de temporalidades distintas.

A cara é o poema? O poema é a cara?

FIGURA 3



CARETA, 1912, n.288, p. 25

Nesta imagem (FIGURA 3), os modelos fotográficos saem do anonimato. As legendas os identificam e conferem a eles identidade: nome e sobrenome. Possivelmente, figuras de destaque na vida social fluminense, em face do tratamento cerimonioso: Sta. Ondina Meirelles de Carvalho e Sta. Thereza Vellez. Os retratos sugerem camafeus devido ao formato que a eles se aplicam e revestem-se de um conteúdo simbólico que deseja assinalar que as senhoritas têm o seu quê de preciosidade — joias da sociedade? — e, ao mesmo tempo, suscitam livre associação entre um objeto de adorno muito presente na composição do visual feminino e uma representação romântica do adereço que advém da trama de *A Moreninha* (1844), romance de Joaquim Manuel de Macedo.

Mais uma vez, a solda entre retratos e poemas se realiza através da moldura assinada por J. Carlos, pois os poemas não mantêm correspondência direta com os retratos. Ali, os espelhamentos são de ordem gráfica. Porém, não se pode negar que a página, em foco, procura atender ao público feminino e que reflete questões de gênero.

Ambos os poemas — “Lírica”, de Carvalho Aranha¹⁰, e “O sonho de Ícaro”, de Reis Carvalho (Oscar d’Alva)¹¹ —, veiculam distintos perfis do masculino. Se no primeiro soneto, o eu poético, por estar cego de amor, admite ficar na dependência da amada, no segundo, encontra-se uma apologia ao homem como inventor. Entretanto, a ilustração de J. Carlos, corroendo, pelo viés do humor, a seriedade que a página poderia inspirar, encaixa uma cena em que dois homens, entre eles um fotógrafo de câmera em punho, perseguem uma delgada sensual senhorita — uma versão da melindrosa —, acompanhada de uma senhora obesa de olhar irascível, que se coloca como obstáculo entre a dupla masculina e o objeto de desejo. Como se pode observar, a ilustração de J. Carlos suscita visualmente uma concepção androcêntrica do feminino.

Todo o poder da mulher sobre o masculino resulta da beleza da juventude e da capacidade de seduzir pelas formas do corpo. Tanto é assim que o humor emana da tensão entre jovem e senhora, entre delgada e obesa, entre gestos afetados e os ameaçadores (especialmente o olhar da senhora). Esse conjunto de poemas, fotografia e desenho a traço reforça uma imagem de feminino ainda dentro de padrões falocêntricos. A mulher, a despeito dos movimentos de emancipação emergentes, é vista ainda como fonte de inspiração e não com produtora ou inventora. Ações de produção e invenção são para os homens como bem demonstra o poema “O sonho de Ícaro”, que incensa o inventor do “aeroplano”.

Percebe-se, na montagem da página, a permanência de determinações históricas que enformam padrões de comportamento convenientes às mulheres, de modo que as caras não são os poemas e os poemas não são as caras. Entre eles, encontra-se um abismo de diferenciações bem marcadas que o humor suscitado pela ilustração de J. Carlos revela, mas também corrobora. Trata-se de um modelo de feminino vinculado às temidas Salomé, Calipso e Messalina e tão em voga na literatura da época. Acredita-se que este conjunto ilustrativo vê a emancipação das mulheres como ameaça. A

¹⁰ Augusto Álvaro de CARVALHO ARANHA, além de poeta parnasiano, foi promotor e juiz. Nasceu em Aracaju, em 1876, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1928.

¹¹ Antônio dos Reis Carvalho, poeta, ensaísta, teatrólogo, jornalista, professor, nasceu em 1874, em São Luís (MA), e faleceu no Rio de Janeiro, em 1946.

página não diz, mas apresenta, na dinamização de retratos e poemas, um embarreamento das reivindicações das mulheres, enquanto categoria social excluída das áreas de criação. Nota-se que, em se tratando de “senhoritas”, era suficiente ter a cara exposta em uma das páginas da *Careta*, porque atendia a interesses históricos, de classe, de sexo e de gênero norteados pelas posições binárias.

Montagem, colagem e temporalidades

FIGURA 4



CARETA, 1913, n. 244, p. 25

De acordo com o que se vê (FIGURA 4), a diagramação da página articula poema, desenho a traço e fotografia. É impossível não vincular esta

diagramação a um procedimento caro às vanguardas europeias: a montagem. Há mesmo um quê de experimentação gráfica, quando conjuga materiais diversos. Embora aparentemente haja um eixo de sentido — o feminino —, explorado nos três materiais que dão a ideia de conjunto, tudo indica que os elementos não foram escolhidos a partir regras fixas. O instantâneo da senhorita Adelaide, o poema de Leal de Souza e a ilustração de J. Carlos são materiais de diferentes procedências que foram produzidos em distintas frações do tempo. Neste sentido, a página e o tipo de diagramação a ela aplicado buscam sincronizar e criar veios comunicativos para o que se apresenta diverso e contraditório.

Trata-se de um exemplo em que o caráter fortuito da vida moderna, a fragmentação do sujeito urbano, as transformações socioculturais e a consciência agônica instauradas pelo presente são evitados pela proposta gráfica, já que se acionam recursos que oferecem uma imagem de “mundo” coeso, ainda que a experiência vivida demonstrasse o contrário. Mas, a camuflagem dos recursos empregados em tal conjunto ilustrativo só será desmontada pelo exame de cada material empregado na composição da página.

Para que se tenha uma compreensão mais detalha do processo, observa-se que, por ocupar o centro da página e estar provido de moldura, o poema desponta como peça-chave, na qual se engatam fotografia e ilustração. Na qualidade de peça-chave, o soneto de Leal de Souza — “Corpo de estátua” —, de base parnasiana, agencia um padrão de feminino pautado em dependência, passividade e imobilidade: “Desperta a inspiração”; “vigor marmóreo”; “Na glória escultural deste corpo de estátua”. Diante de tal configuração, torna-se muito oportuno citar o artigo de Nádya Gotlib, intitulado “Com Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira no início do século XX)”, pois, ao se debruçar sobre a recepção crítica, informa que, para Leal de Souza (o autor de “Corpo de estátua”),

a mulher, além de ser “origem perpétua da espécie e causa permanente do amor” (Souza, 1918: 12-13) é “a mais séria das graves preocupações contínuas do homem” (Souza, 1918: 13), musa profissional a serviço dos homens-poetas:

“As mulheres merecem o culto que lhes tributa a poesia. Ellas aperfeiçoam os homens. Gerando as cegas paixões, obrigam-nos para não serem aniquilados, a disciplinar a vontade.” (GOTLIB, 2016, p.17)

Nota-se que o poema publicado na página da *Careta* reflete um ideal desejado, mas que já começa a ser posto em questão, como bem demonstra o instantâneo que capta a senhorita Adelaide locomovendo-se no espaço urbano. Compreende-se, no entanto, que, para Leal Gomes — um homem afeito aos valores patriarcais —,

o “ideal feminino, “para companheira na vida e musa na arte” se identificasse “com uma estátua que [...] com a serena fronte deserta de ideias e o calmo coração vazio de lembranças viesse, e recebesse, e vivesse os pensamentos e os sentimentos do poeta”. (GOTLIB, 2016, p. 18)

Como é dado observar, a FIGURA 4 aciona um aparente conjunto marcado por materiais contraditórios. Enquanto o poema erige um ideal clássico de feminino com resíduos do mito de Pigmaleão¹², o retrato, ao capturar uma cena de um tempo presente, institui um desejado padrão urbano de mulher que investe em um certo dinamismo: caminhar pela cidade, estar na vida lá fora.

Embora o movimento do corpo feminino esteja congelado como o de uma estátua, o instantâneo registra uma senhorita em atividade. O retrato funde tempo e ação ao registrar o momento presente aliado a uma prática a ser incorporada pelas mulheres daquele quartel de tempo, pois o espaço público não mais será um espaço primordialmente masculino. Sem dúvida, os instantâneos elaboram uma construção identitária para as mulheres dos segmentos abastados, as senhoras e senhoritas, em consonância com a modernização da cidade e com a mobilidade convidativa do novo traçado urbano, especialmente a larga Avenida Central.

A ilustração de J. Carlos para o soneto de Leal de Sousa redimensiona o perfil divino atribuído à figura feminina. O formato aplicado à fotografia

¹² Cf. “ Hoje, depois de Nietzsche (e Freud), ninguém pode continuar a duvidar de que as imagens fabricadas pelo homem sejam receptáculos de poder, dispositivos de desejo, e que tanto sua criação como contemplação obedecem a pulsões, entre as quais as de ordem erótica são, se não as únicas, pelo menos das mais fortes. Não é, pois, a componente libidinal da criação e da contemplação das imagens que surpreende ou levanta problemas, mas o uso que dela se faz. É exatamente esta a questão que o mito de Pigmalião suscita.” (STOICHITA, 2011, p. 13)

de um modelo de carne e osso — o de fechadura — condimenta o perfil de mulher ideal. Contudo, se, em parte, a figura da senhorita é objeto de contemplação — duplamente vista pela câmera e através da página —, o recorte do retrato, em forma de fechadura, instiga a prática do voyeurismo em espaço público e a ela adiciona pitadas de transgressão, malícia e delito, concernentes ao ato de olhar pelo buraco da fechadura.

Assim sendo, a ilustração de J. Carlos para o poema “Corpo de Estátua” acrescenta uma dose de erotismo à página. O que o soneto cala, a solução gráfica ilumina. Mais uma vez, a proposta de página clarifica visualmente o que o poema não diz diretamente, colocando o ilustrador na função de revelar os interditos. Há todo um investimento erótico nesta contemplação do instantâneo da senhorita Adelaide sob a forma de fechadura. O formato estimula um olhar misto de ousadia e malícia, típico do *flirt*, que deve ser incorporado à cartilha dos que circulam pelo espaço urbano, mas também vale como advertência de que os tempos de privacidade foram embora.

Ainda sobre o recorte aplicado ao instantâneo da senhorita, à feição de *trompe l'oeil* gráfico, ele cria uma via de acesso entre a revista e a rua. A passagem pelo buraco da fechadura faz imaginar veios de comunicação entre o momento presente e o espaço urbano, enquanto o soneto de Sousa Leal se mantém salvaguardado da esfera pública pela moldura que o envolve. Porém, antes de protegê-lo, a ilustração, impregnada de sentido paródico, sugere emparedá-lo com uma proposta visual dissonante.

É visível o caráter corrosivo desencadeado pelo humor presente à ilustração de J. Carlos, uma vez que a proposta visual da moldura funciona como um face a face que contrasta com tom solene da voz poética — “Ante ele os joelhos dobro e elevo [...] a face” (BAUDELAIRE, 2015, p. 303). O ilustrador demonstra discordar da mensagem veiculada pelo soneto de Sousa Leal, pois a moldura veicula um padrão feminino marcadamente volúvel. As bolhas de sabão que a senhorita produz levam homúnculos para o espaço e confirmam visualmente a marca do efêmero e do instável nas relações homem e mulher. A figura feminina, nesta posição, comporta certo traço infantil ao fazer bolhas que, por sua vez, representam visualmente a rotatividade dos relacionamentos amorosos e assinalam a precariedade do

equilíbrio do masculino sobre a inconsistência do amor das senhoritas: o esboroamento pode ser fatal, mas quem as leva a sério?

A perspectiva da ilustração ainda é androcêntrica e confere à mulher um perfil centrado na volubilidade que entra em conflito com a figuração de mulher-estátua, concebida como uma divindade a que o homem presta culto. No entanto, esta mesma moldura que envolve o poema, dele escarnece, porque cria uma área de tensão entre a palavra e o desenho, explicitada pela perenidade do mármore em contraste com fragilidade da bolha de sabão.

A partir de uma leitura cômica do soneto, J. Carlos, na qualidade de ilustrador, assume uma posição crítica diante do poema de Sousa Leal, quando o contrapõe ao momento presente. A ilustração põe em evidência os regimes do efêmero, do evanescente, da precariedade e da mobilidade que solapam a vida, as subjetividades e as relações dos habitantes da cidade. Ao que se pode observar, a mobilidade e a circulação no espaço urbano avivam a consciência do tempo presente, tão bem representada pelas ilustrações de J. Carlos. A combinação de retratos fotográficos de mulheres, desenho, poemas e tecnologias gráficas, em lugar de salvaguardar o poema, o expõe às contradições do contexto moderno pelo viés do feminino e à falta de sincronização com o que pode ser visto nas ruas, como bem demonstram os procedimentos de recorte, colagem e montagem.

Páginas para mulheres

O exame dos números da revista *Careta* que foram publicados entre 1912 e 1914 revelam uma atenção especial concedida ao público feminino. São páginas, sem considerar as dos anúncios, que contêm reportagens sobre a categoria social da mulher na sociedade, registros de eventos, novidades relativas ao universo da moda, e poemas ilustrados, além de outras variedades. Tratando-se de um produto endereçado às massas, certas páginas da revista *Careta* recorrem a estratégias que isolam a mulher do universo da criação, para enquadrá-la no rol de consumidoras de trivialidades da vida e de poemas com seus prazos de validade já vencidos.

De acordo com o estudo das páginas selecionadas, para pensar a ilustração de poemas e suas implicações com as questões de gênero, na

revista *Careta* (1912-1914), conclui-se, inicialmente, que os retratos fotográficos de mulheres foram utilizados como material de ilustração¹³ de poemas. Contudo, o tratamento gráfico revela que as fotografias não foram tiradas para este fim. Elas parecem vir de alhures como fazem supor os recortes que lhe são impostos por objeto cortante e conjugam-se a poemas produzidos por homens. Tais agenciamentos gráficos deixam escapar questões de gênero, em um momento em que as mulheres lutam por uma participação mais ativa em diferentes setores da vida pública.

Embora os retratos de mulheres anônimas ou de senhoritas pertencentes à nata da sociedade possam a elas conferir um certo protagonismo e uma rala subjetividade, a posição que as fotografias ocupam na página ainda as mantêm presas à condição de culto, ilustração e contemplação, camuflando o quanto de desejo estes procedimentos continham. Contraditoriamente, são os retratos instantâneos que introduzem um modelo de feminino mais dinâmico, entrando em choque com as mensagens veiculadas pelos poemas.

Em verdade, as composições das páginas deixam escapar um posicionamento vacilante a respeito da construção identitária das mulheres, como estratégia masculina de não querer admitir o início de um movimento que abalava a fundação do sistema patriarcal: “as mulheres estão batendo à porta de uma cultura dominada por homens”.

O retrato da mulher (FIGURA 3) vinculado ao poema “Sonho de Ícaro”, de Reis Carvalho (Oscar d’Alva), por exemplo, ilustra a binaridade existente entre o feminino e o masculino. Thereza Vellez surge como ideal de beleza digno de camafeu, enquanto o poema de Reis Carvalho reserva aos homens a capacidade criativa e a imaginação produtora. Se a conjugação entre retrato e poema contribui para uma dinamização gráfica da página, o plano ideológico ali latente quer obstruir o fluxo das mudanças no campo sociocultural.

Como já foi visto, na cena proposta por J. Carlos (FIGURA 3), o desenho se intromete entre o retrato e o poema, criando uma espécie de

¹³ Cf. “Ao lado das crônicas de costumes e das reportagens sobre eventos políticos, sociais, esportivos e artísticos, a fotografia ganhou espaço nos hebdomadários, que começam a reconhecer “a importância da câmera como meio de ilustração”, por serem mais convincentes e eficientes que os esquemas artísticos, como opinou um editor da época.” (MAUAD, 2000, p. 268). Nesse sentido, J. Carlos rompe com tal procedimento, ao combinar fotografia e desenho.

ruído visual. O ilustrador, ao apelar para a comicidade, reitera um modelo de mulher sedutora que merece ser seguida pelo fotógrafo, uma espécie de *pararazzo*. De tal perspectiva, a ilustração propõe um padrão feminino que, por seus dotes físicos e sedutores, detém o domínio sobre os homens. O jogo de poder explicitado visualmente na página tem uma economia bem diferenciada, na exata medida em que fica patente que aos homens cabe a invenção e às mulheres, a sedução, de forma a marcar as fronteiras entre a cabeça pensante e o corpo insinuante, este sempre exposto à ação do tempo.

Cumpre ainda destacar que as páginas selecionadas (FIGURAS 2, 3, e 4) destilam uma retórica antitética que reforça construções binárias e propagam construções identitárias de homens e mulheres. Perversamente, os retratos de modelos vivos e contemporâneos se articulam a concepções ultrapassadas do feminino e que, difundidas pelos poemas, acirram, pois, as oposições entre passado e presente. Contudo, pelo trajeto da linha executado pelo ilustrador, infere-se que aquele tempo presente almeja um padrão de mulher mais sensual. Por isso, J. Carlos mina o padrão da mulher estátua (Figura 4), inserindo, no desenho de uma cena, o padrão da *femme fatale* com modernidade gráfica.

Trata-se de um procedimento bem significativo que vem atestar as contradições que afloram da página: os breques e ruídos para conter e abafar os sinais de uma mudança no âmbito da categoria das mulheres. Tais oscilações saem das páginas, a despeito dos recursos que reduplicam motivos, forjam simetrias desejáveis e mascaram as tensões. As páginas evocam nichos de adoração e promovem o afastamento do tempo presente. Por conseguinte, através do acionamento de possibilidades gráficas, o ilustrador interfere neste “fora do tempo”, ao enxertar cenas e molduras que buscam reestabelecer o fluxo com a atualidade.

Decididamente, a tentativa de liberar o fluxo com atualidade mostra-se puro malogro. “Tanto o poema como a fotografia são erigidos como tempo de suspensão, que pretendem se inscrever no fôlego contínuo das coisas, mas de forma fragmentária” (NAVAS,2017, p. 17). E não é essa a legenda que emana das páginas aqui estudadas? Mais instigante é que a fragmentação do mundo moderno sentida ou pressentida pelo ilustrador, leva-o a elaborar delicados liames florais para amenizar o corte com o tempo

presente e o espaço urbano. Assim, os retratos femininos e os poemas escritos por homens “sonham em reter, em construir uma imutabilidade, não do passado, como faz a história, mas de um presente perpetuamente atual: as coisas estão acontecendo, sempre há um ser passageiro que a poesia e a fotografia desejam apreender [...]” (NAVAS, 2017, p.18). Mas, o que os poemas desejam aprender já se dissipou na perversa atualidade que a tudo reduz a um passado.

Curiosamente, esse ser passageiro diz respeito tanto ao poema quanto às mulheres reais que posam para a câmera fotográfica. Ao que tudo indica, nas páginas aqui selecionadas, há uma relação bastante intensa entre os retratos fotográficos de mulheres e os poemas com a efemeridade das coisas, do tempo e da existência, pois, como já observou Sontag, “Todas as fotos são *momento mori*”. (2004, p. 26). E como disse Eliot, “Todo poema é um epitáfio (apud NAVAS, 2017, p.17). Já o trabalho do ilustrador procura atenuar os cortes e a efemeridade do tempo presente através de propostas visuais que promovam a sensação de continuidade e de atualidade. Molduras, entrelaçamento de ramos e flores no estilo do *art nouveau* e inserção de cenas patrocinam em nível plástico esses anseios de continuidade e permanência que o tempo presente e o fora da página não têm mais como realizar, porque são sentidos como fragmentados, vertiginosos e cambiantes.

De acordo com o que foi exposto, as páginas da revista *Careta* (1912-1913) aqui estudadas deixam aflorar as contradições e os sentimentos agônicos da vida moderna. A despeito de a *Careta* ter como missão dar conta do presente e de estetizar a vida cotidiana, suas páginas não puderam ocultar a impossibilidade de eternizar o tempo presente, o receio diante das transformações sociais, as oscilações de padrões de gênero condizentes com a modernidade, o anonimato e a fragmentação do sujeito.

Quanto à relação entre mulheres e cultura de massas, o desenvolvimento desse estudo permite algumas conclusões decerto óbvias, a saber: o investimento na consumidora não é gratuito, ele atende às demandas do século XX, já que se almeja um padrão de mulher em sincronia com o tempo presente e com a vida urbana; os retratos de mulheres cumprem a função, de forma superficial, de dar a elas uma

representatividade; a figura feminina transforma-se em objeto erótico e participa da cena contemporânea como passante.

Essa conquista ou permissão para circular pela cidade cria a falsa ideia de um mundo coeso, democrático e homogêneo, pois os retratos femininos conectados aos poemas ilustram a burguesa com seus hábitos, suas indumentárias, suas poses, isolando-as, no entanto, das páginas que tratam do universo do trabalho.

Logo, o mundo, ali devidamente arquivado, surge diligentemente construído em páginas-nicho, páginas-redoma. E se a cultura de massa se identifica com um ideal de mulher, como quer Huyssen, esse ideal é o da mulher burguesa cuja identidade se constrói com base em padrões androcêntricos: um retrato esmaecido de Emma Bovary, agora consumidora de poemas e objeto dos *voyeurs* e das fantasias sexuais, pois, como observou Sontag, “Fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como nunca se veem, ao ter elas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.” (2004, p. 25).

Através das palavras de Sontag, chega-se à conclusão de que analogia entre mulher e cultura de massa, ainda possível nas primeiras décadas do século XX, faz da revista *Careta* um dispositivo cultural que tutor da atualidade. Ao conjugar retratos femininos e poemas produzidos por homens em uma mesma página, a revista, embora pareça democrática, reafirma um posicionamento sexista em relação às mulheres, mantendo-as alijadas do quadro cultural. Pelo que foi observado, a entrada da mulher na cultura de massa se dá de forma muda, porque seu rosto apenas ilustra e seu corpo incita as funções libidinosas. E se a cultura de massa abre a porta para ela, é para ter melhor domínio sobre seu corpo e preservar construções identitárias do passado, como se pode ver no agenciamento das páginas aqui postas em exame. Mesmo a modernidade do traço do ilustrador não conseguiu rasurar as concepções androcêntricas e sexistas.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. A uma passante. In: _____. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira e apresentação de Marcelo Jaques. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

CARETA, Rio de Janeiro, a. V, n. 188, jan.1912.

_____, Rio de Janeiro, a. V, n. 208, mai.1912.

_____, Rio de Janeiro, a. VI, n. 244, fev.1913.

_____, Rio de Janeiro, a. VI, n.248, mar. 1913.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. Coord. de Graça Coutinho e Rita Moutinho. 2.ed. ver. e ampl. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional –DNL; Academia Brasileira de Letras, 2001. 2 vol.

GOTLIB, Nádía. Com Gilka Machado, Eros pede a palavra (Poesia erótica feminina brasileira no início do século XX). *Labrys - Revista de Estudos femininos*, Montreal, n.30, p.1-28, jan./jun., 2016. Disponível em: <https://www.labrys.net.br>. Acesso em: 4 nov. 2017.

HUYSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher — o “outro” do modernismo. In: _____. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

KOSSOY, Boris. Imagens e arquivos: ...para que não nos esqueçamos. In: _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 4.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LOREDANO, Cássio. *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Capivara, 2002.

MAUAD, Ana Maria. Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeito de ser carioca. In: LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PAZ, Octavio. A busca do presente. In: _____. *A busca do presente e outros ensaios*. Organização e tradução de Eduardo Jardim. São Paulo: Bazar do tempo, 2017.

RANCIERE, Jacques. O destino das imagens. In: _____. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Netto e organização de Tadeu Capistrano, Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. (Coleção ArteFíssil)

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STOICHITA, Victor. Introdução. In: _____. *O efeito Pigmalião: para uma antropologia histórica dos simulacros*. Tradução de Renata Correio Botelho e Rubens Pires Cabral. Edição com o acompanhamento do Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: KKYM 2011.

PARC ROYAL: UMA LOJA DE DEPARTAMENTOS NA BELLE ÉPOQUE CARIOCA

Marissa Gorberg*

RESUMO: Nas primeiras décadas do século passado o comércio de moda floresceu no Rio de Janeiro, indexado a matrizes culturais franco-inglesas, num contexto de estreitamento das relações neocoloniais entre o Brasil e nações europeias. Nesse cenário, a loja de departamentos Parc Royal ampliou suas atividades, em meio à disseminação de um ideário cosmopolita que incluía a observância da moda, a fetichização da mercadoria e o consumo de artigos de luxo como alguns de seus sinais inequívocos. Utilizando novas técnicas de impressão, reprodução e distribuição de periódicos, valeu-se da mídia impressa para divulgar com amplitude sua mensagem publicitária, personificando a implementação de um modelo de varejo de sucesso, sintonizado com referenciais de modernidade e civilidade valorizados pela elite urbana brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Parc Royal, moda, comércio, consumo.

ABSTRACT: In the first decades of the 20th century, with the strengthening of neocolonial relations between Brazil and Europe as background, the fashion trade flourished in Brazil, influenced by an Anglo-French cultural framework. In this context, amidst a growing cosmopolitan notion that included, among its most unequivocal manifestations, the observance of fashion, the fetishization of goods, and the consumption of luxury products, the Parc Royal department store expanded its activities. Utilizing print media, which was undergoing significant modernization in printing, reproduction, and distribution techniques, Parc Royal widely spread its advertising message, becoming the paragon of a successful retail model in tune with the the values of modernity and civilization, ideals prized by the urban Brazilian elites.

KEYWORDS: Parc Royal, fashion, commerce, consumption.

* Doutoranda em História, Política e Bens Culturais no Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas/Rio de Janeiro (CPDOC/FGV)

O interesse pela moda, no Brasil, não começou na *belle époque*. Sabemos que ele remonta a tempos coloniais, impulsionado pela chegada da Corte em 1808. Outrossim nas primeiras décadas do século passado a observância da moda no vestuário, o fetichismo da mercadoria e a ampliação do comércio de luxo alcançaram um patamar inédito na então capital Rio de Janeiro, centro cultural, administrativo e financeiro do país.

Conforme destacou o historiador americano Jeffrey Needell em sua obra já clássica *Belle Époque tropical: Sociedade e Cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (1993), aqueles fenômenos eram indicadores da atração que a cultura europeia exercia sobre a elite carioca, e se desenvolveram sob forte influência de padrões franco-ingleses, em meio à formação de um público consumidor burguês urbano.

Vale lembrar que a hegemonia de indicadores culturais europeus era diretamente relacionada ao estreitamento das relações neocoloniais mantidas entre o Brasil e nações centrais do Hemisfério Norte que imperavam num mercado global em expansão. A absorção de paradigmas “importados” servia para reforçar e legitimar a distinção e a superioridade da elite carioca; operando como uma ideologia dominante, a disseminação de práticas culturais estrangeiras reforçava o poder e o prestígio das metrópoles neocoloniais, enquanto permitia o aumento da riqueza para algumas esferas.

As profundas alterações urbanísticas operadas na cidade a partir de 1902, durante a gestão do Prefeito Pereira Passos e do Presidente Rodrigues Alves, estavam inscritas nesse contexto. Para as classes dirigentes brasileiras, era importante atrair investimentos internacionais, estimular a imigração e obter o reconhecimento do país como uma nação inscrita nos “rumos do progresso”. O Rio de Janeiro deveria ser transformado numa “Paris possível” de modo a irradiar, nacional e internacionalmente, uma imagem cosmopolita conforme os parâmetros europeus de civilidade.

Conduzidas por engenheiros e sanitaristas, respaldadas por argumentos racionais e científicos, as reformas implicavam na destruição de edificações identificadas com o passado colonial, considerado indesejável e ultrapassado, uma herança que deveria ser “sepultada” e deixada para trás. O desejo de modernização atingia não apenas as conformações

arquitetônicas e os traçados das ruas, mas impactava a práxis metropolitana alterando as sensibilidades, estabelecendo novos referenciais comportamentais. Enquanto manifestações populares associadas a matrizes africanas eram coibidas, rituais sociais que mimetizavam a experiência europeia passavam a ser cada vez mais valorizados. Um novo repertório cultural ganhava agência sob patrocínio de determinados círculos e alterava os hábitos, as maneiras, os gostos e os gestos, de modo a compatibilizar o modo de vida da elite carioca com seu espelhamento d'além-mar.

A adoção de determinada indumentária, nesse panorama, cumpria funções sociais de pertencimento a um grupo que se percebia como uma elite moderna e civilizada, e também de distinção em relação ao "povo miúdo". Disseminada em revistas de variedades ou especializadas, as informações provenientes da França e da Inglaterra aportavam em terras tropicais e inflamavam a fantasia de identificação com a cultura eurófila.

Decerto que desde o século XIX o comércio de moda no Rio de Janeiro havia sido incrementado pelo crescimento urbano, o desenvolvimento dos transportes, a paulatina transferência da elite brasileira do campo para a cidade, as novas formas de sociabilidade e a conseqüente ampliação da mobilização da mulher - sobretudo a partir de 1850, *pari passu* ao processo de modernização.

Os dados do Almanaque *Laemmert* - o mais antigo almanaque brasileiro, fonte de registros comerciais e financeiros - contabilizam o crescimento das atividades daquele ramo na cidade: em sua listagem das fábricas, oficinas, artesanatos e lojas registradas no município constavam 22 lojas de moda na Rua do Ouvidor em 1850; em 1880, o número já tinha subido para 110 lojas (Rainho, 2002, p. 53). O logradouro ocupava o posto de ponto *chic* da cidade, apelidada por Machado de Assis de "via dolorosa dos maridos pobres" (Assis, 1884, p. 2).

Mas se o varejo indumentário já era uma atividade crescente desde os primórdios da República, no início do século XX a maneira como era comercializado sofreu alterações significativas. Com a abertura da Av. Central abriu-se espaço para a difusão de casas comerciais que ofereciam roupas em nova escala; a grande avenida, com edifícios majestosos em estilo eclético, dispostos contiguamente na via ampliada, embelezada e iluminada,

inaugurou um novo centro mercantil de moda para além da já tradicional Ouvidor. Juntamente com o Largo de São Francisco e a Rua Gonçalves Dias, formavam um pólo emblemático de lojas sofisticadas voltadas às novidades *dernier bateau*, palco de um desfile social requintado de atores em busca de novas opções de consumo e sociabilidade.

O ato de fazer compras passava a integrar, de modo crescente, o rol de atividades prazerosas da elite, envolto em novas configurações. A inauguração de ruas pavimentadas e aprazíveis facilitava a circulação de mercadorias e pedestres; as construções que satisfaziam padrões técnicos e estéticos inovadores, plenas de guarnições de ferro fundido e vidro, compunham uma “vitrine” do progresso altamente atraente; o consumo de produtos importados era incentivado em publicações de forte apelo visual; fatores que, conjugados, faziam parte de um processo em direção ao consumo de massa, pautado por valores consonantes com a crescente industrialização sob a ordem capitalista ocidental.

Para a mulher, sobretudo, o consumo assumia o papel de atividade de lazer e possibilidade de ocupação do espaço urbano. Afinal, o recato colonial não oferecia à carioca muitas opções para sair à rua, exceto algumas obrigações religiosas. Fazer compras no início do século anterior não era um hábito, e quando algum item se fazia necessário, comumente os escravos eram enviados para cuidar da tarefa.

Ainda, a fruição da moda descortinava novas formas de lidar com o corpo e a aparência, ampliando o modo de construção da personalidade e afirmação da individualidade, embora sob balizas morais bem demarcadas, em âmbitos de mobilidade limitada.

A loja de departamentos *Parc Royal* foi um estabelecimento protagonista do seu tempo, a um só tempo testemunha e agente do fluxo modernizador então em curso no Rio de Janeiro. Inaugurada no tempo do Império, em 1873, em um dos endereços de “moda elegante” da cidade – o Largo de São Francisco -, a loja durou 70 anos e vivenciou na *belle époque* e nos chamados “loucos anos 1920” o auge de suas atividades.

Sua extinção ocorreu em 1943 na Era Vargas, devido a um incêndio de grandes proporções. No sinistro, a maior parte da documentação da loja se perdeu: registros de compra e venda, dos funcionários, do estoque,

fornecedores e clientes, enfim. Entretanto, a farta iconografia do magazine que resistiu ao tempo enseja um exercício de reconstrução histórica capaz de descortinar o percurso da loja e entrever dinâmicas presentes no corpo social àquele momento.

Nos acervos do Museu da Imagem e do Som/RJ e de George Ermakoff, encontramos uma série de imagens internas e externas do *Parc Royal* retratadas por Augusto Malta,¹ corroborando a evidência do desempenho da loja no cenário econômico e social da capital. O conjunto dos anúncios, publicados em periódicos relevantes da época como as revistas *Careta*, *Fon-Fon*, *O Malho*, *Frou-Frou*, *D. Quixote Revista da Semana* e *Eu Sei Tudo*, entre outras, igualmente é capaz de prover elementos que se prestam à leitura dedicada. O exame da trajetória da loja, suas estratégias, seu discurso e suas práticas são capazes de informar as transformações das práticas do comércio e do hábito do consumo de moda como função social.

No caminho trilhado pela Nova História Cultural, vertente que ganhou força nas últimas décadas do século passado, impulsionada por Jacques Le Goff e Pierre Nora, contemplamos a análise dessas representações como via de mediação privilegiada entre a realidade retratada e outras questões, daquela e desta época. Pretendemos lançar luz sobre as propagandas do magazine, a literatura de época, as fotografias da loja, entendidas como um repositório de fragmentos e vestígios à espera de interpretação.

Não desconsideramos os limites e as fragilidades dessas fontes. Afinal, mesmo quando uma elaboração do imaginário se pretende reprodutora do real, trata-se de uma representação; e quando a representação se pretende totalmente fictícia, tece conexões com o real. Entretanto, assumimos a percepção do potencial cognitivo do material gráfico e fotográfico do magazine. Através de um resgate possível de sentidos manifestos nas palavras, nas imagens e na verve dos anúncios, validamos a força das representações como arsenal de informações capazes de enriquecer a produção de conhecimento sobre aspectos do comércio na *belle époque*.

¹ Nomeado pelo Prefeito Pereira Passos fotógrafo oficial do Distrito Federal (então no Rio de Janeiro) entre as décadas de 1900-1930, o alagoano Malta registrou as transformações ocorridas na cidade no início do século XX, documentando as obras urbanísticas em geral, além de registros da vida cotidiana e de várias de suas manifestações culturais, entre elas o Carnaval.

O *Parc Royal* não foi a primeira nem a única loja de departamentos do Rio de Janeiro: a primeira foi a *Notre Dame de Paris*, inaugurada na Rua do Ouvidor em 1848. O nome desses estabelecimentos dá uma ideia da francofilia que predominava naquele momento, ironizada na caricatura de J. Carlos publicada na revista *Careta*:



Fig. 1. Revista *Careta* n. 39, fevereiro 1909.

- E...sim...quero dizer...não sei se me faço compreender...
- Explique-se logo, não gagueje; sou polyglotta. Fale francês, logo.

O diálogo travado entre o homem e a mulher, vestidos de modo distinto conforme os cânones da época, não deixa dúvida sobre a inclinação francófila que mediava uma interface elitista. A França era um modelo de civilização para o mundo, Paris era um modelo urbano para o Rio – não à toa, as reformas foram inspiradas nas obras de *Hausmann* – e a cultura

daquele país impregnava o cotidiano de camadas identificadas com tal referencial.

Desde os primórdios de suas atividades o *Parc Royal* assumiu uma configuração de departamentos, com divisão por setores. Os anúncios veiculados no *Almanaque Laemmert* enumeravam as seções de artigos masculinos, femininos, roupas brancas (*i.e.*, lingerie), artigos de armarinho, calçados e tecidos. Grandes magazines já faziam sucesso em países estrangeiros, como as inglesas *Harrod's* e *Selfridges*, as francesas *Bon Marché*, *Samaritaine*, *BHV* e *Printemps*, e as americanas *Macy's* e *Bloomingdale's*. Mas a divisão por departamentos não era uma prática corriqueira entre as lojas cariocas (Gorberg, 2013, p. 24-25).

O “preço fixo” das mercadorias era outro diferencial importante. Tanto que, na fachada da loja, o slogan “Preços fixos sem competência” figurava em letras garrafais. O que, numa leitura contemporânea, poderia ser interpretado como “preços incompetentes”, significava preços sem concorrência, sem competição.

A necessidade de externar com destaque essa forma de precificar as mercadorias era devida ao seu ineditismo; o *Parc Royal* foi o segundo estabelecimento no Rio de Janeiro a adotar essa prática (Ferreira da Rosa, 1900, p. 245). Até então, era comum arbitrar o preço “conforme a cara do freguês”, o que provocava insegurança no comprador. A marcação de preços fixos, na vitrine, igualava o valor da mercadoria para qualquer consumidor, e incentivava sua aproximação.



Fig. 2. A fachada da loja, onde se lê o slogan “Preços fixos sem competência”.

Fonte: Acervo G. Ermakoff

O provável incremento das vendas fez com que o *Parc Royal* se expandisse ao longo dos quatro prédios contíguos ao endereço original. E conquistasse seu lugar no livro *O Rio de Janeiro em 1900*, escrito pelo jornalista Ferreira da Rosa, que lhe dedicou um capítulo. O livro compunha uma espécie de inventário urbano, descrevendo em pormenores algumas instituições e casa comerciais. Dentre uma atmosfera otimista e ufanista, visava a propagação dos “progressos materiais, o estado da civilização, o movimento industrial, comercial, artístico, em suma, tudo que diz respeito à nossa vasta e rica Capital”. (Ferreira da Rosa, 1900, p. 8)

Nesse contexto, é possível pensar a inclusão da loja na seleção feita por Ferreira da Rosa como um atestado de reconhecimento do seu desempenho como relevante no cenário de desenvolvimento urbano, figurando entre os melhores e mais importantes estabelecimentos que corporificavam um adiantamento comercial. O autor enumerou dados como o número de empregados da loja (42), a quantidade de pessoas que a visitava por dia (650 a 700) e a média diária de compradores entre 1898-1899 (279), numa narrativa de exaltação ao magazine:

É vistoso, bem sortido e bem frequentado. [...] Tendo adquirido justa e lisongeira fama, é esforço principal dos proprietários do estabelecimento Au Parc Royal manter os seus créditos e para isso não poupam sacrifícios. Em Paris, como em todos os grandes centros fabris, possui esta casa dedicados correspondentes que não deixam escapar uma só novidade [...]. Ainda outra circunstância a distingue: é a de não ter dois preços para a sua fazenda; no Rio de Janeiro foi esta a segunda casa que adoptou preço fixo. [...] Com taes elementos, e administrada com escrupulo, a casa não podia deixar de figurar entre as de primeira ordem. (Ferreira da Rosa, 1900, p. 245)

O tom do autor promove reflexões sobre a construção do papel do comércio e do consumo como uma espécie de fruição, lazer e fonte de satisfação, revestido da aura de hábito civilizado. E deixa entrever outra característica do magazine, que era a manutenção de um escritório de compras em Paris para a seleção e exportação dos produtos para o Brasil. Localizado na *Rue de Trevis* nº 41, o “braço francês” do magazine era explicitamente anunciado, de modo a associar a loja à capital francesa, meca mundial da moda, conforme observamos no anúncio publicado na revista *Fon-Fon*:

Todas as mercadorias estrangeiras são compradas pela sua succursal de Paris, a dinheiro à vista, directamente dos fabricantes. A perfeita organização d’esta succursal offerece como vantagens immediatas para os freguezes do Rio, a melhor escolha possível de todas as mercadorias, a remessa immediata de todas as novidades, e o barateamento successivo dos preços que naturalmente decorre da ausencia de comissões a intermediarios, e muitas outras despesas que oneram as compras feitas por outros processos (Revista *Fon-Fon* n.15, abril 1909).

Com uma face bastante didática, o texto de muitas propagandas explicava ao consumidor o modo de funcionamento da loja, com detalhes de “logística” e expedientes funcionais, o modo como eram feitas as aquisições de mercadorias e a composição do seu sortimento, visando familiarizar o público com um novo estilo de comércio com o qual não estariam acostumados.

Outro exemplo desse viés “esclarecedor” é o anúncio onde a loja apresentava seu ateliê de costura, que atendia aos pedidos sob encomenda. A oficina se distinguia das *maisons* de modistas do Ouvidor tanto pela capacidade de produção, resultante do maior número de funcionárias,

quanto pelo uso de máquinas de costura elétrica. Não à toa, o *Parc Royal* fazia questão de enumerar as novidades tecnológicas que incorporava em sua organização, elaborando para si uma imagem alinhada ao que havia de mais moderno no momento.

O MALHO
ARMAZENS
 DO
PARC ROYAL
 Largo de S. Francisco Avenida Central
 RIO DE JANEIRO
Grande oficina de roupas brancas para senhoras

Toda oficina, uma das mais importantes do Parc Royal, foi montada com as máquinas mais aperfeiçoadas movidas a electricidade e pessoal operario muito habilitado.
 Esta officina produz todas as qualidades e generos de roupa branca desde as mais finas até as mais simples. Os seus productos apenas differem dos que se fabricam na Europa em serem mais bem acabados e mais solidos. Os modelos são variados, simples e escolhidos entre os mais commodos e elegantes, e que não impedem que se execute qualquer modelo por encomenda ou que se modifique os existentes.
 A Roupa Branca do Parc Royal já é conhecida vantajosamente em todo o pais e a melhor prova da sua superioridade é que, apesar da grande deservrevidade que tem tido esta officina, não tem sido possível attender aos frequentes pedidos que nos sollicitam para negocios de abarada. Toda a enorme producao d'esta officina é consumida na venda a varejo das armazens e pela nossa extensa clientela dos Estabos.



EXTRACTO DO CATALOGO GERAL

<p>CAMISAS PARA DIA, moedin bono sem preparu, feitas simples, 12 dias 18x0</p> <p>CAMISAS PARA DIA, moedin fino, bordados estreitos, com preguetas, meia manga 23x00</p> <p>CAMISAS PARA DIA, em todos os modelos, com preguetas de bordado, finas, etc., enorme variedade, desde 4900 cada uma, até 79000</p> <p>COPIRINHOS, de moedin fino, bordados finos, moedin dura 79000</p>	<p>CAMISAS PARA NOITE, moedin superior, bordadas na gola, mangas e puno, meia dura 47000</p> <p>CAMISAS PARA NOITE, -Grande variedade de modelos e qualidades, desde 1800 cada uma até 29000</p> <p>SAIAS BRANCAS, moedin forte, bordadas e largas, embeço superior, sim 4500</p> <p>SAIAS BRANCAS, moedin fino, produzidas e estreitas, volantes, sim 7500</p> <p>Sitas em todos os generos.</p>
---	---

Remette-se o catalogo geral, franco de porte, a quem o sollicitar

Fig. 3. O Malho N^o 293 - Abril, 1908

Em 1907, ano seguinte à abertura da Av. Central, o *Parc Royal* inaugurou lá uma filial; a loja ocupava o pavimento térreo do prédio projetado pelo arquiteto Morales de Los Rios, que abrigava a sede do jornal *O Paiz*. E em março de 1911, provavelmente devido ao seu êxito mercantil, inaugurou uma nova sede monumental também no Largo de São Francisco, dessa vez do outro lado da praça. O edifício ocupava um quarteirão inteiro entre a Rua do Teatro e a Rua Sete de Setembro, perpassando a Rua Ramalho Ortigão. Que, por sua vez, tem essa denominação em homenagem à família proprietária da loja; seu principal sócio-administrador, José Vasco Ramalho

Ortigão, era filho do renomado escritor português José Duarte Ramalho Ortigão.

Na investigação de traços biográficos de José Vasco R.O. foram encontradas evidências de sua participação em diversos eventos da esfera luso-brasileira, revelando uma personalidade próativa em associações portuguesas e na sociedade carioca, corroborando a hipótese de sua notoriedade e influência social. Seu percurso individual ilustra uma forma típica de status; ele pertencia a uma categoria de imigrante português bem sucedido, comerciante, inscrito na vida social do seu tempo, membro da nova elite urbana que, entre outras práticas distintivas (por exemplo, a preocupação com a aparência), afirmava seu poder através da capacitação profissional e do fomento às atividades estéticas e culturais.

Na ocasião da abertura da nova matriz, amplamente divulgada na imprensa, a família Ramalho Ortigão foi retratada em página inteira pela *Revista Careta*, em pose na escadaria da loja, ladeada por alguns clientes:



Fig. 4. *Revista Careta* n.145, março 1911.



Fig. 5. *Revista Careta* n. 146, março 1911.



Fig. 6. A inauguração da nova matriz em Março de 1911.

Fonte: acervo G. Ermakoff

O novo edifício impressionava pelo gigantismo e por uma série de características que reproduziam o modelo das grandes lojas de departamento estrangeiras, cuja principal traço distintivo era venda de uma grande variedade e quantidade de produtos com pequena margem de lucro, com preços fixos claramente marcados (Sennet, 1993, p. 181-183). A utilização de vitrines de vidro, a separação de setores por especialidades, a oferta de serviços (roupas sob encomenda, por exemplo) e o investimento em publicidade somavam-se àquela feição original, revestindo a prática do consumo com uma aura de lazer.

O público era incentivado a se aproximar da mercadoria sem a obrigação da compra, uma possibilidade até então pouco comum (Leach, 1993, p. 73); os clientes poderiam “namorar”, experimentar os produtos e analisá-los antes da decisão pela sua aquisição (ou não). Dessa forma, o conceito de compra assumia um caráter de diversão que ecoava a fantasia sociocultural da elite carioca de identificação ao padrão europeu de modernidade.

Dentro das lojas, os espaços bem dispostos buscavam facilitar a movimentação das pessoas e a visibilidade dos produtos em ambientes esteticamente atraentes. Podemos perceber no interior do *Parc Royal* a

corporificação desse modelo, onde as seções aparecem bem demarcadas por placas indicativas, com farta iluminação dos ambientes, uma arrumação esmerada dos produtos e espaço livre para o fluxo de clientes.



Fig. 7. Aspecto do interior do Parc Royal. À direita, a indicação de um elevador.
Fonte: acervo G. Ermakoff

Numa época em que não havia televisão ou computadores, as vitrines eram indicadores visuais das novas dimensões que a economia e a cultura do consumo passavam a assumir. O arsenal de materiais para exibição expandiu-se com a proliferação de pedestais, tecidos como veludo e seda, e a utilização de manequins de corpo inteiro vestidas com as roupas à venda, em substituição gradativa aos manequins sem cabeças, braços ou pernas até então utilizados no comércio (Leach, 1993, p. 63-66).



Fig. 8. A seção masculina do Parc Royal
Fonte: MIS/RJ



Fig. 9. As vitrines com mármore e estuque.
Fonte: MIS/RJ

O reconhecimento do público infantil como um universo à parte, que merecia considerações próprias, foi outra inovação adotada pelo magazine. Havia uma “sala das crianças” onde os pais poderiam deixar os filhos enquanto fizessem compras e uma seção de brinquedos à venda; nos anúncios, percebia-se uma preocupação em adaptar a roupa infantil às necessidades do clima tropical.



Fig. 10. O Malho n.496, março 1912.



Fig. 11. A seção de brinquedos.

Fonte: MIS/RJ

Além de um local para recreação da prole, a loja também dispunha de um salão de chá, um ambiente que permitia o desfrute daquele espaço para outras atividades além da compra dos produtos. O salão aumentava o tempo de permanência dos clientes na loja e, mais uma vez, combinava o consumo ao lazer - de certa forma, um precursor da “praça de alimentação”.



Fig. 12. O salão de chá do Parc Royal.

Fonte: MIS/RJ

Uma outra estratégia importante utilizada pelo *Parc Royal* foi a venda por catálogo, uma forma de atingir consumidores que morassem em outros municípios e estados. Distribuídos gratuitamente, esse impressos ofertavam os produtos em ilustrações precificadas, e ofereciam a possibilidade de requisição de amostras de tecidos, troca de mercadorias e uma série de outros benefícios para o consumidor.



Fig. 13. Página de catálogo reproduzida na Revista Fon Fon n. 3, janeiro 1915. 1920.



Fig. 14. Página de catálogo reproduzida na Revista da Semana n.4, fevereiro 1920.

A loja soube aproveitar a capilaridade das revistas ilustradas para fazer sua mensagem chegar a clientes de todo o Brasil, a ponto de direcionar reclames diretamente “ao nossos fregueses dos estados” ou “aos fregueses do interior”. No exemplar a seguir, a loja afirmava que “todos os estados do Brasil” eram seus fregueses, e nas estrelas da ilustração nomeava os locais de

onde vinha a clientela: Minas Gerais, São Paulo, Distrito Federal à frente, seguidos de Rio Grande do Sul, Bahia, Santa Catarina, Pernambuco, Paraíba, Paraná, Mato Grosso, Pará, Ceará, Maranhão, Sergipe, Piauí...



Fig. 15. O Malho n. 732, setembro 1916.

Veículo de comunicação por excelência da época, as revistas de variedade eram movidas por um viés claramente mercantil, abrindo cada vez mais espaço para a publicidade e a venda por assinaturas, em meio à diversificação e crescimento do mercado editorial. Essas publicações eram voltadas ao cotidiano metropolitano e seu manancial social, esportivo e cultural; buscavam agradar os leitores e corresponder às suas expectativas, visando a uma contínua ampliação do público. Ao contrário das revistas de fins do XIX, eminentemente combativas e engajadas politicamente, as revistas do início do XX abriram espaço para mundanidades, e privilegiavam a moda como um dos seus “carros-chefe”.

Nelas, o cultivo da novidade e a crença no progresso pontificavam nas páginas em cores, ousadas na apresentação e diagramação, que contavam com um recurso cada vez mais fundamental: a visualidade. Além da disseminação do apelo imagético, no processo do periodismo brasileiro coube às revistas um papel expressivo no incentivo ao consumo (de suas próprias edições e dos produtos que ofereciam em suas páginas).

Beneficiadas por melhorias de recursos e transformações do campo gráfico que aumentavam a qualidade e diminuíaam os custos de impressão, possibilitando o aumento dos números de páginas e das tiragens; pela evolução do sistema de transportes, que facilitava a distribuição e circulação das edições; pelos incentivos à aquisição ou fabricação do papel, pelo uso de telégrafo e posteriormente, telefone, como instrumentos de transmissão de dados elas se consolidaram, juntamente com os jornais, corporificando uma nova era de reprodutibilidade técnica (Martins, 2008).

O *Parc Royal* adotou, em larga monta, uma plataforma publicitária ancorada nas principais revistas produzidas no Rio de Janeiro que eram distribuídas em todo país. O investimento nos anúncios ilustrados - que eram elaborados por artistas como o caricaturista Kalixto, no início dos 1900, e posteriormente pelo artista português Manoel de Mora, a partir de 1916 -, sublinhava a sintonia do magazine com as demandas de uma parte da sociedade ávida por novidades, inflamando o imaginário dos leitores com desejos consumistas.

Os reclames repisavam noções de “elegância” e “distinção”, atributos que seriam necessários à afirmação de status segundo os padrões culturais então vigentes, e se autoproclamava detentor e difusor dos referenciais que deveriam ser observados por aqueles que quisessem estar inscritos nos estratos da “boa sociedade”. Ao mesmo tempo, afirmava a acessibilidade de seus preços, a competitividade do seu menor custo, em mensagens democratizantes que incluíam “pobres e ricos”, como se pudesse abarcar entre seus consumidores a diversidade de domínios que coexistiam na urbe carioca.

O *Parc Royal* se apresentava como “a maior casa do Brasil, é a única onde há de tudo e para todos, serve igualmente bem aos ricos e aos remediados. No *Parc Royal* se vende desde o mais modesto vestido à mais luxuosa toilette” (*Revista da Semana* n. 383, outubro 1915). Contudo, percebe-se também no exame do conjunto dos anúncios que a loja não possuía um caráter essencialmente popular. Ela externava uma imagem de requinte, beleza e sofisticação que a tornava atraente às elites, embora seu convite ao consumo fosse extenso a todos.

Ao passo que frisava o proveito de seus preços, o magazine reproduzia materialmente, na arquitetura de suas lojas e nos tipos de produtos que vendia, os padrões estéticos europeus que eram identificados pela elite carioca como ideais e desejáveis e em sua comunicação reforçava valores indexados às matrizes estrangeiras de modernidade, civilização e progresso. As representações construídas na sua publicidade, os locais e situações retratados nos anúncios e a moda adotada pelo *Parc Royal* estavam em sintonia com referenciais culturais admirados e propagados pela elite.

Acreditamos que, na prática, a possibilidade de compras no *Parc Royal* não era experimentada pela sociedade como um todo, e sim restrita aos que podiam dispor de condições financeiras específicas; apenas uma parcela dentre um contingente social heterogêneo, marcado por clivagens e preconceitos de classe e etnia.



Fig. 16. Revista da Semana n.31, setembro 1916.

Observamos, no anúncio, o retrato de um ritual tradicionalmente elitista, a frequência ao Theatro Municipal, inaugurado em 1909. Embora não explicitamente enunciado, há elementos visuais que auxiliam na identificação do universo ao qual a representação se referia. A indumentária dos personagens, essencialmente formal – para ele, fraque, para ela, um

“vestido de baile” – bem como os adornos em estilo *Art Nouveau* que emolduram a cena – a estátua e a cortina – deixam entrever um hábito social típico de senhores e senhoras “de fino trato”. A frequência àquele teatro se afirmava como uma ocasião propícia para a exibição de determinada indumentária numa “batalha de elegância” capaz de por à prova símbolos de pertencimento; e também uma oportunidade para o flerte e o encontro.

É de se ressaltar que naquela representação o homem olhe para a mulher “de baixo para cima”, como se ela estivesse em posição superior, ampliada pelo binóculo; por outro lado, a mulher figura quase como um objeto decorativo, uma divindade “inatingível”, valorizada por atributos de beleza e refinamento. Os anúncios do magazine ressignificavam arquétipos de gênero fortemente demarcados numa sociedade patriarcal permeada por valores machistas.

Para a mulher, era atribuído um papel bem específico: “A mulher nasceu para ser elegante” (Revista da Semana n. 27, agosto 1918), enquanto exortava para elas “os preceitos da graça, da elegância, da distinção, do conforto e da higiene” (Revista *Fon-Fon* n. 291, dezembro 1915). Mas nas representações do *Parc Royal* ela também assume uma nova configuração, com ar sensual, em poses enigmáticas: “Triunfando pela elegância, formosura, ela afirma a incontestável soberania das criações de moda do *Parc Royal*” (Almanaque *Eu Sei Tudo* n. 4, setembro 1917).



Fig. 17. Anúncio no almanaque *Eu Sei Tudo* n.4, setembro 1917.

À mulher caberiam as qualidades de “formosura” e “elegância” para que “triunfasse” na sociedade, mas o recato das décadas anteriores é substituído por um poder de atração. A “soberania incontestável” enunciada no texto publicitário poderia induzir a uma dupla aplicação, ainda que implícita: não somente as “criações de moda” do *Parc Royal* se valeriam dessa condição, mas a própria mulher - antes submissa, agora soberana.

A grande maioria dos anúncios era dirigida ao público feminino, mas havia uma parcela considerável destinada ao domínio masculino. Ao homem, era destacado o “bom gosto”, “bom senso”, “inteligência”, “exigência” e “ser chic” como virtudes assertivas, diretamente entrelaçadas ao consumo na loja.



Fig. 18. Anúncio na Revista D. Quixote n.130, novembro 1919.

De forma pioneira, a loja fez uso dos chamados “anúncios de oportunidade”, inspirados em fatos que eram notícia. Em 1908, o *Parc Royal* dedicou uma peça publicitária à exposição em comemoração ao 1º. Centenário da abertura dos portos no Brasil, onde manteve uma espécie de estande expositor (*Revista Fon-Fon* n. 14, junho 1908).

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o Centenário da Independência do Brasil e a Exposição Internacional de 1922 foram também temas específicos de alguns reclames. Feitos como a visita do Rei Alberto I

da Bélgica ao Rio de Janeiro em 1920 e a primeira travessia aérea Lisboa-Rio de Janeiro, realizada por Gago Coutinho e Sacadura Cabral em 1922, motivaram a emissão de cartões-postais pelo *Parc Royal* especialmente em homenagem àqueles acontecimentos. O magazine alinhava-se a uma ideia nacionalista de progresso da pátria e reconhecimento internacional; nesses anúncios e cartões-postais, a imagem da loja era conectada com uma ideia de conquistas heroicas e racionalistas, enquanto causava empatia no público em virtude da rapidez com que retratava acontecimentos mobilizadores da capital.



Fig. 19. Anúncio na Revista Careta n.354, abril 1915.

Nos anúncios das lojas concorrentes veiculados nos mesmos periódicos, verificamos algumas características semelhantes às encontradas naqueles do *Parc Royal*: a conjugação de ilustração e texto, a sazonalidade da moda em função de temporadas de Inverno e Verão, o aviso

sobre a abertura de liquidações (denominadas à época “saldos” ou “remarcações”), o chamariz para preços competitivos dos seus produtos. Mas nenhum outro varejo de roupas demonstrou, naquele período, no Rio de Janeiro, uma presença publicitária com a mesma constância, o mesmo volume, a mesma diversidade de mídias, tampouco o discurso prolixo construído na comunicação do magazine, entre outras práticas que provavelmente cooperaram para o seu sucesso comercial.

É mais fácil entender a expansão da loja se ela for encarada como um microprocesso inserida no macroprocesso de transformação do Rio de Janeiro, onde se instaurava a “marcha do progresso” regida por matrizes estrangeiras sob um modelo liberal capitalista, onde o florescimento do consumo e da moda ecoavam a reprodução de um ideal de Civilização universal baseado na cultura franco-inglesa.

A duplicação desses fenômenos foi possível dentro das limitações sócio-econômicas verificadas na capital brasileira; embora houvesse uma difusão do culto às mercadorias importadas, o luxo não era para todos. Na crônica “As mariposas do luxo”, o escritor João do Rio descreve o encanto de moças humildes face às vitrines repletas de artigos de moda; podemos imaginar as “mariposas”, por exemplo, diante do *Parc Royal*. O desejo de consumir, o fascínio pelos produtos e toda a frustração diante da impossibilidade de sua aquisição deixam transparecer incongruências da realidade brasileira.

A rua não lhes apresenta só o amor...Apresenta-lhes o luxo. E cada montra é a hipnose e cada rayon de modas é o foco em torno do qual reviravolteiam e anseiam as pobres mariposas. (...) Quanta coisa! Quanta coisa rica! (...) Morde-lhes a alma a grande vontade de possuir, de ter o esplendor que se lhes nega na polidez espelhante dos vidros. (João do Rio, 2007, p. 126)

As marcas da fragmentação eram perceptíveis entre os possíveis consumidores e entre os estabelecimentos comerciais em si. Concomitante àquele modelo sofisticado da loja de departamento, tipificado pelo *Parc Royal*, coexistiam na cidade outros modelos de comércio “menos elegantes”.

A caricatura “Nos subúrbios” retrata uma espécie de loja “pé de boi”, como eram chamados os armazéns afeitos a modos coloniais de venda e

exibição de produtos. Na cena em questão, a loja estava localizada num bairro distante do centro remodelado da capital, e o dono do estabelecimento trava uma conversa com um passante que iniciou o contato com uma crítica:

- Seu Fuão! Que diabo é isso, tanta mosca!...
- Você admira-se? Olha que o comércio graúdo lá da cidade também está às moscas...
- Mas uma cousa é estar outra cousa é ter...
- É o que lhe parece! No fim dá certo! O que eu estou é morto que o Passos comece estas obras cá pela terra dos pobres, a ver se ganho para os impostos...
- Deixai-as viver: onde come um, comem três. O que eu quero é freguesia para tirar o pé do lodo...

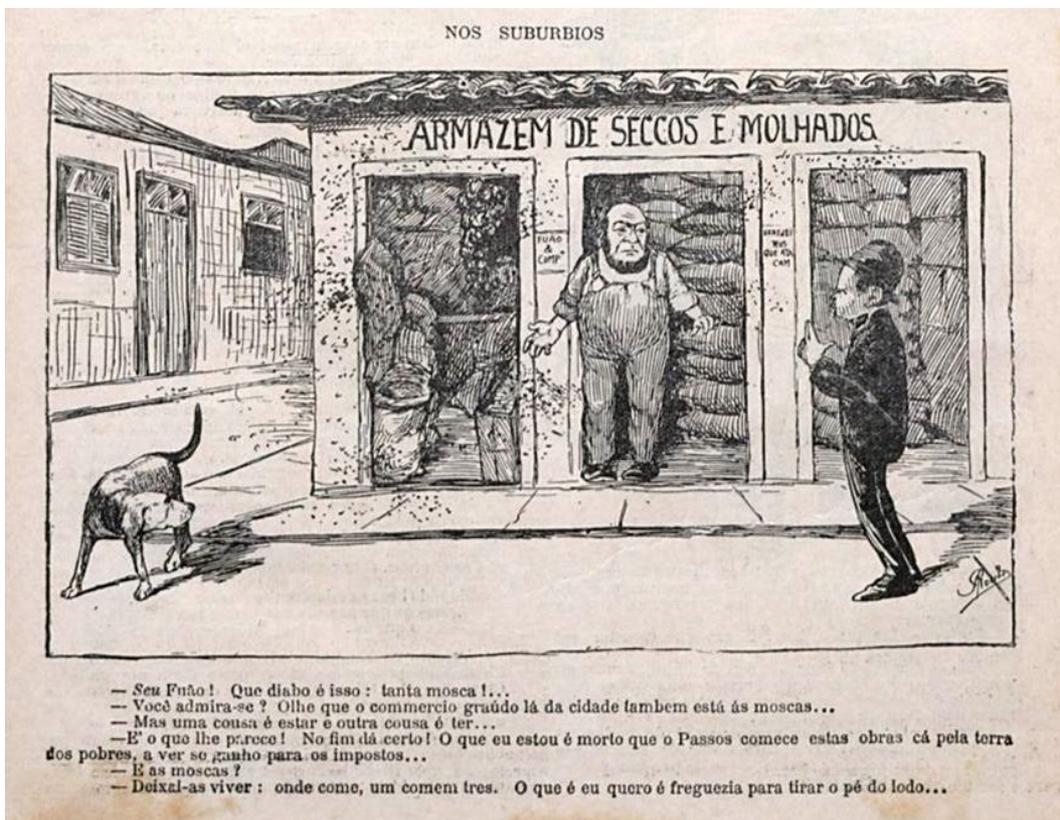


Fig. 20. Anúncio n' *O Malho* n. 191, maio 1906.

O homem tece um julgamento negativo em função da falta de higiene do local – justamente a higiene, um dos preceitos cruciais justificadores das

reformas. Através do recurso satírico do trocadilho, o caricaturista confere um duplo sentido pelo fato da loja estar “às moscas”; tanto pela sujeira, como pela falta de clientes. O comerciante, por seu turno, aponta insatisfação e manifestava o desejo de que as reformas urbanísticas do Prefeito Pereira Passos fossem extensas aos subúrbios, “terra dos pobres”, o que aumentaria o movimento dos clientes. Além da falta de investimento público em infraestrutura nos subúrbios, ele apontava também a alta carga tributária como fator para seu fracasso comercial.

As reformas, enquanto privilegiaram a área central e o porto, reservaram menor atenção aos subúrbios, considerados áreas dedicadas à moradia das camadas mais pobres da população. De certa forma, é como se houvesse “a transposição para o espaço do município da hierarquia social própria à sociedade capitalista que se implantava” (Santos, 1996, p. 244)

No diálogo da caricatura é possível entrever diferenças marcantes que guardavam a metrópole republicana; capital que se queria moderna, mas apresentava traços muito tradicionais, oscilando entre o cosmopolitismo e o provincianismo. Uma cidade repleta de ambiguidades e contradições, onde as reformas urbanísticas não atingiam a todos da mesma maneira, tampouco eram usufruídas pela coletividade social de modo homogêneo.

Os estabelecimentos comerciais não escapavam à constituição fragmentada e estigmatizada da cidade e seus integrantes; enquanto o Senhor “Fuão” amargava uma situação difícil, com a loja vazia, provavelmente o *Parc Royal* não estaria nada às moscas. No dia em que a loja promoveu uma apresentação musical para seus clientes – o que hoje seria considerado uma “ação de marketing” – percebemos o vasto público sentado no primeiro e segundo andares, atento à exibição. Conforme descrição da legenda: “Outro aspecto do *Parc Royal*, regorgitando de convidados, durante a bela matinée oferecida pelo Sr. Vasco Ortigão às famílias que compõem a sua distinta e numerosíssima freguesia” (Revista *Fon-Fon* n. 29, julho 1911).



Fig. 21. Revista *Fon-Fon* n. 29, julho 1911.

Na *belle époque*, o Rio de Janeiro viveu um momento de efervescência, enquanto a nação buscava os rumos do moderno e da modernização. O surgimento de lojas com aparência luxuosa, que exteriorizavam riqueza em suas fachadas e investiam na decoração de seus interiores, fez parte de uma evolução econômica ligada às mudanças urbanas e financeiras ocorridas em escalas mais amplas, no caminho da modernização técnica do Ocidente.

Ao escolhermos o *Parc Royal* como objeto de nossa investigação, vislumbramos um potencial para iluminar um contexto; ao examinar sua atuação, é possível promover uma reflexão sobre a cidade naquele momento e o comércio de moda como um de seus ramos constitutivos.

REFERÊNCIAS

Almanaque *Eu Sei Tudo*, n. 4, setembro 1917.

ASSIS, Machado de. *Volume de contos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884.

Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000196.pdf>

JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Ed. Crisálida, 2007.

FERREIRA DA ROSA. *O Rio de Janeiro em 1900*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1900.

GORBERG, Marissa. *Parc Royal: um magazine na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Ed. G. Ermakoff, 2013.

LEACH, William R. *Land of Desire: Merchants, Power and the Rise of a New American Culture*. New York: Vintage Books, 1993.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo: Fapesp, 2008.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

RAINHO, Maria do Carmo. *A cidade e a moda*. Brasília: UNB, 2002.

REVISTA FON-FON, n. 14, Rio de Janeiro, junho 1908.

REVISTA FON-FON, n. 15, Rio de Janeiro, abril 1909.

REVISTA FON-FON, n. 29, Rio de Janeiro, julho 1911.

REVISTA FON-FON, n. 291, Rio de Janeiro, dezembro 1915.

REVISTA DA SEMANA, n. 383, Rio de Janeiro, outubro 1915

REVISTA DA SEMANA, n. 27, Rio de Janeiro, agosto 1918.

SANTOS, Joaquim J. Moura dos Santos. *De freguesias rurais a subúrbio: Inhaúma e Irajá no município do Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado em História Social, USP, 1996.

SENNET, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HISTÓRIAS PARA SORUMBÁTICOS: PEDRO RABELO E A LITERATURA LICENCIOSA NA *BELLE ÉPOQUE*

Leonardo Mendes*

RESUMO: Uma marca de modernização do final do século XIX no Brasil foi o aparecimento da chamada “Leitura Alegre”, criada para atender à demanda de literatura licenciosa. A década de 1890 marca o início de um processo crescente de visibilidade do livro pornográfico, que passava a ser anunciado nos jornais e livrarias, sem perder completamente o caráter de literatura perigosa e clandestina. A “Leitura Alegre” incluía impressos pornográficos, mas sua marca era oferecer divertimento “picante” em sentido amplo. A princípio, velhos romances libertinos e novos romances naturalistas eram comercializados nessa categoria, mas aos poucos apareceram produções escritas especialmente para esse mercado. Alguns jovens escritores em ascensão, como Coelho Neto (1864-1934), Olavo Bilac (1865-1918) e Pedro Rabelo (1868-1905), produziram para esse nicho uma literatura que permanece praticamente desconhecida. Nesse trabalho vamos conhecer o livro de Pedro Rabelo, *Casos alegres: Histórias para gente sorumbática*, publicado em 1905.

PALAVRAS-CHAVE: Belle Époque; Pornografia; Pedro Rabelo

ABSTRACT: A mark of modernization in late nineteenth-century Brazil was the emergence of the so-called "Joyful Reading", created to meet the demand for licentious literature. The 1890s marked the beginning of a growing process of visibility of the pornographic book, which started to be announced in newspapers and bookstores, without losing completely its character of dangerous and clandestine literature. "Joyful Reading" included pornographic prints, but its mark was to offer "spicy" amusement in the broad sense. At first, old libertine novels and new naturalist novels were marketed in this category, but little by little appeared productions written especially for this niche. Some young writers on the rise, such as Coelho Neto (1864-1934), Olavo Bilac (1865-1918) and Pedro Rabelo (1868-1905), produced for this market a literature that remains virtually unknown. In this

* Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

work we will study Pedro Rabelo's book, *Joyful Cases: Stories for Sorrowful People*, published in 1905.

KEYWORDS: Belle Époque; Pornography; Pedro Rabelo

Leitura Alegre

A partir de 1880, configura-se no Brasil um espaço novo de circulação de histórias licenciosas. É tentador concluir que o fenômeno estava ligado ao declínio do Brasil Imperial e do patriarcado. O impresso pornográfico começa a aparecer nos anúncios de livrarias nos jornais de grande circulação. Com cautela, mas surpresos com a abertura, articulistas começam a comentar a literatura licenciosa em notas e crônicas. Surgem novos editores e livrarias, como a Livraria do Povo e a Livraria Moderna, que atuavam com mais visibilidade no mercado da literatura pornográfica, oferecendo um circuito alternativo às elegantes Laemmert e Garnier, editora de Machado de Assis. O Rio de Janeiro tinha meio milhão de habitantes, oito teatros, em torno de vinte livrarias e algumas dezenas de tipografias (Renault, 1987). Novas técnicas de impressão e encadernação barateiam o livro. O aumento da oferta de títulos, gêneros e preços populariza a leitura (El Far, 2004). Com metade da população alfabetizada, o Rio era lar de milhares de leitores potenciais. A percepção de que havia um mercado de literatura pornográfica era crucial para a decisão dos editores de investir nessas edições.

Chamamos de pornografia os escritos classificados como literatura licenciosa no período, mesmo que não tivessem sido produzidos para esse fim. A palavra era conhecida e usada quer para significar linguagem obscena (especialmente no discurso político), ou representações explícitas de órgãos e atividade sexual, criadas para desencadear sensações corporais nos leitores (Hunt, 1999). A marca da pornografia moderna é o sexo gratuito entre corpos ativados e intercambiáveis, concebidos a partir de uma concepção materialista e mecanicista de homem e de natureza (Jacob, 1999). Nos primórdios da República, eram considerados pornográficos os livros que convidavam o leitor a fazer sexo como um fim em si mesmo, por prazer mecânico, só ou acompanhado. Cabiam nessa descrição obras que o leitor atual não classificaria de pornográficas, mas que assim eram chamadas no final do século XIX, como o romance libertino e a ficção naturalista (Mendes,

2016b). Em vez de um modo de representação, a pornografia pode ser vista como “um modo de ler” (Moulton, 2000, p. 11). É “qualquer forma de expressão que alguém possa considerar sexualmente estimulante” (Barnett, 2016, p. 12). A pornografia refere-se a “uma interação entre leitor e texto, e não à intenção autoral ou textual (Thauvette, 2012, p. 46). Numa sociedade pobre de representações de sexo e nudez, a palavra escrita, mesmo indireta, bastava para bombear sangue e acionar a imaginação pornográfica. Era o que havia de mais explícito naquela sociedade.

Ontem, e mesmo hoje, chamar uma obra ou um autor de pornográficos era uma forma de rebaixamento. Plena de conotações negativas, reservada ao debate entre especialistas, a palavra “pornografia” era evitada pelo comércio livreiro. Para anunciar os impressos, as livrarias preferiam expressões sensuais e divertidas como “Leitura Alegre”, “Livros Pândegos”, “Livros (ou Leitura) para Homens” ou “Biblioteca do Solteirão”. Enormes reclames com ampla oferta de livros apareciam na terceira ou quarta página dos jornais. Apesar de sugerir uma interdição patriarcal, denominações como “Livros para Homens” ou “Biblioteca do solteirão” serviam essencialmente para designar o tipo de livro à venda, marcando as obras como licenciosas. Isso não impedia que as mulheres as lessem. Uma piada comum das colunas humorísticas era a história da esposa que confessara ao padre ter lido todos os “Livros para Homens” do marido (Mendes, 2016a, p. 175). Havia opções para todos os gostos e bolsos e até a Livraria Garnier comercializava “Leitura Alegre”. Muitos condenavam a visibilidade desses livros, mas o Código Penal de 1890 não proibia a publicação e a circulação de impressos pornográficos.¹

Associada ao bem-estar físico, a “Leitura Alegre” era tão essencial quanto o café com pão da padaria e a cachaça do botequim. As livrarias prometiam uma experiência de leitura que “afugentava os desgostos, desenvolvia os nervos e ativava a vontade”.² Os livros eram bons para a

¹ O artigo 282 do Capítulo V do Código Penal de 1890, “Do ultraje público ao pudor”, previa pena de prisão de 1 a 6 meses a quem “ofender os bons costumes com exibições impudicas, atos ou gestos obscenos, atentatórios do pudor, praticados em lugar público, ou frequentado pelo público, e que, sem ofensa à honestidade individual de pessoa, ultrajem e escandalizem a sociedade”. Não fazia referência a impressos pornográficos. Ver <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>>. Acesso em: 30 set. 2014.

² *A Pacotilha*, Maranhão, 3 jul. 1895, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

saúde, pois abriam o apetite e ajudavam a “desenferrujar no tempo frio”.³ Mais direta, a Livraria do Povo vendia “Leitura Alegre” com o conselho ao leitor de que reforçasse “os botões das calças” antes de abrir os livros.⁴ A casa dispunha de variada coleção de impressos pornográficos anônimos, com títulos como *Proezas de um clitóris*, *Contos nervosos que produzem calafrios na espinha dorsal*, *A maneira de tratar as mulheres como elas merecem*, entre outros. Os impressos eram capazes de acelerar o coração e proporcionar uma experiência de satisfação física e mental ao leitor (Mendes, 2016b). A leitura licenciosa era uma atividade privada e secreta, mas havia agora um nome para designar livros com sexo e nudez, que podiam ser impressos legalmente, anunciados e vendidos a preços módicos.

Pedro Rabelo

O escritor carioca Pedro Carlos da Silva Rabelo (1868-1905) pertencia ao entorno de um grupo de jovens escritores abolicionistas e republicanos célebres: João Carlos de Medeiros Pardal Mallet (1864-1894), Francisco de Paula Nei (1858-1898), Olavo Bilac (1864-1918), Aluísio Azevedo (1857-1913), Henrique Coelho Neto (1864-1934) e Sebastião Guimarães Passos (1867-1909). Entre 1885 e 1895, eles encenaram no Rio de Janeiro uma experiência de sociabilidade semelhante a de *Cenas da vida boêmia* (1845), de Henri Murger (1822-1861). Eles foram a primeira geração de literatos brasileiros a viver profissionalmente da escrita (Oliveira, 2008; Pereira, 1994). Eram celebridades nacionais – especialmente Bilac, que encarnava o mito do poeta romântico (embora escrevesse poesia parnasiana) –, com colunas e escritos reproduzidos em jornais de todas as regiões do país. Enquanto viveu, Pedro Rabelo atuou em vários projetos em parceria com esses escritores. Tinha idade, ideais e cultura semelhantes, mas talvez não a mesma disposição para as batalhas pelo reconhecimento artístico. Companheiro ocasional das jornadas éticas do grupo, Pedro Rabelo participava de reuniões, jantares e

³ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 maio 1886, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1885, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

festejos, mas não era do núcleo duro. Nos romances autobiográficos de Coelho Neto, *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929), que termina em 1898 – ano da morte de Paula Nei –, o escritor não aparece.

O casamento de Pedro Rabelo seria uma explicação para a sua relativa invisibilidade na crônica histórica. O enlace com Edwiges Rodrigues Silva cedo o retirou da vida boêmia, exigindo-lhe disciplina e renda para manter as duas filhas – Silvia, que nasceu em 1895, e Célia, em 1897, sendo que uma terceira, Hilda, morreu aos 20 dias em 1898.⁵ Pedro Rabelo passou a intercalar a atividade jornalística com o trabalho na secretaria do Conselho da Intendência Municipal, do qual era chefe da 1ª. seção quando faleceu. O excesso de trabalho não ajudava a saúde precária de um escritor conhecido por sua magreza e pelo “grosso *pince-nez* de míope” (Broca, 2004, p. 72). Depois que morreu, a Associação de Funcionários Públicos Civis entregou à viúva a quantia de 500 mil réis, equivalente a um mês e meio do salário médio do funcionalismo público.⁶ A tuberculose o pegou na época da juventude e houve várias crises antes do desfecho final. No obituário de *O Paiz*, o articulista culpava “uma certa filosofia pessimista e boêmia” pelo agravamento da doença do escritor.⁷ Apesar de menos famoso e produtivo, Pedro Rabelo era associado, por temperamento, idade, predileções estéticas e posicionamentos políticos, à geração dos afamados boêmios Pardal Mallet, Paula Nei, Olavo Bilac, Guimarães Passos e Coelho Neto.

De fato, a proximidade com os escritores dominantes permitiu a inclusão de Pedro Rabelo no seletto grupo de fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1897, assumindo aos vinte e oito anos a cadeira de número 30, para a qual indicou Pardal Mallet como patrono. Ao lado de Machado de Assis (1839-1908) e Rodrigo Otávio (1866-1944), o escritor compôs a primeira diretoria da agremiação.⁸ Na ocasião, tinha duas obras publicadas em seu nome: *Ópera lírica* (1893), um volume de poesia parnasiana editado pela Imprensa Nacional; e *A alma alheia* (1895), uma

⁵ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 24 nov. 1898, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 22 ago. 2017.

⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 jan. 1906, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 15 ago. 2017. Quando morreu em 1897, o escritor cearense Adolfo Caminha (1867-1897) recebia 300 mil réis mensais como servidor na Secretaria do Tesouro, no Rio de Janeiro (AZEVEDO, 1999, p. 86).

⁷ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1905, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

⁸ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 jan. 1897, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

coletânea de contos naturalistas publicada pela Casa Mont'Alverne. No ano da criação da Academia Brasileira de Letras, a Livraria Laemmert reuniu em volume, com o título de *Filhotadas*, alguns escritos esparsos de Pedro Rabelo publicados na coluna humorística "O Filhote", na *Gazeta de Notícias*, sob o pseudônimo de Pierrot. Em 1905, ano de sua morte, a livraria reuniu mais contos e poemas inéditos de Pierrot no volume *Casos alegres: Histórias para sorumbáticos*. O volume foi comercializado na faixa da "Leitura Alegre" e será objeto de estudo nesse trabalho.

O jornalismo e a vida literária

Pedro Rabelo contribuiu para vários jornais. A agitação política nos últimos anos do Império multiplicou o número de periódicos, que circulavam num ambiente de notável liberdade de imprensa (Mello, 2007). As pequenas folhas, de circulação restrita e ligadas a grupos políticos oligárquicos, começam a perder espaço para os grandes jornais (SODRÉ, 1983). Se na França os românticos foram a primeira geração tocada pela "febre dos periódicos" (Thérenty, 2007, p. 13), no Brasil esse papel coube aos escritores naturalistas e parnasianos. Pedro Rabelo começou no *Correio do Povo*, órgão do Partido Republicano, nos tempos da propaganda. Em 1889 aparece como redator de *O Paiz*. Após a mudança de regime, trabalhou como repórter dos debates parlamentares para o *Diário Oficial*.⁹ Passou em seguida por vários periódicos da capital, como o *Diário de Notícias*, o *Diário do Commercio*, a revista *A Estação* e a *Revista Teatral*, atuando como noticiário e cronista literário. No vespertino *A Notícia*, assinava o folhetim "Garatujas" com as iniciais P. R., dedicando-se ao debate das questões políticas do momento. Em 1895, ao lado de Bilac dirigiu a revista ilustrada *A Cigarra*. Aparece em 1902 como jornalista do diário *A Capital*, de Niterói. No ano de sua morte, contribuiu para a revista *Anais: Semanário de Literatura, Arte, Ciência e Indústria*, dirigida pelo escritor Domingos Olímpio (1851-1906), autor do romance naturalista *Luzia-Homem* (1903).¹⁰

⁹ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1905, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

¹⁰ *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1905, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

Além desses periódicos, Pedro Rabelo foi colaborador da *Gazeta de Notícias*, o jornal mais influente do país na passagem do Império para a República. Fundada em 1874 pelo jornalista Ferreira de Araújo (1847-1900), a *Gazeta de Notícias* foi o primeiro jornal brasileiro montado como empresa comercial, sem vínculos diretos com grupos de poder (Pereira, 2004). Foi o primeiro a ser vendido avulso, em quiosques e pelas ruas da cidade, por meninos vendedores, ao preço módico de 40 réis, enquanto o conservador *Jornal do Commercio* saía a 100 réis e só era vendido por assinatura. Numa crônica de 1909, Bilac exaltou Ferreira de Araújo como o primeiro jornalista a dar ao Rio de Janeiro “o jornal leve e barato, verdadeiro espelho da alma popular, síntese e análise de suas opiniões, das suas aspirações, das suas conquistas, dos seus progressos” (Bilac, 1996, p. 190). Com uma diagramação nova que facilitava a leitura, a folha foi o primeiro jornal brasileiro a vender dezenas de milhares de exemplares diariamente. Destacava-se por remunerar os escritores pelas contribuições, prática logo seguida pelas outras folhas.¹¹ O investimento em literatura profissionalizava a atividade da escrita e popularizava a leitura (Miné, 2005). Trabalhar com Ferreira Araújo era o sonho de todo jovem escritor.

¹¹ Machado de Assis chegava a receber 50 mil-réis por crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, mas a regra era receber a metade dessa quantia, numa época em que o aluguel mensal de um quarto mobiliado no centro da cidade custava em torno de 70 mil-réis.



Fig. 1: Pedro Rabelo em rara fotografia, c. 1900, sentado à direita, em companhia de Plácido Junior e Martins Passos.¹²

Pierrot e a literatura licenciosa

Além de cronista anônimo de várias seções da *Gazeta de Notícias*, Pedro Rabelo atuou como redator das colunas humorísticas do jornal. Sua verve satírica era conhecida dos amigos íntimos e oferecia contraste (mas não oposição) à desilusão *fin-de-siècle* da geração naturalista e parnasiana.¹³ Ao lado de Bilac, Coelho Neto e Guimarães Passos, ele formou a equipe da coluna “O Filhote”, publicada diariamente na primeira página do jornal, entre agosto de 1896 e maio de 1897. A coluna foi criada como seção diária

¹² Academia Brasileira de Letras, Acervo Pedro Rabelo (pasta 404-R).

¹³ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 28 dez. 1895, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

dedicada exclusivamente ao humor quando o jornal completou 21 anos (Simões Junior, 2007). O nome “O Filhote” sugeria um rebento nascido das entranhas do jornal, fruto de um processo de amadurecimento que o autorizava a ousar mais. Na véspera do lançamento, uma nota apresentou a coluna como espaço de indiscrição e transgressão, associado à imagem da criança que desconhece as normas de decoro da sociedade. Por isso, pediam que desculpassem suas audácias como sinceridade infantil. “O Filhote” era um espaço de conteúdo adulto e licencioso, veiculado com candura infantil. Era um espaço de grande prestígio e projeção nos campos literário e jornalístico, apesar da obscenidade. O aparecimento da coluna estava ligado ao processo de visibilidade crescente da literatura licenciosa no período (Mendes, 2016b).

Os escritores usavam pseudônimos que não eram segredo para ninguém.¹⁴ Além do Pierrot de Pedro Rabelo, Guimarães Passos era Puck, Bilac era Puff e Coelho Neto assinava Caliban. Enquanto Bilac e Guimarães Passos compunham versos, Coelho Neto escrevia em prosa. Pedro Rabelo fazia poesia e prosa, mas em “O Filhote” produzia exclusivamente em verso. A figura de Pierrot vinha da *Commedia dell’Arte*, um palhaço triste e ingênuo. Como os outros pseudônimos, funcionava como licença cômica para testar os limites entre o lícito e ilícito e contar histórias picantes nos jornais. Para evitar riscos, escreviam a partir da tradição do “riso de Rabelais” e de uma perspectiva carnavalizada do mundo (Mendes, 2016a). O fundamento festivo rabelaisiano criava uma zona de ambivalência e libertação ligada ao “baixo corporal” (Bakhtin, 1987), que incluía o sexo, as partes íntimas do corpo e os atos de comer e ir ao banheiro. A partir do alicerce materialista no riso obsceno, os escritores reciclavam temas, padrões retóricos e configurações narrativas da literatura libertina. Embora a historiografia tradicional não valorize esse tipo de escrita, era um trabalho altamente criativo de “poética editorial” (Thérenty, 2007, p. 17) que exigia vasta cultura literária e sagacidade para descrever atividade sexual explícita em linguagem indireta.

¹⁴ Numa crônica publicada na *Gazeta de Notícias* a 25 de julho de 1897, Olavo Bilac explicou que o uso de pseudônimos não significava que um escritor queria negar a responsabilidade do que escreve. Na produção de todo do artista (ou jornalista), havia “sempre a parte séria a que o escritor dá o verdadeiro nome, e a parte leve, humorística, que bem pode correr por conta de um pseudônimo transparente” (p. 1). Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

A poesia licenciosa de Pierrot em “O Filhote” resgatava a função da obscenidade como veículo de crítica política, que estava nas origens da pornografia moderna (HUNT, 1999). Ele compunha “Epitáfios Parlamentares” em quadras rimadas como forma de simbolizar a morte política de deputados e senadores. Fazia em verso comentários sobre as notícias do momento, mas também rimava, por diversão, histórias rabelaisianas de adultério e impotência sexual. Em outubro de 1896, com a derrota da lei do divórcio (chamada “projeto Érico Coelho”, a partir do deputado, ligado aos escritores boêmios, que o apresentou), Pierrot versejou sobre o caso a partir do olhar de uma mulher casada que sonhava com a aprovação para se livrar do marido impotente:

COITADINHA!

Rita, a quem o pranto embarga
A triste fala chorosa,
À sua comadre Rosa
Disse ontem, em voz amarga:

– “Ah! Sorte que me assassinas!
Ah! Votação que me feres!”
Pergunta a Rosa Prazeres:
– “Mas por que é que te amofinas?”

– Por quê? Caiu no senado
O projeto do Coelho...
Coitadinho do meu velho;
Continua desarmado!¹⁵

A Livraria Laemmert

Com o fim de “O Filhote”, a Livraria Laemmert reuniu e publicou em 1897 as poesias de Pierrot no volume *Filhotadas*. Ao lado da Garnier, a Laemmert era uma das livrarias-editoras mais conceituadas do Rio de

¹⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 out. 1896, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 28 ago. 2017.

Janeiro (Machado, 2009). A editora fundada em 1838 pelos alemães (e irmãos) Eduardo (1806–1880) e Henrique (1812–1884) Laemmert, foi um dos exemplos bem sucedidos do negócio editorial no Brasil. Em 1844, consolidou sua notoriedade com o lançamento do *Almanak Laemmert* (catálogo sobre administração industrial e mercantil da província do Rio de Janeiro), intensificando suas vendas de dicionários, gramáticas, e estudos históricos (Hallewell, 1985). Com várias décadas de negócios no Rio de Janeiro, a Laemmert dominava o mercado de obras de referência, de manuais técnicos e de ensino. Com a morte de Baptiste Louis Garnier em 1893, a Laemmert começa a se aventurar na edição de obras literárias. Traduzem e publicam escritores franceses como Maupassant, Goncourt e Zola, assim como começam a publicar ficção brasileira, como o romance naturalista *Um canalha* (1895), de Figueiredo Pimentel (1869-1914).

Em julho de 1897, reclames da Livraria Laemmert começam a aparecer nos jornais, anunciando o aparecimento da obra: “*Filhotadas, casos galantes d’O Filhote*, por Pierrot (Pedro Rabelo). Breve, 1 v., 2\$000”.¹⁶ O anúncio revelava outra vez quem estava por trás do pseudônimo, assim como usava a palavra “galante” para se referir a essa literatura. Ligado ao imaginário libertino, o vocábulo “galante” deixava claro que se tratava de histórias de sedução e sexo, mas contidas por boas maneiras e linguagem castiça. Vendido a 2 mil-réis, era um livro barato. A livraria também editou no mesmo ano os poemas eróticos de Puck e Puff, com o título de *Pimentões*, assim como reuniu os contos obscenos de Caliban no volume *Álbum de Caliban*, entre 1897 e 1898. O selo de prestígio da Livraria Laemmert autenticava uma faixa do mercado livreiro que vendia abertamente o sexo como produto de consumo e colaborava para o acolhimento dessa literatura.

Casos alegres: Histórias para sorumbáticos

O sucesso dos “casos galantes” de “O Filhote” animou Pedro Rabelo a produzir mais escritos na mesma linha. No ano de sua morte, a Livraria Laemmert reuniu textos inéditos de Pierrot num novo volume de literatura

¹⁶ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1897, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

licenciosa: *Casos alegres: Histórias para sorumbáticos*. O livro trazia, além de poemas, breves contos obscenos, como os que Coelho Neto assinava com o pseudônimo de Caliban. A capa era ilustrada por Julião Machado, famoso caricaturista português que foi parceiro de Bilac e Rabelo nas revistas *A Cigarra* e *A Bruxa*.¹⁷ Para *Casos alegres*, Julião Machado desenhou uma mulher com ares de cocote (ou musa carnavalesca) que usa a pena de alguma ave exótica para fazer cócegas nas orelhas de homens infelizes abaixo, de várias idades. É notável a coloração vermelha, ligada ao sexo e à paixão, aplicada ao fundo da imagem feminina. A cor sólida enquadra e exalta aquilo que o ilustrador deseja evidenciar: a mulher com a pena. A ilustração reafirma que esse é um “livro para homens” e que a mulher (ou o sexo) é o cerne da “leitura alegre”. A capa era uma promessa de diversão, fartura e voluptuosidade.

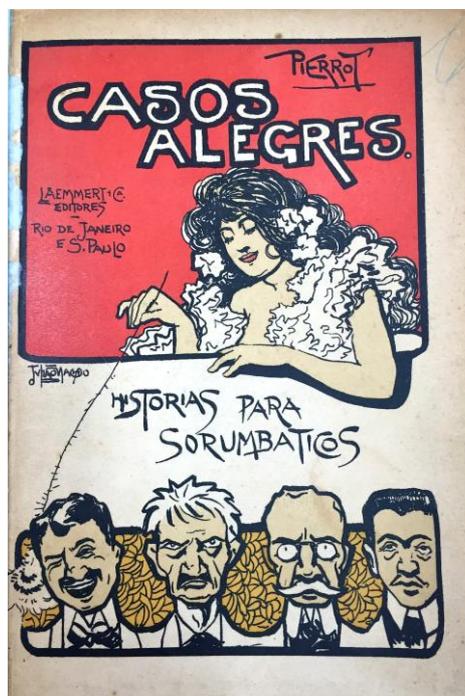


Fig. 2: *Casos alegres: Histórias para sorumbáticos*, de Pierrot, editado pela Livraria Laemmert e ilustrado por Julião Machado. Exemplar da Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ).

¹⁷ Julião Machado fez a capa de outros livros polêmicos do fim do século, como o romance naturalista *Suicida!* (1895), de Figueiredo Pimentel (1869-1914), e o romance naturalista-decadentista *A mulata* (1896), do escritor português Carlos Malheiro Dias (1875-1941) (Cf. MENDES, 2013).

Casos alegres contém 18 contos curtos e 8 poemas rimados. A folha de rosto estampa ao centro uma máxima rabelaisiana comum na imprensa do período – “Tristezas não pagam dívidas” –, que expressava o desejo, inerente ao gênero pornográfico, de “economias de anti-austeridade” (KIPNIS, 1996, p. 202). Como escrita rabelaisiana, a “leitura alegre” estava ligada ao paradigma da abundância. A opção pela licenciosidade cômica destacava as virtudes de flexibilidade, adaptabilidade e a capacidade de não se levar a sério, de reconhecer o ego como uma entidade ilusória e se entregar a outros eus. Os adversários da festividade cômica são os homens sorumbáticos que Pierrot tinha como público-alvo. Eles se enfileiram sobre um fundo amarelo e fragmentado, em contraste com o vermelho sólido e voluptuoso da figura feminina. Colocada acima dos homens, como quem manipula bonecos num teatro de fantoches, a mulher é ao mesmo tempo uma figura de comando e objeto do olhar do leitor (masculino).

A importância da comida e do vinho nos textos é evidente, confirmando o vínculo com o “baixo corporal” rabelaisiano. Os contos “Reparação devida” e “Recordações de Campanha” tem como centro da ação um banquete no qual se comemora um aniversário, no primeiro, e a data do término da Guerra do Paraguai (1864-1870), no segundo. “Vamos hoje tirar o ventre de misérias!”, exclama um personagem em “Reparação Devida” (Pierrot, 1905, p. 2). Nos dois contos, o vinho cumpre papel primordial na ação. No primeiro, o estudante Matias da Nóbrega decide ir à área de serviço em busca da mulata Ritinha. Míope, o rapaz se esgueira no quarto escuro, deita-se ao lado de uma pessoa em sono profundo e começa a acariciá-la com vigor. “Só depois de muito violentamente sacudido foi que o alvo das inflamadas carícias de Matias acordou” (Pierrot, 1905, p. 3). Era o sogro do dono da casa. Para salvar a pele, o estudante promete casamento. Valendo-se de um mal-entendido, Pierrot coloca dois homens na cama. Em “Reparação devida”, o centro da anedota é a lembrança do coronel Barradas de um evento da Guerra do Paraguai, quando se recuperava de ferimentos num hospital e contou com a mão solidária de uma enfermeira para ejacular.

Histórias sobre o sexo antes do casamento faziam parte do anedotário popular e aparecem em vários textos de *Casos alegres*. Nas quadras rimadas

de “Resposta a tempo”, Pierrot conta a história de um açougueiro que engravidou a filha do Conselheiro. No conto “Roma às avessas”, um guarda noturno flagra um casal tendo relações sexuais no mato no bairro do Engenho Velho. Em “Um homem digno”, seu Rodrigues festeja o casamento da filha que não era mais virgem, em troca de um dote em dinheiro. Mas o sexo transgressivo é sempre retratado numa chave cômica e libertina, sem imputação de culpa ao corpo desejante. O narrador assinala que Pequenina, a filha de seu Rodrigues, era como muitas outras moças que perdem a virgindade e “depois casam”: “pois quem nunca pecou que atire a primeira pedra à Pequenina” (Pierrot, 1905, p. 37). No conto “Sem impedimentos”, o título fazia referência ao hímen (ou à sua falta). Indagada pelo padre se havia “algum impedimento para o seu casamento”, Ignacinha diz que não, pois seu primo Candoca lhos tirara todos (Pierrot, 1905, p. 35). Com o título sugestivo de “Um e um fazem... três”, outro poema rimado conta a história do professor de aritmética que engravida sua pupila Chiquinha Conceição.

O adultério foi tema de vários textos de Pierrot. Onipresente na sociedade, a traição conjugal era rico manancial de enredos rabelaisianos com que muitos leitores podiam se identificar. Na pornografia, homens e mulheres traem, já que ambos têm desejo e alcançam satisfação no sexo. Nos contos “Olhar penetrante” e “Filhos por carta”, o adultério é praticado pela mulher. No primeiro, Zé Barbedo é um negociante que viaja a trabalho. “Numa dessas longas viagens que ele repetidas vezes fazia – foi justamente quando o Rufino, um crioulo, lhe andou a roçar o mato no fundo da casa – o Zé Barbedo, ao chegar, encontrou a bela nova de que lhe havia nascido mais um herdeiro” (Pierrot, 1905, p. 49). No segundo conto, Manuel, imigrante português há cinco anos sozinho no Brasil, recebe correspondência sobre nascimento de filhos em série na Europa. Ambos os contos exigem o personagem do marido sem noção, especialmente “Filhos por carta”, que reproduz a configuração básica das *novellas* de Boccaccio: o marido enganado, a esposa adúltera e o padre libidinoso (Barolini, 1983, p. 24). Em “Olhar penetrante”, o sexo interracial e a presença do personagem do médico davam ao conto um ar de modernidade científica.

Nos textos de Pierrot, as mulheres que cometem adultério lidam com maridos ausentes ou impotentes. Desse ponto de vista, o tema do tédio

sexual e da traição conjugal era visto a partir do olhar feminino, pondo em xeque a virilidade (e autoridade) masculina. Os relatos de impotência sexual têm sempre as mulheres como autoras, fonte de autoridade inquestionável sobre o assunto. A queixa de impotência sexual dos maridos era um protesto contra a falta de sexo em sentido amplo. O poema “O canivete” rima em cinco quadras outra história de adultério e impotência sexual (Pierrot, 1905, p. 18):

O CANIVETE

Foi ontem mesmo, em Cascadura.
Estavam na sala, conversando,
O Conselheiro Venerando
Botelho e a esposa do Ventura.

Botelho, pra fazer intriga,
Conta à mulher que o seu esposo
Ficou, babando-se de gozo,
Ao lado de uma rapariga.

“Palavra d’honra! Aquele ingrato
Lá estava a dar, talvez por mal,
Canivetadas no contrato
Sim! No contrato nupcial!”

Ela interrompe: “Quem? Ventura?
Meu velho esposo a fazer isso?
Para tão áspero serviço
Não lhe conheço embocadura!”

“Canivetadas! Está enganado!
Isso é tolice, seu Botelho!
Há muito tempo que o meu velho
Conserva o ferro enferrujado!”

A metáfora do pênis como “canivete” situava a literatura licenciosa de Pierrot na perspectiva falocêntrica que está na origem do discurso pornográfico moderno (Hunt, 1999). A pornografia é um gênero masculino na raiz, embora as mulheres pudessem apreciá-la e dela se apropriar a seu modo, como faziam no Brasil com os “livros para homens”. O foco no pênis e no que ele é capaz de fazer aparece em vários contos de Caliban, como “A

vara de condão”, no qual um jovem alega e prova não haver “melancolia que resista à sua vara”.¹⁸ O discurso pornográfico trata o pênis como um “instrumento mágico de infinitos poderes” (Marcus, 1966, p. 212). Na metáfora do canivete, o pênis é uma arma que rasga, machuca e que é capaz de matar o objeto que ataca. Na veia cômica de Pierrot, entretanto, o canivete está velho e enferrujado. A superestimação do membro masculino também aparece no conto “Ovos... de pato”, cujo título faz referência aos testículos do Manuel, administrador da chácara da viúva Nogueira. Em configuração semelhantes às *novellas* de Boccaccio e à literatura libertina, a viúva estava em busca de ovos de galinha roubados e se confundiu ao avistar Manuel à vontade atrás de uma árvore no jardim.

Uma marca desenvolvida na coluna “O Filhote” era usar a inocência da criança como estratégia para veicular conteúdo licencioso nos jornais. A permissividade infantil reforçava a atmosfera descontraída de Rabelais e da literatura libertina, sem punição ou culpa. Aparecem histórias protagonizadas por crianças que testemunham coreografias sexuais ou veem adultos tomando banho. Tanto o sexo como a descrição de partes íntimas do corpo eram filtrados pelo imaginário e pelo vocabulário infantil, facilitando sua aceitação e circulação. Pierrot explora a estratégia nos contos “A vacina” e “A bisnaga”. No primeiro, Juquinha, menino malcriado, bisbilhoteiro e muito porco, faz a mãe passar vexame com as visitas. Quando perguntada se suas crianças já haviam sido vacinadas contra a bexiga, Juquinha conta que a vacina do “doutor higiene” não pegou em sua irmã Mariquinha, mas a vacina do primo Juca havia pegado na perna da moça, e “por sinal o primo depois entornou toda a vacina da seringa” (Pierrot, 1905, p. 20). Em “A bisnaga”, Pierrot aproveitava a conversa entre duas meninas de 13 anos para descrever cenas semelhantes de masturbação e ejaculação entre primos.

Considerações finais

¹⁸ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1896, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

O “riso de Rabelais” foi uma alternativa criada e desenvolvida por Pedro Rabelo e os outros escritores do período para ocupar o novo mercado da “Leitura Alegre”, a partir de 1890. A literatura de Rabelais era um dos principais locais em que a cultura letrada articulava (ou definia) padrões de obscenidade, pornografia, censura e tolerância. Era um “baixo corporal” sem escatologia e linguagem chula, adequado às colunas de jornal. Apesar de obscena, essa literatura remetia a matrizes de uma cultura letrada e erudita. A ancoragem em tradições de prestígio social e a linguagem indireta filtravam o conteúdo pornográfico, facilitando sua aceitação e circulação.

Os escritos de Boccaccio e Rabelais eram importantes para dar a essa literatura o efeito de “afugentar os desgostos”, como prometiam os anúncios de “leitura alegre” das livrarias. Em Boccaccio, a intenção era combater a tristeza causada pela peste de 1348, fornecendo aos personagens um local de descanso – um *locus amoenus* – que notícias ruins não alcançavam e a partir do qual era possível organizar um retorno à sociedade (Barolini, 1983, p. 527). De modo semelhante, a “Leitura Alegre” fornecia ao leitor algumas horas de descanso da vida agitada na cidade moderna, solitária e impessoal. A pornografia era associada à força vital e à alegria. O corpo pornográfico de Pierrot era essencialmente cômico. O ritmo, as repetições e os padrões sonoros das histórias libertinas cantadas em verso acrescentavam camadas extras de prazer.

A literatura licenciosa estava associada à imprensa humorística e era comercializada como um divertimento revigorante. Era um empreendimento artístico que envolvia vários agentes do campo literário: o escritor, o jornalista, o editor e o ilustrador. A transição dessa literatura do jornal para o livro era prova de seu sucesso. A veiculação desses conteúdos nos impressos apontava para a democratização e popularização do discurso pornográfico na *Belle Époque*.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARNETT, Jerry. *Porn panic: sex and censorship in the UK*. Winchester: Zero Books, 2016.

BAROLINI, Teodolinda. The Wheel of the *Decameron*. *Romance Philology*, vol. 36, n. 4, May 1983, p. 521-538.

BILAC, Olavo. Ferreira de Araújo. In: _____. *Vossa insolência: crônicas*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p. 184-191.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas. Vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

_____. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação. Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo, EDUSP, 1985.

HUNT, Lynn. Obscenidade e as origens da modernidade. In: ____ (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999, p. 9-46.

JACOB, Margaret. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo, Editora Hedra, 1999, p. 169-215.

KIPNIS, Laura. *Bound and Gagged: Pornography and the politics of fantasy in America*, Durham: Duke University Press, 1996.

MACHADO, Ubiratan. *Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MARCUS, Steven. *The Other Victorians: A study of sexuality and pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. New York: Basic Books, 1966.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

MENDES, Leonardo. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, n. 53, dez. 2016a, p. 173-191.

_____. O livro pornográfico na *Belle Époque*: a década de 1890 e a invenção da “leitura alegre”. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. São Paulo: Ed. Intermeios, 2016b, p. 303-320.

_____. Vida literária e homoerotismo no Rio de Janeiro de 1890. *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 24, dez. 2013, p. 133-148.

MOULTON, Ian Frederick. *Before pornography: erotic writing in early modern England*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MINÉ, Elza. Ferreira de Araújo, ponte entre o Brasil e Portugal. *Via Atlântica*, Universidade de São Paulo, n. 8, dez 2005, p. 221-229.

OLIVEIRA, Diogo de Castro. *Onosarquistas e patafísicos: a boemia literária no Rio de Janeiro fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEREIRA, Leonardo Affonso. *O carnaval das letras. Literatura e folia no Rio de Janeiro do século XIX*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

_____. Literatura e história social: a geração boêmia no Rio de Janeiro do fim do Império. *História Social*, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 29-64, 1994.

PIERROT. *Casos alegres: Histórias para sorumbáticos*. Rio de Janeiro: Livraria Laemmert, 1905.

RENAULT, Décio. *A vida brasileira no final do século XIX. Uma visão sociocultural e política de 1890 a 1901*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

SIMÕES JÚNIOR, Álvaro. *A sátira no Parnaso: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac em periódicos de 1894 a 1904*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

THAUVETTE, Chantelle. Defining early pornography: the case of “Venus and Adonis”. *Journal for Early Modern Cultural Studies*, vol. 12, n. 1, p. 26-48, 2012.

THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: Poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

Literatura, espetáculo e nação

BENJAMIN COSTALLAT: QUAL MODERNO? QUE CIDADE?

Rosa Gens*

RESUMO: As primeiras décadas do século XX aparecem aos nossos olhos envoltas em uma aura de mudança e transformação. Surgem como uma época movimentada culturalmente, em que salões, cabarés, confeitarias cruzam-se como espaços de encontro e divulgação de arte — deixando entrever uma dinâmica social marcada pela vertigem e o cosmopolitismo. Benjamin Costallat, escritor carioca desse momento, tratou de temas sintonizados com esse espírito, obtendo grande sucesso de público. A presente investigação centra-se em observações sobre a obra do escritor.

PALAVRAS-CHAVE: Belle Époque, Moderno, Benjamin Costallat, Rio de Janeiro.

ABSTRACT: The first decades of the 20th century appear to our eyes surrounded by an aura of change and transformation. Appear as a busy time for us culturally, in which halls, cabarets, confectioneries cross as meeting spaces and dissemination of art —leaving a perceptible social dynamics marked by dizziness and cosmopolitanism. Benjamin Costallat, Rio de Janeiro's writer, was tuned to themes that spirit, achieving great public success. The present research focuses on observations on the work of the writer.

KEYWORDS: Belle Époque, modern, Benjamin Costallat, Rio de Janeiro.

De volta para o moderno

A lógica de modernização espalhada ao final do século XIX e às primeiras décadas do XX encontra pouso fácil no Brasil. Na tentativa de entendê-la, volta-se, nestas páginas, ao moderno, colocando em foco um escritor do Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX, Benjamin Costallat. Paralelamente, as relações com a cidade vão merecer algum cuidado. Nesse ponto, principalmente procuraremos entender a obra de Benjamin Costallat, tomando por base os conceitos de cidade e moderno.

Avenida Central ou Paulista? Rua de São Bento ou do Ouvidor?

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Laboratório de Estudos da Belle Époque (LABELLE/UERJ).

Qual moderno? Já foi bastante trabalhada a ideia do “Modernismo paulista”. Quando se abrem as obras de historiografia de literatura brasileira, a informação que salta aos olhos ao expor o movimento modernista no Brasil centraliza-se na Semana de Arte Moderna. A semana de três dias é apresentada, no mais das vezes, como produto exclusivo da cidade de São Paulo, embora dela tenham participado artistas de outros estados. Foi importante ressaltar São Paulo como “berço da civilização do Brasil” e mais, como cidade moderna que poderia gerar e acolher o grupo de autores — modernos.

A arte moderna paulista, patrocinada pela burguesia rural que logo teria vínculos com a industrialização, vendeu sua própria imagem com espalhafato e conseguiu impor seus contornos. É claro que a ideia de São Paulo eclipsando o Rio no panorama da arte recebeu o aval dos seminobres, da elite culta da cidade. O crescimento da Paulicéia foi exortado, assim como sua capacidade de fazer arte, dentro do mesmo plano de irradiar aos quatro cantos do país a face de mudança e dinamismo de uma cidade (e um estado) que, mais tarde, adotaria o lema de que “não pode parar”.

Paradoxalmente, uma das propostas do modernismo brasileiro foi a de não conferir importância a **um** centro intelectual do país — no caso, o Rio de Janeiro, ou, se quiserem, a Corte, na concepção de Mario de Andrade —, aceitando com igual boa vontade manifestações oriundas de “outras terras”. As produções são aceitas, desde que passem pelo crivo paulista. Amparada por eixos discursivos, a cidade de São Paulo **produz** a realidade moderna e abriga os componentes necessários a uma arte de reação, dando boas-vindas aos movimentos de vanguarda europeus.

O que se termina por experimentar é um deslocamento puro e simples (pretendido) do Rio de Janeiro para São Paulo. A transferência, situada a partir do acontecimento da semana, acha-se habilmente explicada por Mário de Andrade em “O movimento modernista”, texto de 1942:

Ora, São Paulo estava mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente

muito mais moderna, porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava, ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e a sua industrialização, em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo (Andrade, 1978, p. 236).

E por aí vai tecendo considerações sobre o caráter das duas cidades. O que fica, em suma, é a ideia de que o cosmopolitismo do Rio de Janeiro, visto por Mario de Andrade, torna-se um fator negativo na configuração de rupturas com um passado cultural, pois São Paulo, apesar de possuir “espírito provinciano e servil”, estaria mais apta a deflagrar o modernismo, como se o estilo fosse uma tomada de território. Se atentarmos para a visão de nacionalismo da fase heroica do movimento brasileiro, fortemente ancorada em elementos folclóricos e de origem, veremos que, dentro do eixo de ideias da fase, o raciocínio do autor faz parte da tentativa de criar elementos que plasmassem uma certa imagem de Brasil. Dessa forma, amparada por eixos discursivos, a cidade de São Paulo produz a realidade moderna e abriga os componentes necessários a uma arte de reação, dando boas-vindas aos movimentos de vanguarda europeus, na re-visão de Mario de Andrade.

Muitos estudos, entre eles os de Flora Süssekind, Monica Veloso, Eneida Maria de Souza e Marília Rothier, comprovaram a perspectiva de exclusão a que foi relegada a arte em geral que não partiu de São Paulo naquele momento. Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de letras*, apresenta reflexões sobre a importância e presença do cinema nas primeiras décadas do século XX. E Monica Velloso, em *Modernismo no Rio de Janeiro*, repassa aspectos, desestabilizando o conceito de modernismo brasileiro empedrado e mostrando como intelectuais cariocas agem frente ao cotidiano urbano. Em obra posterior, *História & Modernismo*, a autora realoca as noções de moderno, modernidade e modernismo, apoiando suas incursões na busca de brasilidade nos tempos modernos. Também Eneida Maria de Souza e Marília Rothier, em *Modernidade toda prosa*, contemplam, além de São Paulo, o Rio de Janeiro e Minas Gerais, em um convite a estudiosos para re-conhecerem outros modernismos.

Modernismo carioca, mas que cidade era essa, nas primeiras décadas do século XX? Moderniza-se o porto, por ordem do governo. As habitações populares da Cidade Velha desaparecem; a Avenida Central liga o porto ao centro; surgem a Francisco Bicalho e a Avenida Beira-Mar. Afinal, as ruas devem ser amplas e capazes de abrigar o movimento vertiginoso da Belle Époque, induzir ao fascínio e provocar o desejo de olhar, oferecendo-se aos olhos dos passantes como signos de uma nova era. Dentro da perspectiva de novas exigências da circulação urbana, as reformas empreendidas pelo prefeito Francisco Pereira Passos, principalmente de 1903 a 1906, lançam o conceito de beleza e elegância para a cidade. Pautadas nas obras de Haussman, que deu aos bulevares de Paris ares de grandes artérias, as transformações apontam, fundamentalmente, para os pontos centrais da cidade, mas ampliam-se a outros espaços, envolvendo estratégias diferenciadas. O túnel do Leme é escavado, inicia-se a abertura da Avenida Atlântica e, ao lado das reformas estruturais, aparecem posturas municipais purificadoras, que proíbem, por exemplo, a andança de cães vadios pela cidade e a criação de porcos no perímetro urbano.

“O Rio civiliza-se” é o reclame da época, atribuído ao escritor Figueiredo Pimentel. A Avenida Central – rebatizada em 1912 como Avenida Rio Branco – falava do progresso do país, ao representar a cidade. Através dela, dissemina-se a ideia de que o desenvolvimento estava presente e a cidade seria, enfim, moderna. A Avenida tornou-se o cartão postal do Brasil, modelado pelo homem, principalmente no trecho que reúne a Escola de Belas Artes, o Teatro Municipal e, logo após, o novo prédio da Biblioteca Nacional. As paisagens tropicais são substituídas, portanto, pela obra de civilização, que pretende vender ao exterior a imagem de cultura e espaço higiênico. Ficam camuflados os interesses da especulação imobiliária e dos transportes urbanos. Confirmam-se as palavras de Luís Dodsworth Martins:

A inauguração da Avenida Central separou para a cidade, se não para o Brasil, duas épocas. Os costumes modificaram-se, e com eles surgiu uma nova mentalidade. O carioca ampliou o seu ângulo de visão. Estava preparado o caminho para o novo Rio de Janeiro, a Cidade Maravilhosa. E foi em 1908 que Coelho Neto lhe deu esse título, com que será conhecida para sempre e bem lhe cabe, tal como o de Cidade Eterna a Roma, e o de Cidade Luz a Paris (Martins, 1966, p. 87).

Qual cidade é retratada por Benjamin Costallat? Bem, o autor transita da cidade que se quer higiênica e moderna à que permanece à sombra. Deseja uma cidade branca, como aponta em crônica publicada em 1922 (Costallat, 1923, p. 110), que não se curve aos modismos arquiteturais europeus, em projeto moderno, mas situa a cidade que é eclética.

Fora do circuito

Benjamin Delgado de Carvalho Costallat nasceu no Rio de Janeiro, em 1897, no palacete que pertencera ao Barão de Andaraí e hoje serve de sede ao Colégio Militar, no bairro Maracanã. Fez parte de seus estudos em Paris. Recebeu medalha do Conservatório de Paris aos dezesseis anos, como violinista. Bacharel em Direito pela Universidade do Brasil, enveredou muito cedo pela carreira literária. Publicou cerca de vinte livros, além de cerca de dez mil crônicas, grande parte delas no *Jornal do Brasil*.

Escrevendo, Benjamin Costallat conseguiu manter-se. Embora não se tenha servido do diploma em Direito para a subsistência, seu primeiro livro, *Elementos de direito comercial* gira em torno dessa esfera. Os anos de estudo em Música levaram-no ao segundo, pois tornou-se crítico da temporada no Teatro Musical e no Teatro Lírico e reuniu os textos no volume *Da Letra F nº 2* — justamente por ser esse o lugar que ocupava ao avaliar as apresentações. O volume veio a público em 1918, em edição de N. Viggiani.

E não parou mais de escrever, sob diversos pseudônimos (B. Jamin, Cineman, B. Jota, Serafim Tamanduá, entre outros), em vários jornais (*Gazeta de notícias, O Imparcial, O Entreato, Jornal das Moças*) e revistas (*O Malho, O Cruzeiro, Arte*). Soube, muito bem, tirar proveito de um público moderno que desejava reconhecer em suas leituras o que via pelas ruas ou o que podia imaginar existindo nos espaços escusos da cidade do Rio de Janeiro. Pois o Rio é uma cidade de espaços penetráveis, que trazia e traz lado a lado o arcaico e o moderno.

O público foi fiel a Costallat por quase duas décadas. Depois, os ventos mudaram, o gosto também, e o autor, nos anos 40 e 50 do século passado, não obteve a mesma receptividade dos leitores. Desiludido, passa a dedicar-

se ao comércio de obras de arte, principalmente de quadros. Morreu em 1961, afastado da literatura, que abandonara em 1959.

Novela de costumes do momento que passa

O maior êxito em vendagem de Benjamin Costallat foi o romance *Mademoiselle Cinema*, publicado em 1922. A obra foi concebida na esteira do livro *La garçonne*, de Victor Marguerite, em que o autor afirmava que, se o mal existe, é melhor revelá-lo do que ocultá-lo. A narrativa de Benjamin Costallat tem como pedra de toque a repetida dobradinha que assegura êxito: escândalo e sexo. A protagonista, Rosalina, deriva de alta posição social, já que é filha de um ex-ministro da República, então em Paris. A personagem entra em contato com um escritor brasileiro, “escritor moderno” (COSTALLAT, 1926, p. 47), frequentador assíduo dos *bas-fonds*, e termina por se entregar a ele. Bastou esse fio da trama para escandalizar leitores da época.

Bem, a Liga da Moralidade denuncia o romance, junto a *Os devassos*, de Theo Filho, como pernicioso aos costumes, o que levou à apreensão dos exemplares. O gerente e um empregado da Livraria Leite Ribeiro foram parar na delegacia, e o acontecimento propiciou tomadas de posição por parte de escritores e críticos do momento. Alguns dos artigos foram reunidos na quinta edição do romance, sob o título “O que se escreveu sobre sua apreensão”. Entre textos que ressaltam o abuso sofrido pela liberdade de expressão, encontra-se uma charge, exibindo a Liga da Moralidade representada por uma mulher, cercada por populares que observam, provavelmente, a cena de apreensão de Mlle. Cinema. Reproduzo o diálogo:

Um popular:

— A quem eles perseguem, madame, um ladrão?

A Liga:

— Trata-se de cousa muito mais grave, seu imbecil! Trata-se de um homem que escreveu um livro de sucesso! (Costallat, 1914, s/n)

O Rio pouco aparece na narrativa. É sempre em relação a Paris que se posiciona a sua imagem, vista de um ângulo externo:

Rosalina subiu no passadiço mais alto do navio.

O Rio estava agora na popa do transatlântico, no prolongamento de sua esteira em espumas.

A cidade magnífica recebia os últimos raios de um sol que se apagava, em sangue, lá atrás das últimas montanhas do litoral!

A colmeia de casas apinhadas nas encostas de seus morros, as infinitas avenidas à beira d'água, as enseadas, e mais para o fundo, para o fundo da baía, o vulto quase indeciso de suas ilhas, iam sendo esfumados, pouco a pouco, pelo adiantamento da tarde que se ia escurecendo, lentamente... (Costallat, 1926, p. 29).

Rosalina olha a cidade que vai desaparecendo de seus olhos e do livro. Quando retorna ao Brasil, é a ilha de Paquetá que serve de cenário a sua nova aventura amorosa, que descarta, para mais uma vez servir “de instrumento do gozo passageiro dos homens” (Costallat, 1926, p. 184). E mais uma vez a cidade do Rio de Janeiro serve de cenário, distante e inalterável, na carta de Rosalina escreve ao amante: “Escrevo-te do meu quarto na Avenida Atlântica. O sol está agonizando, lá fora, nos fundos das montanhas da Gávea. Mais uma tarde que se vai...” (Costallat, 1926, p. 188).

Mistérios, do Rio

A relação escritor/produção literária apresenta-se inusitada em *Mistérios do Rio* – Benjamin Costallat assina um contrato com o *Jornal do Brasil* para redigir uma série de crônicas/reportagens, revelando o lado escuro da cidade. E o jornal aumenta a sua tiragem. E o seu preço também, apoiado no lançamento da sequência, e fornece vasto espaço a sua publicidade. Em entrevistas, o autor aproveita para desprezar os outros *Mistérios* (os de Paris e os de Londres) e enfatizar o caráter de verdade que irá percorrer os textos.

Foi um sucesso. Lembre-se que o *Jornal do Brasil*, naquele momento, circulava entre as mais diversas camadas da população, visto que seus classificados para empregos eram considerados os melhores da época. Podia dar-se ao luxo de pagar “500 mil réis mensais ao escritor mais popular do Brasil então, Benjamin Costallat — o dobro do que costumava ganhar um redator-chefe — para escrever os *Mistérios do Rio*, publicados em série, ocupando toda uma página”, como informa Nelson Werneck Sodré (SODRÉ,

1966, p XXX). As micronarrativas apresentadas por Costallat, devidamente ilustradas, caíram em cheio no gosto dos leitores, que se deliciavam com os casos revelados. Pelas páginas do jornal desfilaram prostitutas, cocainômanos, jogadores, órfãs, dançarinas, operárias, em espaços carregados de tintas sombrias. O cronista permanece fora de tais espaços, mesmo que neles se situe, já que a visada é a do distanciamento, ainda que a estratégia dos textos simule, por vezes, um movimento de integração entre narrador/elementos narrados. É a própria noção de bom gosto que é mexida e realocada no momento em que o autor “narra os espaços e personagens que se situam fora do perímetro das intervenções cosmopolitas, das luzes faiscantes, das mercadorias de luxo.” (NEGREIROS, 2016, p. 276).

É interessante notar que os críticos da época não perdoaram a preferência do escritor pelos aspectos ameaçadores da cidade. Confirmam-se as palavras de Agripino Grieco, que foram perpetuadas em dicionários de literatura:

Chefe de família honrado, bibliófilo e tocador de violino, o sr. Benjamin Costallat descreve os bairros suspeitos do Rio apenas para manter a fama de pesquisador de ambientes sinistros. Porque (já o acentuava Patrocínio Filho) às dez da noite, no máximo, está ele confortavelmente metido nos lençóis, exatamente à hora em que se iniciavam as escabrosas cenas do “bas-fond” que nunca chegou a conhecer de perto. (Grieco, 1933, p. 133).

Decerto a noção de verdade no que tange à apreensão da matéria literária não é compartilhada por Benjamin Costallat e Agripino Grieco. Mais uma vez predomina a visão negativa, a partir dos temas escolhidos pelo autor, e a crítica só fica nisso, não se dando ao trabalho de tecer comentários que cheguem além dos lençóis e da hora de recolher do escritor.

Trazer à baila, em crônicas/contos temas que se nivelavam à transgressão, sem dúvida ofendeu a uma parte da crítica, bastante preocupada com um código de decoro fossilizado. Nem conseguiu esse segmento crítico ler, nas linhas do texto de Costallat, o pendor moralista que nelas residia.

Modernos...mas nem tanto

Que moderno? A palavra merece cuidado quando ligada ao escritor. Não só relacionada à estética da primeira metade do século XX, mas também utilizada por ele em suas obras, referente a comportamentos em sociedade que se pautariam em liberdade. A palavra adquire especial relevo, cobre um vasto campo de utilização, ligada à noção do que está no circuito já apontando para o futuro. Observem-se as palavras de Nicolau Sevcenko:

No plano mais imediato, dos hábitos cotidianos e do vestuário, a palavra “moderno” se torna a legenda classificatória que distingue tudo o que passa por ser a última moda vigente. A mais sofisticada casa de comércio da cidade, o *Mappin Stores*, enfatiza o caráter moderno dos artigos, assinalando com isso que se tratava de mercadorias, notadamente artigos de vestuário, recentemente importados, da Inglaterra para cavalheiros, de Paris para as damas (Sevcenko, 1992, p. 288).

O moderno já há algum tempo rondava o imaginário brasileiro. Surge constantemente na obra de Costallat, deixando entrever a artificialização do termo, usado muitas vezes, ao início do século XX, em sintonia com a decadência. Tais formas de atuação em sociedade apareceram esboçadas em *Pall-mall Rio*, de Paulo Barreto, e *Five o'clock*, de Elísio de Carvalho. Passeiam por muitos dos textos da época melindrosas, cocainômanas, esfinges prontas a devorar humanos, mulheres que exercem o desejo de liberdade — moças da moda e da época — numa forte tentativa de lançar imagens fora de uma moral de convenção. Em determinadas situações, portanto, ser moderno se confunde com exercer a liberdade perante os condicionamentos sociais, agindo de maneira independente.

Na obra *Modernos*, publicada por Costallat em 1920, a visada não é diferente. O conto que dá nome à obra inicia-se pela apresentação de Livia Marshall — chamada de Cisne Branco — e irá se desenvolver a partir de uma linha que se supõe ligada a um comportamento **moderno**.

Nela se dimensiona a imagem do feminino, em uma narrativa eivada de cores decadentes, em que sobressai a tentativa de fornecer configuração moderna às personagens:

Com o bungalow te apresentarei à mais linda das mulheres. Já a conheces pelo menos de nome. É um extraordinário exemplar moderno, produto do saxônico com o latino.

Pai americano, mãe brasileira. Da brasileira ela herdou o temperamento; do americano ela herdou: o “bungalow”! (Costallat, 1923, p. 25).

— O dr. Mário Lacosta, continuou terrível o terrível João de Abreu, de há muito me manifestou o desejo de conhecer a vida internacional e moderna do Rio. Depois de o ter levado a fumar ópio no quarteirão chinês, termos praticamente discutido a imigração polaca; depois dos banhos turcos, dos whiskies ingleses, da sociedade parisiense, da colônia alemã, das pizzarias italiana, quis eu que ele conhecesse, graças a você, a mais perfeita das transplantações da civilização americana, com sua beleza e comodidade, aqui em pleno Brasil, em plenas avenidas e areias brasileiras... [...] (Costallat, 1923, p. 27).

Há uma sede de viver o moderno, de conhecer a vida moderna, plasmada em narrativas que, possivelmente corresponderiam aos anseios dos leitores. Tal é, por exemplo, o caso de da obra de Mme, Chrysanthème, pseudônimo da escritora Cecília de Melo Bandeira de Vasconcelos. Sua produção é pontuada pela palavra — do título dos romances *Flores modernas* (1921) e *Vícios modernos* (1924) ao subtítulo de *O que os outros não veem: romance moderno de psico-análise feminina* (1929) e *Matar!*; romane sensacional e moderníssimo (1927), passando pelas “memórias modernas” da personagem Lúcia, de *Enervadas* (1922).

Assim como a cidade do Rio de Janeiro teve seu projeto de modernização plasmado em uma visão moderna de metrópole, escritores vão tentar difundir o moderno e seu repertório. A partir de suas obras, assim como das revistas ilustradas, sintoniza-se o Brasil e o mundo, para que o país não fique para trás em termos de imagem civilizatória.

Valorizando a conjugação simbólica entre o “ser moderno” e “ser brasileiro” — num movimento profundamente identificado com a busca dos rumos civilizatórios que dava o tom dos prelúdios dos tempos republicanos — revistas como *O Malho* (de 1902), *Fon!Fon!* (de 1907) e *Careta* (de 1908) ofereciam ao leitor uma verdadeira cartilha do cotidiano da cidade moderna, valorizando, na mesma medida, paisagens paradisíacas, inovações tecnológicas e novidades no campo da cultura. Profundamente associado ao ritmo e ao gosto do novo léxico do moderno, Costallat servia como luva às suas pautas, dando forma a cenários, situações e personagens em perfeita consonância com o seu tempo (O’Donnell, s/d, p. 120).

Costallat & Miccolis

Benjamin Costallat não se limitou a escrever, dentro do panorama cultural das primeiras décadas do século XX. Movido pelo sucesso de vendas, fundou com o italiano José Miccolis uma editora, que será responsável não só pela publicação de suas obras, mas pela de muitos outros autores na década de 20 e início dos anos 30. *Feira Livre*, de Mendes Fradique, *Amores Doentes*, de Evaristo de Moraes, *Ba-ta-clan!*, de Olegário Mariano, *Ban-ban-ban!*, de Orestes Barbosa, *Mulheres do Próximo*, de Mário Hora e *Almas em Desordem*, de Chrysanthème, são alguns dos livros publicados por Benjamin Costallat e J. Miccolis Editores. Salta aos olhos que a linha editorial privilegiava a ficção, embora houvesse lugar para outros textos, como *Noções de Física e Química*, de Waldemiro Potch. A gráfica funcionava na Rua do Lavradio, n. 40.

A linha editorial dava relevo a autores novos e a já consagrados pelo público, mas enfatizando o caráter moderno dos escritos. Aqui, ser moderno significa entender a cidade como mudança e forçar as tintas de uma captação de momentos da realidade pertencentes a camadas várias da sociedade.

O tratamento dado ao objeto-livro pelos editores é bastante interessante, já que cada edição possui capa (e por vezes até formato e diagramação interna) diferente. Seguindo o fluxo das mudanças rápidas e da sedução do público, as capas são chamativas e muitas vezes encontram-se ilustrações internas que iluminam a trama narrativa. Prenúncio de novos tempos, em que a visualização se torna mais intensa e contribui para atrair leitores e respaldar os significados textuais. O cuidado especial na apresentação das obras sintoniza-se ao momento de apresentação da obra de arte como mercadoria, e provavelmente atraiu mais e mais leitores.

Em obra por ele organizada, *O design brasileiro antes do design*, Rafael Cardoso questiona:

Será também coincidência que autores como Théo-Filho e Benjamin Costallat — representantes de um cosmopolitismo carioca modernizante da década de 1920, ou Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida e Menotti del Picchia — amplamente identificados com certo movimento imediatamente antecedente ao modernismo paulistano de 1922- também tenham tido destaque nesse processo de renovação editorial? (Cardoso, 2005, pp. 175-6).

Ser autor e ser editor, tomar a si a tarefa de apresentar os livros, como mercadoria, permite que o autor tenha mais lucro com suas produções, e não somente os 10% do preço de capa, que receberia a título de direitos autorais. A maneira como a obra era lançada e teria distribuição, sua apresentação material, a visão do público a que se endereçada fazem parte do circuito da produção para consumo em massa.

A capa da primeira edição de *Mademoiselle Cinema* foi feita sobre desenho do Barão de Puthhkamer, enquanto a da quinta, não assinada, traz uma mulher em meio a muitos homens, configurada por traços retos, exemplarmente — modernos. Do volume constam também ilustrações, em marrom, A edição de *Ba~ta-clan!*, de Olegário Mariano, foi ilustrada por J. Carlos; a de *Cock-tail*, de Costallat, traz desenhos *art-nouveau* na entrada de todas as páginas. Para a capa de *A Virgem da Macumba*, de Costallat, chegou-se a fazer um concurso de fotos. A vencedora foi a dançarina Eros Volúcia, filha da poetisa Gilka Machado. Constata-se, portanto, que a editora mobilizou diversos recursos instauradores de uma nova roupagem do livro nas primeiras décadas do século XX, agenciados por artistas que faziam parte de um grupo cultural do Rio de Janeiro.



Em seus volumes, a editora aproveitava para encaixar propaganda de outros livros, e até comentários publicados sobre a obra, em procedimento incomum até então. Assim, na primeira edição de *Ban-ban-ban!*, de Orestes Barbosa, encontra-se, além da relação das obras do autor, a dos livros que a Editora Costallat & Miccolis tem no prelo, seguidas do reclame de alguns volumes em separado, com diagramação convidativa. A quarta de capa traz o anúncio de *Modernos...*, que já havia sido divulgado dentro do volume, com textos críticos. A segunda edição de *Modernos...* oferece, ao final dos contos, “A opinião da Imprensa! A respeito da obra. Como pode ser observado, é um circuito eficaz de propaganda das publicações da editora. Tudo devidamente acompanhado de “Façam seus pedidos a Benjamin Costallat & Miccolis – Avenida Rio Branco, 127 – Rio”. Artíficos sintonizados com o tempo e com um público emergente, ofereciam a mercadoria de maneira inovadora e seduziam o público, nos momentos de implementação da indústria cultural.

A produção de Benjamin Costallat vincula-se, também, à publicidade. Seus reclames para o Laboratório Raul Leite ficaram bastante famosos; as mensagens publicitárias por ele redigidas para o perfume Origam e para a Coty cativaram os consumidores. O autor utilizou o *merchandising*: ganhou cinco contos de réis para citar determinada marca de automóvel em uma de suas obras. A palavra de Benjamin Costallat vendia o produto anunciado — era lucro certo.

Benjamin Costallat não participou de grupos modernistas. Embora tenha fundado com Carlos Maul a revista *Arte*, não se dedicou à crítica regularmente. E até nos espaços ligados à tradição não conseguiu penetrar. Por duas vezes pretendeu uma vaga na Academia Brasileira de Letras e encontrou a porta fechada. Em 1925, não foi eleito pois houve dispersão de votos. Em 1927, voltou a pleitear um lugar, dessa vez concorrendo com Martins Fontes, e não conseguiu obtê-lo. Não mais se candidatou.

Com o público, no entanto, os rumos foram outros. A comunicação Costallat/leitores era profunda, numa química perfeita, que levava a índices de venda avassaladores. *Mademoiselle Cinema* vendeu mais de cem mil exemplares, segundo afirmativas dos editores na época; *Modernos... Fitas e Histórias de Bonecos* haviam, em 1930, passado a cifra dos dez mil, conforme

consta da contracapa das edições da Costallat & Miccolis. Razão a mais para entendermos que a distância entre uma literatura de elite e a produção para o grande público foi encurtada pelo autor. O crítico José Paulo Paes, em artigo que trata da ficção narrativa de aventura, e tece considerações sobre a literatura de entretenimento, cita Benjamin Costallat como um “escritor menos sofisticado”, que teria conseguido chegar até o “leitor comum”, tornando-se popular. No entanto, aponta que o autor não cultivou os gêneros marcados da literatura de entretenimento, sendo, junto a outros autores, como Paulo Setúbal e Humberto de Campos, um caso de “*kitsch* literário” (PAES, 1990, p. 26)

Com refinamento técnico-estilístico, tomando de empréstimo aos gêneros mais populares artifícios de uma literatura de efeito, Benjamin Costallat cuidou de temas que se revestiam de interesse e atingiu círculos amplos de leitores. Viveu da literatura, o que não é pouco em um país como o nosso; aventurou-se editando livros.

Mas os valores do mercado da crítica eram outros e talvez fossem aplicados critérios antigos ou isolacionistas, que excluíram o leitor como peça básica para a aferição da importância da obra. No entanto, os próprios leitores abandonaram os livros de Benjamin Costallat, passando a seguir um outro caminho. Atraídos pelo ideal revolucionário, voltam seus olhos para o romance de 30, ou seduzidos pela quantidade, abrem os volumes das coleções Terra-e-mar, Paratodos, Amarela, trazidos de terras distantes.

Seu primeiro livro de ficção, o volume de contos *A luz vermelha*, datado de 1919, foi recebido por Alceu de Amoroso Lima:

É mais um fruto da literatura atropelada. Mostra o autor certo brilho, muito movimento e em especial vibratibilidade. Escrevendo. Sem repouso nem ponderação, ignora a calma e a medida. É um livro de nervos, de nervos exasperados e incontestáveis. Procura emoções excessivas e inéditas para vibrar, ou melhor, não as chega a procurar porque as encontra em si, a todo o propósito. (Lima, 1966, p. 163).

O movimento é por ele entendido como tônica da escrita de Costallat. Não seria esse um índice da estética moderna? Vibrátil.

Seria, então, seu público diferente daquele que consumia (e pouco) os produtos modernistas paulistas, tais como *Macunaíma* e *Memórias*

sentimentais de João Miramar? Pode-se, ao menos, incluir nesse público o crítico Brito Broca, conforme comprova seu depoimento:

Lembro-me do empenho com que por volta de 1924, no interior, eu juntava tostão a tostão para mandar comprar no Rio os livros de Benjamin Costallat. E. como eu, quanta gente de todas as idades ter-se-ia deliciado na época com as crônicas de Mutt, Jeff & Cia ou os contos de *A luz vermelha*. (Broca, 1981, p. 341).

Retomadas em nossos dias, as narrativas e crônicas do autor merecem atenção, provocam curiosidade, fazem desfilar aos nossos olhos as transformações da sociedade do Rio de Janeiro nos anos 20 e o traçado urbano da cidade. Muito longe de uma literatura sorriso da sociedade, que também não era tão sorridente assim, permitem agilizar sentidos de fluxos descontínuos que se irradiavam da cidade, do moderno, da literatura.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978. P. 231-55.

BENJAMIN, Costallat. *Cocktail*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1923.

_____. *Mademoiselle Cinema*; novela de costumes do momento que passa... Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis, 1924.

_____. *Mistérios do Rio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultural, 1990.

_____. *Modernos....*Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis, [sd].

BROCA, Brito. *Papéis de Alceste*. Campinas: UNICAMP, 1991.

CARDOSO, Rafael. O início do design de livros no Brasil. In: CARDOSO, Rafael (Org). *O design brasileiro antes do design – aspectos da história gráfica, 1870- 1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, pp. 160-196.

GRIECO, Agripino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1947.

KARL, Frederick R. *O moderno e o modernismo*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1966.

MARTINS, Luís Dodsworth. *Presença de Paulo de Frontin*. Rio de Janeiro, Feitas Bastos, 1966.

NEGREIROS, CARMEM. Vivência urbana e experiência estética em narrativas da Belle Époque. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa. *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: LABELLE, FAPERJ; São Paulo, Intermeios, 2016. P. 267-293.

O'DONNELL, Julia. <https://pt.scribd.com/document/234255145/Benjamin-Costallat-e-RJ-Nos-Anos-1920-Literatura-e-Realidade-Social>. Acesso em: 15 nov. 2017

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo — sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Eneida Maria de; ROTHIER, Marília. *Modernidade toda prosa*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. *História & Modernismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

DE CANUDOS AO CASTELO, OS "SUBTERRÂNEOS" DA BELLE ÉPOQUE TROPICAL

Sebastião Lindoberg da Silva Campos*

RESUMO: A Belle Époque ofereceu um horizonte suficientemente inédito, e desejado, para as terras tropicais. Calcado nos estudos científicos, sanitários e estéticos converteu-se num símbolo de transformações e remodelações no corpo urbanístico das incipientes metrópoles nacionais. Traçando largas avenidas, elevando edifícios baseados na mais "fina" arquitetura eclética, a Belle Époque buscou riscar um passado colonial e retrógrado. Mas a eficácia remodeladora urbanística escondia em seu bojo uma face menos desejável. Transformação também significava destruição e cesuras que extrapolavam a mera aplicabilidade urbanística convertendo-se em símbolo da segregação social e racial. A Belle Époque torna-se a síntese de um dado: no afã de transformações, a civilização é mais patológica que a selvageria; lança-se num projeto civilizatório sob a égide da técnica e ciência, transforma cirurgicamente seu corpo, mas o espírito continuava o mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Belle Époque, Canudos, Morro do Castelo, Euclides da Cunha, Lima Barreto.

ABSTRACT: The Belle Époque offered an unprecedented and desired horizon for the tropical lands. Based on scientific, sanitary and aesthetic studies, has become a symbol of transformations and remodeling in the urban body of the incipient national metropolis. Tracing wide avenues, elevating buildings based on the most "fine" eclectic architecture, Belle Époque sought to scratch a colonial and retrograde past. But the urban remodeling effectiveness concealed a less desirable face. The transformation also meant destruction and divisions that extrapolated the mere urban applicability, becoming a symbol of social and racial segregation. The Belle Époque becomes the synthesis of a given: in the desire for transformations, civilization is more pathological than savagery; she embarked on a civilizing

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio

project under the aegis of technique and science, surgically transformed his body, but the spirit remained the same.

KEYWORDS: Belle Époque, Canudos, Morro do Castelo, Euclides da Cunha, Lima Barreto.

Belle Époque, entre “homens de sciencia” e “rudes patricios”

A *Belle Époque* brasileira trouxe consigo o embelezamento das ruas cariocas, os prédios portentosos e luxuosos no meio da Amazônia tropical, as retas e largas avenidas na então capital federal e em São Paulo. Promulgava uma nova forma de governo; republicana que era, trazia em seu bojo novas formas de conhecimento não mais calcado no subjetivismo do Romantismo, mas perfilava seu futuro sob a lente objetiva e universal da verdade científica. Nas escolas politécnicas, institutos etnográficos e museus científicos forjavam-se as bases de um país voltado para o progresso vindouro e com instituições assentes e solidificadas num regime jurídico estável. Enfim a *Belle Époque* parecia oferecer um horizonte suficientemente colossal condizente com o grande porte da nação mais poderosa da América do Sul. O Brasil civilizara-se.

Civilizar, na *Belle Époque* brasileira, possui conotações abrangentes e significa pôr nos trilhos do progresso intelectual uma mentalidade ainda arraigada numa herança colonial. Pensar o Brasil mediante pressupostos do passado não era mais possível. Religião, metafísica e subjetivismo lírico são substituídos por ciência, investigação e objetivismo analítico, que delineiam as novas bases sobre as quais se assentarão novas formas de construir a tão sonhada brasilidade.

Entretanto, aquilo que parecia ser a síntese inequívoca de um projeto potencialmente exitoso aos poucos revela suas fragilidades práticas. Revela a deficiência de um país fincado por “quatrocentos anos na borda litorânea” (Cunha, 2005, p.172) que de choque repentino vê-se “arreatado na caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço de nossa gente” (Cunha, 20015, p. 172). Os projetos da incipiente República não são suficientemente capazes de sanar as diferenças sociais que por séculos se solidificaram no Brasil, ao contrário,

parecem reforçar ou buscar discursos eufêmicos para o crônico problema, perpetuando a denúncia euclidiana, ou fazendo do seu povo, nas palavras de Lima Barreto “simples operários, colaboradores anônimos nas glórias futuras da ribalta municipal” (Barreto, 1997, p. 7). Uma glória e luxo usufruídos por poucos seletos, construídos não mais pelo sangue escravo, mas agora transmutado em suburbanos e reles operários.

Assim a *Belle Époque*, à revelia de seu intuito primevo, vai se constituindo numa conjugação genuína de contradições, erguida sobre uma “ruína-que-fermenta ou resto-que-fecunda” (Lima, 1997, p. 190), sintetizando paradoxos, ou como bem exhibe sua arquitetura eclética, o hibridismo do povo brasileiro. Dicotomia entre civilidade e barbárie, ao menos sob o olhar astuto do cientificismo. Um marcante contraste do progresso urbano com o primitivismo sertanejo. A riqueza gerada pela borracha e a miséria de seus peões amazônicos. A higienização urbanística e os bafientos cortiços dos morros cariocas. Os contrastes progressistas do sudeste e o atraso econômico e social do nordeste. As lutas independentistas do sul a forte centralização governamental da capital federal. Esses contrastes se cristalizam na formação da *Belle Époque* tropical numa espécie de prenúncio antropofágico oswaldiano.

As penas literárias de Euclides da Cunha e Lima Barreto parecem perscrutar os “subterrâneos” desse projeto de marcha civilizatória exibindo seus mais tortuosos e dantescos percursos que possuem camufladamente uma face sombria. Negros, pobres e sertanejos são personagens que constroem as fachadas dos edifícios de uma época que se pretendia europeia. Mais operários que atores, são excluídos e apagados de um futuro que se queria portentoso. Assim os dois autores exibem por meio de uma literatura denunciativa, mas não menos pulsante esteticamente, o interior da *Belle Époque*, mostrando a outra face, ou se preferirmos a cicatriz narcísica de uma época que se pretendeu bela.

Canudos, a tapera miserável, a outra *Belle Époque*

A campanha de Canudos no sertão baiano, foi, nas palavras de Euclides da Cunha, um refluxo para o passado porque estava, *a priori*, subordinada a uma concepção de mundo embasada no cientificismo reinante da virada do século XIX para o XX. Entretanto, esse refluxo para o passado não se constituiu apenas como uma moldura do tempo na qual os pressupostos da ciência empírica pudessem controlar e explicar de forma inequívoca o mundo circundante como se estivesse num laboratório a testar suas teses. Canudos, enquanto “modelo civilizacional” saltou do passado histórico, do primitivismo moral, se presentificando de forma pulsante e colocando à prova a marcha civilizacional evolutiva que encontrava, de acordo com Euclides e seus companheiros positivista, na República sua representante. **Os sertões** configura-se, desta forma, numa espécie de confissão, *mea culpa*, reconhecimento de impossibilidade epistêmica totalizante, convertendo-se, ainda que titubeante, numa denúncia das patologias propaladas pela recém fundada República. A tese de uma escrita titubeante em Euclides nasce do conjunto de seus escritos que antecederam a formação d’**Os sertões**. Sintetizado na frase “A República sairá triunfante”, Euclides marca seu posicionamento prévio frente aos acontecimentos de Canudos. O contato com o teatro de operações leva Euclides a uma revisão de seus pressupostos, colocando-se muitas vezes ao lado dos sertanejos. Assim a sua obra magna é marcada por teses *a priori* e denúncias do crime cometido no sertão baiano. Uma escrita que tenta conciliar sua confiança num modelo civilizacional, tendo na forma republicana seu arauto, com as constantes constatações de crimes e erros cometidos por esse mesmo sistema. Em outros termos, Canudos tornou-se uma ferida narcísica, apenas um quadro na parede da história brasileira que ainda incomoda.

O alerta, ainda que incipiente, de Euclides logo no início de sua obra máxima parece apontar para um dado importante acerca do caso de Canudos. Afirmar que o massacre operado no indômito sertão brasileiro foi “na significação integral da palavra, um crime” (Cunha, 2005, p. 28) nos indica um reconhecimento no mínimo curioso acerca do papel desse positivismo que ousou pensar o Brasil fazendo o caso de Canudos tornar-se emblemático na historiografia nacional sob os mais diversos ângulos avaliativos. Mas a denúncia de um “crime” não se manifesta de forma

límpida e direta, não nos chega até o presente sem antes passar por uma experiência traumática. Canudos indubitavelmente foi a primeira e grande prova pela qual a *Belle Époque* tropical teve que passar e na qual se delinearão de forma contundente as patologias racionalistas.

A ciência positivista acreditava-se esclarecedora, capaz de conduzir a população a níveis jamais pensados na história. Para tanto, ousou pensar os rumos da nação e traçar projetos redentores. Nesse aspecto Canudos erigiu-se como a presentificação de um passado retrógrado, um atavismo passível, portanto, de aniquilação sob a égide das armas republicanas, símbolos máximos da nova ordem vindoura e progressista. “A República sairá triunfante desta última prova” (Cunha, 2003, p. 7), repetia de forma apaixonada e confiante um jovem Euclides em artigo intitulado **Nossa Vendéia** quando avaliava a situação estranha do interior do Brasil que parecia perpetuar um passado indesejado para os homens da ciência do eixo sulista. Canudos não era apenas uma horda de fanáticos que pareciam emergir de um cemitério geológico, o próprio espaço geográfico era um fator incompreensível para a ciência do século XIX. Em outros termos, a tarefa hercúlea a que se propôs Euclides foi entender não só o homem sertanejo, senão sua relação com a terra e como esta influía na sua mentalidade, explicando desta maneira essa “aberração” que emergia no interior do Brasil a desafiar as armas do progresso.

Diferentemente do que acreditara Euclides, Canudos não se constituiu como a última prova pela qual a República haveria de passar, ainda que se tivesse convertido numa espécie de espelho a confrontar uma realidade patológica indesejada de se assumir. O positivismo da *Belle Époque* planejou o Brasil sem nunca colocar os pés nas ruas fétidas e bafientas do centro do Rio, ou sequer pisar o barro esturricado do sertão nordestino. Mesmo após o golpe dado em sua crença autoafirmadora e redentora pelos Hércules-Quasímodos do sertão, a ciência blindou-se na soberba – para usar um termo de Joaquim Manuel de Macedo – Rua do Ouvidor. Ali, protegida de todos os perigos das outras ruas cariocas, geralmente “sinistras, malandras, ambíguas” (João do Rio, 2008, p. 34), a ciência da *Belle Époque*, distante dos problemas interioranos, propalava seu projeto de civilidade.

Civilizar significava colocar nos trilhos racionais do desenvolvimento técnico e científico. Civilizar significava, entre outras coisas, apagar um passado monárquico, nos moldes políticos; negro e indígena, nos aspectos étnicos; metafísico no plano ético, e construir, junto com a República, os brancos e o positivismo, os novos alicerces de uma nação grande e portentosa.

Para isso só a ciência, e seu domínio da técnica, seria possível de conjugar os novos caminhos buscados. Civilizar possui conotações mais amplas que uma simples transformação política varrendo para longe a herança monárquica que ainda pairava nos sertões indômitos e na capital enferma. Civiliza-se a alma também, a arte, e a estética, as ruas, por fim, a cidade. Assim a *Belle Époque* carioca estava embebida dos ideais positivistas.

No projeto de civilidade berçado durante a *Belle Époque*, Canudos desempenha um papel importante, pois traz para o interior as atenções governamentais e políticas até então transitando na borda litorânea ou adentrando apenas no interior amazônico graças ao ciclo da borracha. Além destes dois pontos de interesse geoeconômico, o interior, sobremaneira o nordestino, não entrava na agenda política, significava entre outros aspectos, resquícios de um passado monárquico-colonial de Entradas e Bandeiras.

A população interiorana brasileira não está apartada da “civilização” litorânea apenas pelo espaço físico, mas como o próprio Euclides declarara, o que separa os povos é uma “coordenada histórica – o tempo” (Cunha, 2005, p. 28). Tal assertiva euclidiana aponta para o abismo histórico que impelira a separação dos povos na constituição da nacionalidade para além de uma universalidade pretendida pelo Império. É na República que as diferenças abismais parecem ser salientadas, sobremaneira na alternância de controle do poder estatal protagonizado pelo eixo sulista, relegando às outras regiões, norte e nordeste, o lugar de satélites da política nacional. Não por uma falta de “desejo republicano” de sanar tais diferenças e distorções, mas justamente pela sedimentação e cristalização temporal de tais traços. A compreensão totalizante do cientificismo republicano conhece em Canudos sua impossibilidade apreensiva e salienta seu abismo para entender os “rudes patrícios do interior”, daí que há a necessidade quase imperiosa que impele Euclides a denunciar o crime cometido em terras sertanejas.

É a mestiçagem um fator caro para o cientificismo euclidiano. Como conceber um projeto de civilização baseado no cruzamento de raças, no hibridismo? Os modelos europeus não forneciam para a República brasileira tais possibilidades, era inconcebível, portanto um modelo civilizacional calcado na mais pura mestiçagem; isso não apenas em termos raciais, mas também religiosos. O sertanejo surge aos olhos do homem da *Belle Époque* carioca como um tipo incompreensível. Mais incompreensível tornam-se os insucessos sucessivos do treinado e disciplinado exército no campo de batalha sucumbindo perante os mestiços sertanejos e suas táticas de guerrilha.

O paralelo entre a Rua do Ouvidor e o sertão feito por Euclides transparece um paradoxo próprio da *Belle Époque* tropical. A curiosidade, o arrebatamento por histórias, o afã pelo desconhecido, a histeria enfim, era o que movimentava a mais soberba das ruas cariocas, um retrato fidedigno e conciso de uma patologia racional. A Rua do Ouvidor era o lado mais patológico do racionalismo republicano. A profusão de notícias, muitas vezes conflitantes acerca dos sucessos da campanha de Canudos, ganhava as páginas dos jornais da capital insuflando a curiosidade e propalando as mais desencontradas notícias, que circulavam de forma aleatória pelas ruas cariocas pondo em xeque a imaculada imagem da civilidade.

A correria do sertão entrava arrebatadamente pela civilização adentro. E a guerra de Canudos era, por assim dizer, sintomática apenas. O mal era maior. Não se confinara num recanto da Bahia. Alastrara-se. Rompia nas capitais do litoral. O homem do sertão, encourado e bruto, tinha parceiros porventura mais perigosos (Cunha, 2005, p. 274).

Há evidentemente uma crítica nas palavras de Euclides ao modo como se operou no sertão baiano. Mas tal “erro” se deu justamente por esse abismo que havia (e ainda contemporaneamente persiste) entre esses espaços que formam o Brasil. A citação da Rua do Ouvidor é metonímica. É nela que se cruzam todas as ideias, é nela que está o retrato fidedigno de uma nação ainda em formação onde se conjugam os mais variados tipos humanos que se reproduzem Brasil afora. Entretanto, como salienta Euclides, não apenas os mestiços sertanejos constituem um perigo para a

neófito República. Para o autor, mais perigosos que esses homens “retardatários” (Cunha, 2005, p. 274), parados no tempo evolutivo são aqueles que, no meio do burburinho da Rua do Ouvidor, se inclinam às propensões especulativas, que alvoroçam o espírito ao menor sinal de especulação. Para um homem da ciência como Euclides, a ação dos sertanejos se explicava por pressupostos *a priori* e são menos condenáveis que a ação pueril daqueles que vivem no berço do regime em processo de afirmação.

Mas como bem salientou Euclides, o sertão, e todos seus percalços indesejados, adentrou a baía de Guanabara, alvoroçou a rua do Ouvidor não apenas nas manchetes dos jornais, e se fez presente na capital federal que aspirava aos poucos o ar europeu de grande metrópole. Os maltrapilhos soldados que voltavam da fatídica guerra de Canudos não traziam apenas em sua bagagem o trauma de uma guerra e o retrato fidedigno do colapso de um sistema baseado em teorias *a priori* nunca efetivamente exitosas. A sua presença, hibridismo e conjunção dos mais diversos matizes, maculava a imagem de uma cidade que dia após outro ia se reconfigurando.

O fim da guerra de Canudos marca o crepúsculo de uma tentativa de compreensão de mundo que desde o princípio mostrara-se falha em seu projeto de apreensão e transformação; assinalando desta maneira o início de uma peça-chave no desenvolvimento das marcas sociais que se efetivariam para sempre no corpo urbano do Rio de Janeiro.

“Canudos não se rendeu” (Cunha, 2005, p. 441). A afirmação euclidiana não opera apenas no campo narrativo do teatro de operações. Canudos torna-se uma metáfora atemporal e geográfica. Para além de “um refluxo em nossa história” (Cunha, 2005, p. 172), a guerra no povoado baiano deixa de ser aquela eterna lembrança pretérita para se converter na mais pura imagem pulsante no cerne do espaço urbano do berço republicano. Como um fantasma que assola e atormenta, aquela “tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecendo, indecifrável, como uma página truncada a sem número das nossas tradições” (Cunha, 2005, p. 274) presentifica-se na mais singular aglomeração populacional brasileira: as favelas. “Canudos não se rendeu”, transmutou-se. Trouxe para a capital da

República tudo aquilo que era tão caro ao cientificismo euclidiano: a mestiçagem, étnica e religiosa.

Os sertões nos impressiona não apenas pela sua monumental tarefa de compreender o sertão, o sertanejo e sua realidade através de uma ótica, linguagem e pressupostos científicos, a obra é, entre outras coisas, a constatação inequívoca dos limites do cientificismo e que se converte na única possibilidade de compreender o homem: possibilidade essa que passa pelo entendimento a partir de seu meio, de sua realidade, de um despojamento de pressupostos *a priori*. Ali, n'Os **sertões**, exhibe-se a síntese (numa alusão hegeliana) do embate mais cândido entre o racionalismo científico do jovem repórter que escreve sobre Canudos a partir de pressupostos anteriores, e, portanto, faz julgamentos incisivos¹, e a experiência *in loco* no teatro de operações, do “etnógrafo” que aponta as particularidades da vida sertaneja e por ela se encanta – nesse aspecto a **Caderneta de campo** constitui um material “cru” singular onde Euclides recolhe muito material observado na vivência com Canudos, entre eles recolhe muita profecia popular que está assentada em uma tradição religiosa católica que se hibridiza no sertão após o contato com outras culturas, sobremaneira a indígena. É desse contato que recolhe, por exemplo, as máximas: “então o *certão* virará praia e a praia virará *certão*”; “haverá muito pasto e pouco rasto”; “*hade* chover uma grande chuva de estrelas e aí será o fim do mundo” (Cunha. 2009, p. 174-176)².

Na **Caderneta de campo** é recolhida de forma pulsante a religiosidade e misticismo do homem do sertão, a plena exuberância da sabedoria popular, que durante anos se construiu e se assentou na memória coletiva de um povo e foi se adaptando às mudanças temporais até desembocar numa experiência da singular alteridade.

¹ Como por exemplo, nos dois artigos intitulados “Nossa Vendéia” nos quais a frase “A República sairá triunfante” é uma constante positiva e determinada a se contrapor ao que ele julga de homens fanáticos e parados no tempo, entendendo-se tempo numa escala evolutiva.

² Na caderneta de campo Euclides recolheu um precioso material da cultura sertaneja. Nela transcreveu muita coisa da tradição oral. No relatos colhidos por Euclides é possível perceber uma ética forte no meio dos sertanejos que pode se traduzir no “não faças ao outro aquilo que não queres para ti”. Além de apontamentos sobre impressões pessoais do escritor fluminense, ainda é possível ver recolhidas rezas e profecias disseminadas no arraial Canudos que demonstram uma forte simbiose entre profecias bíblicas com relatos locais.

Mas reconhecer o valor dessa mestiçagem, tanto étnica, quanto religiosa, na composição da tão buscada identidade nacional, era reconhecer também a falha do projeto higienista cientificista. Dar ao “inimigo” vez e voz. Reconhecer que, depois de “enjeitar [os rudes patrícios] por cerca de três séculos, procurava levá-los para os deslumbramentos da nossa idade dentro de um quadrado de baionetas, mostrando-lhe o brilho da civilização através do clarão de descargas” (Cunha, 2005, p. 274), era, em suma, um erro. Assim, Canudos não se rende e produz no berço da República uma cicatriz narcísica, exibindo uma face riscada cuja tentativa de apagamento nos sertões distantes não logrou êxito, mas apenas aprofundou essa marca nos morros cariocas.

Morro do Castelo, a Canudos urbana, espelho da *Belle Époque*

A transmutação de Canudos e sua renovação presentificada agora nos morros cariocas impunham novos desafios aos projetos civilizacionais da República. A “tapera miserável, fora dos nossos mapas” tornara-se uma presença constante, instalara-se nos mais improváveis espaços. Mas se Euclides ousara pensar tal projeto por meios de teses a serem confrontadas, fruto natural de sua formação enquanto engenheiro, a perspectiva de outro literato, vítima direta do projeto de civilização republicana, será de um mergulho nos subúrbios onde se apinhava a gente excluída pelo processo remodelador. Lima Barreto trará a mesma realidade crua, mas combativa, conjugando numa escrita híbrida as patologias racionais e salientando as caricaturas de um discurso civilizatório.

Mas se Canudos ainda era uma ferida a sangrar, a “marcha civilizatória” republicana não poderia arrefecer em seus ideais nobres de transformação. Civilizar ainda era o discurso em voga, e isso significava agora não mais “estudar e corrigir”, senão anular (Cunha, 2005, p. 275). Civilizar o Brasil, mais que levar as armas do progresso para o interior selvagem significava também reconfigurar o espaço urbano da capital federal. Anular um passado colonial dos casarios portugueses, enfeitar-se com prédios ao melhor estilo francês. O novo projeto fazia as ruas cariocas mergulharem numa outra dimensão cultural que abandonara seu *delirium*

africano e sua antropofagia indígena. Calçado nos estudos científicos, estéticos e sanitários o Rio de Janeiro apagou de sua memória aquilo que tornara seu centro, símbolo das transformações urbana e cultural, em um espaço fétido, bafiento e retrógrado: o morro do Castelo.

Se Canudos, numa irônica ação de força centrípeta, incitada de certa maneira pela campanha militar, buscou se instalar no centro republicano, subvertendo seu *locus* marginal, o morro do Castelo, bem no centro urbano carioca, numa ação remodeladora, conhecerá uma ação centrífuga que varre para o subúrbio toda espécie de gente e costumes que não condissesse com a nova realidade que se projetava nos gabinetes dos institutos cientificistas da época. Rasgando as faldas do seu berço, o Rio impunha uma nova forma de pensar a seus habitantes ao abandonar o passado, e sob a égide da técnica e da ciência, transformar cirurgicamente seu corpo, disciplinarizando seus comportamentos.

Ainda que os cortiços da baixa planície, que constituíam a proto-cidade localizada entre os morros do Castelo, Santo Antônio, São Bento e Conceição, sejam as principais vítimas desse projeto reformulador, o famoso “bota-abaixo” do prefeito Pereira Passos, o símbolo máximo dessa remodelagem será o arrasamento do morro do Castelo. Primeiramente os cortiços, e depois o Castelo, tornam-se redutos de uma gente pobre, miserável, representação mais crua e persistente de uma herança negra escrava. Uma mácula a “enfear” a cidade e da qual era necessário se livrar. Projetar um futuro sem tais manchas culturais; exhibir para o Velho, mas ainda desejado Continente os traços civilizados de uma república tropical forte e vigorosa, esse era o desafio. Mas se Canudos era “uma tapera miserável, fora dos nossos mapas, perdida no deserto, aparecido, indecifrável, como uma página truncada a sem número das nossas tradições” (Cunha, 2005, p. 274), e por isso indesejável, passível de aniquilação, o morro do Castelo era como uma nódoa no tecido da cidade, reduto de “gente pobre que tomou o rumo das habitações coletivas depois das demolições de Pereira Passos” (Kessel, 2008, p. 74), um monumento que contrastava contraditoriamente com “o Rio europeu e elitizado da Avenida Rio Branco” (Kessel, 2008, p. 74) e por isso um alvo repetidamente atacado pelo coro de saneadores e urbanistas que pediam seu aniquilamento total.

Agora não era mais Canudos a pedra no sapato do progresso, o problema estava mais próximo, pulsante, contrastando sua fealdade de morro com o eclético Theatro Municipal e a racional reta da Avenida Central (atual Rio Branco). O Castelo abrigava “os que descem na escala da vida” (Kessel, 2008, p. 60), os pobres, maltrapilhos, vielas lamacentas, disforme, reduto de gente “humilde que disputava a visibilidade com o pomposo centro do Rio” (Neto, 2011, p. 32). Retratos de um passado colonial que ofuscavam a beleza de um futuro republicano. Não bastava serem vítimas históricas da exploração desenfreada da escravidão e do morticínio indígenas, essas populações ainda tinham que conviver com as patologias higienistas e sanitaristas de início do século XX em nome de uma beleza artificial que renega sua herança híbrida, ou mestiça como se referia Euclides da Cunha.

O que fazer para concretizar definitivamente esse “alvorecer da modernidade cosmopolita” (Neto, 2011, p. 30)? Parece que a solução encontrada, mesmo que uma denúncia ainda se fizesse ressoar pela pena de Euclides, foi o embate direto, a expulsão, o saneamento. Efetivar definitivamente o “alvorecer da modernidade cosmopolita” era delinear decididamente os antagonismos de uma *Belle Époque* tropical como “processo tortuoso, dantesco, criminoso e excludente” (Neto, 2011, p. 30); construir uma fachada europeia sobre um alicerce miscigenado e escravizado; repetir a perene “civilização de empréstimo; respingando, em faina cega de copistas, tudo que de melhor existe nos códigos orgânicos de outras nações” (Cunha, 2005, p. 172). E numa espécie de atualização da campanha de Canudos, a civilização não chegou por meio de um quadrado de baionetas e clarão de descargas, mas com demolições higienistas, especulação imobiliária e remodelação arquitetônica. Em outros termos, assim como a mestiçagem étnica e religiosa fora um dado caro à análise euclidiana, a vida cotidiana das gentes dos cortiços do centro carioca impunha um desafio ao projeto regenerador do Rio, tornando-se objetos passíveis de uma perseguição implacável. “O ato de cuspir no piso dos bondes; a venda de leite; a criação de porcos nos limites da cidade e outras tantas práticas que foram consideradas ‘incivilizadas’” (Neto, 2011, p. 33) sofreram um interdito grave por parte das autoridades municipais que

tinham por “missão” construir uma face mais “progressista” da capital federal.

Mas se o corpo, da cidade e da sua população, sofria interditos e transformações, seu espírito não acompanhava tal ritmo, nem mesmo o dos “homens de *sciencia*” (Schwarcz, 1993, p. 23). A alma do povo não se civiliza (cf Cascudo, 2011, p.12). E civilidade aqui deve ser entendida como sinônimo de especulação desenfreada e perniciososa; seu antagonismo é justamente um sentido de alteridade e solidariedade. Dizer que a alma do povo não se civiliza, aqui, é apenas um dado que busca revelar a ironia da assertiva que está mais relacionada à ação remodeladora da classe dominante que efetivamente das classes analfabetas. Movido mais por lendas que estudos técnicos, mais pela cobiça gerada pela fábula que a necessidade imposta pela ciência, o desmonte do morro do Castelo parece ser a síntese inequívoca de uma sociedade que inclina o corpo para o futuro, mas permanece com o espírito fincado no passado; isto é, em nome da cobiça valora vidas humanas de acordo com o potencial valor de tesouros hipoteticamente enterrados no interior da massa geológica do morro, uma espécie de antecipação do “quanto vale, ou é por quilo?”³.

É na esteira desses acontecimentos que a pena de Lima Barreto, ele próprio vítima dessa patologia racional, triplamente marginalizado (étnica, social e intelectualmente) (cf Neto, 2011, p. 40), irá perscrutar o espírito desses “homens de *sciencia*” salientado e desenhando sua caricatura intelectual, decifrando a incivilidade de sua alma, revelando as incongruências de um pensamento científico assentado num espírito movido pela especulação. Revelando, enfim, as imagens de uma república que “esmagava os ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade e em seu lugar favorecia o desenvolvimento de um capitalismo predatório, (...) na qual os grandes heróis do dia eram os especuladores da bolsa de valores” (Neto, 2011, p. 30).

Há tempos a expulsão dos jesuítas pelo Marquês de Pombal deixara como herança na memória coletiva da cidade uma suposta teoria de que

³ Filme brasileiro dirigido por Sérgio Bianchi. Faz uma analogia entre o antigo comércio de escravos e a atual exploração da miséria pelo marketing social, que formam uma solidariedade de fachada.

havia nos subterrâneos do morro tesouros escondidos. Tal suposição levou não apenas a literatura a abraçar tal possibilidade e explorá-la exaustivamente; os tesouros se sedimentaram nas histórias contadas pelo povo e arregimentaram intelectuais, homens públicos e de ciência como intuito de explorar o morro em busca de um Eldorado como bem pode ser evidenciado numa petição enviada à Câmara dos Deputados em 1905 por um engenheiro solicitando permissão para “exploração e desobstrução das galerias do morro do Castelo” pois documentos antigos atestavam a existência de “tesouros valiosos” (Barreto, 2017, p. 92)

Em nenhum momento, o modo de vida degradante dos moradores do morro é colocado como questão prioritária ou de importância capital. Apenas a curiosidade acerca dos possíveis tesouros, reavivada com as escavações para abertura da Avenida Central, é o que move a ordem do dia. Na esteira da descoberta das galerias subterrâneas, o lugar do povo vai a cada momento se delineando como periférico, simples espectadores das transformações – “a multidão apinhava-se curiosa, diante do morro do Castelo, em cujo imenso bojo se entesouram riquezas fabulosas, abandonadas pelos jesuítas na precipitação da retirada” (Barreto, 1997, p. 15). O protagonismo, ainda que caricatural, pertencia às autoridades e aos homens de poder movidos pela simples ganância, pela “habituada pituitária aos perfumes do dinheiro” (Barreto, 1997, p. 3).

Com efeito, o alerta euclidiano parecia se mostrar verdadeiro, “o homem do sertão, encourado e bruto” parecia não ser o único ou mais potente perigo ao projeto republicano, “o mal era maior” e tinha na especulação da Rua do Ouvidor sua metáfora perfeita. Constrói-se uma nação calcada na especulação. E de especulação em especulação rasgam-se avenidas, expulsam-se gentes, perfuram-se solos, arrasam-se morros, e leva-se uma população inteira a uma crise econômica: encilhamento (cf Neto, 2011, p. 30). Parece ser essa a grande denúncia que Lima Barreto constrói na sua aventura de escrita sobre a descoberta de galerias no interior do morro do Castelo. Numa escrita híbrida vai aguçando a curiosidade do público por meio de histórias de amor proibido inseridas entre a seriedade e objetividade do escrito jornalístico; vai desvelando a fragilidade do catolicismo oficial que se rende a um espiritismo de teses e o uso do povo

como entidade de segundo plano; ou como bem exemplifica Frederico Coelho em sua apresentação da edição recente de **O subterrâneo do morro do Castelo**, Lima Barreto constrói uma literatura gótica na qual

o “dentro” escuro se torce sobre a superfície clara das coisas. Assim [o conjunto de reportagens para o **Correio da Manhã**] produz uma série de interioridades espelhadas. Os exemplos são diversos: o subterrâneo lúgubre, barrento e fantástico do morro do Castelo rasura a limpeza solar do empenho científico e higienista das obras de Pereira Passos; o manuscrito misterioso e inédito do século XVIII apresentado pelo sr. Coelho emerge do bojo da narrativa racional e impessoal do jornalismo urbano; uma entidade espírita faz com que o passado colonial encarne por dentro do presente positivista quando o engenheiro Paulo de Frontin torna-se “cavalo” do espírito arrependido do marquês de Pombal; o presente republicano, laico e reformador, investe energias na busca de um suposto tesouro passadista, eclesiástico e espoliador (Coelho, 2017, p.15).

Assim, por meio de sua pena, Lima Barreto vai revelando as patologias de uma República que no frenesi pelo progresso permanecia imóvel na colônia, excitada por tentações prováveis e jamais confirmadas. Uma República que perpetuava os erros pretéritos, quando não os potencializava. Lima põe em evidência os papéis sociais, salienta o paradoxo do Rio elitizado, dos homens de ternos e das damas dos salões com a gente pobre e faminta do alto dos morros. Evidencia a fachada social burguesa que mira para o Castelo apenas com olhos de entretenimento, como se de súpeto do seu interior emergisse algo que justificasse e entrevisse sua vida de gestos e sentidos vazios:

Dia a dia vai se tornando mais interessante este caso dos subterrâneos do Castelo, que veio trazer à banalidade chata de nossa vida burguesa uma nota estranha de aventura romanesca, fazendo vibrar o espírito popular que tem algo de feminino pela curiosidade com que espreita pela fechadura de todas as coisas, na ânsia de tudo saber e penetrar, até os últimos detalhes (Barreto, 1997, p. 85).

Caminhos que outrora levavam ao encontro do amor furtivo e proibido de jesuítas e mulheres, hoje conduzem os operários e engenheiros “para um elevado tesouro... bibliográfico, pelo menos” (Barreto, 1997, p. 13). Ao mesmo tempo que essas aventuras contemporâneas de escavações em busca da “furna de Ali Babá” (Barreto, 1997, p. 85) são o mote de sua narrativa

folhetinesca, não deixa de ser também farto material para Lima Barreto salientar e caricaturar a patologia carioca em busca de riquezas que ignora ou eufemiza os problemas sociais que de fato afligem a população.

Conclusão

Canudos e Castelo tornam-se imagens sintéticas de um Brasil estranho a si mesmo. Reproduzem-se no tempo e eternizam-se no espaço. Convertem-se em metáforas perpétuas, e mais que isso, paradoxos políticos a serem superados. A escrita de Lima Barreto vem comprovar a proximidade de uma literatura construída e compromissada com a matéria suja da vida. Assim como o gabinetismo de Euclides sofre um abalo após se lançar no desafio de ir à campo e colocar a “cara à tapa”. Desta forma, as duas literaturas parecem indicar um movimento inevitável quando o que se está em pauta refere-se à nossa “brasilidade”. Mais que literatura, políticas públicas se fazem mergulhando nos dramas cotidiano de seu povo, ou nas palavras de Stendhal, “o homem se aprende no homem e não no livro” (*apud* Cascudo, 2011, p. 11).

A ausência do Castelo e a permanência submersa de Canudos constituem duas marcas narcísicas daquilo que Euclides nomeou de “civilização de empréstimo” (Cunha, 2005, p. 172). São marcos de uma nação que, “vivendo quatrocentos anos no litoral vastíssimo”, voltados para Europa, de costas para o interior, rejeita aquilo que é o cerne da sua identidade.

A poeira que recobria o centro do Rio durante as transformações higienistas e urbanísticas da *Belle Époque* tupiniquim, convertem-se numa imagem nítida da velha mania de encobrir, apagar, ainda que seja com pó, tudo aquilo que lembra nosso passado indesejado colonial, subserviente. As arrebatadas confissões euclidianas acerca da incongruência e do erro imperdoável da República perante o povo abandonado do interior baiano, denunciam o erro histórico em que nada diferencia o regime republicano do colonial/imperial. Se em Canudos ao invés de enviarmos o “mestre-escola e

o engenheiro,[...] enviamos-lhes o legislador Comblain⁴; e esse argumento único, incisivo, supremo e moralizador – a bala” (Cunha, 2005, p. 173), no Castelo operou-se de forma semelhante, abandona-se, relega-se ao sucateamento estrutural e humano, e por fim, alegando-se necessidade civilizatória e higienista enviam-lhe “picaretas [que] revolvem a areia e a cal das argamassas” (Barreto, 1997, p. 7).

Lima Barreto converte o Castelo no lugar do povo, dali emanam suas histórias, dramas e paixões; termina sua série de reportagens com uma profecia já sabida de todos. A lâmina que se precipita no peito de Duclerc fechando um ciclo romanesco é a metáfora da picareta que vaticina o fim do Castelo e com ele a perpetuação de um abandono das classes menos favorecidas. O desmonte do Castelo é apenas mais uma ferida narcísica que se reproduz amiúde pelo corpo partido da cidade e do Brasil. Se Canudos fora a prova mais recente de um positivismo incapaz de alargar seu entendimento sobre o mundo, o Castelo foi a ferida local mais representativa desse afã pelo desconhecido que se reveste de discursos científicos e racionais para camuflar uma patologia interna.

Canudos e o Castelo são a outra face da *Belle Époque*. Feridas narcísicas sempre presentes a rememorar as patologias que, indiferentes a posições sociais ou níveis intelectuais, acometem a todos. Todavia, a lição oferecida parece não ter surtido efeito e contemporaneamente os erros históricos se repetem. Comunidades urbanas vivendo à margem do desenvolvimento, subúrbios que parecem estacionados no tempo repletos de populações carentes e sem assistência, interiores pobres, abandonados à própria sorte por um governo central indiferente aos seus problemas, engajados apenas em medidas paliativas ocasionais. Um quadro dantesco de uma aventura brasileira crônica a perpetuar as divisões sociais e políticas mais traumáticas tornando-nos sempre fugitivos ao “transigir mais ligeiro com as exigências da nossa própria nacionalidade”, acentuando cada vez mais os contrastes “entre o nosso modo de viver e o daqueles rudes patrícios mais estrangeiros nesta terra do que os imigrantes da Europa” (Cunha, 2005, p. 172). Cabe-nos aceitar essa ferida narcísica como elemento imprescindível e constituinte de

⁴ Arma usada pelo Exército brasileiro durante a Campanha de Canudos

nossa essência, buscando de forma integradora e humana sanar tais disparidades ou repetirmos os erros históricos, batendo-os com a “carga de baionetas, reeditando por nossa vez o passado, numa *entrada* inglória, reabrindo nas paragens infelizes as trilhas apagadas das bandeiras...” (Cunha, 2005, p. 172).

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. *O subterrâneo do morro do Castelo*. Organização, [introdução e notas] de Beatriz Resende. 2ª ed. Rio de Janeiro: Dantes, 1997.

_____. *O subterrâneo do morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2017.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Religião no povo*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2011.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2005.

_____. *Canudos e outros temas*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

_____. *Caderneta de campo*. Introdução, notas e comentário Olímpio de Souza Andrade. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

COELHO, Frederico. Lima, poeira e sal grosso. In: BARRETO, Lima. *O subterrâneo do morro do Castelo: um folhetim de Lima Barreto*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Dantes Ed., 2017.

JOÃO DO RIO. *As religiões no Rio*. Apresentação João Carlos Rodrigues. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KESSEL, Carlos. *Tesouros do Morro do Castelo: mistério e história nos subterrâneos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

NETO, Joachin Azevedo. *Uma outra face da Belle Époque carioca: o cotidiano nos subúrbios nas crônicas de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIMA BARRETO: O INTELLECTUAL, A CIDADE E A NAÇÃO

Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo*

RESUMO: O artigo pretende problematizar o sentido de ‘missão’ para a literatura projetado por Lima Barreto (1881-1922). Em meio à modernização técnica, alteração dos modos de percepção e a adoção, pelos intelectuais, de um novo saber para uma nova nação, o escritor questiona como afetar o leitor e, ainda, garantir à literatura o papel de instrumento cognitivo privilegiado.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto; missão; intelectual; cidade; nação.

ABSTRACT: The article intends to problematize the sense of 'mission' for the literature projected by Lima Barreto (1881-1922). In the midst of technical modernization, alteration of modes of perception and the adoption by intellectuals of a new knowledge for a new nation, the writer questions how to affect the reader and, also, to guarantee to literature the role of a privileged cognitive instrument.

KEYWORDS: Lima Barreto; mission; intellectual; city; nation.

Trago a proposta de discutir algumas linhas de força da produção do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), costuradas em torno do eixo “missão”, termo muito presente também na crítica das obras do autor para explicar sua atuação na cidade e nos temas da nação, nas primeiras décadas do século XX.

Não só Lima Barreto mas também seus contemporâneos gravitam em torno da ideia de “missão”. De um lado, observa-se certo frenesi pedagógico; de outro, uma radical problematização por médicos, engenheiros e educadores de seu papel perante a cultura. Toda uma geração de perfil cientificista procurava argumentar junto à sociedade que, os primeiros anos da República, representavam o momento histórico de “fundação” ou “refundação” do país e regeneração do povo. Num diálogo tenso com o passado histórico, os intelectuais propunham “novas técnicas”, “novo saber”, “nova sociedade” além de “novo governo”.

* Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

O discurso médico apresenta a proposta de intervenção biológica e, por meio da regeneração física e moral do indivíduo, promover a normalização do corpo social. Com discurso de teor moral e religioso, a ciência posiciona-se ao lado da virtude na defesa da supremacia do coletivo sobre o individual. Nesse contexto é interessante observar o desejo de intercâmbio com a literatura como forma de disputar o espaço de projeção social, ocupado prioritariamente pelos literatos.

Entre os médicos, destaca-se Miguel de Oliveira Couto (1865-1934) que justifica o atraso e degeneração como resultantes do determinismo geoclimático e adota a perspectiva evolucionista e positivista. Foi responsável pela realização do 1º Congresso de Eugenia no Brasil. Outro nome de relevância é Julio Afrânio Peixoto (1876-1947) que defende a necessidade urgente de intervenção dos intelectuais e implementação de amplo projeto pedagógico. Uma “redenção civilizatória” compensaria, segundo o médico, os desfavoráveis fatores sociais por meio de um programa de higiene e educação (Herschmann et al.,1996).

Observamos, portanto, o discurso médico considerando o país um campo de experimentação a promover o branqueamento da população e amplo projeto pedagógico. Os engenheiros estão presentes desde o Império, empenhados na promoção de uma sociedade civilizada (Azevedo, 2016) mas, a institucionalização da engenharia, depois da criação do Clube de Engenharia, em 1880, modificou a sua prática com um novo sentido para progresso e civilização.

Entre os anos de 1903 e 1906, verificou-se o desenvolvimento duas reformas urbanas no Rio de Janeiro, paralelas, concomitantes, mas diversas nos seus objetivos. Para André Azevedo (2016), a intervenção urbana municipal, promovida pelo prefeito Pereira Passos, caracterizou-se pela compreensão de progresso como civilização que, embora de perspectiva eurocêntrica, propiciou o reordenamento da estrutura viária da cidade. Garantiu a ligação entre o centro e os bairros das regiões norte e oeste, a integração do mar à malha urbana, a construção de habitações populares próximas ao centro e a manutenção dos edifícios ligados à tradição histórico-cultural da cidade.

Por outro lado, a reforma empreendida pela administração federal na cidade afirmou a superioridade da racionalidade técnica que compreende o progresso como desenvolvimento material. Os engenheiros ligados à reforma urbana, capitaneada pelo governo de Rodrigues Alves, projetam a retificação das vias, desconsiderando a topografia e a história da cidade (Azevedo,2016, p.146). A reforma do porto e a abertura das avenidas – do Cais, do Mangue e a Central – tinham como meta a velocidade e a circulação de mercadorias, produzindo a desapropriação maciça no centro da cidade.

Na reforma urbana de orientação federal, a cidade sofre a ação violenta de destruir, desabrigar, cortar, encoberta por um conceito positivo de afastamento do mal e do seu veículo, a doença, presente nas noções de velho, feio, fechado, sujo, pobre, imoral e outras. Qualquer que seja o tratamento proposto, os remédios sintetizam-se em expressões, como ventilação, iluminação, aeração, limpeza, que o discurso do governo transformava em decretos, normas e paradigmas de intervenções no espaço público e privado. Todo o conjunto envolvido em justificativas com selo de dita imparcialidade técnica. Da preocupação com os odores fétidos da terra, da água estagnada, do lixo – no espaço público –, a ação de higienistas e administradores dirigiu-se para a precária habitação do pobre, em cortiços e favelas: o poder médico, e os engenheiros, invadem as casas, determinam normas de conduta, derrubam moradias e deslocam pessoas.

Tudo para apagar qualquer semelhança com a cidade colonial e seus becos, travessas, vielas estreitas e tortuosas que deveriam desaparecer para, em seu lugar, constituir-se a linha reta, arborizada e limpa, metáfora para o fim que se queria atingir: “o progresso, ele mesmo representado como uma linha retilínea e uniformemente ascendente a guiar a evolução dos homens” (Kropf et al.,1996). A cidade torna-se síntese expressiva dos conteúdos formadores da cultura e da sociedade e do seu programa ordenador, não apenas na materialidade física de seu traçado, mas nos discursos que teatralizam a reforma urbana como metáfora da reforma social.

A título de comparação, vale observar o sentido da construção e abertura da Avenida Central para cada uma das reformas, a de âmbito federal e a municipal. Ao prefeito Pereira Passos, a Avenida Central representa o lugar capaz de atrair a presença do cidadão que, ao usufruí-la

poderia ser educado frente aos monumentos ligados à arte, à cultura, assim como diante das referências simbólicas de diversas culturas espalhadas no espaço da cidade. Para os engenheiros liderados por Lauro Müller (Ministro da Indústria, Viação e Obras Públicas), a Avenida Central seria um complemento das obras do porto, para melhor escoamento e circulação de produtos na cidade.

Nesse contexto, torna-se a Avenida Central o símbolo de todo o conjunto de melhoramentos urbanísticos, para atender às novas exigências do tráfego urbano, à necessidade de exposição das novidades tecnológicas, com a iluminação elétrica, os cinematógrafos, as fachadas de vidro e mármore e a circulação de pessoas e mercadorias.

No âmbito da educação, a escola é considerada como instrumento significativo de intervenção dos intelectuais, no anseio de disciplinar corpo e mente de jovens e crianças. Manuais didáticos são distribuídos para a correção dos rumos e respostas às questões: “quem somos nós?”, “quem são os brasileiros?”, “quem são os outros”. Como exemplo os livros escritos por Olavo Bilac em parceria com Manuel Bonfim, *Através do Brasil*, a obra de Julia Lopes de Almeida *Histórias de nossa terra*.

O conjunto de atuação desses intelectuais pode ser sintetizado na expressão “O Rio civiliza-se”, poderoso dispositivo na Primeira República, que realiza, no espaço público da cidade do Rio de Janeiro, a intersecção de discursos médico-cientificistas; proposições políticas e filosóficas; instalações arquitetônicas e instituições; discursos e atuação de jornalistas e literatos na incipiente mídia para a construção do sujeito¹ “catita, elegante, branco” (Lima Barreto, 1990, p. 101), como expõe a sátira na obra do escritor² carioca.

Os Haussmanns pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios, e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré,

¹ Na publicidade e na cultura desportiva divulgada pelos jornais e revistas, contemporâneos às obras de Lima Barreto, o corpo humano apresentava-se jovem, saudável, atlético, impoluto, imagem que integra o arsenal de valores vindos dos conceitos de profilaxia, higienismo e eugenia para disseminar ações de limpeza e saúde.

² Em *Os bruzundangas*, texto satírico de Lima Barreto, a reforma urbana é tratada como uma “mutação de teatro” ou “cenografia”: “[...] e eis a Bruzundanga, tomando dinheiro emprestado, para pôr as velhas casas de sua capital abaixo. De uma hora para outra a antiga cidade desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia.” (Lima Barreto, 1956a, p. 106).

criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra (Lima Barreto, 1990, p. 101).

Na sociedade disciplinar, formadora de sujeitos produtivos, há dispositivos, ou redes, feitos de conjuntos linguísticos e não linguísticos situados nos cruzamentos das relações entre saber e poder. Como rede que se estabelece entre discursos, objetos e sujeitos, o dispositivo é um espaço onde se processam práticas discursivas (medidas administrativas, enunciados políticos, filosóficos, entre outros) e não discursivas (instalações arquitetônicas, instituições). “De fato, todo dispositivo implica um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência” (Agamben, 2009, p. 46).

Procedimentos de identificação, como os inventados por Bertillon³ e Cesare Lombroso⁴, constituem regimes de controle e domesticação do corpo que “permitem registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano” (Benjamin, 1989, p. 45). O conjunto de procedimentos aguça o olhar para os detalhes insignificantes do cotidiano, como se cada transeunte pudesse exercitar a prática detetivesca; por outro lado, a exibição de galerias de retratos de procurados e suspeitos, assim como imagens de vítimas, atiza a imaginação e a curiosidade popular. “O corpo tornou-se um tipo de discurso involuntário, uma expressão cujo código está em posse de uma figura de autoridade em vez de ser controlada por seu enunciador” (Gunning, 2004, p. 51).

Em comum a todas essas práticas, a missão civilizatória, quase como uma religião cívica.

³ Alphonse Bertillon (1853-1914) criou a antropometria, sistema para a identificação de criminosos baseado nas medidas do corpo que foi utilizado até boa parte do século XX. Foi substituído pela datiloscopia, processo de identificação dos indivíduos por meio de impressões digitais. Bertillon uniu a antropometria, o recurso da câmera (com o uso da fotografia como informação e evidência), a linguagem técnica para a descrição fisionômica e corporal, dados e análise estatística, sistematizando os processos de identificação criminal (Gunning, 2004).

⁴ Cesare Lombroso (1835-1909), médico italiano que desenvolveu a teoria do atavismo ou do criminoso nato, o indivíduo cuja estrutura física possui aspectos degenerativos que o distingue dos demais. O atavismo é compreendido como reaparição de características apresentadas em descendentes distantes e as anomalias (estigmas) poderiam manifestar-se por meio de formas anormais ou dimensões do crânio e mandíbula, assimetrias na face e de outras partes do corpo.

O intelectual e a cidade.

Lima Barreto convidou o leitor a passear pela cidade guiado por seu olhar de cronista, com *flashes* de suas observações sobre a reforma urbana e o impacto das novidades no cotidiano dos seus habitantes. Nesse passeio podemos perceber seus posicionamentos sobre a missão dos intelectuais, a cidade e a nação.

Observador em deslocamento constante, Lima Barreto fez da viagem urbana – de trem, bonde ou a pé – estratégia para ver a cidade e sua gente sob múltiplas perspectivas. No seu passeio de cronista analisa os melhoramentos urbanísticos e as suas consequências para a vida cultural. Essa é a face mais conhecida do conjunto de reflexões do escritor sobre a cidade e nela verifica-se o vigor do crítico pertinaz das reformas, do autoritarismo que as reveste, do distanciamento das realidades sociais que as caracterizam. Dito de outra maneira, apreende-se de seus textos a observação da tirania e acirramento da desigualdade que marcam a estetização do espaço urbano.

O escritor também chama a atenção para a rapidez na substituição dos espaços e valores arcaicos no planejamento da cidade, desenhada para consumidores. No entanto, o abandono de soluções para as necessidades básicas de cidadania, como moradia, educação e renda coexiste com a exposição do luxo, de novas tecnologias, da moda e dos discursos civilizadores, tudo “cenografia” na expressão do escritor. A sua observação ilumina o lado menos visível da urbe, mas permite também a percepção da fragilidade do cenário moderno.

Ainda nas crônicas, podemos observar a forte crítica à construção dos grandes e altos edifícios, apenas para seguir um modelo exterior, o americano, incoerente com a topografia da cidade.

Ao tratar dos problemas urbanos, suas crônicas envolvem ainda uma preocupação ecológica quanto à destruição dos espaços verdes pela especulação imobiliária; o fim das plantações nos quintais suburbanos; o avanço da extensão da cidade para os então chamados areais de Copacabana e o abandono dos subúrbios habitados.

Mas uma coisa que ninguém vê e nota é a contínua derrubada de árvores velhas, vetustas fruteiras, plantadas há meio século, que a avidez, a ganância e a imbecilidade vão pondo abaixo com uma inconsciência lamentável.

Nos subúrbios, as velhas chácaras, cheias de anosas mangueiras, piedosos tamarineiros, vão sendo ceifados pelo machado impiedoso do construtor de avenidas (Lima Barreto, 1956b, p.87).

O movimento do cronista pela cidade flagra também uma interessante simbiose entre a leitura dos jornais e o espetáculo urbano. De um lado, a imprensa e sua exploração sensacionalista dos crimes e acontecimentos trágicos e de seus personagens; de outro, o intenso desejo de realidade do público que anseia conferir, de perto, as circunstâncias, personagens e a trama, especialmente dos crimes passionais lidos nos jornais. O necrotério transforma-se, assim, em palco de um mórbido e concorrido espetáculo.

Uma rapariga – nós sabíamos isso pelos jornais – creio que espanhola, de nome Combra, havia sido assassinada pelo amante e, suspeitava-se, ao mesmo tempo *maquereau* dela, numa casa da Rua de Sant'Anna.

O crime teve a repercussão que os jornais lhe deram e os arredores do necrotério estavam povoados da população daquelas paragens e das adjacências do Beco da Música e da Rua da Misericórdia, que o Rio de Janeiro bem conhece. No interior da *morgue*, era a frequência algo diferente sem deixar de ser um pouco semelhante à do exterior, e, talvez mesmo, em substância igual, mas muito bem vestida. Isto quanto às mulheres – bem entendido! (Lima Barreto, 1956c, p.289).

Na cena, o cronista capta a relação entre o discurso jornalístico ou entre a narração e o espetáculo: a notícia sensacionalista realça com traços folhetinescos, detalhes visuais e cinéticos os acontecimentos, o que incita no público o desejo de ver e sentir, paradoxalmente, a realidade, a visão dos cadáveres, o estado das vítimas, os detalhes violentos. As reportagens de acidentes horríveis e crimes violentos garantiam atenção e interesse do público, a lotar necrotérios e vendendo jornais.

Assim como a moda e os jornais, o cinematógrafo constituía a atração com a finalidade de provocar, de maravilhar e produzir espanto por meio de trucagens, aparições e desaparecimentos, explosões, sucessão intermitente de imagens; os atores apresentavam olhares, piscadelas e interpretações com gestos estilizados e afetados, sempre de frente para o público ou se dirigindo à câmera O mais importante: com precária, ou mesmo ausência, de narração.

Coerente, por um lado, às demais atrações do espetáculo popular e de variedades em que se encontrava, sendo que, por outro, é o cinema que mostra sua própria visualidade (Costa, 2005, p. 52).

Lima Barreto escreveu pouco sobre o cinema e não era frequentador das salas escuras. Mas, registra observações sobre a fase posterior do sucesso dos cinematógrafos: a dos filmes com narrativas ou fase de domesticação, isto é, o processo de integração do cinema a uma cultura dominante que, segundo Flávia Costa(2005), “caracteriza-se por um processo de homogeneização na representação do espaço e do tempo, como um processo de enquadramento de forças divergentes, de fabricação de personagens sem ambiguidade, de finais felizes necessários”(Costa, 2005, p.69). O resultado está no controle dos movimentos descontínuos dos filmes de trucagem com uma moralização das trajetórias.

E todas essas fitas americanas são brutas histórias de raptos, com salteadores, ignóbeis fantasias de uma pobreza de invenção de causar pena, quando não são melodramas idiotas que deviam fazer chorar as criadas de servir de há quantos anos passados.

Apesar disso tudo, é na assistência delas que nasce muito amor condenado. O cadastro policial registra isso com muita fidelidade e frequência (Lima Barreto, 1956d, p.106).

Muito interessante a associação feita pelo cronista entre as fitas em exibição e o conteúdo melodramático e folhetinesco que, paradoxalmente sempre marcou a formação das jovens brasileiras. Uma rede sutil de poder que alimenta sonhos de realização social e subjetiva, de felicidade mesclada ao reconhecimento, em muitas esferas, é desenhada pelo romance, no diálogo com o folhetim, através das estórias de amor, a preencher o imaginário de rapazes e moças de distintas classes sociais. Alimenta-se, ente outras coisas, a ilusão de felicidade e êxito social possível a todos, pelo amor, através da prática de valores, sentimentos e consumo estético. Como analisou Kracauer, “a sociedade é muito poderosa para tolerar películas diferentes daquelas que lhe convêm. O filme precisa espelhar essa sociedade, quer queira, quer não”(2009, p.312).

Nas crônicas pode-se perceber também a clara aplicação da técnica do panorama, ou vista de panorama, com a dilatação do espaço pela

multiplicação de perspectivas e, ao mesmo tempo, o encurtamento do espaço pela circulação. Produto da interessante estratégia para descrever a paisagem urbana em movimento, isto é, tomar o bonde como local de observação. Recurso que também permite ao leitor visualizar, simultaneamente, a temporalidade múltipla e a sobreposição entre mar e montanha, história e progresso, passado e presente, como a bela descrição pode exemplificar.

O bonde ia agora atravessando os Arcos. Sob a luz de um dia brumoso, encoberto, um dia pardo, a cidade se estendia irregular e triste. Bondes, carros, transeuntes passavam por debaixo da arcaria secular. Escachoavam, marulhavam, rodoinhavam, como a águas de um rio. As casas eram vistas pelos fundos e os passageiros entravam um pouco na vida íntima dos seus habitantes.(...) Foi um alívio quando penetrou pelo flanco da montanha de Santa Teresa, guinchando estrepitosamente, vencendo a rampa que o levava morro acima. A cidade se foi vendo melhor. Lá estavam as ruas centrais, cobertas de mercancia; mais além, a Cidade Nova; acolá a pedreira de São Diogo, chanfrada, esfolada e roída pela teimosa humanidade; a estrada-de-ferro, o Mangue...

(..)O mar parecia coagulado ou feito de um líquido pesado e espelhante; os navios estavam como incrustados nele e as ilhas pareciam borrões naquele espelho fosco (Lima Barreto,1956e, p.95-96)

Em seus deslocamentos pela cidade, o olhar do cronista Lima Barreto ganha profundidade espacial e temporal, ao caminhar pelos subúrbios, observando, entre outras coisas, os cortejos fúnebres de Inhaúma. O ambiente quase rural contamina a sua sensibilidade e a parada fortuita num botequim permite a fruição da paisagem que ganha movimento, luz, cor e, sobretudo, elos de memória.

Em geral assisto a passagem desses cortejos fúnebres na rua José Bonifácio canto da Estrada Real. Pela manhã gosto de ler os jornais num botequim que há por lá. Vejo os Órgãos, quando as manhãs estão lípidas, tintos com a sua tinta especial de um profundo azul-ferrete e vejo uma velha casa de fazenda que se ergue bem próximo, no alto de uma meia laranja, passam carros de bois, tropas de mulas com sacas de carvão nas cangalhas, carros de bananas, pequenas manadas de bois, cujo campeiro cavalga atrás sempre com o pé direito embaralhado em panos.

Em certos instantes, suspendo mais demoradamente a leitura do jornal, e espreguiço o olhar por sobre o macio tapete verde do capinzal intérmino que se estende na minha frente.

Sonhos de vida roceira me vêm; suposições do que aquilo havia sido, ponho-me a fazer. Índios, canaviais, escravos, troncos, reis, rainhas, imperadores – tudo isso me acode à vista daquelas coisas mudas que em nada falam do passado.

De repente, tilinta um elétrico, buzina um automóvel, chega um caminhão carregado de caixas de garrafas de cerveja; então, todo o bucolismo do local se desfaz, a emoção das priscas eras em que os coches de Dom João VI transitavam por ali, esvai-se e ponho-me a ouvir o retinir de ferro malhado, uma fábrica que se constrói bem perto.

Vem porém o enterro de uma criança; e volto a sonhar (Lima Barreto, 1956f, p.288)

A natureza visível com todo o seu dinamismo faz uma interessante analogia com os sentimentos do observador cronista: o impacto multissensorial da paisagem evoca lembranças, traços da memória coletiva, a partir do sonho. O resultado revela uma sobreposição espaçotemporal com índios, canaviais, escravos, automóveis e coches de Dom João VI.

O cronista aproxima-se assim do romancista, por meio da percepção do instante, frágil e fugidio, capaz de integrar camadas de tempo nos cenários da cidade. Processo que exige uma outra sintaxe para registrar os abalos e impressões da cidade, e de seus habitantes, mas também desenha as tensões, sentimentos e inquietudes da cidade que habita no observador. Tudo intensificado com a exploração dos recursos visuais comuns à sua época como o panorama, a fotografia e o impressionismo literário.

Vale ressaltar que o impressionismo literário não é a mera transposição das estratégias da pintura. Sugere o efeito de experiência sensorial imediata, percepção fragmentada do indivíduo, aprofundamento psicológico das personagens, narrador com percepção limitada dos temas, o que projeta o leitor na mesma posição ou visão dos personagens. Interessante processo de experimentação na narrativa que acentua a percepção do dinamismo da vida urbana.

Os passeios e deambulações dos personagens Isaías Caminha e Gonzaga de Sá, dos seus romances, produzem uma combinação de múltiplas perspectivas: a atmosfera lírica de ecos do passado, os perigos e choques da rua, presentes no trânsito como ameaça à vida e ao corpo; fragmentação de percepções da experiência urbana, em momentos e espaços diversos; a densidade temporal do instante que integra passado e presente, memória cultural e sujeito.

Em muitas obras de Lima Barreto, o Rio de Janeiro aparece com traços, cores e movimentos que conduzem o leitor além da superfície. Neles, a visão se torna quase um fim em si mesma, tornando-se fundamental na apresentação de trama e personagens, com a valorização do instante na apreensão de ambiências diversas e simultâneas. Há, ainda, a percepção de que a cidade com seu brilho, fascínio e riscos produz nos sujeitos um misto de êxtase e tédio. Isso porque a experiência urbana oferece a sensação de liberdade e êxtase, embriaguez e vertigem, em uma atmosfera cambiante de sensações, com transgressão de limites espaçotemporais no deslocamento do sujeito pelas ruas. Os aspectos dinâmicos da cidade, como os bondes, automóveis, multidão, passeios públicos, servem ao deleite do olhar, tão errante quanto a subjetividade.

Diante do quadro rico e tenso, fica ao escritor a questão: como afetar o leitor, tornando a escrita também um estímulo impactante à percepção?

A literatura e a missão

Lima Barreto sempre manifestou, em suas obras, grande preocupação quanto aos efeitos da literatura e da leitura em um país de analfabetos e ao lugar conferido pela sociedade ao intelectual. Sua atividade de escritor defende uma militância, ou missão, baseada na premissa: “Em que pode a Literatura, ou a Arte, contribuir para a felicidade de um povo, de uma nação, da humanidade enfim?” (Lima Barreto, 1956g, p. 64). Para exercê-la, o autor aponta a necessidade de novos métodos e perspectivas coerentes “ao acúmulo de ideias que trouxe o tempo, com as descobertas modernas que alargaram o mundo e a consciência do homem, e outros fatores mais.” (Lima Barreto, 1956g, p. 64).

A grande sacada de Lima, por exemplo, em *Triste fim de Policarpo Quaresma* foi mostrar a Literatura e seu poder de criar pela palavra, o país e a paisagem (chamei a esse processo de trincheiras de sonho⁵).

Importante essa estratégia naquele momento cultural especialmente porque os intelectuais missionários do progresso retomam as imagens da

⁵ *Trincheiras de sonho: ficção e cultura em Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

natureza como justificativa para atraso e a regeneração. Evidencia-se no romance como a invenção da paisagem foi produto da colonização pela imaginação e a Literatura tem parte significativa nesse processo.

No contexto da sofisticada experiência urbana, “a literatura – como todas as outras formas de olhar, inclusive o fotográfico – voltou-se para o menos evidente. Sem personagens nem rostos tornou-se introspectiva, voltada para os mistérios e percalços da alma humana” (Peixoto, 1996, p. 21).

Em um período marcado por uma economia que transforma indivíduos em ávidos espectadores de dramas urbanos, guiados por impulsos e sensações diante da aglomeração de imagens mutáveis nas ruas e seduzidos por experiências acerca dos limites da consciência, Lima Barreto ficcionaliza os processos de subjetivação. Questionar os limites do indivíduo, estender as fronteiras entre os gêneros, para expor os conflitos da subjetividade, representa uma forte característica da sua produção literária.

Mesmo desejoso de mostrar aos leitores o poder de sedução da literatura, os limites e a força de quem escreve e as funções que lhe são atribuídas pela sociedade, à maneira de esclarecimento e orientação, Lima Barreto reconhece a necessidade de inovar a forma, em um diálogo tenso com a tradição. Por isso, reencontra o rompimento na linearidade da ação e a fabulação do eu do autor, apresentados por Stendhal, a inserção do detalhe e da banalidade cotidiana em Balzac e o traço psicológico de Flaubert. Apropria-se de seus recursos estéticos para, modificando-os, renovar o romance, a partir de sua obra de estreia, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1907, 1909, 1917).

Se o escritor não abre mão de tais questionamentos, ele os realiza a partir de uma forma que introduz, na literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, a problematização da autoria, a apresentação da escrita como experiência e atividade inacabada, a reflexão sobre a transitividade do real e o ficcional, os impasses do narrador diante das novas tecnologias e complexos processos de subjetivação. No romance de estreia, essas características se constituem por meio de uma espécie de “pacto ambíguo”⁶ com o leitor, obrigando-o a transitar no espaço instável entre narrador e autor, literatura e

⁶ Expressão adotada pelo crítico espanhol Manuel Alberca (2007) para tratar das narrativas que se situam na zona ambígua entre o pacto autobiográfico e o novelesco.

vida. Apresenta rasuras graduais nas marcas da narrativa tradicional, pela justaposição de planos, os quais, desde o prefácio, questionam a apresentação da subjetividade, o lugar do autor.

Essa opção produz um dilema: Se o romance problematiza a própria impossibilidade de narrar, como tratar da crise que abala a força do discurso literário, diante de outros discursos (a técnica, a ciência, o entretenimento, o jornalístico) junto aos leitores? Como revelar os bastidores do espetáculo promovido pelos jornais?

Se o romance problematiza a própria forma de narrar, como tratar da crise que abala a força do discurso literário, diante de outros discursos, junto aos leitores? Como revelar, por exemplo, os bastidores do espetáculo propiciado pela imprensa?

Lima Barreto tensiona, na própria escrita, a fratura entre as diversas práticas discursivas. A linguagem que adota para o romance incorpora o ritmo do jornal (isso fica mais evidente na segunda parte da obra), explorando a ilusão de proximidade com o leitor construída pelo tom direto, períodos curtos, metonímias em sequência, diálogos breves e com expressões de uso comum. Tudo reunido sugere movimento e proximidade, como se tratasse da dramatização da rotina de pessoas conhecidas dos leitores, numa analogia com o cotidiano. Ritmo de informação, com aprofundamento psicológico e imagens de folhetim.

Exemplar desse recurso é a cena em que Isaías precisa ir a uma casa de prostituição informar ao diretor do jornal sobre o suicídio de um jornalista, o crítico literário Floc. Vale a pena acompanhar o movimento.

Penetrei com tristeza naquela casa famosa entre rapazes ricos da cidade, pelas suas orgias e pelas mulheres que a habitavam. Ali moravam as cantoras de cafés-concertos, húngaras, espanholas, francesas, inglesas, turcas, cubanas; ali moravam também as Laís da cidade, as devoradoras de patrimônios e dos grandes desfalques. [...] Ao fundo do corredor, quase ao tomar uma pequena escada para o segundo andar, dei com uma velha prostituta em camisa, polaca pelo sotaque, de seios moles e quase sem pintura; àquela hora, a sua velhice surgia hedionda, e escaveirada, com um hálito de túmulo. Assustou-se. O porteiro sossegou-a. subimos eu e ela. Quando nos sentiu só, ela lixou-me com sua pele, encostando-se muito a mim, passando o seu braço sobre meus ombros. Já no corredor, sob a luz de um bico de gás meio aberto, considerou bem a minha fisionomia, a minha mocidade, a falta de mulher que ela farejou logo; [...] Recordo-me muito bem que, certa vez, não sei que tontura me deu, que me deixei

arrastar pelos sentidos. A entrada foi fácil; mas, depois acanhei-me a ponto de ter delicadezas, escrúpulos, certamente de noivo. [...] Foi naquele tempo... Adiante. Larguei a megera com medo de sua velhice e corri à sala onde estava o doutor Loberant. Estava semi-aberta. Aproximei-me da porta. A um canto havia um piano; ao centro uma mesa cheia de garrafas e copos. Pelos divãs, fumando, três aprês; as mulheres em camisa e os homens também, mas mais descompostos. Em torno da mesa, uma mulher cavalgava uma espécie de tapir ou de anta. Era Aires d'Àvila, cujas peles do vasto ventre caíam como úbere de vaca. A mulher montava-o com o garbo de uma *écuyère* e ele rodava em torno da mesa como se fosse um animal de circo. Os ditos choviam, mas não os pude ouvir. Uma das mulheres deu comigo e perguntou, sem espanto, com sotaque estrangeiro:

– Que é que você quer?

Loberant voltou-se e conheceu-me logo:

– Que há Isaías?

– ‘Seu’ Floc matou-se na redação. (Lima Barreto, 1990, p. 133)

Primeiro, a entrada na casa, a descrição da ambiência e das figuras ali presentes; depois, o mergulho no passado, provocado pelos objetos e prostitutas, o encontro com uma velha prostituta e, rapidamente, o corte com o diálogo direto e a informação passada ao diretor. Atmosfera impressionista que inspira sensações visuais e tácteis, ritmo ágil e quadro folhetinesco, sem faltar o quadro grotesco das figuras. Observa-se que para o escritor carioca é preciso mostrar ao leitor não somente os fatos em si, isto é, o poder e manipulação da imprensa: é necessário apontar as sutilezas da linguagem por meio da qual os fatos são apresentados. Preocupação maior, portanto, com a própria linguagem e os meios de transmissão e sedução, do que com os fatos somente.

No romance *Vida e morte de M.J.Gonzaga de Sá*, Lima Barreto cria um passeador singular, o *historiador artista Gonzaga de Sá*. Nos seus longos passeios pela cidade, retira da cidade as camadas de estereótipos para reatar os laços de memória coletiva, pelo olhar, que religa natureza e história, passado e presente, lembrança e futuro. Consta que os historiadores devem chegar ao passado através dos textos e documentos arquivados. No entanto, o arquivo de *Gonzaga de Sá* é o dos pés: é preciso tocar e vivenciar uma rua, um prédio, a paisagem, uma ruína. Para ele, casas, paredes, ilhas e palmeiras persistem, através dos séculos, porque guardam a essência da vida conjunta do grupo que nelas viveu e esta se funde com as coisas. Se a topografia da cidade, com a sinuosidade preguiçosa de seus morros em namoro com o

mar, representou, a princípio, dificuldades que afetaram os primeiros habitantes em suas funções sociais, o olhar do *historiador artista* resgata para a história da cidade as afinidades conectadas entre pessoas, funções e objetos da realidade exterior. Para o personagem, cada parte da paisagem urbana ostenta a marca de um grupo e/ou classe social. Apesar da avassaladora onda de reformas e demolições, o seu olhar mostra que as afinidades estabelecidas entre pedras e homens, não são facilmente alteradas. Ao escavar a lembrança dos homens que desenharam a cidade do Rio de Janeiro, imprime trabalho humano ao retrato positivista que os engenheiros das reformas urbanísticas insistiam em fixar.

É que o Rio de Janeiro não foi edificado segundo o estabelecido nas teorias das perpendiculares e oblíquas.(...) Ao nascer, no topo do Castelo, não foi mais do que um escolho branco surgindo num revolto mar de bosques e brejos.(...)O quilombola e o corsário projetaram um pouco a cidade; e, surpreendida com a descoberta das lavras de Minas, de que foi escoadouro, a velha São Sebastião aterrou apressada alguns brejos, para aumentar, espriar-se, e todo o material foi-lhe útil para tal fim. A população preguiçosa de subir construiu sobre um solo de cisco; e creio que Dom João veio descobrir praias e arredores cheios de encanto, cuja existência ela ignorava ingenuamente (Lima Barreto, 1956h,p.67).

Coerente à sensibilidade das primeiras décadas do século XX, em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* a premissa da narrativa está no olhar, de narrador e personagem, que decompõe imagens em conjunto, pretensamente em harmonia, deslocando-lhes os sentidos. Serão, portanto, os passeios para contemplar a paisagem urbana, a beleza da natureza, as longas conversas à mesa do jantar, o olhar que acompanha o movimento das nuvens, da fumaça de um cigarro, das botas de um soldado na pompa de um desfile o foco da narrativa que se desvia da concepção da vida, como um bloco ordenado, para a articulação de muitos e distintos instantes. O ato de contemplar a natureza, realizado por um observador em deslocamento constante, permite que a percepção da paisagem perca seu caráter previamente dado, tornando-se modulada por temporalidades distintas e processos psicológicos. O resultado está na aproximação gradual, movente e instável do objeto contemplado. As mangueiras centenárias, a baía, as palmeiras pensativas tornam-se, simultaneamente, passado e presente;

mesclam-se à memória do observador aspectos da memória cultural e revestem-se do poder de também emitir linguagem, contar histórias – para quem sabe ouvi-las.

Fazia uma tarde dúbia, de luz irregular e ameaçando tempestade;(…) Chegado que fui, sentei-me a um banco embutido no muro bem defronte a uma das novas escadarias que levam à gabada Avenida “Beira Mar”. Em seguida, puxei um cigarro e pus-me a fumá-lo com paixão, olhando as montanhas do fundo, afogadas em nuvens de chumbo; e engastado na barra de anil, um farrapo de púrpura, que se estendia por sobre os ilhotes por fora da baía. Considerei também a calma face da Guanabara, ligeiramente crispada, mantendo sorriso simpático na conversa que entabulara com a grave austeridade das serras graníticas, naquela hora de efusão e confiança. Villegagnon boiava na placidez das águas, com seus muros brancos e suas árvores solitárias.[...] Durante meia hora, fiz um detido exame de meus atos passados e fui as suas analogias com o meu ambiente pátrio. Tinha sido vário em seus aspectos e descuidoso como a irregularidade do meu solo natal. Sorri com a baía, entre triste e alegre; e tive abaixo desse sorriso uma réstia de energia daquelas rochas antiquíssimas. [...] Saturei-me daquela melancolia tangível, que é o sentimento primordial de minha cidade. Vivo nela e ela vive em mim!(Lima Barreto,1956h, p.67).

Percebe-se novamente o encontro casual, a perambulação, a fruição da paisagem que evoca sensações e o impacto multissensorial sobre o observador. O ambiente - com nuvens em movimento, clima em transformação, imbricamento temporal - torna-se um interessante contraponto ao fluxo de sentimentos, tensões e desejos do observador. Traços impressionistas no romance, portanto, e a cidade é apresentada em seus vários instantes e espaços. Ao leitor fica a tarefa de reunir e interpretar os instantâneos de sensações, à medida em que também é afetado por eles.

Paradoxalmente, é pela impossibilidade de narrar, como no século XIX, que o romance reencontra a missão, idealizada por Lima Barreto, para a Literatura: em meio à disputa de discursos e o impacto dos efeitos das tecnologias, a escrita do romance afeta e inquieta, não permitindo ao leitor uma atitude *blasé*.

O intelectual e a cultura

Lima Barreto escreve num importante momento cultural e dele participa, como vimos, com presença ativa na imprensa e em debates com

seus contemporâneos, mas, principalmente, inserindo as novas formas de pensamento e percepção na estruturação de suas obras.

Rejeita a violência da vigilância vindas das técnicas mescladas ao cientificismo (foi também vítima delas), a tirania e o acirramento das desigualdades que marcam a estetização do espaço urbano e a opressão das manifestações populares. Mas, não as salva de todo. As observações do escritor sobre cultura popular permitem a percepção do dilema do intelectual Lima Barreto. De um lado, o encanto com uma manifestação típica como o carnaval, com a sua alegria e espontaneidade: “O carnaval é a expressão da nossa alegria. O ruído, o barulho, o tantã espancam a tristeza que há nas nossas almas, atordoam-nos e nos enche de prazer”(Lima Barreto, 1956g, p.65). Por outro lado, a severa crítica às letras das canções populares que, segundo o autor, são repetitivas, pobres, sem qualquer qualidade artístico-musical.

O carnaval é hoje a festa mais estúpida do Brasil. Nunca se amontoaram tantos fatos para fazê-la assim. Nem no tempo do entrudo ela podia ser tão idiota como é hoje. O que se canta e o que se faz, são o supra-sumo da mais profunda miséria mental. “Blocos”, “ranchos”, grupos, cordões disputam-se em indigência intelectual e entram na folia sem nenhum frescor musical. São guinchos de símios e coaxar de rãs, acompanhados de uma barulheira de instrumentos chineses e africanos. (...) Os ranchos, os blocos, os grupos e os cordões saem de suas furnas e vêm para o centro da cidade estertorar cousas infames a que chama “marchas”. Os jornais estão a postos e até põem redatores de sobressalente, para registrar nomes dos diretores e outros dados importantes do bloco, do rancho, do grupo e do cordão que possam interessar os seus leitores (Lima Barreto, 1956i, p.272)

A abordagem desse comentário de Lima Barreto é bastante complexa, uma vez que o escritor toma para si, como intelectual, a responsabilidade de discutir, em várias frentes de atuação, os dilemas da cultura: “Todo me voltei para a Literatura, para a História e para as questões econômicas e sociais, sobretudo agora para estas” (Lima Barreto 1956j, p.136). Em cartas, lembra aos seus interlocutores que é preciso “discutir qualquer questão que nos interesse como nação, como indivíduos e particularmente como brasileiros” (Lima Barreto 1956j, p.136).

Por consequência, o escritor fica no centro de um difícil impasse. Mais do que uma contradição no olhar, percebemos nessas observações sobre o

carnaval uma metonímia do processo, tenso e angustiante, que divide o intelectual. De um lado, manifesta sua solidariedade com todos os expulsos da modernidade e do cenário civilizado (feio, doente, pobre, vagabundo), mas, por outro, não vê possibilidade de identificação com as manifestações culturais e artísticas populares (o carnaval é só um dos exemplos). Transita, portanto, na cidade, e na cultura, numa zona ambígua, tensa, de identificação e recusa, de crítico ferrenho e defensor dos aspectos culturais que a expansão urbana deseja destruir. No entanto, vale destacar que a suspeita, a dúvida, a inquietação, a angústia daí decorrentes não lhe permitem total empatia com a cultura popular, mas também não o deixam cegar diante das luzes do progresso, da ordem, da ciência, das fachadas e das vitrines. A sua escrita ilumina as contradições de todo o processo, mantendo o claro/escuro necessário para ver com profundidade.

Intelectual humanista, suspeita do olhar pedagógico do iluminismo e questiona, ao mesmo tempo, o aparato cientificista do controle sobre os sujeitos e sobre a cultura.

De um lado, através dos dramas de seus personagens e/ou projetando-se como personagem, o escritor realiza reflexões profundas em seus romances e contos sobre a multiplicidade dos estados do indivíduo, seus desejos, escolhas, estilos e caminhos, como quem experimenta respostas à questão nietzschiana: “como alguém se torna o que é.” (Nietzsche, 1995, p. 48).

Por outro, nas crônicas, diários, ensaios e cartas proclama a defesa da militância pela educação e a formação dos leitores, conferindo à Literatura a missão de ser um instrumento cognitivo privilegiado, ainda que duvide de sua força, e alcance, expondo aos leitores suas incertezas e inseguranças.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo? In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 25-51.

AZEVEDO, André Nunes de. *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. Rio de Janeiro:Ed.PUC-Rio, 2016.

BENJAMIN, Walter. Paris do segundo Império. In: _____. *Obras escolhidas III*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COSTA, Flávia C. *O primeiro cinema. Espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). Tradução de Regina Thompson. 2. ed. rev. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone; NUNES, Clarice. (Orgs.) *Missionários do progresso. Médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro (1870-1937)* Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda., 1996.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KROPF, Simone Petraglia. Sonho da razão, alegoria da ordem: o discurso dos engenheiros sobre a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. In: HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone; NUNES, Clarice. (Orgs.) *Missionários do progresso. Médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro (1870-1937)* Rio de Janeiro: Diadorim Editora Ltda., 1996.

LIMA BARRETO, Afonso Henriques. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. Os Bruzundangas. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956a.

_____. Marginalia. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956b.

_____. Bagatelas. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956c.

_____. Coisa do reino do Jambon. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956d.

_____. Numa e Ninfa. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956e.

_____. Feiras e Mafuás. In: _____. *Obras de Lima Barreto*. São Paulo: Brasiliense, 1956f.

_____. Impressões de Leitura. In: _____. *Obras de Lima Barreto* São Paulo: Brasiliense, 1956g.

_____. Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá. In: _____. *Obras de Lima Barreto* São Paulo: Brasiliense, 1956h.

_____. Vida urbana. In: _____. *Obras de Lima Barreto* São Paulo: Brasiliense, 1956i.

_____. Correspondência (Tomo I). In: _____. *Obras de Lima Barreto* São Paulo: Brasiliense, 1956j.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução, notas e posfácio de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. Senac/Marca d'Água, 1996.

ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto(Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NO CURSO DA CORRESPONDÊNCIA E DAS LEITURAS DO JOVEM AFONSO, O RIO CIVILIZA-SE

Fátima Maria de Oliveira*

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apresentar as estratégias de construção da subjetividade do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), quando jovem, em trocas epistolares com amigos que se encontravam na Europa e nos Estados Unidos. A autoformação ética e intelectual do autor revela-se na correspondência, em que se estabelece uma rede de sociabilidade e de trocas culturais, por meio do debate de ideias, opiniões e leituras, no período em que a cidade do Rio de Janeiro passava por uma grande reforma urbana e de comportamentos, durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1903-1906)

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto, correspondência, rede de sociabilidade, reforma urbana

ABSTRACT: This article aims to present the strategies of construction of the subjectivity of the writer Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), when young, in epistolary exchanges with friends who were in Europe and the United States. The author's ethical and intellectual self-development is revealed in the correspondence, which establishes a network of sociability and cultural exchanges, through the discussion of ideas, opinions and readings, in the period in which the city of Rio de Janeiro was great urban reform and behavior during the administration of the mayor Pereira Passos (1903-1906)

KEYWORDS: Lima Barreto, correspondence, network of sociability, urban reform

“Descobri aqui na secretaria um *Guide Michelin...*”: itinerários de leitura e formação cultural do jovem Lima Barreto

O escritor carioca Afonso Henriques de Lima Barreto não sofria do “gigantismo epistolar”, que assombrou o escritor paulista Mario de

* Federal Centro de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET/RJ) e Laboratório de Estudos da Belle Époque (LABELLE/UERJ)

Andrade, e que levou Antonio Cândido a afirmar, no ano seguinte à morte de Mario, ocorrida em 25 de fevereiro de 1945, o valor insuspeitado até então da vasta correspondência do criador de *Macunaíma*: “A sua correspondência encherá volumes e será porventura o maior monumento do gênero, em língua portuguesa: terá devotos fervorosos e apenas ela permitirá uma vista completa da sua obra e do seu espírito” (Candido, 1990, p. 69). Ainda que Lima Barreto não fosse um correspondente contumaz, foi um correspondente fecundo que dialogava com escritores, iniciantes e consagrados, amigos e personalidades de seu tempo. Lima alcançou a devoção fervorosa do historiador e jornalista Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) que organizou a correspondência ativa e passiva do escritor e reuniu-a em dois volumes das *Obras de Lima Barreto*, publicadas em 17 volumes pela Editora Brasiliense em duas edições: a primeira de 1956 e a segunda de 1961. Em “Nota Prévia” ao volume XVI, Tomo I, da *Correspondência ativa e passiva* de Lima, Assis Barbosa declarará o “interesse biográfico e documental” da coletânea, cuja “diversidade de temas e correspondentes” fará sobressair “não raro o humano sobre o estético, já que a vida de um escritor não é feita só de literatura” (BARBOSA, 1961a, p. 19). A vista completa da obra e do espírito de Lima Barreto não se concentra exclusivamente em suas cartas, conforme vislumbra com acerto Antonio Candido para a correspondência de Mario, mas é possível através delas percorrer um espaço privilegiado de sociabilidade intelectual e estabelecer os princípios de orientação do campo de produção cultural da capital do país, no período da Primeira República. As relações de força, estratégias e interesses variados do campo intelectual transbordam no discurso epistolar. A troca de informações, de impressões de leituras, pedidos e trocas de favores, confronto de ideias e opiniões, elogios e críticas contundentes, que compõem a correspondência de escritores e intelectuais, permitem ao leitor dessas cartas observar as diferentes subjetividades sociais em jogo e verificar a rede de sociabilidade que as envolve.

Interessa-me, neste artigo, acompanhar, por meio da correspondência, o período de formação ética e intelectual do jovem Afonso Henriques para alcançar o seu objetivo de tornar-se um escritor consagrado no meio literário da capital do país da primeira década do século XX. Período esse que

coincide com intensas e profundas transformações do meio urbano carioca que passava pelo que se convencionou chamar de Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro, durante a gestão do prefeito Pereira Passos (1903 a 1906). Proponho-me a verificar como se processam, através da correspondência trocada com dois amigos, Mario Galvão e Otávio Augusto Inglês de Sousa, que se encontravam fora do Brasil, o primeiro em Paris e o segundo nos Estados Unidos, nos anos de 1905 e 1906, as estratégias de afirmação do jovem escritor negro, funcionário público subalterno, morador do subúrbio, perante ex-colegas dos bancos escolares, cujo capital econômico e cultural constituía-se como herança familiar. São apenas seis cartas: duas de Lima Barreto para Mario Galvão, quando este se encontrava em viagem a Paris, das quais não se conhece a resposta do interlocutor; e quatro, enviadas para Otávio Augusto Inglês de Sousa, quando este se encontrava em um curso de especialização em engenharia nos Estados Unidos, e apenas uma resposta deste interlocutor. Alguns trechos da correspondência de Lima com o amigo Antonio Noronha Santos também serão citados como exemplo da importância da cultura parisiense para os intelectuais do início do século XX, ainda que essas cartas estejam fora do recorte de tempo a ser focalizado neste artigo.

As cartas de Lima Barreto foram recolhidas e publicadas por Assis Barbosa na forma de minutas, conforme arquivadas pelo autor¹. Muitas dessas minutas encontram-se incompletas ou tiveram trechos suprimidos pelo organizador. Era comum que o remetente ao redigir o texto definitivo da carta acrescentasse informações que não constam na minuta.

Lima Barreto era descendente de uma família cujos antepassados eram escravos. Os pais de Lima Barreto já nasceram libertos e chegaram a ter uma formação pouco comum para os negros. A mãe era professora de primeiras letras e o pai tipógrafo com conhecimento da língua francesa. O próprio

¹ Na “Nota Prévia” ao volume XVI da Correspondência ativa e passiva das *Obras de Lima Barreto*, o organizador esclarece: “Ainda sobre as minutas, estando muitas delas em redação apenas esboçada, entenderam os organizadores da *Correspondência* de não seguir à risca a pontuação do autor. [...] Foram adotados os seguintes sinais: quando se suprimiu parte de uma carta, uma linha de pontos entre colchetes [.....]. A palavra ilegível entre colchetes [*ilegível*] significa que falta uma palavra que foi impossível decifrar. Todas as vezes que se acrescentou alguma palavra que, por lapso, Lima Barreto ou qualquer correspondente omitiram, essa palavra figura entre colchete. BARBOSA, F. de A. “Nota Prévia” In: BARRETO, Lima. *Correspondência ativa e passiva*, Tomo 1, 2ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1961, pp. 20-21

Lima estudou em bons colégios, lia em francês correntemente, ingressou em uma Escola de ensino superior e, portanto, fugia do padrão esperado para os filhos de negros.

A República, apesar de chegar com promessas de avanços sociais para os mais pobres e excluídos, pouco fez de fato para construir um espaço de cidadania para essas camadas da população. O aprendizado do abismo social e racial entre as classes ocorreu para o jovem Afonso Henriques, na Escola Politécnica, onde ingressou aos 16 anos para cursar Engenharia. Na Politécnica, Lima entrou em contato com colegas e professores brancos de famílias tradicionais com vasto capital econômico e cultural e passou a comparar-se com eles. Após sucessivas reprovações em Mecânica Racional, o jovem Afonso abandona a Escola do Largo de São Francisco e passa a deplorar a própria universidade, pois via a elite ali formada como uma casta privilegiada que ocupava de modo espúrio os cargos dirigentes do país. A “superstição do doutor”, típica da sociedade brasileira na época, sempre foi alvo das críticas e da ironia do escritor. A experiência da escravidão ainda produzia seus efeitos na desqualificação dos que desempenham um trabalho braçal e na valorização excessiva do desempenho de atividades profissionais de molde acadêmico e superior:

A aristocracia doutoral é constituída pelos cidadãos formados nas escolas, chamadas superiores que são as de medicina, as de direito e as de engenharia. Há de parecer que não existe aí nenhuma nobreza; que os cidadãos que obtêm títulos em tais escolas vão exercer uma profissão como outra qualquer. É um engano. [...]. O cidadão que se arma de um título [...] obtém privilégios especiais, alguns constantes das leis e outros consignados nos costumes [...]. (Barreto, 1961b, p. 56)

O desgosto com a Politécnica canalizava a atenção de Afonso Henriques, antes mesmo de decidir abandonar o curso, para outras direções, como as bibliotecas, onde se entregava à leitura de filósofos, historiadores e escritores europeus e brasileiros. Iniciava então sua formação intelectual humanística para alcançar na vida o lugar pretendido: o de escritor. No entanto, a dedicação apaixonada ao mundo das letras e do jornalismo não lhe permitia garantir o seu sustento e o de sua família. O concurso público apresentava-se como uma possibilidade de encontrar emprego com

remuneração garantida e, em 1903, aos 22 anos, Afonso Henriques assumiu o cargo de amanuense da Secretaria de Guerra onde iria conviver a contragosto com a burocracia militar. O ofício de amanuense resumia-se a fazer cópias de documentos e preparar minutas de avisos, portarias ou decretos. A formalidade da linguagem dos militares asfixiava-o, principalmente pelo tom retórico que recobria o vazio e a falta de importância das ideias, por isso sentia necessidade de entremear suas tarefas burocráticas, durante o expediente na Secretaria de Guerra, com atividades menos entediadas: leituras de interesse pessoal, anotações de cunho íntimo em folhas soltas ou em cadernetas, esboços de crônicas, planos para futuras ficções ou até mesmo a escrita de cartas para os amigos. As cartas funcionavam como forma de exercitar uma linguagem própria e criativa ao estabelecer trocas de ideias sobre os mais variados temas de interesse histórico, político, social e literário, além de prestarem-se a informar sobre a publicação, a publicidade e a recepção de seus livros. Em carta de 1912, ao amigo Antonio Noronha dos Santos explicitará essas suas atividades paralelas na Secretaria de Guerra:

Escrevo-te aqui na secretaria em cima de um aterrador livro de registros de avisos. Acaba de sair o meu *Bogóloff*² que encontrarás junto a esta.

Apesar da mesquinhez do Reis não permitir um anúncio qualquer, espero que ele faça o seu caminho.

Não tive até agora, senão uma notícia nos jornais e foi na *A Época*. [...]

O Vítor do *Correio da Noite*, prometeu-me dar o retrato e um anúncio em regra. Infelizmente, o jornal dele é atualmente pouco lido. É esta a minha sina: ser anunciado e escrever em jornais pouco lidos. [...]

Espero que lerás com prazer o *Bogóloff* e perdoarás não ser ele perfeitamente o *Nick Carter*, que deu, em dois anos, cem contos ao Pranzini. [...]

Mot de la fin:

Descobri aqui na secretaria um *Guide Michelin* e estou a estudar as cartas itinerárias da França, para quando lá andar de automóvel. É possível. O Oto dizia que o Acaso não tem predileções. (Barreto, 1961 a, pp. 98-99)

O “aterrador livro de registro de avisos” da burocracia militar

² Lima refere-se a *Aventuras do Doutor Bogóloff*, publicação seminal às sextas-feiras. Episódios da vida de um pseudo-revolucionário russo. Narrativas humorísticas. Rio de Janeiro, Edição de A. Reis & C., s. d. Saíram apenas dois folhetos: I – “Fiz-me, então, director da Pecuária Nacional”; II – “Como escapei de ‘salvar’ o Estado de Carapicus”. Esses capítulos, acrescidos de mais dois, não publicados em vida do autor, encontram-se no volume das Obras de Lima Barreto, *Os Bruzundangas*.

republicana servia de disfarce ao funcionário, diante de seus chefes, para aproveitar o tempo em algo mais útil a seus interesses de escritor. A carta contém registros que mostram as dificuldades enfrentadas por Lima Barreto para firmar-se como escritor na capital do país, uma vez que não aceitava se enquadrar nas regras de funcionamento da literatura canônica e oficial, cujos escritores considerava parte de um “mandarinato literário”, entre os quais incluía, por exemplo, Coelho Neto e Olavo Bilac. O romance de estreia de Lima na literatura, *Memórias do escrivoão Isaías Caminha* (1909), selou a sina escolhida pelo próprio autor de “ser anunciado e escrever em jornais pouco lidos”. O livro abordava o funcionamento da imprensa da capital, apresentando a redação do jornal fictício *O Globo* e seus jornalistas de modo satírico e demolidor. A escolha de *Isaías*, como primeiro romance publicado da obra que pretendia realizar, foi premeditada e consciente. A impressão do livro foi feita em Portugal, por meio da intermediação do amigo Noronha Santos, que levou os manuscritos na bagagem, quando de viagem pela Europa e, de passagem por Lisboa, entregou-o ao editor A. M. Teixeira, que impôs condições não tão favoráveis ao autor brasileiro para publicar o livro, mas que foram aceitas por Lima, conforme ficou registrado em carta de 1909, enviada ao amigo:

Fizeste bem em lhe autorizar a imprimir o livro. Não tenho pretensão nenhuma de lucro com o *Caminha*. Além de saber que um primeiro livro tem fortuna arriscada, sabes muito bem o que penso sobre essa cousa de *make money* com livros. Decerto, se eu estivesse aí, em Paris, havia de guardar bem escondida a pretensão de ter um castelo com o produto das minhas obras; mas, aqui, dentro do Brasil e da língua portuguesa, as minhas pretensões são mais razoáveis. Não quero acabar como Coelho Neto. (Barreto, 1961a, p. 69)

Lima acalentava uma visão romântica e militante sobre o exercício da literatura, além, é claro, de entender as condições que se impunham aos escritores-intelectuais que não se dobravam aos interesses da classe burguesa, ou das elites cujos gostos e padrões de comportamento ditavam as modas, inclusive a literária. O trecho desta carta coloca em evidência uma auto-ironia ao reconhecer-se como um intelectual brasileiro e, portanto, colonizado. Em Paris, certamente, haveria possibilidade de fortuna crítica e financeira. Seria o senhor de um castelo. Paris figurava como o centro

irradiador de cultura desde o período do Império e essa influência continuou no período republicano. Vestir-se à moda de Paris, viajar à França para complementar a formação intelectual, ou meramente consumir tudo o que vinha de lá tornaram-se imperativos, pelo menos para as classes mais abastadas do período, para que o desejo de civilização tão caro ao século XIX se mantivesse vivo. Antonio Noronha Santos (1883-1956), por exemplo, dos oito aos onze anos, viveu em Paris e cursou a *École Alsacienne*, enquanto seu pai, o doutor João José dos Santos Júnior, completava seu curso de especialização em medicina na França. Noronha Santos tornou-se bacharel em direito e viajava com frequência para Paris: “possuindo boa cultura, inteligente, vivo e com a experiência de Paris, absolutamente em dia com o que de melhor se publicava na França, exerceria grande influência nas leituras do futuro criador de Isaías Caminha e Policarpo Quaresma” (Barbosa, 1961 a, p. 59). As cartas trocadas entre eles são longas e mostram o gosto pela partilha de impressões e de reflexões sobre a arte. Em carta de final de abril de 1909, Noronha Santos, depois de confessar-se só e entediado em Paris, conclui, depois de narrar suas visitas aos museus, que aquela cidade é um “ideal” que depois de satisfeito “deixa um gosto meio amargo à boca”:

O quadro, estátua, etc., que em reprodução nos produz um grande efeito *a de grandes chances* de não produzir nem metade deste efeito quando visto. Os Fantin (Fausto, cenas das óperas de Wagner, à noite, etc.) que nas revistas são coisas insossas, são maravilhosas de fantasia, de poesia, de harmonia. Hoje, fui ao Petit Palais: há ali um quadro de Courbet, “Les demoiselles au bord de la Seine”, famoso, mas que não conhecia; pois produziu-me certamente um efeito muito maior do que se estivesse exposto em todos os *magasins* da rua de Rivoli. É preciso escolher: o parisiense escolheu: e os Grands Magasins (artísticos) do Louvre, o bazar de Cluny, e o belchior de Carnavalet são por assim dizer presa dos ingleses e de outros rastas, como eu. No Cluny, Carnavalet, mais de uma vez senti a tua falta; há neles uma infinidade de coisas que gostarias de admirar, e que com o teu nada de pedantismo, explicarias gravemente. Afinal de contas, Paris é um ideal, e como todo ideal satisfeito deixa um gosto meio amargo à boca; mas, enfim, apesar de tudo é mais doce do que o resto. Havemos de vir juntos a Paris um dia. (Barreto, 1961a, pp. 72-73)

A resposta de Lima leva em consideração a fantasia do amigo de estarem juntos em Paris um dia e acrescenta novos detalhes ao sonho:

Sinto não estar em Paris contigo, não para explicar-te com um nada de pedantismo (não vai mal, não achas?) e gravemente essas quinquilharias todas com que sonho desde tantos anos; mas para nos inebriarmos juntos, com auxílio desta nossa velha e grande amizade; para nos inebriarmos de beleza, de civilização, de saber, de cerveja, de barulho, de fêmeas e tolices, saturando-nos o bastante para virmos morrer em paz e sossego, nesta terra, que é rica e que é pobre, que dá esperanças e dá desânimos, cultivando o nosso jardim e criando filhos que possam ser bacharéis graves e seguros do seu saber. Quando penso em Paris, Antônio, tenho pesadelos de Raskólnikoff. Notei que não me falaste no Corot, nem nas antiguidades egípcias – “O escriba sentado”? (Barreto, 1961a, p. 77)

Paris também fazia parte dos sonhos do jovem Lima Barreto, como espaço de êxtase de beleza, diversão e civilização. No entanto, o texto da carta convoca o interlocutor a refletir sobre os paradoxos da terra brasileira (rica/pobre; esperançosa/desanimadora) e sobre a necessidade de “cultivar nosso jardim”, ou seja, de cuidar da terra a que pertencemos pelo nascimento, pela língua e pela cultura. A terra que os descendentes herdarão. A referência ao personagem Raskólnikóff, de *Crime e castigo*, romance do russo Fiódor Dostoiévski, dá o tom do inconformismo de Lima com o mundo capitalista em que vive o homem do século XIX e primeira década do XX. Raskólnikóff, o ex-estudante, pobre, que decide matar a velha agiota que lhe alugava o cômodo onde morava em São Petersburgo, acreditava ter feito um bem do ponto de vista moral ao eliminar a velha usurária e gananciosa. No contexto da carta, ao admitir ter “pesadelos de Raskólnikoff”, Lima se coloca contra aquela civilização europeia que inebria os sentidos com as sensações proporcionadas pelo dinheiro, mas exclui os desfavorecidos da fortuna, como é o caso do próprio Lima Barreto. Além disso, sinaliza para o amigo suas leituras dos autores russos que combateram com seus romances as injustiças sociais promovidas pela exploração do povo pelas classes aristocráticas. Para desfazer um possível mal estar na referência aos “pesadelos de Raskólnikoff”, volta a mencionar as obras de arte, Corot e as antiguidades egípcias, como motivo de seu interesse pela cidade de Paris. Ainda que se preparasse para uma possível viagem à França, estudando as cartas itinerárias do *Guide Michelin* encontrado na Secretaria de Guerra, conforme escreve ao amigo em sua verve irônica, Lima prevê o quanto esse ideal de viagem lhe estaria interdito

e empenha-se em conhecer a cultura francesa pelos livros, revistas, jornais e periódicos ou pelo olhar dos amigos que para lá viajavam:

Tenho recebido os jornais, já duas ou três vezes. Recebi também um número da *Assiette* e outro do *Cris de Paris*. O número da *Assiette* estava uma delícia. Eles são mesmo assim por aí? É verdade que há no número alusão à Alemanha. Onde a coisa é inspirada, aí ou lá? Noto que só compras jornais da tarde. É porque dormes a manhã toda? Penso que já deves estar habituado a Paris, já não te sentirás isolado, e que já deves andar familiarmente por essas ruas sagradas. Já fostes a Saint-Germain, ao Museu de Pré-História? Li há dias um artigo de Gaston Boissier sobre ele. Deves ir e dizer-me que impressão tens diante diante dessas joias de quase uma centena de milhar de anos que aí se encontram, dos artefatos das palafitas, dos grosseiros vasos dos primeiros europeus.

Como vamos de teatros? Aqui os tem havido em todas as línguas. Como de hábito, não fui nem vou a nenhum.

O Barradas partiu ontem para a Europa, vai-te ser uma boa companhia. manda-me notícias da colônia brasileira. Não te esqueças de mandar jornais. Consolam-me, alegram-me e dão-me esperanças. (Barreto, 1961a, pp. 86-87)

Se não podia viajar para a Europa e fazer parte da “colônia brasileira” em Paris, Lima vai viajando à roda de seu quarto-escritório, em Todos os Santos, ou à roda da sua banca na Secretaria de Guerra, ou à roda das bibliotecas públicas, através de livros, revistas, jornais, cartas, que lia com interesse e permitiam-lhe ir aperfeiçoando sua capacidade de entendimento e de crítica social e artística.

“Ontem inaugurou-se a avenida”: as duas cartas de Lima Barreto a Mário Galvão

A carta, por definição é uma partilha e tem pelo menos três aspectos que a singularizam: é um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o “eu” e os “outros”) e um texto (que pode ser publicado) (Lejeune, 2008, pp. 251-254). Como ato, a carta coloca “personagens” em “cena”, cada qual com a “máscara” que melhor se ajusta ao papel que pretende representar e à auto-imagem que pretende construir. Sendo assim, a verdade expressa na carta é sempre pontual e cambiante. “Cartas, como diários, memórias e outras formas de escrita de si são discursos que mobilizam a sinceridade como valor de verdade, mas não podem, por isso, ser tratadas como formas

naturalizadas e espontâneas” (Gomes, 2004, p. 22), uma vez que para o indivíduo moderno a verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade/profundidade desse indivíduo, que através dessas práticas culturais de “produção de si” vai constituindo “uma identidade para si através de seus documentos, cujo sentido passa a ser alargado” (Gomes, 2004, p. 11). A modernidade confere à vida individual uma importância até então desconhecida, “tornando-a matéria digna de ser narrada como uma história que pode sobreviver na memória de si e dos outros” (Gomes, 2004, p. 12). É, portanto, a partir dessa perspectiva, que as cartas de Lima Barreto serão consideradas neste artigo: o que importa é a ótica assumida pelo registro e como seu autor se expressa, o discurso que elabora para a “produção do eu”.

As duas cartas de Lima Barreto a Mário Galvão encontravam-se na forma de minutas, entre as inúmeras minutas guardadas pelo autor, que possibilitaram ao jornalista e historiador Assis Barbosa trazer a público essa faceta limabarretiana de epistológrafo.

Filho de militar, Mário de Souto Galvão nasceu em Curitiba em 1882, mas cresceu e sempre viveu no Rio. Lima conheceu Mário Galvão no Colégio Paula Freitas, onde foram colegas. Mais tarde reencontraram-se na Secretaria de Guerra onde ambos fizeram carreira burocrática, tendo Galvão se aposentado em 1934 como chefe de seção. Mário Galvão foi repórter do *Diário do Comércio* e com Gustavo de Lacerda foi um dos fundadores, em 1908, da Associação Brasileira de Imprensa (BARBOSA, 1961a, p. 133).

As duas cartas de Lima foram remetidas para a Europa, onde o amigo se encontrava em viagem de férias, entre os anos de 1905 e 1906.

A primeira, com data de 16 de novembro de 1905, apresenta um tratamento bem íntimo no vocativo, “Meu querido Mário”, o que demonstra o apreço e a simpatia que Lima dedicava ao correspondente. A abertura da carta é uma espécie de pedido de desculpas por não ter enviado notícias, após ter recebido os “amoráveis cartões postais” de Mário. Após o agradecimento de praxe, Lima cria uma espécie de enredo para justificar a falta de envio de notícias. Diz ele:

Recebi os teus amoráveis cartões postais. Agradeço-tos. Tive ímpeto de contestá-los (é espanholismo!) com uma longa carta de oito páginas de papel almaço. Mas, bem sabes o que é a dor de escrever. Esta tortura que o papel virgem põe n'alma de um escritor incipiente. É uma angústia intraduzível, essa de que fico possuído à vista do material para escrita. As cousas vêm ao cérebro, vemo-las bem, arquitetamos a frase, e quando a tinta escreve pela pauta a fora – oh que dor! – não somos mais nós que escrevemos, é o Pelino Guedes. Foi esse estado de espírito que me tornou remisso ao cumprimento desse dever de amigo; e mais nada! (Barreto, 1961a, pp. 133-134)

Escrever uma carta exige tempo, disciplina, concentração e reflexão, tanto quanto escrever um texto autoral para publicação e entrega ao público. Ainda que procure fazer graça para o amigo, Lima desenvolve, neste trecho, o drama que é para um escritor incipiente iniciar um texto e conduzi-lo com originalidade, driblando o senso comum. Pelino Guedes surge como a caricatura da escrita medíocre, do pedantismo beletrista. Pelino era um funcionário público, diretor geral da Diretoria da Justiça que, devido ao excessivo rigor burocrático, retardou os vencimentos da aposentadoria do pai de Lima, ao exigir para a conclusão do processo uma lista infindável de documentos e certidões. Por diversas vezes Lima Barreto iria lembrar-se de Pelino Guedes em seus textos, quando queria desmerecer um tipo de escrita oca e burocrática, da qual fazia de tudo para se afastar. Quer deixar claro para o amigo que responder a uma carta é um dever, mas que deve ser cumprido com zelo, empregando recursos que enriqueçam a linguagem.

A carta foi escrita um dia depois da inauguração da Avenida Central ocorrida em 15 de novembro de 1905. Tornou-se a inauguração da Avenida um célebre e celebrado acontecimento para a cidade do Rio que vinha tendo sua fisionomia radicalmente modificada pelas obras de remodelação executadas na administração do prefeito e também engenheiro Pereira Passos (1903-1906). Fabricava-se uma nova cidade com o conhecimento técnico e científico de engenheiros, arquitetos, médicos e sanitaristas, guiados pela noção de progresso que prevaleceu na República, vinculado à ideia de desenvolvimento material e econômico. A proposta de reformulação urbana do prefeito atribuía um papel fundamental ao “redimensionamento estético do Centro através do impacto do embelezamento arquitetônico e de uma nova articulação urbanística da cidade” (Azevedo, 2016, p. 207), para tanto, alargavam-se ruas, abriam-se avenidas, erguiam-se prédios

monumentais como o Teatro Municipal e a Escola de Belas Artes, criavam-se praças públicas ajardinadas. As intervenções urbanísticas foram pensadas para “produzir um efeito de enlevo e arrebatamento, em um discurso em que a força do monumental produzido pela nova escala urbana e pela persuasão estética, com o impacto do belo da nova arquitetura visavam fazer com que o cidadão fosse compreendido em uma retórica da sedução pela arquitetura e pela urbanística” (Azevedo, 2016, p. 207). No entanto, o conjunto de obras da administração pública para a cidade não foram aceitas com unanimidade. Distintos grupos sociais se manifestaram, fazendo valer a sua percepção e as suas ideias. Estabeleceu-se no dia a dia das obras da grande reforma urbana do Rio de Janeiro uma batalha simbólica, entre diferentes perspectivas ideológicas, da qual Lima Barreto obviamente não se ausentou: primeiro, porque acreditava no seu direito de cidadão-intelectual de manifestar suas ideias sobre os destinos da cidade onde nasceu e vivia e, segundo, por ter sido sua família diretamente atingida pelo processo de reurbanização da cidade, devido ao aumento dos alugueis determinado pela valorização dos imóveis no centro do Rio. Lima e sua família passaram a residir no subúrbio onde o custo de vida era mais acessível. Além disso, Lima não via com bons olhos a destruição de casarões e prédios de arquitetura colonial, que guardavam a memória da cidade, para dar lugar a edifícios de arquitetura eclética de inspiração europeia. É munido desses conceitos que envia para Mário Galvão notícias sobre a inauguração da Avenida Central:

Ontem inaugurou-se a avenida. Está bonita; cheia de canteirinhos, candelabros, etc.; mas os edifícios são hediondos, não que sejam feios. Ao contrário, são bonitos, pintadinhos, catitas; mas lhes falta, para uma rua característica de nossa pátria, a majestade, a grandeza, acordo com o local, com a nossa paisagem solene e mística. Calculas tu que na cidade do granito, na cidade dos imensos monólitos do Corcovado, Pão de Açúcar, Pico do Andaraí, não há na tal avenida-montra, um edifício construído com esse material. Choveu a mais não poder, assim mesmo ela esteve cheia, de tropa e de povo. (Barreto, 1961a, p. 134)

Este parágrafo da carta tem a feição de um cartão-postal do trecho inaugurado da Avenida Central com legenda crítica bem ao gosto e ao modo de Lima. É como se ele retribuísse ao amigo a gentileza dos cartões postais

européus, com um retrato da cidade cuja imagem foi capturada de um ângulo bem particular e subjetivo. O missivista não deixa de ter sido fisdado pela “retórica da sedução” elaborada pelos idealizadores da reforma urbana ao admitir que a avenida “está bonita”, mesmo que mantenha uma adjetivação que beira o irônico ao usar o diminutivo — “canteirinhos”, edifícios “pintadinhos”, “catitas”— que seria mais apropriado à linguagem das mulheres burguesas certamente mais encantadas com o novo padrão estético da avenida do que Lima... A beleza arquitetada na prancheta de engenheiros e arquitetos orientados por um padrão estrangeiro aos costumes, à memória e à paisagem da cidade criam o aspecto “hediondo” das novas fachadas, na opinião do jovem Lima. O resultado é uma “avenida-montra” para ser percorrida, admirada, mas sem personalidade, sem o carisma que lhe seria conferido pelo uso do granito tão familiar à paisagem do Rio³. No entanto, o espetáculo da inauguração, transformado em um solene acontecimento pelo governo republicano, atraiu o “povo” e a “tropa”, uma vez que o “povo” precisa do controle da “tropa”, principalmente por se tratar de uma solenidade oficial com a presença das autoridades, entre as quais, destacava-se o presidente Rodrigues Alves, patrocinador daquele monumento de beleza arquitetônica que iria ser entregue aos moradores da capital do país.

O último parágrafo da carta destina-se a duas encomendas: uma estatueta de Buda e o livro *Préjugé des races*, de Jean Finot, publicado em Paris por Félix Alcan. Sobre a estatueta não há nenhuma “pista” nas cartas cuja inferência justifique ou explique esse pedido de Lima. Podia ser uma pilhéria sobre algum fato de conhecimento exclusivo dos dois ou consequência dos cartões postais enviados por Mário Galvão cujos conteúdos e imagens desconhecemos. A encomenda do livro, ao contrário, é

³ O desprezo pelo granito nas construções da cidade é frequentemente lembrado por Lima, em suas crônicas, e funciona como uma crítica à importação de modelos arquitetônicos que desfiguram a beleza e originalidade da paisagem carioca. A crônica “O Jardim Botânico e suas Palmeiras” é um exemplo do apreço de Lima pelo granito do Rio: “Nas construções oficiais, oficiosas e particulares, é raro ver o emprego do granito do Rio. Tudo é tijolo, e o velho granito do Rio, tão velho quanto a terra, não é empregado senão no estritamente necessário aos alicerces e aos baldrames. Viollet-le-Duc encontrava com regra geral obedecida pelos arquitetos das catedrais do Medievo, o aproveitamento do material de construção que encontravam nos arredores do lugar em que tinham de erguê-las. As nossas igrejas do século XVIII, a não ser um ornato ou outro de lioz lisboeta, obedecem a esse princípio. Em todas elas o nosso granito, em que a mica fásca e as granadas pequeninas brilham mestiças, a pedra de cantaria domina, e é a pedra do Rio de Janeiro” (BARRETO, Lima. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1961, p. 92)

plenamente justificável, pois o tema explicitado no título é de pleno interesse do jovem Lima que desde o primeiro romance abordará as consequências sociais e históricas nefastas do preconceito e das teorias científicas sobre raças cujas teses sobre “superioridade” e “inferioridade” racial se alastravam nos meios intelectuais e atingiam frontalmente negros e mestiços brasileiros considerados “inferiores”.

Jean Finot (1858-1922), judeu polonês, jornalista e sociólogo, opunha-se às teorias racistas que pretendiam explicar cientificamente as diferenças entre as raças. Em seu livro *Le Préjugé des races*, de 1905, se esforça por desconstruir os fundamentos científicos que procuravam provar a existência de raças superiores e inferiores.⁴ A leitura de Finot tornava-se, portanto, fundamental para o jovem Lima cuja obra em seus diferentes gêneros de realização (diários, crônicas, contos, romances, cartas) não se omitiu diante do tema do preconceito racial. A diferença de tratamento e oportunidades oferecidas a negros e brancos, com desvantagem cruel para os primeiros, faz parte da formação colonial e escravocrata do Brasil e se estendeu pelo período republicano, o que determinava sérias críticas de Lima àquele regime político. Os ecos da leitura de Jean Finot e do sociólogo francês Célestin Bouglé (1870-1940), *La Démocratie devant la Science* (1904) perdurarão em sua obra, orientando análises de cunho social e histórico. Em crônica publicada no jornal A.B.C., em 1919, Lima irá citar os dois sociólogos ao escrever sobre o massacre de negros ocorrido em Washington e Chicago. A crônica intitula-se “Considerações oportunas” e passo a citar alguns trechos:

No seu excelente, lúcido e irrefutável livro – *Le Préjugé des races* – J. Finot logo nas primeiras linhas diz com evidente comiseração: “La conception jadis innocente des races a jeté comme un linceul tragique sur la surface de notre sol”.

Que diria ele, se ainda vivo fosse, ao ler os telegramas que, nestes últimos dias, nos chegam de Washington e de Chicago?

⁴ Na Introdução de *Le Préjugé des races*, já no parágrafo de abertura, Finot é categórico: “Le conception jadis si innocente des races a jeté comme un linceul tragique sur la surface de notre sol. Appliquée à l’extérieur, elle nous montre l’humanité divisée en fractions inégales. Il y a des peuples aristocratiques, supérieurs, people élus pour régner et être admirés; il y en a d’autres, inférieurs. esclaves des premiers et cumulant là méfiance et le mépris qui leur arrivent de partout.[...] Les instincts sanguinaires qui dorment au fond de notre conscience, encourages e enhardis para la prétendue nécessité et les bienfaits de la haine, se donnent libre carrière. C’est au nom de la science qu’on parle aujourd’hui de l’extermination de certain peuples et races, de meme que de certaines classes d’habitants, en se basant sur leur inferiorité intellectuelle ou morphologique” (FINOT, Jean. *Les Préjugés des Races*. Paris: Félix Alcan, 1905, pp. 1-2)

Chegam-nos secos, amputados, graduados; mas nós sabemos, pelos exemplos das matanças de armênios, na Turquia, e pela de judeus, na Rússia, o que devia ter sido a chacina de negros naquelas duas cidades do Estados Unidos. [...]

É preciso que a América do Sul, com as suas civilizações mais ou menos escuras (Roosevelt), fique até certo e dado dia, convencida de que aquilo não foi nada, não passando de simples conflitos sem importância. [...]

Nós estamos na época da brutalidade e da violência. [...] O destino da ciência, transformada em arma de guerra, foi nos embrutecer até ao mais último grau. Spencer tinha razão, quando, nos seus últimos anos de vida, via nos acontecimentos universais sinais certos do nosso regresso à barbárie... [...]

Em 1889, num discurso perante o Congresso das Sociedades Sábias, o Senhor Daren, citado por Bouglé, dizia: “É no momento em que esta filosofia de raças é banida do gabinete do sábio que vemos a ideia vir para a rua.” [...]

Nada mais falso do que apelar para a Ciência em tal questão. O que se chama Ciência nesse campo da nossa atividade mental ainda não é nem um corpo homogêneo de doutrinas. Cada autor faz um poema à raça de que parece descender ou com quem simpatiza, por isto ou aquilo. (Barreto, 1961c , pp. 187-188)

A crônica é bastante longa e Lima faz referências a outras ideias e trechos das obras desses sociólogos em abono de sua tese de que a Ciência não podia autorizar “nenhuma matança de seres humanos, por serem desta ou daquela raça” (Barreto, 1961c, p. 193). Menciona também retalhos de jornais franceses e nacionais guardados para documentar casos de racismo. Com a estratégia de recorrer a textos de consagrados e reconhecidos autores do mundo europeu, Lima procura destacar que o tema tem ocupado o senso crítico e a sensibilidade humanística de sábios, escritores e intelectuais conscientes de seu papel de não permitir o retorno da humanidade à barbárie.

A minuta da segunda carta de Lima a Mário Galvão recolhida e publicada por Assis Barbosa no volume XVI, Correspondência ativa e passiva, das *Obras de Lima Barreto*, tem data de 3 de julho de 1906 e mais uma vez é escrita em resposta a um cartão que lhe foi enviado de Paris pelo amigo. Na abertura da carta, Lima dá notícias sobre a Avenida e as mudanças em curso na cidade: “A avenida vai tendo já algum movimento. Uma novidade: no Rio já há *fiacres*.” (Barreto, 1961a, p. 135). Se Paris já completara seu processo de civilização, o Rio também rolava nessa direção com os *fiacres* que podiam ser apresentados ao estrangeiro como símbolo de distinção e de progresso.

Desta vez, Lima encomenda de Paris livros de filosofia alemã da casa Félix Alcan: “todas as obras de Schopenhauer, traduzidas para o francês, e uma monografia sobre a filosofia do mesmo, pelo Ribot [...] Uma outra coisa também te peço: se vires alguma coisa interessante sobre literatura, artes, história, manda-me dizer. Há publicações baratas e preciosas a esse respeito” (Barreto, 1961a, p. 135). Após a encomenda dos livros, segue-se uma longa lista de interrogações sobre o que o amigo já visitou em Paris. A curiosidade de Lima pode ser vista como um espaço de encenação onde ele revela seu conhecimento do que há de importante em termos artísticos e culturais em Paris sem nunca ter pisado lá. Conhece através dos livros, dos jornais, das revistas. A leitura é o passaporte do amanuense para o mundo das letras e das artes. Por outro lado, essas mesmas perguntas de alguma forma testam os conhecimentos e o gosto artístico e literário do amigo, além de permitir, caso sejam respondidas, uma oportunidade de debate de ideias entre eles:

Viste já o Louvre? As antiguidades assírias e egípcias? O escriba sentado? E o que te parece a pintura, a escultura? Um delírio, não é? Tens ido a exposições? Tens visto tapetes artísticos? E o Père Lachaise? E o Butte? E o Quartier? Os cafés-concertos? Conheces o Corot, o Manet, o Ingres? Já viste o Brunetière? O Mirbeau? O Faguet? O M. Barrès? E o Anatole France? e o Rémy? e o Maeterlinck? Deves ir ao teatro deste último e se não me engano é o Gymnase. Foste à Comédie, à Ópera, aos concertos? (Barreto, 1961a, p. 135)

A carta é finalizada neste ponto com uma fórmula comum à correspondência, em que o remetente, no caso Lima, diz terminar o texto para não mais cansar o destinatário. Lima utiliza uma expressão bastante popular para encerrar a carta: “Já te estou caceteando. Adeus” A mudança de nível na linguagem revela o grau de intimidade entre eles e ameniza o tom didático do texto que poderia ser interpretado pelo amigo como pedantismo intelectual. No entanto, ainda há o que recomendar. O acréscimo surge como um lembrete que denota a importância que Lima atribui à encomenda feita: “Passa no Félix Alcan, vê bem os preços dos livros citados no papel junto; se forem mais baratos mandarei buscar mais. Adeus”. E mais uma vez a carta é encerrada com a assinatura de Barreto e sofre mais um acréscimo: “Mario: procura ver as telas do Puvis de

Chavannes e as esculturas de Rodin. Beija as francesas por mim. Um beijo na boca, já se vê. O Osmundo do Correio da Manhã está aqui e manda-te lembranças” (Barreto, 1961a, p. 136). Ainda uma vez mais é como se Lima tomasse Mário pela mão e o encaminhasse para o que realmente importa em Paris: Puvis de Chavannes e Rodin. Percebe-se que a presença de um terceiro, no caso “o repórter do Correio da Manhã no Ministério da Guerra, Osmundo Pimentel” (Barbosa, 1961a, p. 136), faz esse fragmento final tomar outra direção: Lima adiciona um componente erótico ao pedir ao amigo que beije por ele as francesas, na boca. Ou teria sido a menção às esculturas de Rodin que despertou nele esse desejo erótico? Em todo caso, a ida de rapazes para Paris também incluía casos de amor com as francesas e Lima não pode deixar de fazer essa referência, obrigatória nas rodas de amigos, quando a conversa era sobre Paris. Mas o que de fato parece interessá-lo são os livros e a arte de Paris e não as francesas.

As cartas enviadas para os Estados Unidos com “notícias dos embelezamentos” da cidade

Os gastos dos poderes públicos republicanos com festejos, recepções a autoridades estrangeiras e comemorações de cunho patriótico sempre foram duramente criticados por Lima Barreto, em suas crônicas, por acreditar que tais festejos faziam parte da fantasia de progresso e civilização das elites políticas e, portanto, melhor destino poderia ser dado aos impostos pagos pelos cidadãos.

O modelo econômico adotado pela República subordinava-se ao modo de produção capitalista dos países europeus e dos Estados Unidos. O declínio da produção de café no Vale do Paraíba e sua desagregação, a partir de 1850, tirou do Rio de Janeiro a função de porto exportador do produto e levou a uma “concentração de capitais de certo vulto que, deixando de ser investidos na mão-de-obra escrava, tiveram seu investimento atraído para outros setores da economia, refluindo assim, para o mercado interno” (Carvalho, 1995, p. 119). A expansão das forças produtivas, ainda no tempo do Império, incorporou o país ao modo de produção capitalista mundial e teve seu momento de euforia no período de implantação da República: “a

expansão industrial ocorrida nos primeiros anos da República foi decorrente [...] das transformações ocorridas no nível político, econômico e social” (Carvalho, 1995, p. 125). No Rio de Janeiro, essa expansão resultou em um ambicioso programa de renovação urbana com investimentos cada vez mais vultosos de capitais privados com a finalidade de atrair capitais estrangeiros para o país cujo resultado alcançado pelo governo republicano foi a transformação da cidade colonial em uma moderna cidade capitalista.

É dentro desse quadro político e econômico, resumidamente delineado acima, que se insere a crítica de Lima, tendo como principal alvo de suas “considerações oportunas” o modelo capitalista dos Estados Unidos e seu afã desenvolvimentista. Essa postura ideológica antiamericana se constrói na juventude e vai acompanhar o escritor por toda a vida. Ao comentar, em crônica da Careta, de junho de 1922, poucos meses antes de sua morte, os festejos do centenário da independência, firma sua verve irônica ao traçar o perfil político do prefeito do Rio de 1920 a 1922, Carlos Sampaio, responsável pela finalização do arrasamento do Morro do Castelo, iniciado na gestão de Pereira Passos, e pelo aterro da área onde se instalou a Exposição Internacional comemorativa do 1º Centenário da Independência do Brasil:

Estamos nas vésperas de comemorar o centenário da nossa independência política e os poderes públicos se hão esforçado, em matéria de gastos, para festejá-lo condignamente.

Não há negar que esse é um serviço meritório que muito há de dignificá-los perante a história e torná-los merecedores da gratidão dos brasileiros.

O Senhor Carlos Sampaio, por exemplo, tem sido de uma rara abnegação no problemático desmonte de morros e no entupimento das lindas enseadas da nossa majestosa baía.

O Senhor Carlos Sampaio é sem dúvida alguma um homem sisudo e grave. Disso tem dado provas desde a antiga “Melhoramentos”, inclusive a encampação até à sua atual eficiência na Prefeitura do Distrito Federal... [...]

Ele não se detém diante de considerações estéticas, tradicionais e outras de natureza mais ou menos fútil.

A sua escola filosófica [...] pode ser resumida neste rifão da sabedoria popular *yankee*: “make money, honestly if you can; but make money”.

Sendo assim, nada mais próprio do que o engenheiro para presidir ou fazer coisa semelhante com relação aos trabalhos de construção da nossa monumental feira votiva ao centenário do grito do Ipiranga. (BARRETO, 1961d, p. 151)

O tom irônico sem disfarces destina-se a traçar em alguns parágrafos o perfil político do engenheiro Carlos Sampaio, em cuja biografia consta a participação como um dos fundadores de uma instituição que congregou, além de industriais e comerciantes, quase todos os recém-formados alunos da Escola Politécnica. Trata-se do Clube de Engenharia, fundado em 24 de dezembro de 1880. O Clube teve em seus quadros, desde a fundação, figuras de destaque como Pereira Passos, Paulo de Frontin, Vieira Souto, Francisco Bicalho e Carlos Sampaio. O Clube de Engenharia procurava delimitar o campo de atuação dos engenheiros e lutar pelo reconhecimento que a administração técnica deveria ter na sociedade brasileira. Apesar de a fundação do Clube ter se dado em 1880, foi somente na República que “viu seu prestígio crescer como instituição representativa do campo técnico. Tal fenômeno deve-se a duas razões: o crescimento da economia do Rio de Janeiro e o novo padrão de relacionamento entre poder e os agentes econômicos da cidade, facultados pela República” (Azevedo, 2016, p. 97). Sendo assim, as sessões do Clube “vão versar sobre temas mais diversos, porém sempre fazendo menção a uma antiga questão: a reforma urbana, a transformação do Rio de Janeiro” (Rocha, 1995, p. 43). É nesse contexto favorável aos engenheiros que irá surgir a Empresa Industrial de Melhoramentos, fundada por Paulo de Frontin, em 1890, que atuou em diversas obras do Estado e, através da qual Carlos Sampaio também se notabilizaria pelo desmonte do Morro do Castelo, uma das principais obras da cidade, realizada entre 1920 e 1922.

Lima Barreto acompanhou desde sua juventude a atuação dos engenheiros nas obras de reforma da cidade. Obras que representavam uma ampla gama de possibilidades de negócios não só para os engenheiros como para empresários da construção civil e eram emolduradas pelos discursos do progresso e da civilização no Brasil:

Mais do que um instrumento para a resolução pragmática dos problemas urbanos, a engenharia era representada pelos membros do clube como condição de civilização. Não poderia haver civilização sem engenharia, uma ideia que se encontrava de todo afinada com a noção de progresso que emergia com a República. Estrategicamente desenvolvido, esse conceito indicava que qualquer projeto civilizador para o Brasil deveria passar, necessariamente, por uma forte atuação dos profissionais da

engenharia, prontos para empreender e executar obras, tornando assim a civilização uma decorrência natural do desenvolvimento técnico e econômico de uma sociedade. (Azevedo, 2016, p. 102)

A contrariedade de Lima Barreto, exposta pela ironia com que menciona as obras realizadas por Carlos Sampaio e por prefeitos anteriores, não é com a engenharia, nem tampouco com os engenheiros. A divergência do escritor está centrada no projeto civilizador para o Brasil sustentado na execução de obras que, no seu entender, favoreciam as elites burguesas e prejudicavam as classes subalternas. A principal divergência de Lima com os políticos e com a elite republicana dizia respeito ao que ele qualifica ironicamente, no trecho citado acima, como “escola filosófica” dos administradores da cidade: o interesse desmedido de lucro, a obtenção de vantagens financeiras ilimitadas em detrimento de uma política econômica mais equitativa. O ataque frontal do cronista eclode na referência ao dito popular *yankee*: “make money, honestly if you can; but make money”.

O pragmatismo americano de “fazer dinheiro” a qualquer custo, incorporado ao *way of life* das elites burguesas republicanas estará sempre na mira de Lima Barreto. As minutas das cartas enviadas por Lima para o amigo Otávio Augusto Inglês de Sousa, em 1906, dão a medida de seu desagrado e inconformismo, via de regra traduzido em ironia, diante da postura subserviente das elites perante o poder econômico e técnico dos Estados Unidos⁵.

Otávio Augusto Inglês de Sousa estudou na Escola Politécnica onde conheceu Lima Barreto e onde se formou em engenharia civil em 1904. A permanência dele nos Estados Unidos, em 1906, tinha por objetivo fazer um curso de especialização em eletrotécnica, conforme registro em carta enviada para Lima. A amizade dos dois iniciada na Politécnica tinha por interesse

⁵ Em crônica de 1917, por ocasião da visita de um almirante americano ao Brasil, Lima irá tratar com ironia a demonstração de apreço do povo como parte da recepção preparada pelo Governo para recebê-lo: “É de bom alvitre continuar a informar os leitores das belezas, das liberdades, da transcendente generosidade tudo superior, enfim, que caracteriza a civilização americana. Estas informações que vamos dando aos poucos não são sem propósito: elas visam aumentar ainda mais a admiração carinhosa do nosso povo pelos ‘buques’ do Almirante Caperton e preparar um mais esfuziante entusiasmo quando, mais uma vez, os seus marinheiros desembarcarem na Avenida Central. As senhoritas de Botafogo, São Cristóvão, Méier, Catumbi e mesmo do morro do Nheco devem ir preparando os ramilhetes para lhes enfeitar as baionetas” Barreto, Lima. “Coisas americanas II” In: *Marginália*, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1961, p. 197

comum o gosto pela literatura e pela filosofia. É o que justifica, na minuta da primeira carta, o depoimento de Lima sobre a sua dificuldade para escrever uma carta em que revela os percalços de qualquer escritor diante da folha em branco, conforme já havia declarado anteriormente em carta a Mário Galvão. Diz ele:

Escrever uma carta é para mim um sacrifício. É um gênero de literatura que não conheço, ou antes, em que ainda não percebi bem a medida. Várias vezes tenho ensaiado com amigos que estão fora. Escrevo uma, sai-me cheia de 'histórias', de efes e erres, pedante em suma; rasgo. Tento outra; acabada que é, leio-a; acho-a desfrutável, cheia de efusões de sentimentalidade. Depois (já eu queria escrever uma teoria da carta!) (Barreto, 1961a, p. 145)

Lima não chega a escrever uma teoria da carta, mas escreve cartas e apresenta seu empenho em elaborá-las esteticamente, porque estava ciente do lugar intelectual ocupado por seu correspondente e por si mesmo. Além do que, era comum essas cartas circularem na roda de amigos e serem lidas e comentadas entre eles. Na segunda carta escrita a Inglês de Sousa e enviada para Nova York, incentiva-o a cultivar o gosto pela criação literária com a seguinte mensagem:

Li a tua bela carta ao Leal, e, com ela, concluí por ela, que de todo não abandonaste a poesia. parece-me que a poesia é assim como aquela túnica mitológica. Uma vez posta sobre o corpo, quando se a quer arrancar, os pedaços ficam grudados nele valentemente. E depois para que arrancá-la? A uma vida insatisfeita, insatisfeita porque sobretudo é uma vida inteligente, a poesia dá satisfações extraordinárias, liberta-nos, transporta-nos a mundos diferentes daquele em que vivemos..."Par delà les soleils". Tu te lembras! É isso, Otávio. (Barreto, 1961a, pp. 145-146)

Mas se a poesia liberta, transporta a mundos diferentes, leva além do sol, o mesmo não acontece com a prosa elaborada por Lima cuja vida inteligente se desenrolava no Rio de Janeiro das reformas progressistas e civilizadoras, de acordo com o projeto dos administradores locais. É assim que na carta seguinte, com datas de 29 de março de 1906, irá apelar para a ficção de molde irônico para denunciar o personalismo na política exercida pelos prefeitos-engenheiros:

O Rio, como mais ou menos deves adivinhar, continua na senda do progresso e velozmente! O governo, conhecendo que é uma falta grave à nossa cidade, a falta de um rio que o corte, como acontece em Paris, Londres, com as primeiras capitais europeias, enfim, cujo efeito estético ninguém discute, pretende desviar o curso do Paraíba para a nossa baía. Os estudos ainda não estão feitos; mas a comissão já está indicada e já se fala nas indenizações. Escusado é dizer-te que ambiciono um lugar na sobredita comissão. Falei a respeito ao genial Frontin, levando uma recomendação do Alcindo [Guanabara], que é agora o centro coordenador de todas as nossas forças nacionais, quer literárias, artísticas, científicas e industriais...É o chefe, tu sabes. (Barreto, 1961a, p. 146)

A “falta grave” apontada por Lima à cidade encobre ironicamente o seu parecer sobre outras faltas bem mais graves, que incluem querer transformar o Rio em uma capital semelhante às europeias por decisão de engenheiros e políticos ambiciosos cujo poder abarca “todas as [...] forças nacionais”. Alcindo Guanabara (1865-1918) era jornalista – atuou nos principais jornais da capital -- *Gazeta da Tarde*, *Diário do Comércio*, *O Dia*, *O Paiz* – e elegeu-se senador durante a Primeira República, além de ser membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Lima costumava se referir a ele como o “príncipe do nosso jornalismo”. O engenheiro Paulo de Frontin, então presidente do Clube de Engenharia, foi nomeado em fins de 1903, pelo ministro da Indústria, Comércio, Viação e Obras Públicas, Lauro Müller, para presidir a Comissão Construtora da Avenida Central, quando tomou a iniciativa de “emitir um edital convocando os proprietários dos prédios desapropriados para discutirem as indenizações”:

A região definida pelo ministro Lauro Müller para receber o eixo da avenida Central era densamente edificada, o que elevou os já avultados custos da Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro. [...]

A alta cifra das desapropriações, feitas somente para as obras de construção da avenida Central, era apenas parte de um gasto ímpar em obras públicas na história brasileira. Para o custeio da Grande Reforma Urbana de 1903-1906, o governo Rodrigues Alves levantara um empréstimo de 8.500.000 libras junto ao banco dos Rothschilds, em Londres, uma soma que, à época aproximava-se da metade do orçamento da União. (Azevedo, 2016, pp. 150-151)

É contra essa política desenvolvimentista cuja consequência imediata era o endividamento do país que protestava o jovem Lima Barreto. A ambição desmedida dos engenheiros e políticos esbarrava na

impossibilidade natural e técnica de a cidade ter um rio monumental como o Sena ou o Tâmis. O curso do rio Paraíba já havia sido desviado metaforicamente para o Rio, quando os negros, trabalhadores das fazendas do café da região do Vale do Paraíba, após a Abolição e a falência dos fazendeiros, migraram para a cidade em busca de trabalho que lhes garantisse a sobrevivência, mas não encontraram condições estruturais adequadas e se tornaram um entrave para as mudanças pretendidas pela República. Era em nome dessa massa de trabalhadores braçais, abandonada pelo poder público, que se manifestava Lima Barreto com sua literatura. Mesmo uma simples carta pessoal tornava-se um meio para expor suas convicções políticas. E as minutas das cartas de Lima, bem como as respostas do amigo Inglês de Sousa, revelam ricas facetas desse debate do qual não se pode excluir um componente de classe social.

A única carta de Inglês de Sousa que foi publicada no volume XVI da *Correspondência* como resposta à carta de 29 de março de 1906 de Lima Barreto permite ao leitor inferir que o texto da carta definitiva de Lima foi ampliado ou algumas páginas da minuta foram perdidas. O texto de Inglês de Sousa menciona um fato que não se encontra na minuta da carta à qual ele está respondendo: uma suposta crítica de Lima ao progresso americano sustentado pela energia elétrica. Diz ele:

Recebi a tua carta de 29 de março, e não sei se poderei responder-te a toda tua carta, pelo pouco tempo que me sobra do trabalho nas oficinas, e pelo tanto que tem a tua carta de brusco e paradoxal. Sustentas, primeiramente, que os Estados Unidos são um “João Minhoca” em matéria de eletricidade. Não sei bem o que significas com esse “João Minhoca”, mas se tencionas insinuar-me que a América do Norte é uma empulhação em eletricidade, peço-te que não prolongues a energia de teu paradoxo industrial, pois declaro-te que, infelizmente, há mais “eletricidade” aqui do que qualquer outra matéria [...]

Isto não quer dizer que eu pretenda julgar este povo de uma maneira tão absoluta, julgando-o pelo pouco que tenho contemplado, mas significa que, embora satisfeito com a dose de eletrotécnica que eles me propinam, de modo nenhum posso satisfazer, após uma saturação de oficinas, a natural aspiração de algum consolo artístico e de um desafogo intelectual.[...]. Tenciono responder-te sobre o desvio do Paraíba na próxima carta [...]. (Barreto, 1961a, pp. 147-148)

Não conhecemos a resposta de Inglês de Sousa sobre a proposta satírica de Lima para o desvio do rio Paraíba ou nem mesmo sabemos se essa resposta chegou a ser dada, no entanto, este trecho da carta apresenta o impacto causado no destinatário com a metáfora escolhida pelo interlocutor para categorizar os avanços americanos em matéria de eletricidade: “os Estados Unidos são um ‘João Minhoca’”. Inglês de Sousa declara na carta não saber exatamente o que Lima pretende significar com “João Minhoca”, mas por conhecer o espírito satírico do amigo, que qualifica de “brusco e paradoxal”, prefere sair em defesa do país onde se especializa, justamente nesse ramo de conhecimento técnico, e adverte Lima sobre o possível engano de julgamentos precipitados e pejorativos. Na quarta e última minuta de Lima, encontram-se os cordiais esclarecimentos sobre a metáfora do “João Minhoca” e uma justificativa para a escrita “brusca e paradoxal” apontada pelo amigo:

Recebi a tua prezada carta de 3 do corrente. Achaste a que te escrevi em 29 de março brusca e paradoxal. É o meu jeito. Eu mesmo sinto que a minha máquina mental não é suave, e que nela há peças que não estão proporcionadas às outras, maiores ou menores, mais fracas ou mais fortes, não sei. Daí talvez venha o brusco; quanto ao paradoxal é vício de *habitué* de café.
(Barreto, 1961a, p. 148)

Lima revela-se consciente do seu jeito de ser crítico, áspero e satírico, possivelmente bem diferente do amigo que era poeta e a quem, portanto, a poesia dava “satisfações extraordinárias”, transportava-o a “mundo diferentes daquele em que vivemos”... O mundo de Lima é o da máquina que domina o homem, da brutalidade da segregação e do racismo científico, das injustiças sociais, da corrupção política, dos escusos interesses de classes, um mundo com o qual não consegue lidar com suavidade. A “máquina mental” de Lima resiste à padronização de comportamentos em nome do progresso sustentado pela velocidade das mudanças em busca do “make money”. Mudanças que atingiram até o teatro de bonecos “João Minhoca”⁶

⁶ Em 1882, João Batista Avalle, um tipógrafo carioca, apresentou ao público pela primeira vez seu “Theatro de Bonecos de Baptista”. Seus atores eram marionetes – bonecos com dois palmos de altura, entalhados em madeira e manipulados através de cordéis. Entre seus personagens, estava o boneco João Minhoca que fez tanto sucesso junto ao público que logo se tornou o boneco principal da Companhia.

substituído pelo “Teatro Guignol”⁷, que foi introduzido no Rio de Janeiro, nos parques públicos, com as transformações surgidas das reformas urbanas realizadas na cidade por Pereira Passos. Ao explicar a metáfora do “João Minhoca” da carta anterior, Lima indiretamente aborda essa substituição de um folguedo popular tradicional pelo Guignol francês:

Não compreendeste bem a significação de “João Minhoca”. A minha educação popular levou-me a conhecer esse gênero de diversão infantil pelo seu nome plebeu, porque hoje, em Botafogo, chamam-no *guignol*. Pelo que vês, eu não quis dizer que os Estados Unidos fossem uma empulhação em matéria de eletricidade. Pretendi com a tal frase – João Minhoca elétrico – significar que esse país representava para a infantilidade do mundo, uma peça teatral com atores sem vida, sem talento, sem carne e sem ossos, mas agitados, tangidos pela eletricidade, o que lhes dava uma aparência sobre-humana. Agora recordo-me: *guignol* talvez não seja o “João Minhoca”; teatro de *marionettes* é o que deve ser. (Barreto, 1961a, p. 149)

A polidez da resposta não encobre a intenção de Lima marcar o seu lugar de fala e defender seu ponto de vista sobre a civilização dos Estados Unidos. Recorda a “educação popular” que recebeu em contato com as ruas onde aprendeu a linguagem plebeia, em circulação, que foi sendo substituída pelos francesismos decorrentes da imitação afetada das elites do que era produzido na França. Em seguida, esclarece que não acusava os Estados Unidos de “empulhação em matéria de eletricidade”, mas a explicação do que pretendia dizer com “João Minhoca elétrico” torna ainda mais caricata a imagem dos americanos: são marionetes movidos à eletricidade. Encantam o mundo com a técnica e, através da eletricidade, assumem uma aparência sobre-humana, mas são ociosos, vazios, sem talento. Muito do julgamento de Lima deve-se à segregação de negros e à violência de que eram vítimas nos Estados Unidos, sobre as quais procura se informar pela imprensa e pelos relatos de intelectuais negros como Booker T. Washington (1856-1915), educador, escritor e líder dominante na comunidade afro-americana. Booker era da última geração de líderes negros nascidos no período da escravidão e se tornou a voz principal a reivindicar

⁷ Guignol foi um famoso personagem de teatro de bonecos de Lyon (França), do início do século XIX. Foi criado por Lauret Mourguet, um vendedor ambulante que, para atrair a clientela, montou um pequeno espetáculo de bonecos, entre eles o Guignol, construído a sua imagem. Assim como aconteceu com o teatro de João Batista Avalle que, após certo tempo ficou conhecido como “Teatro João Minhoca”, em razão da popularidade do boneco do mesmo nome, o teatro de Mourguet ficou conhecido como “Teatro Guignol”.

direitos para os ex-escravos e seus descendentes. Não é, portanto, por acaso que Lima solicita a Inglês de Sousa, na sua carta de 29 de março de 1906, a compra de livros de Booker Washington: “Faço-te uma encomenda. É um vício de quem escreve cartas para amigos distantes! Se encontrares aí livros, isto é, se os encontrares com facilidade, livros de Booker T. Washington, manda-me.” (Barreto, 1961a, p. 147). O interesse do jovem Lima pelos livros de Booker deve-se à militância desse educador pela valorização dos negros afro-americanos, através da educação e do trabalho, para desconstruir a noção, que tanto atormentava Lima, de que os negros eram inerentemente estúpidos e incapazes de civilização. Até o ano de 1906, Booker T. Washington já havia publicado cinco livros: *The future of the american negro* (1899), *Up from slavery: an autobiography* (1901), *Character Building* (1902), *Working with the hands* (1904) e *Tuskegee & Its People* (1905). No inventário que fez das obras existentes em sua biblioteca, encontra-se apenas a referência a um livro de Booker Washington: “Autobiographie. Booker T. Washington – encadernado” (Barbosa, 2003, p. 378). No entanto, Lima pode ter tido acesso a outros livros do autor, através de leituras em bibliotecas ou empréstimos de amigos. O que importa destacar é a dedicação de Lima ao estudo da realidade de negros na América para que pudesse debater e escrever com propriedade e conhecimento de causa sobre o tema que tanto ocupou sua reflexão durante a trajetória percorrida como cidadão da República e escritor.

Após os esclarecimentos sobre o significado de “João Minhoca”, na carta de 27 de junho de 1906, Lima passa a dar notícias sucintas da produção literária da roda de amigos da cidade:

O Domingos tem publicado. A *Gazeta de Notícias* estampou-lhe um conto, e o *Correio da Manhã*, até agora dois ou três. O da *Gazeta* estava magnífico; os que saíram no *Correio*, bons. [...] O Alcides [...] fez conferências no Sul. Obteve triunfos. O Leal não tem publicado e o Goulart o que já lemos em manuscrito. Junto encontrarás um soneto do Leal, publicado num jornal de Porto Alegre. (Barreto, 1961 a, p. 149)

Enquanto os jovens escritores ocupam-se em construir e publicar suas obras, os engenheiros e políticos ocupam-se com as obras da cidade e Lima, em criar situações satíricas que exponham políticos e engenheiros ao

ridículo. Ao amigo e também engenheiro Inglês de Sousa continuará a enviar “notícias dos embelezamentos da [...] cidade” (p. 149). Declara que essas notícias fazem parte de um “programa” a ser cumprido por meio da correspondência. E como parte desse programa, lemos nesta última carta:

O desvio do Paraíba – exigência da estética das grandes capitais – continua em estudo, isto é, está ao cargo de uma comissão de trinta engenheiros que refletem sobre o problema em Petrópolis, nos seus *clubs* elegantes e nas suas *soirées* afetadas. Fala-se agora na importação de ladrões hábeis. O Rio, como tu sabes, a esse respeito é de uma vulgaridade espantosa, e uma grande capital que se preza não pode dispensá-los. O nosso Chefe de Polícia é um reformador. É justo o que pensa este funcionário. Avenidas, *boulevards*, parques, teatros, palácios, Paris enfim, sem *escrocs* geniais, não se compreende! (Barreto, 1961a, pp. 149-150)

A cena satírica desvela algumas das mais profundas ironias e contradições na vida da cidade moderna: a urbe civiliza-se e o número de roubos aumenta. Mas o Rio reformado não pode se contentar com qualquer tipo de ladrão. Faz-se necessária a importação de ladrões especializados, *escrocs* parisienses que combinem com o *décor* também parisiense da cidade. Tudo com o aval do Chefe de Polícia, funcionário público, que em vez de proteger a população carioca, a expõe a maiores perigos... A sátira, neste caso, beira o cômico, e é tão bem sucedida que o riso coloca a nu o desmascaramento pretendido por Lima: o Estado não protege seus cidadão e apenas ocupa-se em defender interesses próprios da elite republicana que fabrica uma civilização sem os fundamentos da tradição do país.

O embelezamento da cidade decidido por engenheiros em clubes elegantes encena, no entender de Lima, um progresso cujo legado será o endividamento público, o enriquecimento das elites e a exclusão e miséria de uma parte significativa da população da capital do país, transformada em uma Paris tropical com avenidas, *boulevards*, parques, teatros, palácios e... ladrões hábeis!

“Cartas de deveras carta...”

“Cartas de deveras carta, é documento maior, Manu, e matute bem nos que não conseguem escrever cartas e muito menos sustentar uma

correspondência” (Moraes, 2001, p. 21), adverte Mario de Andrade ao amigo Manuel Bandeira com que manteve copiosa correspondência. As cartas de Afonso Henriques, apresentadas neste artigo, são documentos maiores da escrita subjetiva e existencial de um jovem intelectual negro que soube escrever cartas e sustentar em sua correspondência o desejo de constituir-se como escritor. Apesar de declarar ao amigo Inglês de Sousa ser a carta “um gênero de literatura” em que ainda não tivesse percebido “bem a medida”, Lima soube tornar sua escrita epistolar um documento maior para a memória da vida literária e social do início do século XX. Demonstrava estar ciente de que o texto da carta não é um gesto de escrita natural e espontâneo, exigindo, pelo contrário, elaboração de linguagem que leve à construção de um estilo. O estilo epistolar de Lima configura-se nas cartas enviadas a Mario Galvão e Inglês de Sousa pela polidez, afetividade, cordialidade, ironia e firmeza crítica na defesa de ideias formadas pela leitura, observação e experiência moldada pelo seu lugar de fala. A máquina da escrita epistolar de Lima nem sempre é suave, mas, ao contrário de sua “máquina mental”, descrita para o amigo Inglês de Sousa, nela as peças estão proporcionadas umas às outras, assim como ao restante de sua obra. De olho no futuro, o jovem Afonso não perdia nenhuma oportunidade de alargar horizontes culturais, maximizar sua expressividade e reforçar sua capacidade comunicativa como meio de elaborar uma autoimagem compatível com o senso ético e estético pelo qual se orientou e através do qual criou redes de sociabilidade e diálogos favoráveis a trocas culturais que enriqueceram sua formação humanística e sua literatura, bem como a daqueles que com ele conviveram e com ele se corresponderam entre os anos de 1903 e 1906, enquanto o Rio de Janeiro, capital do país, se civilizava.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, André Nunes de. *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e de progresso*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.

BARBOSA, Francisco de Assis (org) In: BARRETO, Lima. *Obras de Lima Barreto*. Correspondência. Ativa e Passiva. 1º tomo. São Paulo: Ed. Brasiliense, vol. XVI, 1961a.

_____. *A vida de Lima Barreto*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2003.

BARRETO, A. H. de Lima. *Os Bruzundangas*. São Paulo: Brasiliense, 1961b

_____. *Feiras e mafuás*. São Paulo: Brasiliense, 1961c.

_____. *Marginália*. São Paulo: Brasiliense, 1961d.

CANDIDO, Antonio. Mario de Andrade. *Revista do Arquivo Municipal*, no 106. São Paulo, Departamento do Patrimônio Histórico, 1990.

CARVALHO, Lia de Aquino. *Contribuição ao estudo das habitações populares: Rio de Janeiro: 1866-1906*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

FINOT, Jean. *Le Préjugé des races*. Paris: Félix Alcan, 1905.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. In: GOMES, A. C. et al. *Escrita de si, escrita da História*. Organizadora Angela de Castro Gomes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

LEJEUNE, Philippe. A quem pertence uma carta? In: *O pacto autobiográfico*. De Rousseau à Internet. Trad. e org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MORAES, Marcos Antonio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*/ organização, introdução e notas de M. A. de Moraes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2ª ed., 2001 (Coleção Correspondência de Mário de Andrade; 1).

ROCHA, Oswaldo Porto. *A Era das Demolições*. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

ESCREVER ENTRE COCHES E AUTOMÓVEIS: PERCEPÇÕES TEMPORAIS E ESPACIAIS EM JOÃO DO RIO

Giovanna Dealtry*

RESUMO: O presente artigo analisa a construção de percepções temporais e espaciais nas crônicas de João do Rio tendo como eixo central a popularização de novas tecnologias óticas e de transporte na cidade do Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX. Em especial, investiga-se a presença do automóvel como símbolo da uma nova relação entre indivíduo e tempo presente, marcada pela efemeridade, em contraste com a figura de hábitos e profissões relacionados à cidade anterior à reforma de Pereira Passos.

PALAVRAS-CHAVE: João do Rio; Rio de Janeiro; tecnologia; tempo e espaço.

ABSTRACT: This article analyses the construction of time and space perceptions in João do Rio's chronicles and its core axis lies on the popularization of new optical and transportation technologies in the city of Rio de Janeiro during the first decades of the 20th century. It particularly investigates the presence of the automobile as a symbol of a new relationship between the individual and present time which is highlighted by ephemerality in contrast with the image of habits and occupations related to the city prior to Pereira Passos's reforms.

KEYWORDS: João do Rio; Rio de Janeiro; technology; time and space.

Fiquei com medo, com medo nessa confiança no amanhã sempre obscuro.

Por que dividir o tempo para desprezar o passado e contar muito com o que virá?

Joe (Paulo Barreto)

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Pensar a modernidade capitalista implica em refletir sobre as novas tecnologias inseridas no cotidiano da população e, por consequência, na percepção de tempo e espaço inaugurada a partir das reformas urbanísticas nas grandes capitais e nas interações entre indivíduo e máquina no campo do trabalho, da comunicação e do deslocamento.

Esse processo de (des)organização tempo-espacial vincula-se ao “ momento em que a lógica dinâmica do capital começou a enfraquecer de maneira drástica qualquer estrutura estável ou durável da percepção” (Crary, 2013, p.35) . Teóricos como o próprio Jonathan Crary, Vanessa Schwartz (2004) e Nelson Brissac Peixoto (2004) notam como, mesmo antes da popularização do cinema, a grande invenção a conjugar espaço e temporalidade e atingir as massas, fenômenos de público como os panoramas, os parques de diversão, museus de cera e as inovações estéticas no campo das artes plásticas trazidas pelo impressionismo já educavam o olhar do espectador para as modificações trazidas. Em comum, como se nota pelos exemplos, a visão como sentido a ser “enganado”. Como é notório, o filme nada mais é que uma sucessão de fotogramas projetados em velocidade contínua, tradicionalmente 24 quadros por segundo, que ilude o espectador pela certeza da observação do movimento onde não há. De forma semelhante, o impressionismo ao não delimitar os limites da figura, ao utilizar pinceladas velozes, produz a sensação de desaparecimento da perspectiva e da fronteira entre figura e fundo. Nos dois casos, o olhar não assegura mais a certeza do que estamos vendo. Temos aqui um dos paradoxos da modernidade. No século consagrado à visão, não é mais possível afirmar o que vemos.

Outro dado importante é que os sistemas representacionais miméticos saem do espaço reservado à literatura e às artes plásticas para produzirem novas sensações na massa de espectadores ligados à indústria de entretenimento. O filme “Carta de uma desconhecida” (1948), dirigido pelo alemão Max Ophüls, traz sequências exemplares para entendermos a presença dessas novas técnicas no campo do entretenimento e como as novas subjetividades passam a ser atravessadas por esse campo ilusório. O cenário é a Viena de 1900 e, a princípio, estamos diante de uma história de amor entre um músico e um simples vendedora. No primeiro encontro, o

casal percorre ruas solitárias, adentra movimentados salões de restaurantes, até chegar a um pequeno parque de diversões, onde é possível ver bonecos autômatos reproduzindo figuras públicas como Napoleão. Entram, então, num vagão de trem cuja atração é a janela-panorama que oferece uma sucessão de paisagens diferentes ao dispor do consumidor. “França, Inglaterra, Rússia?” – pergunta o músico. “Suíça” – a jovem responde. A troca dos painéis é feita por um funcionário do parque que pedala uma espécie de bicicleta estática e assim coloca em movimento os cenários, dando ao indivíduos dentro do vagão a ilusão de uma viagem de trem e o reconhecimento de montanhas e lugarejos. A sequência, permeada pelo falso deslocamento, alude, como veremos à impossibilidade da relação seguir adiante. Com efeito, a separação – o último encontro – acontece em uma plataforma de trem. Ophüls lança mão desse engenho para criticar a ideia do amor romântico, ilusório como as paisagens pintadas que se dão a conhecer como real. É sob esse regime em que se misturam indistintamente representações, modulações óticas e realidade que a modernidade se constitui.

Os dispositivos técnicos, nesse sentido, ultrapassam o objetivo da funcionalidade para integrarem as novas formas do indivíduo olhar a si mesmo e o outro. Desde a popularização da fotografia, em torno do último decênio do século XIX, as invenções do fonógrafo, do gramofone e do cinema, vivenciamos a presentificação “real”, diferenciada da construção imagética possibilitada pela leitura, de lugares distantes do ouvinte/observador, mas também dos indivíduos e lugares já desaparecidos. Não é exagero afirmar que a observação de um retrato, a escuta de uma canção, são gestos que se desdobram entre a afirmação da presença do ausente e o testemunho do passado.

É esse o caminho pelo qual me aproximo da condição da experiência urbana surgida na modernidade carioca e testemunhada por João do Rio. Não se trata somente de apurar as formas de representações dos objetos e dos usos da tecnologia na prosa de então, mas de perceber como as novas percepções temporais e espaciais contribuem na formação de novas sensibilidades e, em alguns casos, surgem como tema central da própria crônica. Se as vanguardas, no caso brasileiro, o modernismo paulista, serão o

momento de maior consciência, por certo, da fragmentação do tempo na prosa da modernidade carioca é possível encontrar a angústia, a ansiedade presente em relatos nos quais o lastro identitário do passado desaparece para oferecer um presente encenado em fotogramas.

A crônica criada por João do Rio corresponde às novas dimensões encenadas na modernidade. Ao sair da redação para as ruas, como simples *flâneur*, repórter investigativo ou entrevistador, o escritor traz novas territorialidades, vozes excluídas pelo projeto de nação, e temporalidades conflitantes com o futuro inaugurado, simbolicamente, pela Avenida Central. É possível afirmar que dentre a vasta produção do autor, destacam-se uma vertente ligada à cidade oitocentista, colonial, negra, que resiste nas frestas da cidade oficial. O cronista aqui deambula por ruas e becos desconhecidos pelas elites, prisões, favelas, registrando o cotidiano doloroso das camadas populares.

Em paralelo, João do Rio anseia por fixar a velocidade de transformação do cotidiano da cidade, a partir das reformas implementadas por Pereira Passos. Essa preocupação surge em forma de fascínio muitas vezes pela nova cidade disposta sobre a antiga, com a iluminação feérica das avenidas e pela entrada na “civilização” nos moldes europeus. Por outro lado, não são poucas as críticas à frivolidade das elites, à ânsia produzida por um modo de vida guiado pela velocidade e à consciência dolorosa que para a construção de uma nova cidade a memória da cidade antiga igualmente precisa ter fim.

Esses caminhos correm lado a lado na obra de João do Rio e não raro se contradizem, revelando as tensões próprias da modernização. João do Rio escreve na fronteira entre o desaparecimento da cidade oitocentista e o surgimento impositivo de uma capital marcada pelo signo da modernidade periférica. Ao contrário da Europa, onde o capitalismo e o liberalismo andavam juntos, no Brasil recém saído do Império e da escravidão, a modernidade, obviamente, terá características próprias, traduzindo os velhos conflitos entre patrimonialismo, latifúndios e a população escravizada transformada em multidões de homens e mulheres negros subempregados e marginalizados pelo projeto de construção da pátria republicana.

As grandes transformações implementadas pelo Prefeito Pereira Passos visavam a modernização da cidade tendo como eixo principal a reconfiguração do traçado urbano, com destaque para a construção da Avenida Central. A demolição de moradias comunitárias e populares das áreas centrais da cidade implica, na prática, em um controle da presença de negro e pobres, levados em direção aos subúrbios ou às favelas nascentes.

João do Rio presenciou essas mudanças radicais no modo de habitar e transitar pela cidade a partir dessa esquina, de um lado, a exclusão dos indivíduos não considerados aptos a constituir a imagem de um país europeizado; de outro, a entrada em cena de elementos como o automóvel e o cinema, símbolos da modernidade, que formalizam novas formas de estar e observar o espaço urbano.

A crônica-reportagem “Os trabalhadores da estiva”, incluída em *A alma encantadora das ruas* (1908), João do Rio cria uma síntese desse novo-velho país. O jornalista passa o dia, desde o amanhecer, acompanhando o trabalho árduo dos estivadores, profissão que abarcava um número grande de homens negros.

À beira desse cais, saveiros enormes esperavam mercadorias; e, em cima, formando um círculo ininterrupto, homens de braços nus saíam a correr de dentro da casa, atiravam o saco no saveiro, davam a volta à disparada, tornavam a sair a galope com outro saco, sem cessar, contínuos *como a correia de uma grande máquina*. Eram sessenta, oitenta, cem, talvez duzentos. Não os podia contar. (Rio, 1995, p. 108 – ênfase minha)

Despersonalizados, os trabalhadores são transformados em engrenagens dessa grande máquina do capital, muito próxima ainda do trabalho exaustivo, maquinal, do Brasil Colonial. A passagem final da crônica nos leva a compor a visão da sociedade brasileira naquela momento a partir do elo de ligação feito por João do Rio. Já anoitecendo, ele deixa os trabalhadores e sobe para o cais e lá encontra o outro Rio.

Encostados à amurada, damas roçagando sedas e cavalheiros estrangeiros de smoking, debochavam, em inglês, as belezas da nossa baía; no bar, literalmente cheio, ao estourar do champagne, um moço vermelho de álcool e de calor levantava um copo dizendo:

— Saudemos o nosso caro amigo que Paris receberá... (Rio, 1995, p.108)

O movimento ascensional revela essas duas camadas da cidade. A de cima, a do cais recém-reformado, tendo como horizonte a Europa, desconhecendo o trabalho, sustentada pela camada de trabalhadores invisíveis, impedidos de parar pela força do capital. Cidade a ser esquecida pelo Bota-Abaixo de Pereira Passos, mas que retorna à cena pela mão do cronista.

A crônica, nesse sentido, opera como um álbum de recortes, de memórias de uma cidade em vias de perder sua antiga identidade, marcada por formas de estar e habitar seculares, para dar lugar à homogeneidade dos novos hábitos importados, que o cronista percebe como cópia de um tempo já envelhecido na Europa. O que se oferece aqui como novidade às classes burguesas, surge aos olhos de João do Rio, como inautêntico, algo já lido nos romances europeus há décadas. Por isso, não raro, é possível perceber o fastio, o tédio do narrador de suas crônicas; como se diante das inovações comportamentais ele próprio fosse apenas mais um ator.

Paralelamente, cabe ao cronista da Belle Époque reter o passado em seus textos. Reter uma memória que se esvai no momento em que é narrada. Assim, não é raro encontrar na prosa de João do Rio, o uso do olhar testemunhal diante da cidade. Como a fotografia que presentifica o ausente, a crônica de João do Rio flagra o instante fantasmático da cidade prestes a desaparecer. Os anônimos são, por essa perspectiva, fantasmas e testemunhas, presentes nas séries de reportagens e crônicas de João do Rio. Ainda que o cronista lhes confira nome completo, moradia, história, constituem a massa de trabalhadores, transeuntes marginalizados pelas novas configurações sociais.

Walter Benjamin, em “Pequena história da fotografia” ajuda-nos a pensar sobre o surgimento do anônimo no cotidiano da modernidade.

Mas alguns estudos são mais úteis para introduzir a nova técnica que esses retratos: imagens humanas anônimas e não retratos. A pintura já conhecia há muito os rostos desse tipo. Se os quadros permaneciam no patrimônio da família havia ainda alguma curiosidade pelo retratado. Porém, depois de 2 ou 3 gerações esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho artístico do talento de seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se

algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real e não quer extinguir-se na “arte”. (Benjamim, 1996, p. 93)

Benjamim fará uma dura crítica à mercantilização do retrato familiar, visto como mais uma estratégia burguesa vinculando família e capitalismo. Os retratos de David Octavius Hill e Robert Adamson¹, por outro lado, o atraem por fugir pelo esquematismo tradicional dos estúdios de fotografia e remeterem a enquadramentos, iluminação e temas da pintura dos oitocentos, como o registro dos trabalhadores anônimos. A fotografia ganha, para Benjamim, também essa função social e não somente de celebração da vida estabelecida em família.



“Vendedoras de peixe de NewHaven”
David Octavius Hill e Robert Adamson
Cerca de 1845

Benjamim também destaca a obra de Eugène Atget, conhecido pelos panoramas fantasmagóricos parisienses. As imagens de Atget, ao registrarem uma cidade vazia, produzem o incômodo causado pela ausência da massa de anônimos, tomados aqui como índice unificador da cidade

¹ O pintor e desenhista David Octavius Hill (1802 -1870) começa sua carreira como fotógrafo ao lado do engenheiro, também escocês, Robert Adamson no estúdio fotográfico deste. Grande parte da obra produzida pelos amigos encontra-se hoje no acervo do Metropolitan Museum of New York.

moderna. Desnuda, a Paris do fotógrafo parece à espera das multidões. O movimento incessante das ruas torna-se índice simultâneo de presença, pelo signo das massas, e de ausência, pois a condição da massa é o anonimato dos indivíduos.

A partir dessa junção ausência-presença imagética é possível nos aproximarmos da modernidade da primeira década do século XX e das crônicas de João do Rio. Em texto sem assinatura publicado na Revista Fon-Fon (1907), lemos que nas esquinas da cidade “ajusta João do Rio seu binóculo como o astrônomo ambulante o seu telescópio. Cheira a tudo.” (s/p) A comparação entre o binóculo e o método de trabalho de João do Rio enfatiza a aproximação, o enquadramento ótico em meio à multidão. Como o astrônomo esquadrinhando o céu, o jornalista busca a cena, o detalhe, em meio aos anônimos. Mas como manter a precisão do foco e a mobilidade diante da cidade em transformação? A cidade é palimpsesto e João do Rio escava fotogramas do passado na crônica dos silenciados enquanto se move sobre a nova cidade. Sob o pseudônimo Joe, em sua em sua coluna “Cinematographo”, na Gazeta de Notícias, o escritor, no entanto, também tecia críticas à fotografia.

Porque nós temos agora mais um exagero, mais uma doença nervosa: a da informação fotográfica, a da reportagem fotográfica, a do diletantismo fotográfico, a da exibição fotográfica — a loucura da fotografia. Já não há propriamente mais fotógrafos profissionais, porque toda a cidade é fotógrafa. (30 de agosto de 1908)

Se a cidade inteira é fotógrafa, registra e já esquece a imagem produzida, sem lastro, sem referência, é preciso voltar as lentes do instrumento ótico também para o passado, mas tendo como meio a crônica moderna, fruto da flânêrie, da reportagem, mas também da adoção de uma nova linguagem que adota o ritmo da metrópole.

Na introdução do volume *Cinematógrafo* (Crônicas cariocas) (1909), João do Rio define o caminho percorrido pelo gênero crônica, em uma transformação nomeada como “evolução”.

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a

desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada, mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos fatos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos. Esta é a sua feição, o desdobramento das fitas, que explicam tudo sem reflexões, e como o século está cansado de pensar, e como a frase verdadeiramente exata da humanidade na fatura dos casos é o clássico: – já vi! o operador escreve despreocupado, pouco lhe importando que vejam a fita, que a compreendam ou não, ou que tornem a vê-la. (Rio, 2009, p.5-6)

Os dias fatiados da semana, como dispostos na coluna “Cinematographo”, agora encadernados em volume, eternizados, incorporam, paradoxalmente, a velocidade dos dias. Se a crônica, nas palavras de João do Rio, surge como comentário, isto é, propõe-se ligeira, de leitura leve, mas sem perder a profundidade reflexiva, a modernidade “das fitas”, entendidas aqui como sintoma, impele à redução da atenção e às distrações ofertadas a cada novidade. Atenção/distração mostra-se como uma condição paradigmática da modernidade e que se prolonga até nossos tempos. Como afirma Jonathan Crary, “Ao longo do século XIX, o observador teve que operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual” (Crary, 2012, p. 35)

O constante excesso de estímulos físicos, a demanda pela movimentação ininterrupta e a necessidade de repartir a atenção entre diversas atividades simultâneas resulta no que João do Rio denomina de “nevrose”, a ânsia causada por um constante apelo aos sentidos e pela pressa dos acontecimentos.

Hoje, nós somos escravos das horas, dessas senhoras inexoráveis que não cedem nunca e cortam o dia da gente numa triste migalharria de minutos e segundos. Cada hora é para nós distinta, pessoal, característica, porque cada hora representa para nós o acúmulo de várias coisas que nós temos pressa de acabar. O relógio era um objeto de luxo. Hoje até os mendigos usam um marcador de horas, porque têm pressa, pressa de acabar. (Rio, op. cit, p. 267)

O presente, como descrito na crônica acima “Presa de Acabar”, não oferece possibilidade de pertencimento porque sua dimensão é a da

constante mutação e do correr das horas. O passado e os territórios da cidade, pelo contrário, oferecem ao cronista a memória unificadora da cidade, a lastro do pertencimento. O escritor ocupa esse lugar peculiar de quem espia o passado e o futuro, concomitantemente, com os pés presos ao presente caleidoscópico. “Os velhos cocheiros”, publicada em livro no volume *A alma encantadora das ruas* (1908) traz, em um primeiro momento, a conversa entre o narrador e um cocheiro de um “vis a vis pré-histórico” Como se pergunta o narrador: “Seria uma recordação literária ou a memória de uma fisionomia de infância?” (Rio, 1995, p.71). Entre a falsa memória literária e a realidade, o passado vence trazendo consigo seus fantasmas.

Havia vinte anos sim, havia vinte anos que no passar pela estação de carros os meus olhos de criança se fixaram curiosamente na fisionomia jocunda de um velho, que já naquele tempo era velho e já naquele tempo gravemente roncava na boleia de um carro! Havia vinte anos. (Rio, 1995, p.71)

O passado da cidade é registrado pela permanência de seus personagens fincados nos mesmos marcos territoriais, desde o século passado e, assim, garantindo ao cronista, maneiras de se referenciar em relação à cidade e ao tempo. A memória individual estabelecida em cruzamento com o espaço urbano é registrada por João do Rio como a eminência do desaparecimento da cidade oitocentista para dar lugar a “cosmópolis num caleidoscópico” (Ibid, p.59), feliz síntese cunhada pelo escritor para descrever o Rio de Janeiro.

Como este cocheiro estava do outro lado da vida! Quinze anos apenas tinham levado o seu mundo e o seu carro para a velha poeira da história! Ele falava como um eco, e estava ali, olhando o *boulevard* reformado, pensando nos bons tempos das missas na catedral e das moradas reais, hoje ocupadas pela burocracia republicana. (Rio, 1995, p.72)

Se João do Rio não apresenta uma vinculação a esses personagens presos à cidade desaparecida, tampouco o novo Rio de Janeiro, marcado pelo aceleração dos acontecimentos, lhe parece uma alternativa satisfatória como se vê na abertura do *Cinematographo*. O mesmo modelo,

marcado pela angústia, aparecerá em “A era do Automóvel” crônica de abertura do volume *Vida Vertiginosa*, publicado em 1911.

Em um país ainda com poucas fábricas, com o trabalho braçal reservado exclusivamente aos negros e muito pobres, importa destacar que a percepção do fatiamento do tempo não se dará por meio das horas repetitivas passadas no trabalho mecanizado, mas pela tecnologia da comunicação, do transporte e dos meios óticos, como o cinematógrafo.

O tempo acelerado para uma elite atarefada em seus compromissos financeiros, políticos e sociais parece ainda estacionário quando João do Rio captura indivíduos cujas profissões estão em vias de acabar. Frequentemente, João do Rio se vale de um modelo estético descritivo, de influência realista-naturalista, para registrar os corpos dos sujeitos marginalizados, vinculando a decadência física às exigências demandadas pelas condições do trabalho subalternizado, como no caso do cocheiro Braga, personagem da crônica “O velho cocheiro”.

O ofício, longe de tornar ágeis os corpos, faz lesões cardíacas, atrofia as pernas, hipertrofia os braços, de modo que quinze anos de boleia, de visão elevada do mundo, ao sol e à chuva, estragam e usam um homem como a ferrugem estraga o aço mais fino. O Braga era um velho trapo encharcado. (Rio, 1995, p. 72)

A passagem do tempo é aqui registrada pelo próprio corpo, testemunho do envelhecimento físico e metáfora da memória olvidada a favor do ideário progressista que, de forma interessada, coloca em segundo plano o trabalho braçal. Ao descrever os trabalhadores, João do Rio termina por fixar a memória de identidades de sujeitos, práticas e hábitos em vias de desaparecimento. Talvez, por isso, o uso do detalhamento conceda ao leitor uma percepção de estiramento do tempo, enquanto ao criar relatos sobre a presença da técnica, o escritor se preocupe em construir textos que denotem a rapidez, a angústia diante do futuro desconhecido. Como diz o próprio cronista, “E, subitamente, era a Era do Automóvel”, colocando em ênfase a surpresa diante do inesperado.

Um artigo de duzentas linhas escreve-se quase em vinte estenografado. Assim, como encurta tempos e distâncias no espaço, o Automóvel tempo e papel na escrita. Encurta mesmo as palavras inúteis e a tagarelice. O monossílabo na carreira é a

opinião do homem novo. A literatura é ócio, o discurso é o impossível. (Rio, 2009, p.6)

João do Rio aproxima-se aqui das interrelações produzidas pelo Futurismo italiano entre linguagem e máquina. Renato Cordeiro Gomes, em “Progresso, velocidade, máquina e mídia: um futurismo periférico e a crônica de João do Rio”, segue as pistas esparsas das impressões de João do Rio sobre o movimento, principalmente, porque o escritor além de estar sempre atualizado com os movimentos literários europeus, estava em viagem pela Europa quando da publicação do Manifesto Futurista, de Marinetti, no Le Figaro, em 20 de fevereiro de 1909.

Como tudo leva a crer, João do Rio tinha lido a *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme par F. T. Marinetti* (Milano: Éditions de Poésie, 1909). Note-se que nesse mesmo volume, de 1909, publicado em Milão, mas em francês, está também o Manifesto do Futurismo, certamente lido pelo jornalista-escritor carioca. (Gomes, 2010, s/p)

Certo é que a máquina passa a ocupar, como no Futurismo, papel central na leitura das metrópoles empreendida por João do Rio. Como é possível deprender da citação da “A era do automóvel”, a escrita literária, compreendida como espaço das belas letras, só poderia ser ofício dos ociosos nesses novos tempos. Encurtar, cortar, sintetizar, conceitos tão evidentes na prosa e na poesia modernista são, de certa forma, intuídos pelo cronista. Mesmo as crônicas do volume *Vida vertiginosa*, cujo fio unificador é a velocidade das transformações urbanas, revelam uma escrita limpa de excessos; as frases são curtas, objetivas, os diálogos diretos. Máquina e escrita se intercambiam na velocidade necessária ao progresso. Ou a velocidade necessária ao progresso colabora na criação de novas escritas.

Assim, mesmo que não esteja no horizonte de João do Rio a adoção de uma linguagem que traduza a fragmentação dos novos tempos, é possível perceber uma significativa ruptura em seus textos entre passado e presente, em que os símbolos do progresso e da nova cidade, como o automóvel, atuam como elementos de esgarçamento espacial e temporal. A angústia nasce desse observador fascinado pelas transformações e perdido nas memórias da cidade antiga em vias de desaparecimento.

A marca da tecnologia como constituinte do indivíduo moderno volta a aparecer na crônica “O dia de um homem em 1920”, encerrando *Vida Vertiginosa*. Apesar de ser nomeada como crônica, defendo que esse texto se aproxima mais do conto, pelo seu teor narrativo, o narrador onisciente em terceira pessoa, a construção de personagens e a criação de um enredo que mira um futuro distópico. Nessa nova realidade, o sujeito perdeu sua identidade, seu nome, e é nomeado como Homem Superior, fato que implica na existência de homens e mulheres inferiores, empregados desse capitalista “intendente-geral da Compra de Propinas, chefe do célebre Jornal Eletro Rápido, com uma edição diária de seis milhões de telefonógrafos a domicílio”. (Rio, 1911, p. 334)

Como nota Renato Cordeiro Gomes, “Organiza-se a cidade futurista por meio da oposição alto/baixo, refinamento/selvageria, avanço tecnológico/atraso.” (Gomes, op.cit, s/p) Nessa urbe distante da terra, agora espaço reservado ao humano, como a morte e o enterro da filha do Homem Superior, o dia gira em torno da produtividade e em obrigações sociais passíveis de serem transformadas em capital simbólico.

É o retrato duro de uma elite econômica corrompida e esvaída na busca pela otimização do tempo. Um registro que dialoga com o filme *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang. Como na narrativa de João do Rio, o universo do filme alemão divide-se entre o espaço superior, arranha-céus de onde industriais comandam a cidade, e os subsolos, habitado pelos trabalhadores miseráveis.

Em “O dia de um homem em 1920”, a “fábrica” é de notícias, obviamente, em uma alusão ao jornalismo da época, alvo de críticas do próprio João do Rio por se revelar, por vezes, mais interessado na vida mundana da capital. A preocupação com o esvaziamento da linguagem, que já se revelará na crônica de abertura do livro, retorna de forma mais contundente. Entra uma informação e outra não há explicações ou espaço para reflexão. As frases se amontoam sem ordenação possível a não ser pela emergência dos números. Telegráfica, sintática, a narrativa emula a velocidade dos novos tempos. Sem dúvida, é o texto de João do Rio que mais se aproxima das técnicas encontradas no Manifesto Futurista.

O recorde da velocidade: chega-nos da República do Congo com três dias de viagem apenas, no seu aeroplano de *course*, o notável Embaixador Zambeze. Foi lançada na Cafrária a moda das *toilettes pyrilampe* feitas de tussor luminoso. Fundaram-se ontem trezentas companhias, quebraram quinhentas, morreram cinco mil pessoas. (Rio, 1911, p. 335)

O Homem superior, com sua pressa de acabar, de ir em frente, aproxima-se “*Homus cinematographicus*”, classificação irônica do autor dada aos indivíduos de sua época, definidos como essa “delirante sucessão de fitas cinematográficas” (Rio, 2009, p. 268). O “homem cinematográfico, figura em constante deslocamento, se define pela própria pressa e pela incapacidade de indiferenciação com a massa. “O homem de agora é como a multidão: ativo e imediato. Não pensa, faz; não pergunta, obra; não reflete, julga.” (Rio, 2009, p. 269)

Sem saída possível, preso à rotina ditada pelas máquinas e o capital, à semelhança do homem cinematográfico, o Homem Superior anseia pela fuga impossível: do espaço-tempo distópico, a própria metrópole moderna. Em seu *coupé aéreo*, o homem de 1920 dita ao motorista: “Para frente! Para frente! Tenho pressa, mais pressa”. (Rio, 1911, p. 336). Eliminando o destino, o “para onde?”, só resta ao indivíduo moderno a alienação da própria experiência. A crônica de João do Rio situa-se nesse interstício entre o cidade sob ameaça da perda da memória e um futuro cuja velocidade maravilha e aterroriza.

REFERÊNCIAS

BENJAMIM, Walter. “Pequena história da fotografia”. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Ed. Senac, 2004.

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção – atenção, espetáculo e cultura moderna*. Trad. Tina Montenegro. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

_____. *Técnicas do observador – visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1908.

GOMES, Renato Cordeiro. “Progresso, velocidade, máquina e mídia: um futurismo periférico e a crônica de João do Rio.” In. *Rumores* – Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias. São Paulo: USP, 2010. Volume 4, número 8.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.

_____. *Cinematógrafo* (Crônicas cariocas). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

_____. *Vida Vertiginosa*. Paris: Garnier, 1911.

REVISTA FON-FON. Rio de Janeiro, julho de 1907.

SCHWARTZ, Vanessa. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade de Paris fim-de-século.” In. CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

POLICARPO QUARESMA: O NACIONALISTA DESENCANTADO

Marta Rodrigues*

RESUMO: Como movimento em que pela primeira vez a questão da nacionalidade se colocava como tema de fato, o Romantismo terminou por balizar muitas das preocupações estéticas posteriores. Com Policarpo Quaresma, Lima Barreto discutiu as frustrações de um projeto de pátria utópico, que se despedaça frente à realidade político-social do Brasil pós-republicano. Buscamos analisar a trajetória de decepções de Policarpo, intercalando a visão ufanista do personagem à visão crítica, irônica e satírica do narrador, a quem cabe a responsabilidade de expor a falência das esperanças utópicas, e, em última instância, românticas, do personagem a quem acompanha rumo ao seu "triste fim".

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Nacionalismo. Lima Barreto. Triste fim de Policarpo Quaresma.

ABSTRACT: As a movement in which the question of nationality was first introduced as a matter of fact, Romanticism eventually marked out many of the later aesthetic concerns. With Policarpo Quaresma, Lima Barreto discussed the frustrations of a utopian homeland project, which shattered before the politico-social reality of post-republican Brazil. We seek to analyze the trajectory of disappointments of Policarpo, interspersing the character's vision of the character with the critical, ironic and satirical vision of the narrator, who is responsible for exposing the bankruptcy of the utopian and ultimately romantic hopes of the character to whom accompanies him to his "sad end."

KEYWORDS: Romanticism. Nationalism. Lima Barreto. Triste fim de Policarpo Quaresma.

Pode-se perceber, a todo tempo, em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, a articulação de duas vozes, a do narrador e a do protagonista, que, em certos aspectos, se antagonizam. Policarpo defende um nacionalismo ufanista, calcado na leitura de autores românticos, base de sua formação intelectual, enciclopédica e, em larga medida, oficial. Essa defesa ocorre tanto através do recurso do discurso direto, que explicita a sua fala, sem mediações, quanto da representação de suas idéias e pensamentos revelados pela voz do narrador, a quem cabe costurar o texto, expondo pensamentos e emoções. A

voz do narrador, no entanto, imperiosa, debocha, ironiza e destrona o discurso utópico e romântico.

Mas em quem estaria a verdade? A verdade depende do ponto de vista adotado, pois não é única. Se há duas pretensas verdades, a de Policarpo e a do narrador, que se sobrepõem na narrativa, outras se insinuam através de outros personagens. Logo, a narrativa alimenta-se da realidade externa, mas esta passa a constituir um outro espaço, o da ficção.

Policarpo sustenta seu nacionalismo através da leitura e o defende em um processo quase científico, dentro de um perfil próximo ao naturalista, conforme conclui o narrador. No entanto, os juízos de valor emitidos por esse mesmo narrador a respeito das tendências patrióticas de Policarpo revelam a tensão existente entre as duas visões de mundo que se opõem, como pode ser comprovado no confronto entre os dois fragmentos abaixo, ambos expressos pelo narrador:

[...] o que o patriotismo o fez pensar [Policarpo], foi num conhecimento inteiro do Brasil, levando-o a meditações sobre os seus recursos, para depois então apontar os remédios, as medidas progressivas, com pleno conhecimento de causa. (Barreto, 1989, p. 17)

[Policarpo] Defendia com azedume e paixão a proeminência do Amazonas sobre todos os demais rios do mundo. Para isso **ia até ao crime** de amputar alguns quilômetros ao Nilo [...] (Barreto, 1989, p. 18) [grifos nossos]

É possível observar que a tentativa de imprimir ao espírito nacionalista de Policarpo um caráter minimamente racional, científico, entra em conflito com o “crime” que ele comete para defender sua posição. Dessa forma, a visão da verdade fica cindida entre personagem e narrador, este revelando a “mentira” por trás da suposta objetividade pretendida por aquele.

Esse pseudocientificismo e racionalismo de Policarpo, contraditoriamente baseados em critérios românticos idealizantes da realidade, são retratados ao longo da primeira parte do romance, sedimentando a caracterização que se deseja fazer do personagem. Ele serve a um propósito específico: levar o leitor a criar uma imagem do protagonista para, posteriormente, comprovar a vacuidade de sua constituição. O fato de sermos levados a rir do personagem junto com o narrador nesse primeiro

momento não impede que esse mesmo narrador nos enteneça, através de sua construção discursiva, com os sucessivos fracassos pelos quais passa o personagem, pois, conforme afirma Sônia Brayner, “[...] O riso e a amargura dorida são os extremos que se tocam na obra de Lima Barreto” (Brayner, 1979, p.157).

A complexidade de uma obra literária como *Triste Fim de Policarpo Quaresma* reside no fato de que ela se articula tanto através da *razão* cínica e crítica do narrador quanto da *paixão* romântica do personagem que a protagoniza. Embora o nacionalismo de Policarpo, elemento central da narrativa, seja identificado e criticado pelo narrador por seu caráter utópico, esse patriotismo jamais parece ao leitor inverossímil ou mesmo simplesmente como um elemento sujeito à galhofa, ao desdém, e isso se deve, em grande parte, ao fato de que a paixão de Policarpo é plenamente traduzida e realizada através do mesmo narrador que a contesta. Isso é possível porque, em vários momentos, o narrador narra não sob o seu ponto de vista, mas sim sob o ponto de vista do personagem, traduzindo seus sentimentos e emoções. Assim, não há a supremacia absoluta da voz crítica, do relato consciente e objetivo, há também a voz do outro, e é exatamente o deslocamento do ponto de vista do narrador para o personagem que empresta ao texto a sua carga dramática, fazendo-nos compadecer do triste fim, do triste destino que se delineia desde o começo.

Ao caracterizar o ufanismo de Policarpo, em “A lição de violão”, percebe-se que o narrador não só expõe os elementos que solidificam a formação do personagem como também demonstra a seriedade que o tema pátrio tem em sua vida. É possível afirmar que há um respeito pelas convicções que motivam o personagem, mesmo que, para o narrador, elas sejam desprovidas de valor concreto, porque integram um ideal de pátria e, como tal, pouco se aproximam do real: “[...] Policarpo era patriota. Desde moço, aí pelos vinte anos, o amor da pátria tomou-o todo inteiro. **Não fora o amor comum, palrador e vazio; fora um sentimento sério, grave e absorvente.**” (Barreto, 1989, p. 17) [grifos nossos]

Não há espaço para se contestar o sentimento patriótico de Quaresma, para se duvidar de sua legitimidade, o que pode ser comprovado pela seleção de adjetivos que o caracterizam, “*sério, grave e absorvente*”, em

oposição ao que seria, de fato, um sentimento a ser criticado, a um nacionalismo falso, “*comum, palrador e vazio*”. É assim que o narrador constrói o arcabouço de uma figura incompreendida. Se o narrador, ao longo da história, irá ironizar, satirizar, debochar dos excessos pátrios de Policarpo é porque, instituído de seu poder e estatuto na trama ficcional, a ele cabe o papel de efetuar uma reflexão crítica não só do protagonista, mas de todos aqueles que o condenam, direta ou indiretamente, à marginalidade.

No mesmo capítulo, “A lição de violão”, a oposição entre a visão do narrador em relação ao país, metonimicamente representado através da caracterização do jardim de Policarpo, e a do personagem se comprova através da escolha lexical, mais especificamente dos adjetivos selecionados. A estrutura discursiva apresenta uma sobreposição das impressões do narrador com as do personagem, a qual se evidencia através de uma contraposição semântica, demonstrada pela utilização de adjetivos de valor positivo, refletindo a perspectiva de Policarpo, e de valor negativo, associados à perspectiva do narrador. A oposição dos pontos de vista é ainda mais acentuada pela utilização irônica das reticências como elemento de ênfase às críticas do narrador.

Acabado o jantar [Policarpo, Adelaide e Ricardo] foram ver o **jardim**. Era uma **maravilha; não tinha nem uma flor...** Certamente não se podia tomar por tal **miseros** beijos-de-frade, palmas-de-santa-rita, quaresmas **lutulentas**, manacás **melancólicos** e outros **belos** exemplares dos nossos campos e prados. [...] (Barreto, 1989, p. 24) [grifos nossos]

No segundo capítulo da primeira parte do romance, “Reformas radicais”, o major Quaresma encontra-se em pleno período de frutificação de suas idéias nacionalistas. O narrador reforça a composição patriótica do personagem novamente através do uso de advérbios de intensidade, do uso de adjetivos, que funcionam como uma estratégia hiperbólica de construção positiva da imagem do país: [O Brasil] Tinha **todos** os climas, **todos** os frutos, **todos** os minerais e animais úteis, as **melhores** terras de cultura, a gente **mais** valente, **mais** hospitaleira, **mais** inteligente e **mais** doce do mundo [...] (Barreto, 1989, p.30) [grifos nossos]

Ainda assim, desde o início do capítulo, anuncia-se o que o título já avisa de antemão aos leitores: não há possibilidade de um final feliz para o personagem tendo ele uma visão tão fantasiosa da realidade. O que o narrador coloca em xeque a todo momento não é a veracidade dos sentimentos de Policarpo, mas sim a sua possibilidade de realização em um mundo em que os interesses pessoais se sobrepõem aos interesses coletivos. Desse modo, no início do capítulo, a aparente tranquilidade do espaço físico, antes de ser uma demonstração real de calma, prenuncia os tumultos que virão: “[...] Na sua **meiga e sossegada** casa de S. Cristóvão[...]

” (Barreto, 1989, p. 29) [grifos nossos].

Essa estratégia de compor uma caracterização positiva do ambiente em contraponto ao que se encontrará na narrativa do ponto de vista dos eventos é constante em todo o romance. O leitor é levado a desacreditar das descrições favoráveis feitas porque, ao longo do texto, elas se mostram pistas falsas; quase sempre quando há um ambiente físico harmonizado é porque haverá uma desarmonia pessoal para o protagonista. Essa desarmonia aparece, nesse primeiro momento, sob a forma de uma necessidade do personagem de reagir frente à perda das tradições, após tentativa infrutífera de resgatar aspectos da cultura afro-brasileira com tia Maria Rita:

[...] Como é que o povo não guardava as tradições de trinta anos passados? Com que rapidez morriam assim na sua lembrança os seus folgares e as suas canções? Era bem um sinal de fraqueza, uma demonstração de inferioridade diante daqueles povos tenazes que os guardam durante séculos! [...] (Barreto, 1989, p. 35)

É interessante observar que os dois primeiros períodos — em que se encontram as perguntas, os questionamentos quase retóricos — parecem, através do uso do discurso indireto livre, vir de reflexões de Quaresma. No entanto, a avaliação, a opinião negativa que segue parece mais adequada ao narrador do que ao ufanista Policarpo. As “vozes”, nesse caso, se misturam; há uma estrutura reflexiva: ao mesmo tempo em que o narrador reflete o pensamento do personagem e o traduz, emite sobre ele um julgamento, uma conclusão que rebate a perplexidade de Quaresma, por meio de uma constatação quase que óbvia da inferioridade pátria em relação aos outros povos.

É a partir desse momento que o trágico destino de Policarpo começa a se delinear, através de seu desejo de reação, que será um traço característico de seu processo de sucessivos fracassos. É a sua vontade de sair do conhecimento livresco para a ação que determina a sua trajetória em direção ao seu “triste fim”: “[...] Tornava-se preciso reagir, desenvolver o culto das tradições, mantê-las sempre vivazes nas memórias e nos costumes...” (Barreto, 1989, p. 35).

Policarpo não é um medíocre, embora sustente suas opiniões em ideias medíocres, porque cristalizadas, fomentadas em seu escritório, à base de leituras que desejavam transmitir uma idéia de pátria perfeita, a que ele deseja. É essa ausência de mediocridade que o torna não um personagem que simplesmente é subjugado pelos acontecimentos, mas sim alguém que determina o seu destino através de uma série de ações.

O desejo de manutenção de nossas tradições leva-o a resgatar o costume da saudação em Tupinambá, resultado de um estudo das suas tradições. Tal atitude, representada pelo narrador de forma satírica, ridícula, cômica até, contraria a austeridade, a seriedade de Policarpo e, por isso mesmo, intensifica a sua tragicidade, levando outros a questionarem pela primeira vez a sanidade do personagem:

Desde dez dias que se entregava a essa árdua tarefa, quando (era domingo) lhe bateram à porta, em meio de seu trabalho [os estudos]. Abriu, mas não apertou a mão. Desandou a chorar, a berrar, a arrancar os cabelos, como se tivesse perdido a mulher ou um filho. A irmã correu lá de dentro, o Anastácio também, e o compadre e a filha, pois eram eles, ficaram estupefatos no limiar da porta. (Barreto, 1989, p. 39)

O retrato cômico, satírico de Policarpo ganha aqui em humor por ele fazer a estranha saudação a sério, e não em uma brincadeira, como na representação do “Tangolomango”. A encenação da saudação destoa do perfil sério do personagem, intensificando o risível retratado, exemplificando o que Sônia Brayner afirma a respeito do papel da sátira na obra de Lima Barreto:

A sátira em Lima Barreto possui um conteúdo que, pelo seu lado hiperbólico, extremado, excessivo, cai no grotesco, suportando implicitamente o reconhecimento de uma norma ética, utópica no estado social cotidiano que descreve, suporte básico

de sua fatura literária militante. [...] próximas sempre do cômico, as situações de confronto entre duas formas de sociedade — a vivenciada e a idealizada — atacam com o objetivo de corrigir através do desnudamento ridículo as normas preconceituosas e rígidas. (Brayner, 1979, p.157)

O inocente evento do cumprimento em Tupinambá, associado à idéia fixa da necessidade de fazer algo pelo resgate das origens culturais, é que leva Policarpo a uma sucessão de atitudes que culminam em seu enlouquecimento e sua conseqüente internação. Nesse momento, a simpatia do narrador pelo personagem se evidencia, o tom de galhofa cede espaço a uma respeitosa admiração, embora as diferenças de ponto de vista se mantenham. Não há lugar para a inocência no discurso engajado e crítico do narrador, a quem nada nem ninguém escapa, a não ser os poucos personagens por quem nutre algum tipo de enternecimento, como Policarpo ou Ricardo Coração dos Outros, ou alguma semelhança de perspectiva, como Olga, como se vê a propósito do requerimento de Policarpo solicitando a implementação do tupi como língua oficial:

Quem soubesse o que uma tal folha de papel representava de esforço, de trabalho, de sonho generoso e desinteressado, havia de sentir uma penosa tristeza, ouvindo aquele rir inofensivo diante dela. Merecia raiva, ódio, um deboche de inimigo talvez, o documento que chegava à mesa da Câmara, mas não aquele recebimento hilário, de uma hilaridade inocente, sem fundo algum, assim como se se estivesse a rir de uma palhaçada, de uma sorte de circo de cavalinhos ou de uma careta de *clown*. (Barreto, 1989, p. 61)

O narrador, a despeito de não partilhar das opiniões de Policarpo, toma claramente partido do personagem, destaca o seu esforço, o seu trabalho, o seu “sonho generoso e desinteressado”, em um mundo em que até o riso é de uma “hilaridade inocente”, porque vindo de pessoas incapazes de analisar profundamente o que quer que seja. A oposição aos ideais do major seria aceitável se fosse sustentada por argumentos de pessoas respeitáveis, íntegras como o próprio personagem. Apesar de o próprio narrador discordar da mentalidade patriótica do personagem e permitir que o leitor partilhe de sua opinião, como se fosse alguém que também possuísse estofo moral para avaliar Policarpo da mesma forma que ele, não admite o

desrespeito daqueles por quem nutre aversão, dos representantes públicos do poder, a quem critica duramente durante toda a narrativa.

Embora dele discorde, o narrador admira o espírito de Quaresma, o que se expressa no uso dos adjetivos com que o caracteriza: “desinteressado, terno, ingênuo, inocente”. Revela-se aí, e em vários outros momentos, a relação ambígua, contraditória que há entre narrador e personagem: embora o satirize, vista-o com as cores da comicidade, até o ridicularize, o narrador não deixa de ter simpatia, ternura e admiração pelo nacionalismo sincero e livre de ambições de Policarpo. Mesmo porque, se o narrador não se coloca a favor do posicionamento utópico de Quaresma, coloca-se menos ainda a favor do *status quo*; na verdade, empreende uma crítica às duas posturas, conforme destaca Silviano Santiago: “[...] se o romance faz uma crítica violenta às forças que impedem o desabrochar das idéias de Policarpo, por outro lado traz ele também [...] uma crítica à noção idealizante de pátria que Policarpo tenta pôr em prática. [...]” (Santiago, 1982, p.172)

Assim, o fato de Policarpo pecar por excesso de ingenuidade não desmerece a sua luta. Na verdade, ao ser a consciência crítica dessa ingenuidade, o narrador nos mostra a impossibilidade da sinceridade em um mundo de egoísmo e interesses, destacando, assim, que melhor seria o mundo se houvesse mais Policarpós e menos “inocentes” arrogantes. Isso se evidencia no trecho em que, após a internação do major Quaresma, o narrador reflete a respeito da loucura que acometeu o personagem, a partir de considerações feitas por Olga: “[...] as portas dos **nossos** infernos sociais [...] Não é só a morte que nivela; a loucura, o crime e a moléstia passam também a sua rasoura pelas distinções **que inventamos**” (Barreto, 1989, p.77) [grifos nossos]

Nesse momento, o narrador se assume como um tradutor dos pensamentos de Olga e, de certa forma, usa a personagem para marcar posições que ele mesmo defende. Daí muitas vezes haver uma intersecção de vozes, indicada pelo uso da 1ª pessoa do plural, que inclui não só o narrador como elemento que possui uma visão comum à apresentada, mas também o leitor, levando-o a uma reflexão crítica. Essa intersecção não permite que se defina, que se limite a quem pertencem as reflexões feitas:

“E ela [Olga] pensava como esta **nossa** vida é variada e diversa, como ela é mais rica de aspectos tristes que de alegres, e como na variedade da vida a tristeza pode mais variar que a alegria e como que dá o próprio movimento da vida.” (Barreto, 1989, p. 78) [grifos nossos]

Essa estratégia de intersecção de vozes é utilizada ao longo da narrativa, especialmente como elemento de contraposição entre os discursos do narrador e o de outros personagens. Como afirma José Luiz Fiorin, todo discurso apresenta mais de uma visão de mundo, dependendo de quantos pontos de vista forem apresentados:

[...] todo discurso desvela uma ou várias visões de mundo existentes numa formação social. [...]

Quando o discurso tem, em seu interior, um único enunciador, revela apenas uma visão de mundo. [...] No entanto, num romance há vários enunciadores de segundo grau (personagens) a quem o narrador delega voz. Essas personagens podem manifestar diferentes visões de mundo. [...]

Além das diferentes visões de mundo apresentadas pelos personagens, o narrador pode ou não tomar partido por uma das ideologias reveladas na obra. [...] (Fiorin, 2004, p. 80)

Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, pontos de vista diferentes e conflitantes são mostrados com o propósito de evidenciar a positividade do protagonista e a postura sempre crítica do narrador, que não toma partido por nenhuma ideologia.

A partir da figura de Policarpo Quaresma, Lima Barreto discutiu as frustrações de um projeto de pátria utópico, construído nas leituras românticas que o personagem efetua em sua biblioteca. A idealização de Policarpo se despedaça frente à realidade político-social do Brasil pós-republicano, em que os interesses pessoais, políticos se sobrepõem a qualquer tentativa de mudanças em prol da coletividade ou da construção efetiva de uma pátria para todos, razão pela qual Floriano Peixoto, em ficcional encontro com Policarpo o chama de “visionário”. Em lugar de buscar refúgio em evocações nostálgicas de um passado nacionalista, Lima

Barreto vai colocar seu personagem em confronto com uma realidade que lhe destitui, gradativamente, os sonhos nacionalistas. A terra produtiva, em que “se plantando tudo dá”, tem nas saúvas uma opositora real para os projetos rurais do personagem. Além disso, os interesses políticos e econômicos dos coronéis ruralistas, que não veem com bons olhos alguém que questiona o *status quo* dominante, mostram-se tão impeditivos para as reformas idealizadas por Policarpo quanto as saúvas. Sem poder valorizar o conhecimento pátrio que possui, e sem poder empreender as reformas no campo que levariam a uma melhoria de vida ao povo, Policarpo ainda tenta uma cartada final, ao acreditar que na República encontraria a resposta para uma modificação efetiva na pátria. O que encontra, ao cabo, é um sistema que persegue a quem ele se opõe, centrado em interesses que passavam ao largo do patriotismo, do nacionalismo. Patriotismo, nacionalismo e ingenuidade, heranças românticas, formam um tripé insustentável em um mundo histórica e socialmente construído sobre bases tão frágeis como as que se mostram ao longo do romance.

A trajetória de Policarpo até seu triste fim obedece a um destino traçado pelo próprio personagem. Os seus supostos erros, por não compreender o mundo a partir de um ponto de vista mais objetivo e racionalista, como o narrador destaca nas inúmeras situações em que traça o perfil idealizante de Quaresma, não podem e nem devem ser compreendidos como erros, na medida em que absurda não é a sua posição diante do mundo, mas sim o fato de o mundo não a aceitar.

Conforme afirma Ronaldo Lima Lins, a relação que Policarpo estabelece com a nação não é racional, mas sim afetiva; por isso, a despeito de todas as conseqüências negativas que vai acumulando ao longo de suas iniciativas, o personagem insiste em apegar-se às suas idéias, mesmo que elas culminem em sucessivos fracassos. É o que o crítico caracterizou como

“destino errado”: “[...] Saliente-se, no caso, como aqui igualmente nos confrontamos a um ‘destino errado’, no qual os projetos individuais apontam para um lado e a realidade para outro.[...]” (Lins, 1997, p. 310-312).

Policarpo, na verdade, erra porque se coloca contra os paradigmas sociais, porque excede os limites impostos, não se submetendo àquilo em que não acredita. Ele alcança o que se pode considerar a plenitude humana: o equilíbrio entre a reflexão racional, tantas vezes assinalada pelo narrador com um elemento do qual o personagem era destituído, e a emoção, que sempre o caracterizou, mesmo quando o seu impulso o leva à morte.

Após a exposição da nova consciência de Policarpo, que acredita ter sido abandonado por todos, o narrador retoma o fio da narrativa para mostrar que, de posse do conhecimento dos fatos, ao contrário do que supunha Quaresma, há um personagem empenhado em libertá-lo, justamente aquele que, em vários momentos, se revelou muito semelhante a Policarpo, Ricardo Coração dos Outros. Apesar de todos os riscos que tal empreitada poderia provocar, Ricardo não arrefece de sua vontade de ajudar o amigo.

[...] [Ricardo] Sabia perfeitamente que corria grande risco, pois a indignação no palácio contra Quaresma fora geral. A vitória tinha feito os vitoriosos inclementes e ferozes, e aquele protesto soou entre eles como um desejo de diminuir o valor das vantagens alcançadas. Não havia mais piedade, não havia mais simpatia, nem respeito pela vida humana [...]

Ricardo, entretanto, não se amedrontou [...] (Barreto, 1989, p. 243)

Cada tentativa de Ricardo, a despeito de sua coragem, resulta em fracasso. Ninguém quer se comprometer, ajudando uma pessoa que contrariou os interesses do governo. De Genelício, cuja resposta a interpelação de Ricardo fora simplesmente “O governo tem sempre razão” (Barreto, 1989, “A Afilhada”, p.245), a Albernaz, “amigo” de longa data de Policarpo, que, assim como Genelício, tem plena consciência de seu papel no jogo social e político, e até mesmo a Bustamante, “superior” de Quaresma, que quase manda prender Ricardo, o violeiro só encontra frustração. Ricardo

manifesta sentimento análogo ao de seu amigo de desventuras e de sonhos, sentindo-se desamparado e desacreditando em tudo e em todos.

Ricardo veio andando triste e desalentado. O mundo lhe parecia vazio de afeto e de amor. Ele que sempre decantara nas suas modinhas a dedicação, o amor, as simpatias, via agora que tais sentimentos não existiam. Tinha marchado atrás de cousas fora da realidade, de quimeras. [...] (Barreto, 1989, p. 246)

Se o observado depende da perspectiva do observador, o que encontramos ao longo da narrativa e, especialmente, no fim da vida de Policarpo, é que ele foi sempre visto de acordo com o recorte pessoal de cada um dos personagens. Para os burocratas que usufruem dos despojos da guerra, ele é um traidor da pátria e, para os amigos, Ricardo e Olga, é o sonhador de sempre, que jamais mereceria o destino que lhe reservaram. É em Olga, portanto, que Ricardo encontrará a ajuda que busca na tentativa de salvação do amigo.

A construção do perfil da afilhada de Policarpo ao longo do romance foi feita de maneira sempre positiva. Mantendo muitas vezes uma espécie de identidade ideológica com o narrador, Olga mostrou-se capaz de perceber criticamente o mundo em que se inseria, apresentando uma lucidez que destoava do perfil dos outros personagens, ainda que, de uma forma ou de outra, também tenha se enquadrado naquilo que a sociedade esperava dela, como cumprir a submissão a um casamento sem amor, por hábito social, embora consciente dele. É no momento em que Ricardo busca a sua ajuda que a grandiosidade de Olga se revela em sua plenitude, assim como a sua já sinalizada capacidade para compreender a grandiosidade presente em seu padrinho. Ela é capaz inclusive de, em uma atitude contrária às convenções, opor-se aos interesses do marido, revelando uma faceta até então desconhecida. Aceitando ir ao Itamarati interceder a favor de Policarpo, contraria o marido, que havia recomendado que ela não o comprometesse envolvendo-se nesse assunto.

Ela não lhe [ao marido] respondeu logo e mirou-o um instante com os seus grandes olhos cheios de escárnio; mirou-o um, dous minutos; depois, riu-se um pouco e disse: — É isto! “Eu”, porque “eu”, porque “eu” é só “eu”, para aqui, “eu” para ali... Não pensas noutra cousa... A vida é feita para ti, todos só devem viver para ti... Muito

engraçado! De forma que eu (agora digo “eu” também) não tenho direito de me sacrificar, de provar a minha amizade, de ter na minha vida um traço superior? É interessante! Não sou nada, nada! Sou alguma coisa como um móvel, um adorno, não tenho relações, não tenho amizades, não tenho caráter? Ora!...

Ela falava, ora vagarosa e irônica, ora rapidamente e apaixonada; e o marido tinha diante de suas palavras um grande espanto. [...] (Barreto, 1989, p. 249-250)

Nesse momento, Olga retira-se do “palco social”, assumindo seu eu interior, e o que se vê é uma personagem “solene, firme, alta e nobre” (Barreto, 1989, p. 250). Ao assumir a sua vontade, o seu querer, o seu desejo (“[...] vou e vou, porque devo, porque quero, porque é do meu direito.”- Barreto, 1989, p. 250), a personagem atinge a sua plenitude humana e ficcional e consegue, revestida da mesma magnitude, compreender concretamente a grandiosidade do padrinho.

A sua tentativa de ser recebida pelo Marechal, no entanto, resulta em fracasso, pois o “ditador, tão acessível antes, agora se esquivava” (Barreto, 1989, p. 250). Ela só consegue acesso a um funcionário, talvez um secretário ou ajudante-de-ordens, alguém sem importância, e sua reação ao motivo da presença de Olga no palácio da Rua Larga a faz desistir da empreitada. O funcionário chama Policarpo de “traidor” e de “bandido”, e Olga reage como seria de se esperar, saindo dignamente:

Ela nem lhe esperou o fim da frase. Ergueu-se orgulhosamente, deu-lhe as costas e teve vergonha de ter ido pedir, de ter descido do seu orgulho e ter enxovalhado a **grandeza moral do padrinho** com o seu pedido. Com tal gente, era melhor tê-lo deixado morrer só e heroicamente num ilhéu qualquer, mas levando para o túmulo inteiramente intacto o seu **orgulho**, a sua **doçura**, a sua **personalidade moral**, sem a mácula de um empenho que diminuísse a **injustiça de sua morte**, que de algum modo fizesse crer aos seus algozes que eles tinham direito de matá-lo. (Barreto, 1989, p. 251) [grifos nossos]

Olga tem plena consciência da superioridade moral, pessoal, existencial de seu padrinho e opta por aceitar o seu destino trágico porque este reflete a independência de Policarpo em relação aos outros homens, a sua diferença que, longe de desmerecê-lo, o engrandece. Se, para viver, ele deve se sujeitar às regras de um mundo de tamanhas traições, interesses e hipocrisias, o melhor é rejeitar esse mundo. Olga age, assim, em consonância com aquilo

que crê que o padrinho faria: a manutenção de sua integridade superaria o seu desejo de vida.

A morte de Policarpo, longe de representar o seu fracasso, simboliza a sua vitória, a vitória de uma trajetória de orgulho, de doçura, de personalidade moral, conforme destaca Olga, e, em última análise, a vitória do ponto de vista do narrador. Policarpo sempre se mostrou um homem extraordinário porque mesmo seu caráter nacionalista sempre esteve em confronto com a visão de mundo ao seu redor. O seu confronto final, que o leva ao final trágico, representa, desse modo, a sua supremacia sobre os valores do mundo, mesmo que aparentemente possa lhe parecer que “os fatos externos” o venceram — “[...] teriam sido os fatos externos, que venceram a ele, Quaresma, e fizeram-no escravo da sentença da onnipotente divindade?” (Barreto, 1989, p. 239) —, uma vez que ele não se rendeu aos valores instituídos, sacrificando sua vida em nome de sua liberdade de expressão, de suas crenças.

A ruína humana está no fato de que Policarpo passou a existência subjugado a valores que, ao final, percebe não terem importância, e foram esses sentimentos que impediram a sua existência plena e, como ele mesmo cogita, talvez feliz. A ilusão de realidade o impediu de ver a realidade, que se mostra ao longo da narrativa através do narrador, voz de contraponto ao protagonista, e que, ao contrário de Policarpo, sempre esteve emancipado das ilusões.

Policarpo efetua o que se poderia considerar uma metamorfose existencial, que separa o eu de agora do eu de outrora, embora seus valores morais tenham se mantido os mesmos. O eu de agora, consciente, transcende a sua inautenticidade anterior, o seu discurso idealizado, e assume o seu próprio conhecimento, empírico, concreto.

Pode-se dizer que o romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* encena um drama trágico, porque Policarpo é um personagem que possui grandeza existencial, que luta por uma ideologia — mesmo que inicialmente formada em bases equivocadas —, que possui força de caráter suficiente para se opor a qualquer situação da qual divirja. Ele é capaz de enfrentar o mundo, sob a forma do sistema político vencedor, em nome de suas idéias, de suas convicções, não se submetendo à moral social de sua classe e dos interesses

da mesma, a despeito das conseqüências de suas posições. Nesse sentido, a sua submissão ao ridículo em nome de suas crenças é o que ainda mais acentua o seu caráter trágico. A um mundo terrível corresponde um homem terrível, e aqueles que não são terríveis não conseguem e não podem sobreviver. Policarpo, dessa forma, vai de encontro à análise social feita por outro pré-modernista, Augusto dos Anjos, que vaticinava: “ o homem que nesta terra miserável / mora entre feras sente inevitável / necessidade de também ser fera” (Anjos, 2001, p.15).

A despeito da inevitabilidade do destino de Policarpo, e contrariando a atmosfera dramática presente em toda a terceira parte do romance, o parágrafo final do livro reveste-se de um teor esperançoso:

[Olga] Saiu e andou. Olhou o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, e se lembrou que, por estas terras, já tinham errado tribos selvagens, das quais um dos chefes se orgulhava de ter no sangue o sangue de dez mil inimigos. Fora há quatro séculos. Olhou de novo o céu, os ares, as árvores de Santa Teresa, as casas, as igrejas; viu os bondes passarem; uma locomotiva apitou; um carro, puxado por uma linda parelha, atravessou-lhe na frente, quando já a entrar do campo... Tinha havido grandes e inúmeras modificações. Que fora aquele parque? Talvez um charco. Tinha havido grandes modificações nos aspectos, na fisionomia da terra, talvez no clima... Esperemos mais, pensou ela; e seguiu serenamente ao encontro de Ricardo Coração dos Outros. (Barreto, 1989, p. 251)

Ao final, tanto a visão racional, crítica, irônica e sarcástica do narrador quanto a ufanista, idealista e idealizante de Policarpo se anulam para que uma outra voz, imperiosa, se coloque: a voz de Olga, que não carrega nem o amargor crítico do narrador nem o sentimento de desilusão final de Policarpo.

Ao referir-se aos selvagens e depois a bondes, carros e locomotivas, Olga se lembra de que existe História, de que as coisas mudam, se transformam. E o que se sobressai, ao fim, é uma visão diametralmente oposta às que se confrontaram ao longo do romance, a de um otimismo racional em relação ao futuro. Se tudo muda, por que não os homens? Ao cabo, o que resta é a possibilidade, ainda que sem os exageros negativos ou positivos, dependendo do enfoque, de mudança, de que os rumos humanos não se definem a partir daquela experiência de desilusão apresentada.

Ao contrário do que se poderia supor, a mensagem final do “triste fim” é a possibilidade de recomeço. Olga insinua a esperança em um país mais justo no futuro, em que outros Quaresmas possam lutar por seus sonhos sem encontrar o mesmo triste fim de seu padrinho. Vence a chance de futuro.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1989.

BRAYNER, Sônia. Lima Barreto: Mostrar ou Significar?. In: *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da Literatura Brasileira (1880-1920)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2004.

LINS, Ronaldo Lima. O “destino errado” de Lima Barreto. In: BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma – edição crítica*. Antônio Houaiss e Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo (coordenadores). São Paulo: Scipione, 1997. Coleção Archivos.

SANTIAGO, Silviano. Uma ferroada no peito do pé (dupla leitura de *Triste fim de Policarpo Quaresma*). In: *Vale quanto pesa*. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

DE CASCADURA AO GARNIER
TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO RIO DE JANEIRO
ATRAVÉS DAS CRÔNICAS DE LIMA BARRETO
1890-1922

Rodrigo de Moura e Cunha*

RESUMO: Pretende-se neste artigo apresentar uma análise da crônica do escritor carioca Lima Barreto como um gênero intelectualmente sofisticado para expressar a tensão entre as várias temporalidades, espacialidades, sociabilidades e sensibilidades na passagem do século XIX para o século XX. Neste ponto, os conceitos de giro linguístico e lugares de memória serão incorporados à problemática do artigo, na medida em que traduzem de diferentes ângulos as relações entre **tempo, narrativa e cidade**.

PALAVRAS-CHAVE: Crônica; Lima Barreto; Lugar de Memória; Giro Linguístico; Cidade.

ABSTRACT: This article intends to present an analysis of the chronicle of the carioca writer Lima Barreto as an intellectually sophisticated genre to express the tension between the various temporalities, spatiality, sociabilities and sensibilities in the passage from the nineteenth century to the twentieth century. At this point, the concepts of linguistic turn and places of memory will be incorporated into the research problematic, since they translate the relations between time, narrative and city from different angles.

KEYWORDS: Chronicle; Lima Barreto; Place of Memory; Linguistic Turn; City.

O que se pode dizer ao final deste relato acre que não tropece no proverbial vazio das palavras, na sua inelutável incapacidade de resgatar o que a vida já consumiu e o tempo tornou irreversível? Há no ato da evocação um desejo implícito de revogar os gestos consumados e repotencializar as oportunidades perdidas, as experiências reprimidas, as decisões contidas. Um desejo de arrastar o futuro para o passado e de saturar esse mesmo futuro com as frustrações acumuladas no tempo.

Nicolau Sevcenko

Numa civilização em que a consciência coletiva é comandada pelo progresso da ciência, o aperfeiçoamento da tecnologia, a crença na riqueza e o ideal do lucro – e talvez também marcada pelos presságios de que esse sonho chega ao fim –, a novidade e a inovação encontram-

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ.

se precisamente em uma situação crítica, pois o antigo já não oferece mais verdadeiras resistências nem encontra defensor. Tal é provavelmente o aspecto mais importante da consciência histórica atualmente caracterizada como burguesa: não que o antigo deva ser relativizado, mas que o novo, por sua vez relativizado, torne possível uma justificação do antigo.

Hans-Georg Gadamer

Repito: não gosto do passado. Não é pelo passado em si; é pelo veneno que ele deposita em forma de preconceitos, de regras, de julgamentos nos nossos sentimentos. Ainda são a crueldade e o autoritarismo romanos que ditam inconscientemente as nossas leis; ainda é a imbecil honra dos bandidos feudais, barões, duques, marqueses, que determina a nossa taxinomia social, as nossas relações de família e de sexo para sexo; ainda são as coisas de fazenda, com senzalas, sinhás-moças e mucamas que regulam as ideias da nossa diplomacia; ainda é, portanto, o passado, daqui, dali, dacolá, que governa, não direi as ideias, mas os nossos sentimentos. É por isso que eu não gosto do passado, mas isso é pessoal, individual. Quando, entretanto, eu me faço cidadão da minha cidade, não posso deixar de querer de pé os atestados de sua vida anterior, as suas igrejas feias e os seus conventos hediondos.

Lima Barreto

É o novo, uma vez relativizado, o que pode tornar possível uma justificação do antigo. Se pudesse ser sintetizada numa única frase, aí estaria precisamente o gesto hermenêutico proposto pelo discípulo mais célebre de Martin Heidegger¹, o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer². Pretendemos, ao longo deste texto, percorrer algumas das crônicas sobre a cidade do Rio de Janeiro produzidas pelo escritor carioca Afonso Henriques de Lima Barreto³, na virada do século XIX para o XX. Entendemos que no olhar que Lima Barreto projetou sobre a cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas da República brasileira, olhar que encontrou no gênero crônica uma significativa forma de expressão, reverbera de diferentes formas aquele gesto hermenêutico. Gesto marcado pelo reconhecimento das duas topografias que compõem a cidade: território e memória. Espaço e tempo. Ambas condicionando conjuntamente as experiências, vivências e sociabilidades dos indivíduos que habitam a cidade. Ao descrever o corpo e alma da cidade, o cronista Lima Barreto assume aquele gesto hermenêutico

¹ Martin Heidegger (1889 – 1976) foi um filósofo alemão vinculado à tradição de pensamento hermenêutico-fenomenológica.

² Hans-Georg Gadamer (1900-2002) foi um filósofo alemão, discípulo de Heidegger, considerado um dos grandes expoentes da hermenêutica filosófica.

³ Lima Barreto (Rio de Janeiro, 13 de maio de 1881 – Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1922) foi escritor e jornalista, tendo publicado inúmeros romances, sátiras, contos e crônicas na virada do século XIX para o XX.

de modo a contemplar em sua narrativa sobre o tempo da cidade a dimensão não apenas estética e cognitiva, mas sobretudo, a dimensão ética, política e existencial daquele que **habita**⁴ um espaço urbano em transformação.

Para compreender a forma como Lima Barreto se posiciona frente ao seu próprio tempo, vamos analisar algumas das características da produção em crônica do escritor carioca, dando destaque para a análise (na parte final do texto) da crônica intitulada “De Cascadura ao Garnier”, publicada na Revista Careta, no ano de 1906. A maior parte das crônicas de Lima Barreto foram publicadas em jornais e revistas nas primeiras décadas do século XX. Trata-se de um período (1890 – 1922) marcado por intensa atividade literária e jornalística. Período de maturidade intelectual do escritor carioca. Nesse sentido, trataremos desse recorte cronológico como o “tempo de Lima Barreto”, não apenas por coincidir com a maior parte de sua produção em crônica, mas, sobretudo, por se tratar de um momento muito peculiar da história do Brasil, recém abolida a escravidão e proclamada a República, em que a cidade do Rio de Janeiro (capital da República), cidade que será o tema de muitas de suas crônicas, passará por uma série de transformações urbanísticas que alteram significativamente aquela experiência estético-política-existencial de **habitar a cidade**.

Dizemos que nossa época, nosso tempo precisa ser sempre nosso adversário, nosso inimigo. Que estar à altura da própria época é, em amplo sentido, ir de encontro a ela. Nos aproximamos de nossa época na exata medida em que dela nos afastamos. São sempre inúmeros os motivos que fazem com que alguém, independentemente de ser escritor e intelectual, se afaste de sua época, de seu próprio tempo. Inclusive, é muito comum encontrarmos na história da literatura brasileira autores que intencionam esse afastamento por birra, implicância, nostalgia, rabugice, ressentimento, ou mesmo em razão de algum impulso futurista, progressista. Acreditamos

⁴ Para o filósofo Martin Heidegger, há uma tensão que se revela no âmbito do habitar humano. Se habitar trata-se de uma forma de proximidade que se define antes de tudo pela permanência junto aos entes em geral, permanência esta que concede aos homens uma espécie de amparo, uma certa familiaridade calcada no conforto do que é sempre o mesmo; o hábito, o habitual e o habitar não se separam, porém, de seu outro – o não familiar, o inabitual, o inabitável, o *em parte alguma* que angustia e que irrompe no seio do que imaginamos conhecer. A tensão revelada no âmbito do habitar humano diz respeito fundamentalmente à condição daquele que, em habitando, não se sente em casa, permanecendo atravessado por um sentimento de exílio.

que essa constelação afetiva fundada na moral do ressentimento⁵ pode e deve ser pensada como uma entre tantas outras chaves de leitura da obra de Lima Barreto, mas desde que isso não esvazie o substrato ético-político que perfaz o próprio **destino da literatura**⁶ aos olhos do autor. O próprio ressentimento surge, de forma enviesada, como tema de muitos de seus romances através da apresentação de personagens marcados por um espírito de **bovarismo**⁷ reveladores desse conflito entre o homem e o meio circundante.

Analisando as crônicas barretianas, percebe-se um certo sentimento de perda, ou pelo menos, da iminência desta perda. O autor está sensível ao fato de que a cidade deixa paulatinamente de ser um espaço familiar e habitual⁸ para se transformar sob a égide de um impulso para o progresso que, aos olhos de Lima Barreto, retiram dela, cidade, sua própria densidade histórica, transformando-a em espaço abstrato.

O espaço físico descrito por Lima Barreto em suas crônicas é parte orgânica desta mesma narrativa. É como se a cidade surgisse não apenas como alvo, palco e cenário dos diversos projetos de intervenção urbanística que se sucederam e se confrontaram ao longo das primeiras décadas do século XX. Através de suas crônicas, a cidade, ela mesma, se torna sujeito na medida em que surge não como espaço vazio, mas como espaço **habitado**. Espaço híbrido. Espaço de tensão. Então, suas crônicas falam de um habitar a cidade que aparece como o entrecruzamento de várias camadas de historicidade. Sociabilidades, temporalidades e sensibilidades que nem sempre se coadunam com os objetivos urbanísticos, civilizatórios e desenvolvimentistas instituídos pelos poderes de Estado. Ao tratar da

⁵ David Konstan, em artigo intitulado “Ressentimento – História de uma emoção” aborda três amplas conotações para o termo ressentimento: psicológica, social e existencial.

⁶ Em 1921, Lima Barreto escreve a conferência “O destino da literatura” em que afirma que a importância da obra literária reside não na forma, mas em seu conteúdo.

⁷ R. J. Oakley em estudo crítico sobre a obra barretiana analisa alguns de seus personagens sob à ótica do conceito de bovarismo, conceito que Lima Barreto descobriu em 1904, ano em que leu pela primeira vez o estudo psicológico do francês Jules de Gaultier, *Le bovarysme* [O bovarismo]. “Tomando como ponto de partida de sua tese precisamente os romances de Flaubert, Gaultier afirma haver descoberto uma fraqueza universal na natureza humana – fraqueza que define como uma virtude e um vício ao mesmo tempo. Essa fraqueza é uma faculté: “Cette faculté est le pouvoir départi à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est.”; ou seja, o [...] poder dado ao ser humano de se conceber diferentemente do que é [...]”, (Oakley, 2011: 18-19).

⁸ O habitar como o “sentir-se em casa”, ou seja, se sentir amparado pelo mundo, o deter-se junto, o acostumar-se a algo.

cidade sob a ótica do tempo, Lima Barreto acaba conferindo um tratamento não apenas físico para a descrição do espaço narrado, mas também social, econômico e psicológico.

A crônica e a cidade

Gênero extremamente complexo exatamente pela falsa ingenuidade e fluidez que carrega, a crônica sempre corre o risco de cair numa ideologização da história do cotidiano. Como se a história do cotidiano fosse o avesso oculto da história política hegemônica. Se defendemos que a crônica é um gênero intelectualmente sofisticado para lidar com o cruzamento de temporalidades, espacialidades, sociabilidades e sensibilidades, uma “solução” para lidar com as duas topografias que compõem a cidade, território e memória, tornando visível a complexidade simbólica que rege a paisagem urbana, é tão somente no sentido de que ela não será tratada como se servisse uma ou outra ideologia, seja dominante ou não, mas como um **lugar de tensão**. Prosa próxima da realidade cotidiana, quase jornalística, a crônica faz intervir pontos de vista contraditórios. Longe de se vincular ao que seria uma teoria da história ou filosofia da história, a crônica ilustra do ponto de vista literário-jornalístico o que chamamos hoje a História das Mentalidades, a História das Sensibilidades. Em outras palavras, a crônica está mais próxima da memória do que da história. Nas palavras do historiador francês Pierre Nora: “A memória se enraíza no concreto, no espaço, gesto, imagem e objeto. A história se liga apenas às continuidades temporais, às evoluções e às relações entre as coisas” (Nora, 1984, p. XIX).

Nesse sentido, em contraposição a chamada historiografia oficial, contínua, unitária e teleológica, a crônica, associada intimamente à problemática da memória, ao trabalhar com o aspecto descontínuo dos eventos, acaba desbravando um oceano de pequenas histórias, descontínuas, pontuais e fragmentárias. Ao se debruçar sobre as inúmeras transformações materiais e imateriais vividas pela cidade capital, o cronista vê rompida e esfacelada a normalidade e familiaridade nos usos do espaço: “Os momentos de reforma são indutores dessa quebra da rotina e do repensar da memória

coletiva, como muito bem descreveu Maurice Halbwachs” (Araujo, 2017, p.17).

Assim vinculada à memória, a crônica cumpre duas funções decisivas: ela abre uma determinada lida com o passado e, por outro lado, interfere nas representações do presente. Se a memória sempre parte de um presente ávido pelo passado, este passado é sempre percebido através da assunção veemente “do que nós sabemos que não nos pertence mais” (Nora, 1984, p. XXXII).

Interessa compreender os modos pelos quais as crônicas produzidas por Lima Barreto funcionam como narrativas vivenciais capazes de reter o passado e colocar de forma intelectualmente sofisticada, frente ao sentimento de uma memória esfacelada, o problema de sua encarnação. Para tanto, a análise orienta-se no sentido de evidenciar as crônicas sobre o pano de fundo da tomada da consciência histórica na modernidade, momento de consciência da ruptura com o passado, onde o sentimento de continuidade se torna residual.

Adotando a cidade do Rio de Janeiro como tema privilegiado de suas indagações e reflexões, as crônicas de Lima Barreto, por meio de uma consciência crítica de seu autor da fragmentação do tempo, recolocam o problema da relação entre paisagem e memória. Ao falar de uma cidade que desaparece, as crônicas deixam mais perguntas do que respostas: o que pode assegurar a passagem regular do passado para o futuro? O que se deve reter do passado para preparar o futuro?

Embebidas neste sentimento histórico profundo que marca as primeiras décadas do século XX (e de grande ressonância inclusive neste início de século XXI), momento em que a **legitimação pelo passado** (ideia de civilização) cede lugar à **legitimação pelo futuro** (ideia de progresso), as crônicas barretianas permitem capturar as múltiplas temporalidades, espacialidades, sociabilidades e sensibilidades que atravessam a cidade do Rio de Janeiro no período indicado. Muito mais do que de denúncia, o tom assumido por suas narrativas em crônica é de perplexidade frente ao “arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo” (Nora, 1993, p.7).

Se a ideologia do progresso que orientará boa parte das intervenções urbanísticas na capital federal no início do século XX⁹ mostra-se como incapaz de **reter o passado** (o Rio de Janeiro servirá desde então como vetor de progresso material para toda a nação, onde os marcos referenciais ligados ao passado colonial, rural, imperial e, sobretudo, escravocrata deveriam ser sistematicamente obliterados), as crônicas, trilhando um percurso extemporâneo, se insinuam no sentido de reunir os restos e resíduos daqueles costumes, tradições, temporalidades, sensibilidades e sociabilidades que são delegados ao esquecimento da História. O subúrbio emudecido na literatura nacional até então, a marginalia, as religiões de matriz afrodescendentes, a massa subterrânea de excluídos que denunciava o volume boçal da escravidão no Rio de Janeiro, maior cidade escravista do Ocidente no século XIX.

A cidade do Rio de Janeiro foi portadora de uma historicidade urbana marcada por um uso não regulamentado do espaço público. Podemos dizer que o Rio de Janeiro do alvorecer do século XX já tinha em muito consolidado uma tradição toda própria de usanças do espaço da cidade que foram sedimentadas pela experiência urbana com a cidade escravista do século XIX. No início das reformas, já há cerca de um século, o carioca lançava mão cotidianamente do que denominei de “uso distendido do espaço urbano” do Rio de Janeiro, que vem a ser as formas de uso espontâneas desse espaço, não disciplinadas pelo poder público, e marcadas pela dilatação dos interesses individuais circunstanciais sobre a dimensão pública do espaço. (Azevedo, 2017, p. 295-6)

Dialética do urbano: uma cidade e muitos mundos

Seguindo os passos do historiador norte-americano Carl Emil Schorske, podemos dizer que cada época histórica possui uma ideia de cidade

⁹ Exceção feita à reforma conduzida pelo então prefeito Pereira Passos entre os anos 1904-06, como destaca André Nunes de Azevedo em obra recentemente publicada pelas editoras MAUAD e PUC-Rio, *A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. No livro, André Azevedo destaca a existência de projetos reformistas distintos no período, um orientado pela ideia de civilização, em que o futuro é pensado a partir do passado, ou seja, englobando, incorporando e atualizando o passado, e outro orientado pela ideia de progresso, em que o futuro é pensado a partir de uma aniquilação e negação do passado e da tradição. André Azevedo situa Pereira Passos no interior de uma tradição de pensamento mais ligada ao Império do que à República. Neste sentido, a Reforma Passos seria a expressão de uma vertente conservadora na política, vertente apegada à ideia de civilização e não de progresso. Pereira Passos - através da implementação de seu projeto urbanístico para a capital da República - é continuador de uma intencionalidade civilizadora e de um projeto moral que remonta à elite saquarema. Projeto civilizador que tem no Estado, e não na sociedade, o agente de condução e desenvolvimento da nação.

específica que perpassa a produção literária. No Iluminismo, por exemplo, a cidade era vista como “virtude civilizada”, o centro das mais valorizadas atividades humanas: a cultura e a indústria, que juntas trariam o progresso e a civilização. No que se refere à remodelação de suas formas estéticas, a **cidade ilustrada**¹⁰ visava a uma racionalização do espaço urbano, relacionando-o à noção de utilidade e ao seu funcionamento interno, dentro do qual a circulação, o embelezamento e a higiene constituíam as três principais virtudes. As relações entre Ilustração e cidade provinham da relevância que teve o espaço urbano para o desenvolvimento do pensamento racional. A Ilustração se origina no ambiente citadino, como nele produz mudanças. Desde então, a cidade funciona eminentemente como o lugar fundamental de produção das ideias ilustradas, e as ideias ilustradas como o **lugar de construção do urbano**.

O discurso urbanista adquire grande ressonância em termos de políticas públicas, sobretudo, a partir do último quartel do século XIX. No Brasil, o urbanismo fugiu à política e se travestiu de pura técnica de controle dos problemas produzidos pela “disfunção” urbana. O urbanismo **emudeceu** a cidade e se revestiu de uma forma de dominação fundada exclusivamente na técnica. O discurso urbanista retira sua força justamente de sua capacidade de requalificar a cidade, transformando-a num espaço abstrato, um não-território, um “não-lugar”. Com isso, a cidade fica reduzida a seus aspectos técnicos de funcionamento, e sua densidade histórica é anulada.

O caso da cidade do Rio de Janeiro é altamente sugestivo dessa **dialética do urbano**, onde as ideias e o lugar se relacionam de uma forma nem sempre harmônica, coerente e linear. Desde o período joanino em diante, podemos constatar que boa parte das transformações urbanas ocorridas na cidade do Rio de Janeiro atenderam a princípios, valores e critérios tributários do pensamento ilustrado europeu. As noções de **civilização e progresso** forneceram o compasso de um processo que fez da

¹⁰ Marieta Pinheiro de Carvalho utiliza este termo para demonstrar como as modificações urbanas ocorridas no Rio de Janeiro estavam inseridas em uma ideia de cidade fundamentada em concepções ligadas à Ilustração. No seu entendimento, as alterações no espaço urbano do Rio de Janeiro de então tentaram privilegiar três tópicos importantes: beleza, higiene e circulação, como uma tentativa de adequar o Rio de Janeiro ao modelo de civilização europeia.

cidade do Rio de Janeiro um verdadeiro “laboratório” de experimentação e validação de tais ideias. Desde então, a cidade centraliza-se como o centro político, econômico e cultural. Passa a dar a referência de progresso para os demais estados, se constituindo como polo civilizador de toda a nação. Caberia ao Rio dar o exemplo.

Por outro lado, esse mesmo Rio de Janeiro que serviu de cenário privilegiado para todas essas transformações e investidas civilizatórias, era atravessado por usos sedimentados do espaço urbano, sociabilidades e tradições que simplesmente resistiam aos mecanismos de enquadramento e ordenamento imposto pelos poderes constituídos. Era o outro lado da civilização. O polo oposto de uma força que pretendia tudo nivelar. A **civilização** como ideal a ser alcançado, a **barbárie** como realidade a ser erradicada, banida e, no limite do impossível, esquecida. São sociabilidades **não-urbanas** por assim dizer. Vivências, tradições e valores relacionados a significativa presença de negros escravos e ex-escravos no espaço citadino. E mesmo uma população de brancos, livres e pobres que engrossava a massa urbana carioca, disputando seus espaços, serviços e oportunidades. Para além das mais variadas intenções normativas emanadas de poderes e saberes constituídos desde a chegada da corte portuguesa em 1808, na tarefa de tornar a cidade um espaço civilizado, referência e modelo para toda a nação que se formava, existiam (e talvez seja necessário pensar essa **dialética urbana** como um verdadeiro enigma carioca vigente até os dias atuais) outras tantas cidades, latentes, que resistiam a todo esforço por fazer dela um lugar privilegiado de tradução e representação dos ideais de civilidade. Cidades dentro da cidade ideal. A outra face da civilização. Parte ilegal, ou irregularmente implantada que se espalha pelos interstícios das áreas legalmente urbanizadas, mostrando sua face amedrontadora, insinuando o descompasso entre a vontade ou intenção de ordem das autoridades e sua efetiva realização. Um verdadeiro vácuo de poder instituído e que será compreendido como pleno de significado social aos olhos do cronista Lima Barreto.

Será, sobretudo a partir dos anos 1840, momento em que o Império parecia não correr mais o risco de se fragmentar, que o olhar daqueles que constituíram o corpo do país pode se voltar para uma nova temática, uma

nova paisagem que se constituía: a paisagem urbana. Pelas crônicas impressas nos jornais, folhetins e, sobretudo, pelos romances urbano e policial, a cidade vai ser pela primeira vez representada. É quando a literatura produzida em solo nacional descobre a rua, a sociabilidade urbana propriamente dita. O romance urbano, por exemplo, se transforma numa espécie de instrumento de descoberta e interpretação da realidade. O romance desvenda uma nova dinâmica social. Sua grande descoberta é a rua, a multidão e a polifonia de vozes da cidade. O romance dá voz e vez à cidade.

O folhetim traz uma moral: ele organiza o mundo em polos antitéticos e estabelece as fronteiras entre o bem e o mal. Mas sua principal virtude é descobrir os “selvagens” da cidade; é dar cara, corpo e voz às ‘classes perigosas’. Pelo folhetim, desdobrando-se no romance, a sociedade descobre horrorizada o “outro” do civilizado. [...] O romance policial nasce, então, como uma metáfora do desejo de identificação na grande metrópole, onde se mergulha no anonimato da multidão. (Pechman, 2002, p.16).

Há uma dialética que amarra ambas as representações (representações sobre a civilidade – a **cidade ideal**, e representações sobre a barbárie – a **cidade visceral**). Analisar tal dialética através da produção em crônica de Lima Barreto, entre os anos 1890 e 1922, é uma excelente forma de evidenciar esses espaços de tensão entre civilização e barbárie. Se, por um lado, a barbárie é percebida como tudo aquilo que está, ou deveria estar, fora do mundo civilizado, por outro, reflete inevitavelmente as imagens da própria civilidade.

Nesse sentido, as crônicas de Lima Barreto abrem a oportunidade para o pesquisador comprometido em situar o político como o lugar onde se articulam o social e sua representação, pensando o **cotidiano** da cidade através desse eixo de conflitos entre cidades (vivências, sociabilidades, tradições).

Lima Barreto: entre o passado e o futuro

Caro usuário, o VLT carioca torna possível a entrada do Rio de Janeiro no Primeiro Mundo. (Propaganda sonora do Veículo Leve sobre Trilhos - VLT - divulgada pela Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2017).

Atualmente, em pleno século XXI, pode soar patético a relação entre a introdução de uma nova tecnologia de transportes na cidade, e o efeito imediato na percepção do transeunte de uma súbita entrada no hall de países desenvolvidos, o já obsoleto conceito de Primeiro Mundo. Porém, de certa forma, tal experiência de transitar pela cidade no interior de um transporte público marcado pela novidade tecnológica (pelo menos para o brasileiro distante ainda daquele Primeiro Mundo idealizado no imaginário coletivo), percorrendo espaços da cidade muitos dos quais, até bem pouco tempo, estavam restritos à circulação de seus próprios moradores (Gamboa, Morro da Providência, região portuária etc.), provoca no transeunte uma percepção renovada das relações entre **cidade, progresso e tempo**.

A propaganda está direcionada para um tipo muito peculiar de carioca: o carioca usuário, ou seja, aquele do qual espera-se a capacidade de consumir essa nova tecnologia, pagar por essa nova tecnologia, incorporar essa nova tecnologia no seu cotidiano. No seu fazer diário. Na sua relação com a cidade. Uma cidade **alargada** por essa nova tecnologia. Uma cidade expandida nas suas fronteiras de circulação, e porque não, de consumo, de lazer, de trabalho etc. Em outro sentido, a propaganda se faz **alerta**, a evidência concreta, material, tangível de uma **grande oportunidade** para o carioca-consumidor-usuário. O “VLT carioca torna possível”, isto é, abre uma possibilidade. Nesse sentido, a propaganda se articula numa determinada experiência de tempo muito singular. O VLT introduz um certo horizonte de expectativa futura. Uma espera. Um sentimento que se direciona ao porvir. Uma espécie de promessa de dias melhores. Um certo otimismo orgulhoso. Um orgulho menos da **posse** daquele aparato técnico “para a cidade”. Mas, sobretudo, um orgulho frente ao que ele pode vir a realizar num **futuro próximo**. Um futuro que passa a dialogar com esse carioca-consumidor. Passa a fazer parte, **uma vez mais**, de suas vivências e experiências cotidianas. De sua relação com a cidade.

Ao mesmo tempo em que se articula com o tempo futuro (a promessa de dias melhores), a propaganda (de forma muito mais sutil, mas nem por isso, menos relevante para o que se espera transmitir com seu enunciado), e, depois dela, o próprio VLT, introduzem uma relação com o presente e com o

passado. E, nesse ponto, o diálogo é com um **espaço de experiência** do carioca em geral. Ou seja, não apenas o carioca-usuário-consumidor, mas um aviso para todos os cariocas. Consumidores, potenciais consumidores e não-consumidores. É preciso que todos se comprometam com um determinado padrão de comportamento, de sociabilidade e de (com)vivência à altura daquela nova tecnologia. Uma sociabilidade, por assim dizer, harmoniosa e conciliada com um certo ideal de civilidade, de dever civil, de civilização. O VLT é apenas um veículo para o progresso, um passaporte para o futuro, uma possibilidade de dias melhores. Nunca uma garantia. Uma possibilidade. Realizável ou não.

No que se refere ao tema e problemática abordados neste artigo, a propaganda do VLT é capaz de nos remeter para um outro tempo da cidade e do país. Um tempo em que estas tensões entre progresso, civilização, sociabilidade urbana, cidadania, consumo, tecnologia e cidade eram sentidas e percebidas por aqueles que experimentavam essas vivências, os *habitantes* da cidade, com grande perplexidade. Dúvida, otimismo, nostalgia, fascínio, medo, desamparo, orgulho, raiva, ressentimento.... Trata-se aqui, do Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o século XX. O tempo de Lima Barreto, esse cronista da cidade. Esse que se propõe a fazer do tempo (crônica = **cronos**, tempo, relato sobre o tempo) sua própria poiésis. Poeta do tempo e da cidade. A crônica aparecerá em sua obra como uma forma de percorrer a natureza erótica da cidade. A dimensão erótica atribuída à cidade está na natureza infinitamente metafórica do discurso. Se a cidade é ela mesma um discurso, ou seja, uma escrita, uma inscrição do homem no espaço, as narrativas de Lima Barreto tornam esse discurso da cidade (a cidade-discurso, escrita/inscrição do homem no espaço) um discurso **no tempo**.

Estas conexões entre narrativa em crônica, tempo e cidade se aproximam da tese fundamental e, pode-se dizer, fundadora do empreendimento intelectual do filósofo francês Paul Ricouer. Segundo Ricouer, é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, ou seja, o tempo só se torna humano através da narrativa. Se a própria cidade se faz como narrativa **no espaço** (o **habitar** do homem), e **no tempo** (o **ser** do homem), as crônicas de Lima Barreto se projetam como

metanarrativas. Neste sentido, elas tratam a cidade como **problema.** A existência humana na cidade ganha contornos propriamente políticos. Narrar a cidade é narrar a forma de narrar **da cidade.** Forma sempre atravessada por contrastes, dúvidas e dilemas, revoltas, as ruínas sob o vento do progresso, os silêncios e esquecimentos frente àqueles comportamentos, vivências e sociabilidades que não se coadunam e se enquadram nos ideais civilizatórios que a própria cidade deseja ser a encarnação material. Um Rio de Janeiro em que as tensões entre o novo e o antigo, a modernidade e a tradição eram experimentadas com perplexidade, fascínio, dor e estranhamento.

Âncoras da cidade: as crônicas querem habitar a memória

Ao tematizar a cidade do Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o XX, as crônicas barretianas intencionam observar, descrever e avaliar seus contrastes, dilemas e tensões. Neste sentido, buscam compreender como uma determinada época, um país e uma cidade tentam construir respostas para aquilo que, com maior ou menor precisão, elas percebem como um **problema:** o que é a cidade do Rio de Janeiro? Qual seu papel político no panorama maior da nação brasileira? Como se vive na cidade? Como se deve viver na cidade? Quais as regras de convivência que orientam e devem orientar a relação dos indivíduos com o espaço urbano? Qual o papel do intelectual neste cenário político da cidade, do país?

Uma das hipóteses a serem levantadas é a de que as crônicas de Lima Barreto, ao tratarem a cidade como um fenômeno inescapavelmente vinculado ao domínio do político, ou seja, a cidade vista desde seus contrastes, sobreposições, divergências, distorções, ambiguidades e esquecimentos, funcionam como verdadeiros **lugares de memória,** no sentido atribuído ao termo pelo historiador francês Pierre Nora. Enquanto **lugar de memória,** a crônica é capaz de se consagrar como narrativa sobre o tempo. Os **lugares de memória** funcionam como chamadas concentradas da lembrança, garantem a cristalização da lembrança e sua transmissão. Segundo Nora, o que constitui um **lugar de memória** é sempre um jogo da memória e da história. Não é todo testemunho deixado por uma época que

pode ser caracterizado como um **lugar de memória**. Para Nora, é preciso ter **vontade de memória**. Isto é, um testemunho deixado por uma época que traga a marca da dúvida e da desconfiança com relação a sua futura utilização por parte dos historiadores. Na falta dessa intenção de memória os **lugares de memória** serão lugares de história (Nora, 1993 p. 22).

Nora chama atenção para o fato de que, se, por um lado, a razão fundamental de ser de um **lugar de memória** é “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (Nora, 1993, p. 22), por outro lado, os **lugares de memória** só vivem de sua aptidão para a metamorfose, ou seja, é justamente na frustração daquela intenção memorialista que os lugares se consagram enquanto tais.

O tempo de Lima Barreto

Que experiência humana do tempo é essa que será alvo do interesse do cronista da cidade Lima Barreto? Que tempo é esse, o tempo de Lima Barreto? O Brasil da passagem do século XIX para o XX? Tempo da Abolição da Escravatura. Tempo da Primeira República. Tempo do Encilhamento. Tempo da Revolta da Armada e da Revolução Federalista. Tempo da Guerra de Canudos. Tempo da Revolta da Vacina. Tempo da Revolta da Chibata. Tempo de inúmeras revoltas. Revoltas nas cidades. Revoltas no campo. Tempo do Contestado. Tempo do Cangaço. Tempo de Juazeiro. Tempo da chegada ao Brasil de milhões de imigrantes. Tempo da política de valorização do café. Tempo dos barões e coronéis. Tempo do voto de cabresto. Tempo da hegemonia política de São Paulo e Minas Gerais. Tempo da metamorfose urbana da então capital federal, a cidade do Rio de Janeiro. Tempo de transição de uma sociedade senhorial, rural e escravista para uma sociedade burguesa, industrial e urbana. Tempo de aproximação com os Estados Unidos da América. Tempo de novos hábitos, novas maneiras, novos interesses e influências. O esporte, o “*five o'clock tea*”, o *footing*, o banho de mar. Tempo de promessas e expectativas futuras que apontavam para a construção de uma sociedade liberal e democrática. Uma sociedade de cidadãos, onde ninguém fosse tratado como os escravos de outrora. Uma

sociedade mais justa do ponto de vista social e político. Tempo de frustração de promessas proferidas no plano jurídico e não concretizadas no plano prático. Tempo de forte exclusão das camadas humildes e intensa repressão aos movimentos sociais, quase sempre tratados como “questão de polícia”, desordem, anarquia. Tempo em que, aos pobres, negros e mulatos, não se atribuía a identidade jurídica de cidadãos, inerente à República. Tempo atravessado por múltiplos tempos. Uma significativa sobreposição de temporalidades, espacialidades, sensibilidades e sociabilidades. Sociabilidades enquadradas e sociabilidades não enquadradas. Tempo de produção e difusão de poderes e saberes comprometidos com os ideais de civilização e progresso. Médicos, urbanistas, sanitaristas, engenheiros, educadores, policiais. Todos tinham algo a dizer. Algo a planejar. Algo a proibir. Tempo de grande tensão na construção do urbano. Tempo de uma nova dinâmica social. A rua. A multidão. A polifonia de vozes na cidade.

A cidade do Rio de Janeiro é palco e cenário privilegiado desses enfrentamentos e intercâmbios entre o novo e o antigo. O moderno e o tradicional. Muitas vivências. Muitas disputas. Algumas à luz do dia, ganhando a capa de jornais e revistas. Outras mais sutis, noturnas, secretas. Os espaços da cidade do Rio de Janeiro, o centro, a zona urbana, a zona (sub)urbana. Índices onde as temporalidades se espacializam, e quando os espaços se tornam tempo. A cidade e sua zona urbana, seu centro progressista, turbulento, dinâmico, tumultuoso, espaço/vitrine geometricamente pensado de modo a estar integrado no ideal de progresso que marcará o projeto republicano e liberal de um Brasil moderno. A cidade e sua zona (sub)urbana, zona rural, o sertão carioca começava no Campo de Santana. Diferentes temporalidades perfazem a cidade do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX. Mentalidades, hábitos, costumes, educação, estilos de vida, comportamento social, moral consuetudinária, convicções políticas. Alegoricamente observada pelos olhos atentos do cronista, a cidade é tudo isso ao mesmo tempo.

A cidade é um grande teatro real. Palco de múltiplas vivências. Cena e (obs)cena fazem parte de um mesmo espetáculo. Aquilo que vai ser classificado pelos poderes e saberes constituídos como pertencentes ao mundo da ordem, por um lado, ou seja, o progresso, a civilização, a

modernidade; e, aquilo que será apontado como fator de atraso, barbárie, anarquia e ameaça, por outro lado, o mundo da desordem. O tempo em que a capital da república deveria funcionar como vetor do progresso material para toda a nação. Um laboratório da civilização nos trópicos. Tempo de otimismo e fascínio frente às conquistas recentes e futuras da técnica e da ciência. Tempo das ferrovias e bondes elétricos. *A cidade já não cheirava a cavalo?* Até que ainda cheirava. O cinematógrafo complementa em fascínio e perplexidade outros dispositivos ópticos, como a câmara escura / fotografia, o estereoscópio. Aparatos técnicos que ajudaram a conjugar e produzir um sujeito observador cada vez mais inseparável das demandas da sociedade industrial e de consumo em vias de construção. A eletricidade não dispensa o lampião. O automóvel divide espaço com o carro de boi. A aviação já se faz realidade.

Giro linguístico e crise da representação: a crônica como lugar de memória

A crônica é um gênero extremamente complexo, exatamente pela falsa facilidade que ela carrega. A crônica é um lugar de tensão. Um **lugar de memória**. A cidade como um discurso, e a crônica como veículo, suporte e forma desse discurso. Memória é tempo, e o tempo contemporâneo a Lima Barreto é um tempo de extrema riqueza, porque de extrema tensão. De recusa do passado. De dor pelo passado. De desejo pelo passado. Ao mesmo tempo, da feliz promessa do futuro. De um presente que se estende enormemente no cotidiano tenso. A crônica é a síntese desse processo. Por isso, é importante começar a falar do tempo. Que tempo é esse, o tempo da crônica? Quem é que comanda, quem é que discute, quem é que problematiza esse tempo? É o intelectual que está no centro desse processo.

O tempo como a **crise da representação**. O tempo como a **crise do sujeito**. O homem comum, o leitor da crônica, está diante da possibilidade de lidar com a complexidade desse tempo. Ele vai ao cinematógrafo que ensina a ele a descontinuidade. Ele vê os letreiros na rua. Usa os novos meios de transporte e comunicação. Os inventos ópticos. Tudo isso pressupõe deslocamento de tempo. E o homem começa a viver uma experiência de simultaneidade temporal. As narrativas contidas nas crônicas irão mostrar

dois dilemas. De um lado, ele precisa afetar e dialogar com esse leitor que está lidando com esse novo tempo. Mas, ao mesmo tempo, precisa usar um recurso que acompanha esse movimento novo.

O tempo do mercado. O tempo da tradição. O que o início do século está debatendo é exatamente o tempo. Quem somos nós? Nós somos tempo. Esta é a ordem do dia, e os inventos ópticos e técnicos acentuam essa problemática de uma reflexão sobre o tempo. Sua passagem, seu caráter inexorável e irreversível.

Qual é o tempo do Brasil? A preocupação de intelectuais como Lima Barreto é exatamente essa. Pensar o tempo do Brasil. Pensar o Brasil no tempo. Se o tempo contemporâneo é o tempo do progresso, em ritmo acelerado, então, qual é o tempo do país? Sobretudo, se o olhar é atravessado por outras tantas temporalidades que muitas vezes não se conciliam com esse tempo do progresso. *O país está doente, o país está atrasado, o país está no tempo do ontem*, dizem as manchetes dos jornais. Um país ainda rural, patriarcal, ligado à colônia, à escravidão. Mas, ao mesmo tempo, um país que quer ser cosmopolita, moderno, civilizado.

A crônica vai lidar exatamente com esse debate. O tempo do país e de sua capital. O tempo de intelectuais como Lima Barreto que quer por meio de suas crônicas sensibilizar os leitores acerca desses debates. Como a crônica vai se tornando **lugar de memória**? Vai se tornando **lugar de memória** porque deixa para as gerações seguintes exatamente o **não dito** pela historiografia oficial, que não é a descrição física da cidade, nem a descrição dos debates e confrontos políticos que ocorrem entre os gestores do país, mas **a experiência de lidar com esse tempo**. As crônicas nos fazem, hoje, contemporâneos desses sujeitos da virada do século XIX para o XX, pois também lidamos com questões semelhantes, a partir do momento em que vivenciamos esse ritmo acelerado. A partir do momento em que vivenciamos essa experiência temporal marcada pelo desamparo, aceleração e niilismo. A partir desse ponto menor, as crônicas, podemos falar numa espécie de convergência de problemas entre a época de Lima Barreto e a atual. Nessa medida, somos contemporâneos daqueles indivíduos.

As diversas temporalidades convivendo no mesmo tempo histórico. **Essa é a maior tensão da crônica**. A crônica também está ligada à

profissionalização do escritor. No ritmo de produção. Ela está ali como vitrine no jornal. A relação com as editoras, o cumprimento de prazos. O compromisso com a venda do jornal. Qual é o tempo de trabalho de produção da própria crônica? O cronista cada vez mais sabe que se faz necessário buscar uma empatia com o leitor. Tem que fazer um debate com o leitor. Vender mais jornal de modo a garantir a presença do intelectual ali naquela vitrine, caso contrário, ele terá de fazer conferências e outras atividades para garantir o rendimento necessário para o seu próprio sustento. Esse tempo é marcado por uma intensa vida literária. Através da crônica é possível perceber esses dilemas e tensões que atravessam a relação do escritor com a arte literária, do intelectual com o mundo da política, do cronista com as exigências de um mercado editorial cada vez mais massificado e dependente da lógica capitalista.

As crônicas de Lima Barreto dimensionam a riqueza das múltiplas temporalidades e sociabilidades que perfazem a cidade. Através de suas **narrativas vivenciais**, a cidade aparece como um espaço pleno de tensão. De um lado, os médicos, os engenheiros, os educadores, os artistas, todos eles tentam definir o que é melhor para os indivíduos, o que é melhor para o país, o que é melhor para contribuir na construção de um determinado projeto identitário alinhado ao ideal de progresso material e desenvolvimento técnico-científico. De outro lado, as múltiplas cidades dentro da cidade ideal. A crônica barretiana mostra e evidencia a crise do sujeito, a crise epistemológica marcada pelo advento da consciência histórica na modernidade. A percepção cada vez mais clara e evidente acerca da impossibilidade de obtenção de qualquer acesso privilegiado ao real. Mas a crônica não se propõe fazer uma reflexão filosófica sobre esse tema do advento da consciência histórica (a consciência da historicidade de todo presente e da relatividade de toda opinião), crise da representação e crise do sujeito. Ela está explicando no rés do chão a experiência de como é que o sujeito não pode mais dar conta do que vê, pois cada vez mais tem consciência da relatividade de sua própria percepção e opinião. O que vê pode ter muitas interpretações. Dependendo da posição, do tempo que passou, da lente que se coloca no olhar.

Dentro desta perspectiva, pode ser interessante pensar a resposta que a tradição de pensamento hermenêutico-fenomenológico deu ao problema enfrentado pelo “**giro linguístico**”, sobretudo no interior da historiografia. Esta resposta contribui no sentido de pensar a crônica como um gênero narrativo cujo impacto semântico se inscreve para além de seus usos ideológicos mais ou menos sedimentados. A resposta hermenêutico-fenomenológica ao problema do “**giro linguístico**” permite implicar a crônica da cidade como **um lugar de perplexidade frente à própria experiência temporal (aceleração) da modernidade**.

Seguindo os trabalhos de autores como Pierre Nora, Paul Ricoeur e Hans Georg-Gadamer, pode-se destacar que o problema enfrentado pelo “**giro linguístico**” diz respeito fundamentalmente à **crise da representação**, um deslocamento ao mesmo tempo histórico-estrutural e histórico-epistemológico.

Do ponto de vista histórico-estrutural, o **giro linguístico** traduz a ampla percepção da aceleração crescente das transformações no tempo, o que torna possível um questionamento das funções tradicionais da historiografia. Trata-se de uma aceleração radical do tempo (desorientação), que é própria da modernidade e que torna possível um questionamento acerca da serventia da História (contestação radical da *História Magistra Vitae*). Tal percepção da aceleração crescente das transformações no tempo provoca uma atualização na temporalidade histórica, uma atualização da tensão entre “**espaço de experiência**” e “**horizonte de expectativa**”, para usar duas chaves de análise importantes no pensamento do historiador alemão Reinhart Koselleck.

Tal atualização da experiência temporal na modernidade pode ser traduzida naquilo que Gadamer caracterizou como um **encurtamento** significativo da tradição, a perda por parte dos homens da confiança em seus passados, em seu poder de rearticulação, de reorganização do presente.

Do ponto de vista histórico-epistemológico, o **giro linguístico** responde ao problema do advento da “**consciência histórica**” propriamente dita, ou seja, um comportamento que é a marca de todos os homens na modernidade, o não poder mais confinar-se na ingenuidade e nos limites tranquilizadores de uma tradição fechada sobre si mesma. Nas palavras de

Gadamer, “ninguém pode mais se eximir da reflexividade que caracteriza o espírito moderno” (Gadamer, 2003, p. 11).

A modernidade impõe aos sujeitos este problema epistemológico que é o problema da parcialidade e do ponto de vista. No que se refere a crise epistemológica, o **giro linguístico** é a tematização de uma evidência: **a impossibilidade de qualquer acesso privilegiado em relação à realidade**. Tal crise de representação (divórcio progressivo entre as palavras e as coisas, que tem no século XVIII seu momento decisivo) abriu espaço para o surgimento das filosofias da história que preconizam que a História se realiza necessariamente a partir de determinados sentidos, a despeito do homem e concretizando sua perfectibilidade (a lógica do progresso).

A historiografia aparecia aqui como responsabilidade de evidenciar os sentidos fundamentais próprios da “História”, com o objetivo de acelerar sua realização e reduzir o sofrimento dos homens em busca de felicidade. E abriu espaço também para o surgimento dos historicismos que acentuam um procedimento metodológico profundamente teórico que seria capaz de abrir um acesso controlado à realidade histórica. Um método construído à luz das ciências naturais e que reivindicava para si a capacidade de romper com o subjetivismo e o caráter arbitrário apontado nas filosofias da história.

No fundo, tal como as filosofias da história, os historicismos concebem uma visão processual da História como totalidade singular amplamente tributária da ideia de progresso. Do ponto de vista da radicalidade do problema enfrentado pelo **giro linguístico**, ambos traduzem respostas insatisfatórias que não dão conta da seguinte questão colocada por Gadamer: **Como articular/reconhecer o passado por meio de uma relativização do presente?**

É interessante destacar que o cronista vai estar nesse momento mais como observador. Ele não estará muito preocupado em manter uma relação com a crônica como se ela fosse acompanhar os acontecimentos cotidianos da cidade. A partir de um determinado acontecimento, como por exemplo a derrubada do Morro do Castelo, o cronista se interessa por dimensionar esta experiência no interior de temporalidades, espacialidades e sensibilidades contrastantes, diversas. Se interessa pelas experiências urbanas e não urbanas, (sub)urbanas. Dos efeitos dessas transformações na sensibilidade.

Nos comportamentos. A partir dessa coisa corriqueira, evidenciar como não se pode mais dar conta da realidade. Os temas abordados nas crônicas são variados: Como é que a maneira como os pais falavam com os filhos funcionava, e agora não funciona mais? Por que estão derrubando o velho mercado? O que se coloca no lugar? Satisfaz aquele passeio de automóvel pela cidade?

Neste sentido, as crônicas cumprem essa função de alargar espaço / tempo. A experiência cotidiana dos homens. As pessoas *liam* a cidade, o país, pelo jornal. A impossibilidade de definir um objeto e definir a si mesmo eram sintomas evidentes do sentimento de desamparo que contaminava o indivíduo e a nação. A fixação pelas origens de nossa formação histórica repercutia numa demanda cada vez mais precária por definir nossa própria identidade nacional. **Quais obstáculos o passado, colonial, imperial, escravista etc. impõe ao presente e ao futuro da nação?** A precariedade da existência revela-se no confronto diário que as pessoas vão ter. Elas vão aprender que acabou o tempo do passado absoluto e permanente e do presente que se estende. **“Deus está morto”¹¹**, e essa precariedade é assustadora. A cidade assusta na exata medida em que ela expõe essas experiências de fragilidade e precariedade. É um risco sair às ruas. As crônicas são reveladoras desses sentimentos de desamparo, precariedade, fragilidade, perplexidade e medo diante de **um mundo que escorrega por entre os dedos**.

Na mesma medida, as crônicas irão afetar o leitor. Como a buzina do automóvel. O letreiro iluminado. O empurra-empurra da rua. O choque na percepção. Seus relatos trazem também uma experiência para o leitor de parte da cidade que ele não conhece. Que ele não vai ter acesso. É o submundo que ele não vai visitar. São lugares interditos da cidade que vem à primeiro plano, para ampliar a experiência de percepção desse espaço e tempo. Porque se tem vários tempos dentro da cidade. As crônicas barretianas evidenciam a multiplicidade temporal que marcam os espaços da cidade. As experiências do sujeito, que sai da avenida e vai para o

¹¹ A célebre expressão do filósofo alemão Friedrich Nietzsche traduz a faceta niilista da experiência do tempo na modernidade.

subúrbio. Sonha com a vitrine, mas não tem recurso para consumir aquele produto.

De Cascadura ao Garnier

Embarco em Cascadura. É de manhã. O bonde se enche de moças de todas as cores com os vestuários de todas as cores. Vou ocupar o banco da frente, junto ao motorneiro. Quem é ele? É o mais popular da linha. É o "Titio Arrelia" - um crioulo forte, espadaúdo, feio, mas simpático. Ele vai manobrando com as manivelas e deitando pilhérias, para um lado e para outro.

Os garotos, zombando da velocidade do veículo, trepam no bonde e dizem uma chalaça ao "Titio". Ele os faz descer sem bulha nem matinada, graças a uma graçola que sublinha, como todas as outras, com o estribilho:

- É pau!

Esse estribilho tornou-o conhecido em todo o longo trajeto desse interessante bonde que é o Cascadura. Ele percorre uma parte da cidade que até agora era completamente desconhecida. Em grande trecho, perlustra a velha Estrada Real de Santa Cruz, que até bem pouco vivia esquecida.

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 Inhomirim, 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.

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.

No passado! Mas... o passado é um veneno. Fujo dele, de pensar nele e o bonde entra com toda a força na embocadura do Mangue. A usina do Gás fica ali e olho aquelas chaminés, aqueles guindastes, aquele amontoado de carvão de pedra. Mais adiante, meus olhos topam com medas de manganês... E o bonde corre, mas "Titio Arrelia" não diz mais pilhérias, nem assovia. Limita-se muito civilizadamente a tanger o tímpano regulamentar. Estamos em pleno Mangue, cujas palmeiras farfalham mansamente, sob um céu ingratamente nevoento. Estamos no Largo de São Francisco. Desço. Penetro pela rua do Ouvidor. Onde os seus bácoros, as suas cabras, os seus galos e os seus capinzais? Não sei ou esqueci-me. Entro na Garnier e logo topo um poeta, que me recita:

- Minh'alma é triste como a rôla aflita, etc.

Então de novo me lembro da Estrada Real, dos seus porcos, das suas cabras, dos seus galos, dos capinzais...

(Barreto, 2004)

Já no seu título, a crônica sinaliza para as fronteiras espaciais, temporais e afetivas que apartam e costuram as múltiplas cidades dentro da cidade. Cascadura, hoje bairro tradicional do subúrbio carioca, é a representação material da cidade real, a cidade visceral, a cidade ainda imersa em tradições e sociabilidades avessas àquelas simbolizadas pela famosa casa editorial Garnier, sediada no coração da *urbs* carioca, a rua do Ouvidor. Se Cascadura representa o lado esquecido do progresso material e civilizatório, a casa editorial Garnier simboliza o cenário privilegiado capaz de encarnar a própria experiência de uma cidade moderna e cosmopolita.

Entre Cascadura e Garnier, entre o campo e a cidade, entre o (sub)úrbio e a *urbs*, entre a cena e a (obs)cena¹², Lima Barreto se coloca estrategicamente no espaço do *entre*. Entendemos que seu testemunho em crônica não adota como ponto de vista apenas o subúrbio carioca, acento reforçado por muitos de seus intérpretes, mas o próprio espaço-tempo do *entre*. Um dos conceitos que intencionamos criar para dar conta da experiência literária de Lima Barreto, sobretudo sua obra em crônica, é o conceito de *testemunho transiente*. Trata-se de um conceito que pretende evidenciar o ponto de vista do narrador de suas crônicas, um ponto de vista muito associado à ideia de trânsito, movimento, exílio, estranhamento. Um testemunho de quem vive o sentimento de estranheza de viver num tempo em transformação, onde o familiar e o não-familiar, o habitual e o inabitual convivem de modo tenso, violento e, ao mesmo tempo, fascinante.

Não por acaso, muitas de suas crônicas adotam a perspectiva de estar em movimento, seja dentro de um bonde, como no caso da crônica analisada neste artigo, seja dentro de um trem, seja dentro de um automóvel. Seu testemunho acerca das vivências, sociabilidades e transformações pelas quais passa a cidade do Rio de Janeiro intenciona percorrer a cidade, revelando suas múltiplas camadas de memória, esboçando imagens contrastantes. Representações da cidade reveladoras das fronteiras que

¹² Nem cena, nem (obs)cena: Renato Cordeiro Gomes utiliza essa metáfora para evidenciar a tensão que marca a construção do urbano na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, o que ele chamará de o *anacronismo carioca*, a incompatibilidade da frente (cena: Centro e Zona Sul) com a parte posterior da cidade (obsцена: o que está do lado de lá do maciço da Tijuca, até hoje fora de cena).

segregam e, ao mesmo tempo, costuram, de modo sempre tenso os espaços, as sociabilidades e as temporalidades sobrepostas e, muitas vezes, esquecidas.

...a crônica lança mão do expediente mais conhecido então para atrair o público: pôr o narrador para viajar. Mas agora a viagem é outra. Muda o circuito, muda a paisagem. O narrador da crônica não vai aos confins do Brasil, [...] O narrador da crônica se contenta com um passeio, de curto trajeto... pela cidade. [...] por isso, a crônica se assemelha a um “diário de viagem”. O fascinante dessa “crônica-em-trânsito”, e aí pela primeira vez, não é a paisagem que o cronista descortina no seu passeio, mas a experiência que ele vive. [...]. Fingindo estar interessado em contar novidades de viagem, o cronista ludibria seus leitores e lhes oferece outra espécie de novidade: a experiência do encontro, do convívio, do inesperado que a cidade oferece/obriga/abriga. (Pechman, 2002, p. 181).

Viajando pelo ambiente urbano em vias de modernização, o narrador da crônica, um dos passageiros anônimos do bonde da Light, narra o que percebe como digno de ser registrado. Narra o que vê e sente. Ao narrar, torna evidente a assimetria entre estas duas cidades que coexistem no Rio de Janeiro, onde o plano da cidade-ideal quer ser referência para a cidade real. Mostra, de forma lírica e poética, como a distância física que aparta os espaços da cidade evidencia as descontinuidades temporais e sociais da população do Rio de Janeiro. População que aparece logo no início da crônica, revelada no seu aspecto miscigenado e, portanto, indicador de que se trata de uma cidade que frustra qualquer espécie de doutrina racialista de branqueamento tão em voga nas primeiras décadas do século XX: “Embarco em Cascadura. É de manhã. O bonde se enche de moças de todas as cores com os vestuários de todas as cores”.

Na crônica analisada, Lima Barreto intercala três temporalidades distintas para representar esse caminho que ligava o bairro de Cascadura à Casa Garnier, no centro da cidade:

1. O tempo das carruagens (retomado com certa nostalgia como época de “reis, príncipes e imperadores”).
2. O tempo do trem (quando os vestígios do passado primitivo foram apagados pela Estrada de Ferro que transformou a “trilha lamacenta” em mera passagem).

3. O tempo dos bondes (que voltam a imprimir ao local ares de urbanidade, “um sopro de renascimento”).

A descrição do espaço físico da cidade - suas mudanças e permanências – ganha vigor justamente através de uma composição narrativa capaz de abarcar as múltiplas temporalidades que convivem num mesmo espaço. “Mas o bonde corre [...] e eu vejo delinear-se uma nova e irregular cidade [...]; e penso no passado”.

Tal como na interpretação que Walter Benjamin faz do quadro de Paul Klee, intitulado *Angelus Novus*, como uma alegoria para uma visão desmistificada da história na modernidade; a imagem criada por Lima Barreto no trecho destacado acima traz uma alegoria para a modernidade explicitada pelas reformas urbanas. O narrador 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 as pessoas ainda não eram anônimas.



“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu.

Essa tempestade é o que chamamos progresso”.

(BENJAMIN, 1994, p. 226).

A partir da crônica analisada, podemos sustentar a hipótese segundo a qual sua obra em crônica (e que será retomado em boa parte de seus contos e romances produzidos à época) sinaliza para uma certa convivência entre passado e promessa de futuro. O narrador de sua crônica é aquele que **trabalha a memória**, transformando seus resíduos e incorporando-os à vida presente, sem que esses resíduos e detritos daquilo que se insinua como única narrativa (não apenas o historicismo positivista tão em moda na virada do século, mas, sobretudo, o próprio projeto urbanístico de enquadramento e perda de densidade histórica para a cidade do Rio de Janeiro) caiam no esquecimento, ou mesmo sejam recalçados.

Lima Barreto pensa no passado e no futuro. Seu ponto de vista é o de um *testemunho transiente*. Seu posto de observação não está posto, mas em trânsito. De onde era possível “delinear-se uma nova e irregular cidade”. Lima Barreto não adota esse ponto de vista, mas sim, é adotado/tomado por esse lugar de fala. O *espaço transiente* (transitório, passageiro, momentâneo, efêmero, breve, rápido, curto, fugaz) encontrou na forma da crônica um nobre destino no gênio inventivo do escritor de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

Seu olhar para o passado não é apenas um olhar de nostalgia, mas também de fascínio com relação à feliz promessa de futuro. Assumindo o risco de se colocar nesse lugar transitório e fugaz, Lima Barreto estabelece uma relação reflexiva diante da **tradição**¹³, adotando um olhar menos explicativo sobre as mudanças sofridas na cidade, e mais compreensivo. Suas crônicas querem tocar o leitor, estabelecer pontes com ele, e se permitir trilhar estas pontes, vínculos em que se revela de forma plenamente afetiva uma certa comunidade e cumplicidade nos problemas enfrentados e dilemas

¹³ O conceito de tradição, trabalhado a partir das contribuições do filósofo Hans-Georg Gadamer, pode ser entendido como a vigência do passado no presente. Boa parte do pensamento do filósofo baseia-se numa reavaliação do conceito de tradição – do qual o pensamento iluminista se distanciou. Para tanto, Gadamer destaca que a “tradição” e a “razão” não podem ser facilmente consideradas em separado. A tradição não pode ser um objeto de questionamento racional “puro”. A ideia de que podemos desviar dos nossos próprios pontos de referência cultural para acatar a verdade eterna é, para Gadamer, uma demonstração fictícia do pensamento modernista. Dessa forma, Gadamer relaciona sua ideia de “tradição” à re-elaborada noção de “preconceito”, que ele entende como pré-conceito ou pré-julgamento, em outras palavras, como aquilo que torna possível qualquer tipo de discriminação. O preconceito não é uma forma distorcida de pensamento que precisa ser lapidado antes de vermos o mundo corretamente. Para Gadamer, os preconceitos estão presentes em todos os entendimentos.

vivididos. Suas crônicas almejam **habitar a memória** no exato sentido de se situar neste espaço sempre problemático de (con)vivência.

Diante de uma modernidade alicerçada na desconfiança face a tudo o que é passado, antigo e velho, movimento avassalador do novo, sua obra afirma o efeito do tempo na construção da cultura, das sociabilidades e usos do espaço urbano. Diferentemente de ser impasse, obstáculo e passado morto e datado, a tradição aparece em suas crônicas como a **vigência do passado no presente**, o vigor do “ter sido”, espaço de experiência passada que perfaz todo e qualquer horizonte de expectativa futura.

Neste sentido, Lima Barreto faz de suas crônicas um verdadeiro espaço de debate acerca dos temas prementes que permeiam o cenário político na primeira República. Dialogando com a técnica do jornal, assumindo de forma criativa as mudanças em curso na perspectiva do olhar, Lima Barreto longe de assumir um viés puramente nostálgico e conservador, longe de estar cegamente deslumbrado com os incrementos tecnológicos da modernidade, permanece como suporte de um diálogo sempre renovado com a memória. A função do intelectual na Primeira República vincula-se fortemente, através de sua obra em crônica, com uma dimensão ético-política marcada pela prerrogativa da inclusão cidadã daqueles que a República se encarregava sistematicamente de silenciar e marginalizar.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Valdei Lopes de. *Pereira Passos, entre o passado e o futuro*. Prefácio. In: AZEVEDO, André Nunes. *A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

AZEVEDO, André Nunes. *A capitalidade do Rio de Janeiro. Um exercício de reflexão histórica*. In: André Nunes de Azevedo (org.) *Anais do seminário Rio de Janeiro: capital e capitalidade*. Rio de Janeiro, 23 a 26 de outubro de 2000.. Rio de Janeiro, 2002.

_____, André Nunes. *A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

BARRETO, Lima. *Toda Crônica: Lima Barreto*. Apresentação e notas Beatriz Resende; organização Rachel Valença. 2 volumes. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

_____, Lima. *Lima Barreto: cronista do Rio*. Organização Beatriz Resende. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica – Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma ideia ilustrada de cidade: as transformações urbanas no Rio de Janeiro de D. João VI (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Odisséia, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Organizador: Pierre Fruchon; tradução Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

_____. *Verdade e Método. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Vol. I. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades – A cidade: literatura e experiência urbana*. São Paulo: Rocco, 2008;

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Vozes, 2006.

KONSTAN, David. Ressentimento – História de uma emoção. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Marcia. *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

KOSSELECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; Rio de Janeiro: Contraponto. Ed. PUC-Rio, 2006;

_____. *Crítica e Crise - uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 1999;

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Khoury. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História* - PUC-SP; São Paulo:1993.

OAKLEY, Robert John. *Lima Barreto e o destino da literatura*. São Paulo: Unesp, 2011.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas. O detective e o urbanista*. Rio de Janeiro (RJ): Casa da Palavra, 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol I, II e III. Martins Fontes, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SCHORSKE, Carl E. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Ecos de Viena e Paris

MARCEL PROUST E A VIDA MUNDANA

Érica Gonçalves de Castro e Guilherme Ignácio da Silva*

RESUMO: O objetivo do artigo é mostrar o papel que a chamada “vida mundana”, a vida dos salões, desempenha na criação artística proustiana. O artigo refaz, então, o percurso criativo do escritor francês, Marcel Proust, partindo de sua obra inicial *Os prazeres e os dias*, abordando em seguida trechos do projeto manuscrito editado postumamente sob o título de *Jean Santeuil*. O horizonte das análises é sempre a repercussão das cenas e temas no ciclo de romances *Em busca do tempo perdido*.

PALAVRAS-CHAVE: Marcel Proust; conversação; salões; vida mundana

ABSTRACT: We try to show how the french “vie mondaine”, the life in society in conversation saloons, has a main role in Proust’s artistic creation project. This article begins with the analysis of Proust’s first work, *Les plaisirs et les jours*, and goes through his next literary project, *Jean Santeuil*. The focus of our analysis is always the future repercussion of scenes and themes in the Proust’s main novel *À la recherche du temps perdu*.

KEYWORDS: Marcel Proust; conversations, saloons; life in society

Apresentação

Antes de tratarmos da obra de Marcel Proust como sendo a de um escritor “mundano”, valeria a pena esclarecer o significado desse adjetivo: em francês, “*mondain*” é um termo originado do substantivo “*le monde*”, que costuma ser traduzido por “alta sociedade”, ou simplesmente “sociedade”.

Desde muito cedo, Marcel conciliou seus estudos e atividade criativa com uma atividade mundana bastante intensa. Em suas crônicas ditas “mundanas” – publicadas há pouco em português (Proust, 2015) – o jovem Proust descreverá os salões que frequentava, desde o da pintora Madeleine Lemaire, salão artístico e prestigioso dessa talentosa artista, até o salão da sobrinha de Napoleão Bonaparte, a princesa Mathilde; sua preferência,

* Doutora em Letras pela USP, com pós-doutorado em Filosofia pela mesma universidade /Professor Associado de Língua e Literatura Francesa da EFLCH/UNIFESP.

contudo, eram os salões da antiga nobreza, que ele, filho de uma família burguesa, se sentia honrado em frequentar – tal como um personagem de Stendhal ou Balzac, Proust,

Não são poucos os relatos de amigos e conhecidos de Proust acerca de encontros com o escritor “*dans le monde*”: em algum salão ou restaurante que ele frequentava. Sua amiga nobre, Élisabeth de Clermont-Tonnerre, por exemplo, chegou a escrever um livro de memórias dedicadas exclusivamente a esses encontros com Marcel e com um dos principais mentores dele, Robert de Montesquiou, modelo do refinadíssimo aristocrata homossexual da *Recherche*, o barão de Charlus. Em suas memórias sobre os dois, ela descreve com detalhes a figura mundana de Marcel, mais especificamente, suas qualidades surpreendentes na dinâmica conversação de salão:

(...) ele era de uma alegria verbal espantosa que divertia sem nunca ser cansativa. (...) Os jovens mais distantes de sua cultura literária e de seus gostos artísticos amavam-no como um camarada delicioso e fraterno, que conseguia comunicar uma vida mais vibrante e mais refinada àquela a que estavam habituados.”
(Clermont-Tonnerre, 1925, 11, tradução nossa)

Testemunha ocular dessas conversas de salão, Élisabeth de Clermont-Tonnerre detecta no jovem Marcel qualidades que os leitores atribuirão posteriormente ao refinamento de seus livros:

Ele fazia circular o sangue mais depressa nas artérias e preenchia o cérebro com imagens relampejantes. (...) Ele sabia suscitar no espírito daqueles que o ouviam um desejo irrefreável de beleza e um impulso na direção do impossível.
(Idem, 52 e 68, respectivamente, tradução nossa).

Com o intuito de introduzir a imagem desse escritor ligado à “vida mundana”, valeria discutir outras duas citações extraídas de relatos de dois amigos pessoais de Proust. A primeira delas é uma citação daquele que era certamente seu amigo mais próximo, Léon Daudet, a quem Proust deve o prêmio Goncourt, ganho pelo autor em 1918. Léon era um escritor com carreira política e filho de um outro escritor muito conhecido, Alphonse Daudet, em cujo salão literário o jovem Marcel conheceu pessoalmente

alguns dos escritores que mais o influenciaram – como Edmond Goncourt, cujo “diário” mundano Proust viria a utilizar na conclusão de seu ciclo de romances enquanto exemplo contrário daquilo que ele pretendia como escritor.

A outra citação a ser explorada aqui é também de um amigo mais jovem do que Proust e Léon Daudet, o escritor Jean Cocteau. Quase vinte anos mais jovem que Marcel, Cocteau frequentou sua casa e teve o privilégio de ouvi-lo ler vários trechos do livro que estava escrevendo. Era tal a admiração de Proust por Cocteau, que este lhe oferece traços de sua carreira literária para compor o personagem de Octave, jovem que o herói proustiano encontra na praia, no segundo volume da *Recherche* e que, bem mais tarde, viria a se tornar artista mais influente daquela geração.

Muito diferentes, as citações de Léon Daudet e de Jean Cocteau são, entretanto, complementares e mostram Marcel como mundano parisiense:

Quando soava meia noite no restaurante Weber, um jovem com olhar de filhote de corça, todo embrulhado num casaco enorme, entrava orgulhoso – tanto no verão, quanto no inverno – e pedia uvas, ou duas peras, ou duas maçãs. Era Marcel Proust, que só tinha publicado um livro de crítica sobre Ruskin e maravilhosos pastiches de Balzac, Stendhal e outros no *Figaro*. Sempre quis bem Marcel, que, aliás, era muito ligado a meu irmão Lucien. Ele vinha se sentar em nossa mesa e começava a beliscar umas uvinhas ou a descascar uma pera, sempre dirigindo cumprimentos aos presentes: “Meu senhor, como gostei de seu último livro !... O sr. já terminou aquela bela peça de teatro, hein ?... Desculpe, minha senhora, qual é a cor deste casaco adorável?” (Daudet, 1992, 1015-1016)

Já a citação de Jean Cocteau foi extraída do texto de homenagem a Proust, publicado no número especial da *Nouvelle Revue Française* de janeiro de 1923:

Suas artimanhas para poder compor seu mel enganaram mais de um de seus amigos íntimos. Elas o faziam passar por enigmático para aqueles que não conseguiam perceber os motivos de sua indiferença pela literatura, de sua modéstia e dos pedidos de desculpa com os quais ele interrompia a leitura de algum texto que escrevera. (Cocteau, 1923, 94, tradução nossa).

Praticamente todos os amigos mais próximos de Marcel Proust escreveram relatos sobre ele. Essas memórias de contemporâneos acabaram criando o mito de Proust como um escritor assumidamente “mundano”, que não dormia à noite e estava sempre em alguma festa, algum baile ou recepção na alta sociedade (“*dans le monde*”). As citações acima referem-se, de maneira muito diversa, a essa carreira mundana de Marcel. Daudet traça o retrato do mundano bajulador (“*flatteur*”), que distribui indiscriminadamente cumprimentos ao redor de si, enquanto, entediado e sem nenhum apetite, manuseia algumas frutinhas sobre a mesa. Sua modéstia, superficialidade e aparente indiferença pela literatura aparecem no trecho de Daudet em que Marcel procura se inteirar da obra de outros escritores, que ele lera e tanto admirara. Segundo Daudet, esses elogios excessivos aos outros escritores se misturavam indiscriminadamente à curiosidade levemente irônica pela cor do casado de uma senhora.

Segundo Jean Cocteau, essa presença ostensiva de Marcel nas recepções da alta sociedade chegou a “enganar alguns de seus amigos mais íntimos”, como o próprio Cocteau e os irmãos Daudet, que não chegavam a desconfiar de que o jovem muito gentil e um mero bajulador se recolhia discretamente para trabalhar na composição de seu “mel”, na expressão de Cocteau.

A figura mundana do jovem Proust acabaria prejudicando muito quando ele enfim se propôs a escrever e publicar *No caminho de Swann*, às vésperas da Primeira Guerra. André Gide foi um desses conhecidos do jovem Marcel que se deixou enganar pela imagem do escritor mundano: depois da morte de Proust, Gide assume publicamente que prejudicou em muito Marcel quando ele quis publicar o primeiro volume de seu romance na *Nouvelle Revue Française*, editora que depois se tornaria *Gallimard*.

Naquele momento, Gide era um dos diretores da editora e só conhecia o Proust dos salões e de seu livro “mundano” de estreia, *Les Plaisirs et les jours*. Assim, Gide não levou a sério a tentativa de Proust de escrever um romance e se negou a publicar *Em busca do tempo perdido*. Mais tarde, quando o livro já havia sido publicado por outro editor, Gaston Calmette, Gide o

leu, arrependeu-se da recusa e escreveu dois textos sobre Proust, justamente na tentativa de se redimir desse que ele considera “o maior erro” da editora que ele dirigia.

Em janeiro de 1923, a *Nouvelle Revue Française* editou um volume de homenagem a Proust, que morrera em novembro do ano anterior. Como Cocteau e Daudet, Gide faz questão de participar dessa homenagem. Fica evidente que, enquanto editor da revista, Gide deve ter tido acesso anteriormente aos relatos e análises publicados no número especial da revista: sem se deter em detalhes biográficos, Gide destaca justamente as qualidades do livro de estreia de Proust, que lhe deixara uma má impressão por tê-lo associado à figura de um autor considerado meramente “mundano”; em um pedido de desculpas formulado como elogio, Gide destaca as qualidades de *Les plaisirs et les jours*, livro, que, segundo ele, já resumia todo o talento literário daquele que ele considerava um mero “esnobe”.

Cabe agora refazer o percurso de criação artística de Proust, partindo de sua obra inicial até sua crítica à obra de Sainte-Beuve, ressaltando sempre a repercussão futura de temas e cenas no ciclo *Em busca do tempo perdido*.

Os prazeres e os dias e a “maldição” mundana

É muito difícil resumir este livro de estreia do jovem Proust. Nele, o escritor reuniu uma série de textos que vinha publicando em revistas e jornais. O resultado é um volume bastante fragmentário, contendo principalmente contos, mas também textos poéticos, retratos de pintores e de músicos que ele admirava, fragmentos diversos sobre a vida “mundana”, com tentativas de retratos tipológicos no estilo de um escritor que ele já admirava, o autor dos *Caractères*, La Bruyère.

Iniciamos com uma explicação sobre o título da obra de estreia de Proust, *Les plaisirs et les jours*. É claro que se trata de uma alusão ao clássico de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, livro

que relata poeticamente as atividades diárias do homem no campo. O que muda no título é a substituição da palavra “trabalhos” por “prazeres”. O que significaria essa troca? Quais seriam esses “prazeres” que aparecem no título do livro de Proust?

Há pelo menos duas interpretações para a troca de “trabalhos” por “prazeres” no título. A primeira, que vamos explorar aqui, refere-se aos “prazeres mundanos”, aos “prazeres” ligados à vida “*dans le monde*”, ou seja, na “alta sociedade”. Nesse sentido, “prazeres” é irônico, pois Proust dará uma visão extremamente pessimista desses prazeres e dos personagens que se entregam a esse tipo de prazer.

O segundo sentido, que não será abordado aqui, refere-se aos “prazeres sexuais” ou “eróticos”, tema de que Proust já trata em sua obra inicial e que depois irá aprofundar na *Busca do tempo perdido*, dedicando parte do romance ao universo de *Sodoma e Gomorra*. Retomemos, então, a ideia de “prazeres” ligados à vida mundana, ou à vida em sociedade.

Em *Os prazeres e os dias*, Proust faz um exercício de criar personagens que frequentam “*le monde*” e, no limite, entregam a própria liberdade em favor de uma posição de destaque na “alta sociedade”. Antes de nos determos nesses personagens de sua primeira obra publicada, vale a pena um esclarecimento sobre o vocabulário que ele emprega para descrevê-los. Em *Os prazeres e os dias*, Proust abre um capítulo inteiro intitulado “*Snobs*”. Palavra de origem inglesa, “*snob*” não é dicionarizada em francês antes de 1932, mas aparece muito nos textos antes da virada do século XX.

A primeira aparição da palavra “*snob*”, na oitava edição do *Dicionário da Academia francesa* (1932), traz uma definição muito sucinta da palavra:

SNOBISME. n. m. Vanité de ceux qui affectent les opinions, les manières d' être et de

sentir qui ont cours dans certains milieux tenus pour distingués.¹
Le Dictionnaire de l'Académie française. Huitième Édition. T.2, 1932.

Os dicionários mais modernos trazem definições mais precisas, implicando com certeza a consulta dos textos literários que já empregavam o termo. O *Petit Robert*, por exemplo, traz, além da definição, um exemplo do emprego de « snob » extraído de um escritor contemporâneo de Proust, Paul Valéry :

N et adj. – 1843 le Snob, sobriquet; mot angl. “cordonnier”, qui désignait en anglais de l’université de Cambridge “celui qui n’était pas de l’université”. * Personne qui admire et imite sans discernement les manières, les goûts, les modes en usage dans les milieux dits distingués. “Le vrai snob est celui qui craint d’avouer qu’il s’ennuie quand il s’ennuie; et qu’il s’amuse quand il s’amuse.” (Valéry). Le Petit Robert. 1993.²

A melhor definição do termo aparece numa variante do *Petit Robert*, o dicionário bastante literário que é *Le Robert Méthodique*:

N. Personne qui cherche à être assimilée aux gens distingués de la haute société, en faisant étalage des manières, des goûts et des modes qu’elle lui emprunte sans discernement, ainsi que des relations qu’elle peut y avoir. *Adj.* qui manque de simplicité.

Le Robert Méthodique. 1986.³

Vejamos um desses retratos de “esnobes” que fazem parte do capítulo que Proust dedicou exclusivamente a esse perfil em seu livro de estreia:

Se não fosses da sociedade (“*le monde*”) e se te dissessem que Éliante, jovem, bela, rica, amada por amigos e enamorados como é, rompe com eles de uma vez, implora sem descanso os favores e suporta sem impaciência as respostas grosseiras de homens às vezes

¹ “ESNOBISMO: vaidade daqueles que simulam as opiniões, as maneiras de ser e de sentir presentes em certos meios considerados distintos”.

² “O esnobe, apelido; palavra inglesa, “sapateiro”, que designava em inglês da Universidade de Cambridge “aquele que não era da universidade”. Pessoa que admira e imita sem discernimento as maneiras, os gostos, os modos em voga nos meios ditos distintos”.

³ “Subst.: Pessoa que procura ser assimilada pelas pessoas da alta sociedade, exibindo maneiras, gostos e modas que toma emprestado delas sem qualquer discernimento, assim como as relações que pode conseguir nesse meio. Adjetivo: que não tem simplicidade”.

feios, velhos e estúpidos que mal conhece, trabalha para o prazer deles como uma condenada, e enlouquece por causa disso, torna-se sensata, e, à força de desvelos, amiga deles, e se são pobres, o seu sustento, se são sensuais, a sua amante – pensarias : “Que crime então cometeu Éliante e quais são esses magistrados terríveis que é preciso comprar a qualquer preço, a quem ela sacrifica suas amizades, seus amores, sua liberdade de pensamento, a dignidade de sua vida, sua fortuna, seu tempo, suas mais íntimas repugnâncias de mulher?” Entretanto, Éliante não cometeu nenhum crime. Os juízes que ela se obstina em corromper pouco pensam nela e a teriam deixado viver tranquilamente sua existência risonha e pura. Mas uma terrível maldição cai sobre ela: ela é esnobe.
(Proust, 1986, pp. 64-65).

Para traçar o “*caractère*” dessa “esnobe”, Proust se entrega a um verdadeiro exercício de estilo: a complexa frase inicial se apoia na estrutura francesa da frase condicional de abertura “Se não fosse da sociedade e lhe dissessem”; a frase permanece em suspenso por quase dez linhas e seu complemento, para o leitor francês, deveria aparecer na sequência com o condicional “*vous penseriez*” (“pensarias”). A “maldição” que pesa sobre Éliante, “maldição” que a escraviza e corrompe toda sua dignidade, é uma “maldição” típica dos que almejam “*parvenir*”, dos que colocam todo seu empenho pessoal em ascender socialmente e a passar a frequentar a “alta sociedade”.

O parágrafo sobre Éliante, retrato típico da “esnobe”, retoma um dos livros preferidos de Proust, *Les caractères*, de La Bruyère. Em seu livro de estreia, O jovem escritor se exercita nos retratos de “mundanos” mobilizando seus conhecimentos de sintaxe francesa e seu repertório de leituras de retratos tipológicos de mundanos, aos quais La Bruyère dedicara dezesseis capítulos de seu livro de máximas e retratos.

Passemos agora a um conto propriamente dito, publicado também em *Os prazeres e os dias*. Proust o escreveu aos vinte anos e, já naquele momento, tratava com desencanto o tema da “vida mundana” e do “esnobismo”. O conto se chama “*Violante ou la mondanité*”, ou seja, já no título, o jovem Proust assinala

que vai tratar do retrato de uma mulher “mundana”. O conto traça justamente o trajeto da criança órfã introspectiva, que mora com um criado numa casa de campo isolada, longe da civilização, muito distante do “monde”. O conto está organizado cronologicamente, da infância à idade adulta de Violante, e o horizonte do conto é a “queda” de Violante, ou seja, sua entrega total à vida mundana, significando perda de qualquer objetivo artístico ou intelectual.

O primeiro capítulo se intitula “*Enfance méditative de Violante*”, o segundo “*Sensualité*”, sensualidade que remete ao título do livro *Os prazeres e os dias*; o terceiro continua no tema dos prazeres e se intitula “*Peines d’amour*”, e o último enfim “*Mondanité*”, ou seja, o personagem sofre dores por uma paixão não correspondida e por fim se isola em Paris, entre os membros da alta sociedade, onde é adulada e de onde nunca mais vai sair. A chamada “vida mundana” é uma prisão para o personagem de Violante.

O título do primeiro capítulo, “*Enfance méditative de Violante*”, refere-se ao período em que Violante vive ainda isolada no campo, sem contato humano além do criado que cuida da casa de seus pais, falecidos em um acidente. O termo “meditativa” sintetiza esse período em que, quase sem contato com outras pessoas, Violante demonstra, entretanto, dons de observação e sensibilidade: “Violante sentia todo o invisível e pressentia um pouco do invisível. Sua alegria era infinita, interrompida por tristezas que transformava ainda a alegria em doçura.” (p. 42).

No segundo capítulo, “*Sensualité*”, Violante sai de sua redoma sensível e entra em contato com a sexualidade em companhia de um primo, que logo a abandona e parte em viagem por tempo indeterminado. É quando ela sente necessidade de se consolar dessa infelicidade conversando com outras pessoas:

Para ela, a primeira necessidade de confidências nascia das primeiras decepções de sua sensualidade, tão naturalmente como de ordinário nasce das primeiras satisfações do amor. (Proust, 1986, p. 45).

No terceiro capítulo, Violante decide deixar a casa dos pais no campo e ir morar em Paris. Quando toma essa decisão trágica, Violante parte para Paris motivada por um desejo de conhecimento, mas convencida de que em breve voltará para a casa de campo onde nasceu e cresceu:

O que quero é ao mesmo tempo um descanso e uma escola. Tão logo defina minha situação e acabem as minhas férias, trocarei a sociedade (“*le monde*”) pelo campo, nossa boa gente simples e, o que prefiro a tudo, minhas canções.” (idem, p. 46).

O capítulo de conclusão do conto retoma o título “*Mondanité*” e mostra que a viagem a Paris e a estadia no “*monde*” não tinham volta: Violante integra-se de tal forma aos salões parisienses, que sua infância e adolescência no campo tornam-se meras imagens do “*temps perdu*” – um “tempo perdido” e nunca mais recuperado. Todas as suas antigas virtudes artísticas foram sufocadas pela paixão da ambição e da vaidade. Esnobe não assumida, Violante nunca mais deixará a posição que conquistou na “alta sociedade” para entregar-se aos prazeres da criação e à paz do campo. O narrador em terceira pessoa é bastante didático e explica em detalhes o significado dessa caminhada de Violante, da casa dos pais no campo para a sociedade parisiense dos salões:

As necessidades profundas de imaginar, criar, viver só e pela reflexão, e também de se devotar, embora a fizessem sofrer por não terem sido satisfeitos e embora a impedissem de achar na sociedade sequer a sombra de uma alegria, se haviam embotado demais, não eram bastante imperiosas para fazê-la mudar de vida, para força-la a renunciar à sociedade e realizar seu verdadeiro destino. Ela continuava a oferecer o espetáculo suntuoso e desolado de uma existência talhada para o infinito e aos poucos restrita a quase nada, tendo sobre si apenas as sombras melancólicas do nobre fado que

teria podido cumprir e do qual se afastava mais a cada dia.” (idem, pp. 50-51).

Fica evidente que, com a descrição do percurso de Violante, o narrador tenta formular uma crítica a Paris e aos salões, como meio hostil às virtudes mais elementares e ao próprio desenvolvimento das potencialidades artísticas de cada um. Em “Violante e a mundanidade”, o narrador proustiano dá livre curso à ironia que aparece no título de *Os prazeres e os dias*: os “prazeres” da vida luxuosa e ociosa em Paris têm um preço muito alto em termos de liberdade e de preservação de uma individualidade. Em Paris, a meditativa Violante passou a seguir a moda, a preocupar-se em ser “chic”, a pura Violante também passou a cultivar amantes, alimentando as aparências de felicidade que relegam ao esquecimento todos os sonhos de criação artística que tinha na infância campesina.

Apesar da negatividade dos retratos desses personagens “mundanos”, em *Os prazeres e os dias*, a crítica aberta à conversação e aos salões ainda aparece de passagem numa única frase sobre o tema: “a conversação é o prazer dos homens sem imaginação.” (idem, p. 79). Essa crítica só seria aprofundada no projeto *Contra Sainte-Beuve*, já no limiar de *Em busca do tempo perdido*.

À guisa de conclusão dessa primeira parte sobre *Os prazeres e os dias*, vale destacar uma passagem do prefácio do livro. Nela, o jovem Proust formula com mais clareza uma crítica à conversação mundana, associando a imagem do artista e do verdadeiro escritor ao personagem bíblico de Noé:

Quando era bem pequeno, nenhum personagem da história sagrada me parecia ter um destino tão miserável como o de Noé, por causa do dilúvio, que o manteve encerrado na arca durante quarenta dias. Mais tarde, fiquei muitas vezes doente, e durante dias intermináveis tive de permanecer também na ‘arca’. Compreendi então que Noé nunca pôde ver bem o mundo a não ser da arca, conquanto ela fosse fechada e fizesse noite sobre a terra. (idem, p. 41)

Evidencia-se, assim, um dos temas principais da obra futura de Proust: as cenas de conversação em Proust vão se opor ao verdadeiro trabalho de criação artística, que acontece dentro da “arca”, ou seja, no silêncio do indivíduo que cria.

Jean Santeuil, na sala de aula

Prosseguindo cronologicamente na obra de Proust, apresentaremos agora alguns trechos de um projeto ao qual o autor se dedicou durante anos, mas que não chegou a publicar em vida, o projeto de romance *Jean Santeuil*.

Com as vendas decepcionantes de *Os prazeres e os dias*, Proust passou a dedicar seu tempo a esse projeto mais amplo, que gostaria de transformar em um romance, mas que permaneceu fragmentário. O que é novo em *Jean Santeuil* é a ideia do romance, mas Proust não conseguiu estabelecer uma coesão para os vários temas que desenvolveu, o que impediu a concretização dessa ideia. Há quem atribua o fracasso de Proust está ligado ao tipo de narrador: naquele momento, ele ainda havia não descoberto o narrador em primeira pessoa, fator determinante na coesão dos vários volumes da *Recherche*. *Jean Santeuil* é quase inteiramente narrado em terceira pessoa.

Mais tarde, no colégio, todas as vezes em que, mal o professor voltava a cabeça, comunicava-me com algum novo amigo, a primeira pergunta que lhe fazia era se já fora ao teatro e se não achava que o maior ator era mesmo Got, o segundo Delaunay, etc. E se, na sua opinião, Febvre só vinha depois de Thiron, ou Delaunay depois de Coquelin, a repentina motilidade que Coquelin, perdendo a rigidez da pedra, adquiria em meu espírito para passar ao segundo lugar, e a agilidade miraculosa, a fecunda animação de que se via dotado Delaunay para recuar até o quarto, devolviam a sensação do florescimento e da vida a meu cérebro flexível e fertilizado. (Proust, 2006, pp. 105-106).

As linhas acima são as únicas que mencionam o ambiente escolar nas quase três mil páginas de *Em Busca do Tempo Perdido*. E, mesmo assim, elas ressaltam a importância de algo que acontece fora das paredes da instituição: a paixão platônica do herói proustiano pelos atores do teatro.

É curioso constatar que, em um livro que fala tanto da própria literatura como *Em Busca do Tempo Perdido*, não haja nenhuma outra cena do ambiente escolar de aprendizado. Ou seja, a formação literária não passaria pelas salas de aula, mas pela experiência do amor e da vida “*dans le monde*”.

Com efeito, o estudo da gênese do romance proustiano revela um abandono progressivo, mas radical, das cenas de escola. Os manuscritos do projeto fracassado de romance publicados postumamente sob o título de *Jean Santeuil* trazem ainda um destaque para a formação intelectual e literária do herói vinculada a leituras em sala de aula e ao diálogo enriquecedor com um de seus mestres.

Jean Santeuil realiza valioso registro das aulas de filosofia com o “Sr. Beulier”, retrato de Alphonse Darlu, professor que muito impressionou o jovem Marcel. Segundo o narrador do livro, o sr. Beulier (Darlu) era “o homem que ele (Jean) mais admirou em toda sua vida.” (PROUST, 1971, p. 267). O narrador estende essa influência sub-reptícia a toda sua geração: “Caso soubéssemos descobrir nos efeitos suas causas, reconheceríamos no talento dos jovens mais notáveis daquele tempo o pensamento genial do Sr. Beulier.” (idem, p. 268). Seus breves comentários de Hegel, Platão, Aristóteles, Kant, Spinoza, Michelet e Xenofontes – e mesmo dos fatos quotidianos, aparentemente banais, como a festa de natal – fertilizam por muito tempo a inteligência de Jean: “No lugar em que o mestre havia semeado uma única palavra, Jean, que a cultivava com amor, encontrava depois de algum tempo uma ideia florescente.” (ide, ibidem).

Para o narrador, a postura moral do Sr. Beulier o eleva acima das contingências sociais:

(...) esse homem mais do que mal vestido, ou seja, mediocrementemente vestido, que não sabia nem cumprimentar, nem entrar em um salão, dava a suas maneiras algo de comovente e doce que não teriam tido as maneiras de um príncipe.” (PROUST, 1971a, p. 269).

Modelo de conduta moral para Jean, o sr. Beulier também lhe revela a prática quotidiana da leitura e da escrita, auxiliado pela fiel Mariette, criada que antecipa em seu comportamento o personagem de Françoise, criada da família de Marcel e única a permanecer a seu lado quando ele empreender enfim a redação de *Em Busca do Tempo Perdido*.

Ao abandono dessas cenas do ambiente escolar corresponde também o significativo abandono das cenas de narração “ao vivo” do processo do coronel judeu Albert Dreyfus: todas as cenas do tribunal durante a revisão do processo de condenação injusta de Dreyfus cedem lugar a uma manifestação da “visão” proustiana, com os reflexos do processo nos salões parisienses e as oscilações do caleidoscópio mundano acarretadas pela onda antissemita na França.

Outra informação importante do projeto abandonado de romance: à infância numa cidadezinha medieval e à formação padrão no prestigioso liceu Henri IV em Paris seguiam-se, cronologicamente, a entrada de Jean “*dans le monde*”, na vida mundana dos salões da capital e as reflexões sobre uma relação de amor e ciúmes. A grosso modo, *Em Busca do Tempo Perdido* elimina a segunda etapa (a do colégio) e expande as outras duas, acrescentando, por fim, a Grande Guerra e as cenas de revelação da vocação artística, que imprime uma coerência superior ao percurso do herói.

Crônicas mundanas e os reflexos tardios de Saint-Simon

Antes de falar das crônicas mundanas publicadas no jornal *Figaro*, valeria a pena fazer um breve lembrete do vocabulário proustiano, retomando nomes próprios como “Combray”, “Guermantes”, “Swann” e “Verdurin”. A alusão à antiga nobreza francesa (aos “Guermantes”) explica os títulos de volumes como *No caminho de Swann* e *O caminho de Guermantes*: Swann é o personagem do judeu esteta, de origem burguesa, que trafegou pelos círculos mais fechados da alta sociedade, conseguindo entrar em contato com os salões da antiga nobreza. Swann, “*durante vinte e cinco anos*”, teve o privilégio de frequentar diariamente o salão mais prestigioso do “*faubourg Saint-Germain*”, o salão da duquesa de Guermantes.

“Combray”, título do primeiro capítulo do livro, é o nome de um vilarejo medieval onde o herói proustiano passa as férias com seus familiares. A igreja da cidade guarda um túmulo de uma princesa de origem goda assassinada pelo marido, um rei merovíngio, no ano de 568 d.C. Proust vincula esse fato histórico da França às origens feudais do vilarejo imaginário. Já a palavra “caminho” (no original “côté”), tem ligação com o herói-narrador: como Swann, ele é de uma família burguesa e percorrerá os mesmos caminhos que Swann, entrando em contato com a arte num salão da alta burguesia (o salão dos “Verdurin”) e com a família dos Guermantes, família de senhores feudais que, na Idade Média, exercia o poder sobre o vilarejo de Combray (seu feudo na época) e que também está representada nas paredes e nos vitrais da “igreja de vilarejo” (“église de village”).

Os três primeiros volumes de *Em Busca do Tempo Perdido* vão narrar, assim, a lenta aproximação do herói proustiano dos salões prestigiosos da duquesa e da princesa de Guermantes cujo esplendor estivera ligado para ele aos resquícios da presença dessa família na Idade Média e no Antigo Regime. E, como Swann, ele ouvirá a música de Vinteuil no salão dos Verdurin.

Uma visão geral das crônicas mundanas publicadas por Marcel no *Figaro* mostra o jovem cronista num exercício de síntese de ambientes muito distintos: Marcel não trata apenas dos salões da antiga nobreza, mas da nova nobreza (a chamada “nobreza Império”) e da alta burguesia ligada às artes (modelo dos “Verdurin”). O ponto de partida do cronista que adentra um salão da antiga nobreza é a curiosidade investigativa sobre seus membros. Antes de iniciar uma de suas crônicas mundanas, Marcel formula (sob a forma de pergunta) o que atrai sua curiosidade de leitor das *Memórias* do duque de Saint-Simon:

Não existem mais desses seres nos quais a herança da nobreza intelectual e moral acabou por modelar o corpo e o levou a essa “nobreza” física” da qual nos falam os livros e que a vida não nos oferece? (...) Não poderíamos ver desses seres cuja nobre estatura fazia naturalmente uma nobre estátua e que a escultura depois de sua morte dormia no fundo das capelas, sobre seus túmulos? (Proust, 2015, p.68)

Em suas investigações, Marcel encontra no perfil do príncipe Edmond de Polignac a realização dessa “nobreza física” de cuja existência a leitura de memórias sobre o Antigo Regime o levavam a suspeitar. No romance futuro, será o personagem de Robert de Saint-Loup que o narrador reconhece como “sobrevivente”, como remanescente do “tempo perdido” ligado ao Antigo Regime francês. Quando do primeiro encontro com Saint-Loup, na praia, este usava

um traje de tecido muito fino, esbranquiçado, como nunca imaginei que se atrevesse a vesti-lo um homem, e que evocava por sua leveza o frescor do refeitório, ao mesmo tempo que o calor e sol de fora; andava muito depressa. Tinha os olhos cor de mar, e de um deles se desprendia a cada momento o monóculo. Todo o mundo ficava a olhá-lo com curiosidade, pois sabiam que aquele marquesinho de Saint-Loup-en-Bray era famoso por sua elegância. Atravessou todo o hotel como se fosse perseguindo o seu monóculo, que revolteava diante dele como uma borboleta. (Proust, 2006, p. 112)

Arruinado economicamente, o príncipe Edmond de Polignac – como Saint-Loup – recorrerá ao casamento com herdeira riquíssima, mas de origem burguesa (no caso, a herdeira norte-americana do império de máquinas de costura Singer). Assim, não é por acaso que o obituário do príncipe, publicado no final da crônica do *Figaro*, será retomado literalmente quando do enterro de Saint-Loup, em Combray – o que muda é apenas a consoante “P” (de “Polignac”), para o “G” (de “Guermantes”):

Lembro-me que no triste dia de seu enterro na igreja onde tecidos negros levavam no alto a coroa fechada em escarlate, a única letra era um P. Sua individualidade fora apagada, havia voltado para sua família. Não era mais que um Polignac. (Proust, 2015, pp. 58-59)

Conclusão

Desde sua obra inicial, *Les plaisirs et les jours*, a presença dos salões e do ambiente mundano parisiense ganham destaque na obra de Marcel Proust, influenciando até mesmo na escolha do título irônico do livro. As tentativas de expandir o que escreve para a forma de um romance, no projeto *Jean*

Santeuil, passam a envolver o trabalho com o tema de uma “caminhada” pessoal de experiências, que, saindo da infância no vilarejo medieval, passaria pela educação formal, em um colégio, para concluir a narrativa com a ascensão mundana do herói e suas experiências amorosas da vida adulta. Com o fracasso do projeto de romance, Proust aprofundaria a crítica à conversação mundana numa das teses de seu projeto seguinte, o de crítica à obra de Sainte-Beuve (Proust, 1971b) projeto que se confundirá com o criação e desenvolvimento de *Em busca do tempo perdido*.

O projeto *Jean Santeuil* traz contudo a novidade, abandonada posteriormente, de mostrar uma alternativa à ascensão mundana: a possibilidade de uma carreira de estudos e de transmissão do conhecimento, ligada à figura do professor exemplar de um colégio parisiense. Essa possibilidade é enterrada com as crônicas mundanas do autor, que registram sua fulminante ascensão mundana e a profunda influência das leituras da obra do duque de Saint-Simon para o escritor que, futuramente, tentará escrever “as *Mémoires* de Saint-Simon de outra época” (PROUST, 2013, p. 401). Com a revelação do sentido da obra e da literatura no salão da nova princesa de Guermantes, fará parte da tarefa do narrador proustiano figurar, ao longo de quase três mil páginas, a ruína progressiva da chamada “Belle Époque”, desembocando na tragédia da Primeira Guerra Mundial e do macabro “Baile de Máscaras”, onde os personagens já não sabem se ainda estão vivos, mas se dirigem afoitos à próxima recepção.

REFERÊNCIAS

CLERMONT-TONNERE, Élisabeth de. *Robert de Montesquiou et Marcel Proust*. Paris, Ernest Flammarion, 1925.

COCTEAU, Jean. « La voix de Proust », in *La Nouvelle Revue Française. Hommage à Marcel Proust*. Paris, NRF, 1923.

DAUDET, Léon. *Paris vécu, rive droite*. Paris, Robert Laffont, 1992.

PROUST, Marcel. *Jean Santeuil*. Paris, Gallimard (Pléiade), 1971a.

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard (Pléiade), 1971b.

_____. *Os prazeres e os dias*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro, Riográfica, 1986.

_____. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. São Paulo, Ed. Globo, 2006.

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo, Ed. Globo, 2013.

_____. *Salões de Paris* (trad. Caroline F. de Freitas e Celina Olga de Sousa). São Paulo, Carambaia, 2015.

KARL KRAUS E A AUDÁCIA AFORÍSTICA

Juliana Nascimento Berlim Amorim*

RESUMO: Este ensaio percorre a produção aforística do satírico vienense Karl Kraus, apontando as características mais marcantes deste gênero textual em sua obra. Estabelece também um paralelo entre a produção literária da Modernidade Vienense e a da Belle Époque carioca. Por fim, sugere como hipótese de trabalho a poética da emulação, a fim de investigar afinidades ontológicas na produção literária de dois países não hegemônicos no cenário mundial, Áustria e Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo, Karl Kraus, Belle Époque, Teoria mimética

ABSTRACT: This paper investigates the aphorisms of Austrian satirist Karl Kraus and the most remarkable traces of this genre in his work. It also builds a parallel line between Vienna Modernism and Brazilian Modernism; at last it claims to suppose mimetic theory as an epistemological tool to research both countries' literature as placed in nonhegemonic cultures.

KEYWORDS: Modernism, Karl Kraus, Belle Epoque, mimetic theory

Goethe teria afirmado que “tudo parece mais verdadeiro quando escrito sob a forma de aforismo” (Aulete, 2014)¹. Se também nos detivermos na definição apresentada pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa para o verbete *aforismo*, “máxima ou sentença que, em poucas palavras, explicita regra ou princípio de alcance moral”, percebe-se o alcance judicativo desta formulação e a razão pela qual ela se aplica à perfeição à figura de Karl Kraus, intelectual atuante no cenário cultural austríaco na virada do século XIX para o XX e cujo trabalho estende-se pelas primeiras três décadas do século passado. Destaca-se neste artigo a escrita de Karl Kraus dos aforismos aparecidos no *tour de force* literário-jornalístico chamado *Die Fackel* (*A tocha*), revista produzida e editada de modo autônomo pelo próprio Kraus, quando, a partir de 1911, ele abria mão de seus colaboradores e enveredaria em uma empreitada editorial solitária.

* Professora de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II (CPII).

¹ AULETE Digital. Verbetes *Aforismo*. In: <http://www.aulete.com.br/>. Acesso em 01 jul 2014.

Tenciona-se, igualmente, identificar pontos de contato entre o período da chamada Modernidade Vienense e a Belle Époque brasileira, notadamente em sua apresentação na capital do país à época, o Rio de Janeiro; por fim, uma proposta de trabalho a partir da teoria mimética de René Girard.

Ademais, antes das considerações sobre a escrita dos aforismos na *Die Fackel*, um panorama sobre a figura do próprio Kraus e, por conseguinte, sobre o ambiente sociocultural que propiciou o surgimento da chamada *Modernidade Vienense (Wiener Moderne)*, a qual permitiu, dentre outros traços da escrita de Kraus, a germinação do moralismo radical dos aforismos.

De início, apresento um panorama do que teria sido o ambiente moderno de Viena; para tanto, traduzo alguns parágrafos de um compêndio de história literária austríaca; faço-o não apenas por se tratar de obra de escol, mas também como forma de difundir um material ainda não disponível em Português (nem mesmo em uma edição portuguesa, salvo engano).

Conforme a obra de Zeyringer e Gollner:

O termo “moderno” foi utilizado no último terço do século XIX tão intensiva quanto numerosamente – um resultado e um indício, sendo que os intelectuais entenderam o arranque de modernização como a transformação de uma época, podendo se escorar, para tanto, principalmente na *transvaloração dos valores* de Friedrich Nietzsche. As mudanças, significativamente perceptíveis, estavam ligadas à transformação estrutural, primeiro já na opinião pública burguesa e na economia; em consequência disso, na vida do espírito (*Geistesleben*) e na ciência. Passou a valer, sobretudo, a pesquisa empírica, os especialistas vindo para o primeiro plano e raramente generalistas continuando a aparecer. No geral, transcorria, conforme Niklas Luhmann, a transposição, desde o século XVIII, de uma sociedade de perfil estratificado para uma sociedade de diferenciação funcional.

O otimismo do progresso e da ciência amalgamou-se com a consciência, vivia-se um tempo de crise. A principal obra decadentista foi o romance *Á rebours* de Joris Karl Huysmans, de 1884 (...). As incertezas do período manifestaram-se em forma de contradições. O discurso era simultaneamente de fim dos tempos e de recomeço. Obedecia-se à busca pelo prazer, explorava-se a estetização da vida e rasuravam-se as aspirações éticas. (...). Nervosismo e intranquilidade eram demonstrações da essência do contexto daquela época. (Zeyringer; Gollner, 2012, p.381)²

² Der Begriff “Moderne” wurde im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts ebenso intensiv wie vielfältig eingesetzt – eine Auswirkung und ein Zeichen, dass Intellektuelle den Modernisierungsschub als epochalen Umbruch verstanden, wobei sie sich dann besonders auf Friedrich Nietzsches “Umwertung der Werte” stützen konnten. Die deutlich wahrnehmbaren Veränderungen waren mit einem Strukturwandel verbunden, früher schon in der bürgerlichen Öffentlichkeit und der Wirtschaft, daraufhin im Geistesleben und in der Wissenschaft. Es galt vor

O excerto evidencia as mutações atravessadas pela sociedade vienense de então. O caleidoscópio multicultural abrigava em seu âmago o progressismo dos costumes morais ladeado pelo crescimento dos sentimentos nacionalistas e antisemitas. Nesta panóplia de saberes, desejos e costumes os mais díspares possíveis, emerge a figura de Karl Kraus, ele mesmo por vezes tão contraditório e controverso, autêntico intelectual resultado de sua época e de sua cidade em ebulição.

Karl Kraus notabilizou-se por sua intensa produção jornalística; seus aforismos vieram a lume em diferentes edições da *Die Fackel* – revista editada de 1899 até a morte de Kraus, em 1936 – com produção suficiente para que eles fossem reunidos em três diferentes volumes: *Sprüche und Widersprüche* (*Ditos e contraditos*, primeira edição em 1909, com edições subsequentes até 1924), *Pro domo et mundo* (1912) e *Nachts* (*À noite*, 1919). Sentenças aforísticas (de Oscar Wilde) surgem pela primeira vez naquela revista em 1905; Kraus passaria a publicar sua própria produção aforística apenas a partir de 1906. Seu objeto de análise derivava entre imprensa, linguagem, moral sexual. Era um observador arguto de seu tempo e capturava como poucos o *zeitgeist*.

O trabalho de Karl Kraus é indissociável da configuração sócio-política da Viena finissecular; portanto, aqui se introduz, mais uma vez, uma longa, porém elucidativa citação de Carl E. Schorske sobre o jogo de ascensão e queda da burguesia cultivada austríaca, da qual Kraus fazia parte dentro da categoria dos judeus assimilados (judeus inseridos na cultura germânica, com pouca ou nenhuma ligação com sua ascendência judaica). Como vimos, o período em análise tinha forte influência sobre os espíritos devido a sua natureza em trânsito.

allein die empirische Forschung, es traten Spezialisten in den Vordergrund und kaum mehr Universalgelehrte. Insgesamt war laut Niklas Luhmann die Entwicklung sei dem 18. Jahrhundert von der Ständegesellschaft zur funktional differenzierten Gesellschaft verlaufen.

Der Fortschritts- und Wissenschaftsoptimismus fand sich mit dem Bewusstsein gepaart, man erlebe eine Krisenzeit. Als Hauptwerk der Dekadenz galt Joris Karl Huysmans' *À rebours* von 1884 (...). Die Unsicherheiten der Epoche manifestierten sich in Widersprüchen. Es war zugleich von Endzeit und von Aufbruch die Rede; man folgte der Genussucht, betrieb eine Ästhetisierung des Lebens und verschrieb sich dem ethischen Streben. (...) Anderen waren Nervosität und Unruhe ein Wesensausdruck der Umwelt jener Epoche.

O liberalismo austríaco, como na maioria das nações europeias, conheceu sua idade heroica na luta contra a aristocracia e o absolutismo barroco. Essa luta se encerrou com a extraordinária derrota de 1848. Os liberais moderados chegaram ao poder e, quase que à sua revelia, estabeleceram um regime constitucional nos anos 1860. O que os levou à direção do Estado não foi a sua força interna, mas as derrotas da velha ordem às mãos de inimigos externos. *Desde o início, os liberais tiveram de partilhar o poder com a aristocracia e burocracia imperiais.* Mesmo durante seus vinte anos de governo, a base social dos liberais continuou frágil, restrita aos alemães e judeus-alemães de classe média urbana. Cada vez mais identificados com o capitalismo, conservaram o poder legislativo graças ao expediente não-democrático de direito de voto restrito.

Logo novos grupos sociais passaram a reivindicar a participação política: os camponeses, artesãos e operários urbanos, e os povos eslavos. Nos anos 1880, esses grupos formaram partidos de massa para enfrentar a hegemonia liberal: social-cristãos e pangermânicos anti-semitas, socialistas e nacionalistas eslavos. Seu êxito foi rápido. Em 1895, o bastião do liberalismo, a própria cidade de Viena, foi engolfado por um vagalhão social-cristão. O imperador Francisco José, com o apoio da hierarquia católica, recusou-se a ratificar a eleição de Karl Lueger, o prefeito católico anti-semita (...) Dois anos depois, não se pode mais deter o vagalhão. O imperador, curvando-se à vontade do eleitorado, ratificou Lueger como prefeito. Os demagogos social-cristãos iniciaram uma década de governo em Viena, combinando tudo o que era anátema para o liberalismo clássico: anti-semitismo, clericalismo e socialismo municipal. Também em nível nacional, em 1900, os liberais foram derrotados, como poder político parlamentar, e nunca mais viriam a se recuperar. Tinham sido esmagados pelos movimentos de massa modernos, cristãos, anti-semitas, socialistas e nacionalistas. (Schorske, 1988, p.27-8, grifos meus)

Ainda segundo Schorske, devido a sua fragilidade em comparação à burguesia de outras capitais europeias, a burguesia austríaca mantivera-se envolvida com a aristocracia, a qual não suplantara, e submetida à proteção e à influência do imperador. Perceba-se, portanto, como a citação acima conflui com a primeira, a de Zeyringer e Gollner: este estado de coisas promoveu entre os burgueses vienenses uma visão estética peculiar, com a alienação do artista da barafunda dos processos sócio-políticos que o afligiam no plano coletivo para a torre de marfim da arte, isto é, a produção artística voltada para os estados d'alma. O sentimento de impotência burguês no plano político levou ao cultivo da chamada *Gefühlkultur* (cultura dos sentimentos), impregnante a ponto de, em períodos mais avançados da cultura literária austríaca, observar-se sua permanência. No ensaio de Vera Lins sobre a autora austríaca Ingeborg Bachmann, contemporânea de Thomas Bernhard e Elfriede Jelinek, lê-se:

Para Bachmann, a nova literatura dos primeiros cinquenta anos do século XX não surgiu porque se quis experimentar, mas porque um novo pensamento agiu como explosivo, deu um impulso suficiente para esboçar uma nova possibilidade ética. Ela cita a *Carta de Lord Chandos*, de Hofmmansthal (1902), que fala do desespero do escritor com a língua. Para a autora, essa carta constitui o primeiro documento a trabalhar o tema da dúvida quanto a si mesmo, da angústia quanto à linguagem e à supremacia das coisas que não se podem conceber. (Lins, 2013, p.28, grifos meus)

Hugo von Hofmmansthal é um dos expoentes literários da “jovem Viena”, grupo de jovens intelectuais contra o qual Kraus se insurgira em seu primeiro panfleto, *Die demolierte Literatur* (*A literatura demolida*), no qual se atacava o espírito da arte pela arte, o culto do eu dos efebos e a literatura autocentrada assim produzida (Le Rider, 1992, p.430). Kraus, misantropo confesso, mantinha, contudo, boa parte do seu trabalho na esfera pública e voltado para os questionamentos de sua época. Além de editar sua célebre revista, realizou setecentas leituras públicas de autores como Oscar Wilde, Nestroy e Goethe, bem como de textos de sua própria lavra; escreveu uma peça de teatro considerada por muitos sua obra-prima, *Die letzten Tage der Menschheit* (*Os últimos dias da humanidade*), na qual se opõe à eclosão da Primeira Guerra Mundial e ao triunfalismo bélico de seu país.

Um dado significativo na biografia de Karl Kraus é o fato de ter sido, como dito, uma figura bastante controversa, angariando ódios e amores em igual medida. A lista de seus epígonos impressiona: Walter Benjamin, Thomas Mann, Ludwig Wittgenstein, Franz Kafka. O caso de Elias Canetti é singular: a influência de Kraus foi tão penetrante, que levou o autor de *Auto-de-fé* a denominar a segunda parte de sua autobiografia, na qual relata seus anos de formação em Viena, de *Uma tocha em meu ouvido*³. Diria Canetti: “Foi necessário, externa ou internamente, enfrentá-lo (a Kraus) para chegar a ter uma identidade como escritor, tão avassaladora era sua presença, tão forte sua influência naqueles anos.” (Kovacsics (a), 2003, p.33). Contudo, na lista dos autores que tinham Karl Kraus em bem menor conta, enumere-se o escritor alemão Herman Kesten, que o considerava um “moralista sem caráter” e “precursor do jornalismo norte-americano de fofocas”, enquanto

³Na tradução brasileira (edição de bolso) da editora Companhia das Letras, optou-se pelo título *Uma luz em meu ouvido*, que “apaga” a citação à revista *Die Fackel* (*A tocha*) de Kraus.

Franz Kafka acusou “o satírico vienense de “jargonear””, dizendo que ninguém era capaz de fazê-lo melhor do que Kraus no mundo judeu-alemão (Bissón, 2005, p.178). Estes comentários reforçam a ideia de que Kraus seria o protótipo do intelectual público:

de acordo com o modelo estabelecido pelo historiador americano Russell Jacoby, (Kraus) é um generalista, desenvolvendo sua atividade em livros, jornais e revistas, e buscando os leitores educados e não especialistas através de uma linguagem acessível, pública. Nesse sentido, ele se opõe ao intelectual acadêmico, que atua, preferencialmente nas universidades, exercendo as tarefas de pesquisador e professor (Bissón, 2005, p.178)

A alcunha de “generalista”, “intelectual não especializado” teria provavelmente desagradado ao próprio Kraus (Contudo, comunga com nossa observação inicial de que havia uma virada epistemológica significativa no final do século XIX de que, malgrado seu desejo, Kraus fazia parte e era um dos promotores), cujos esforços convergiam para sua própria integração ao cenário intelectual-artístico vienense de modo marcante, distanciando-se das práticas de trabalho de seus contemporâneos da imprensa, já que Kraus era um jornalista, pasmem, que odiava a imprensa, conhecido, sobretudo, por ser um obsessivo pela correção da língua alemã, a qual considerava muito mal empregada nos veículos jornalísticos. Aquilo que Kraus denominava mau uso do idioma alemão por seus colegas era entendido por ele como traço denunciador de uma moral duvidosa – “as metáforas falidas e as orações mal construídas constituíam a prova de uma ética deficiente” (Krieghofer, 2003, p.31). Sua ojeriza à “*journalle*”, neologismo do início do século XX que hibridizava as palavras “jornalismo” e “canalha” (*canaille*, em francês) exasperavam-no, com suas licenciosidades linguísticas, sua apuração irresponsável dos fatos, a avidez por meias-verdades e seu sensacionalismo. Apesar de tudo isso, Kraus não se enxergava como um mestre da linguagem, mas como seu “servo” (Benjamin (a) s/d, p.112), alguém que compreendia ética e estética como campos de atuação indistintos.

Por seu turno e ao contrário de Kesten e Kafka, Walter Benjamin compreende o trabalho de Kraus como uma prática bem distante daquela do

jornalista barato: para o teórico alemão, a postura reativa do austríaco ao jornalismo regular seria resultado de seu espírito dândi, de um empenho baudelairiano em não aceitar a mortificação do espírito intelectual através das simplificações do trabalho jornalístico. Ao fazer uso da sátira em seus escritos, Kraus estaria, na compreensão de Benjamin, fazendo uso do antídoto contra a traição do espírito perpetrada pela práxis jornalística (Benjamin (c), 2003, p.30).

Em breve, a análise de Benjamin sobre Kraus recairá sobre o viés ético. Mas antes, uma palavra de Canetti sobre o uso da sátira por Kraus:

... o considero o maior satirista alemão – o único na literatura dessa língua a quem podemos nos conceder o direito de mencionar ao lado de Aristófanes, Juvenal, Quevedo, Swift e Gógol. Os nomes são poucos. Poderiam ser acrescentados ainda Ben Jonson e Nestroy. Permanece, todavia, uma lista bem pequena (...) (Canetti (a), 2011, p.253)

A capacidade satírica, tanto de Kraus quanto a dos outros escritores citados no excerto acima, ainda é descrita por Canetti como um ímpeto homicida só aplacado pela prática da escrita:

O que eles têm em comum é uma espécie bem determinada de substância, que eu caracterizaria justamente como homicida. Eles se voltam contra grupos inteiros de seres humanos, mas também atacam indivíduos, e com um ódio que, em outras circunstâncias – ou seja, se não fossem capazes de escrever –, os levaria provavelmente ao homicídio. (idem).

No tocante à escrita aforística de Kraus, cumpre saber de seu rigor jurídico-político quanto aos temas abordados. Ele defendia abertamente o respeito à privacidade, inclusive sexual, e atacava a imprensa que transformava esta matéria em seu prato predileto. Combatia também a importância estatal dirigida à vigilância moral, que na Viena de então desembocava muitas vezes no controle da vida sexual dos cidadãos. Além disso, tendo sido leitor de Otto Weininger (Como muitos de seus contemporâneos, graças ao suicídio deste autor em 1903, aos 23 anos, que transformou a ele e a seu livro *Sexo e caráter* em figura de adoração e livro de culto), filósofo de uma teoria dos gêneros na qual o feminino ocupa posição pouco lisonjeira (Uma das frases do livro: “*Die Frau ist nur sexuell, der Mann*

ist auch sexuell”, isto é, “*A mulher é só sexual, o homem é também sexual*”), os aforismos dedicados à mulher são considerados “violentos”, pois, em consonância com as lições de Weininger, o espírito condiz ao homem e a sensualidade à mulher, a qual também é considerada força destrutiva das regras comportamentais burguesas (Le Rider apud Kovacsics (b), 2003, p.43). O contraditório da escrita aforística de Kraus, liberal e conservador simultaneamente, pode ser observado na seleta de aforismos a seguir, dedicados à mulher e a sua natureza peculiar, no entender deste autor (Há muitos outros tantos exemplos sobre *das Weibliche*, mas detenhamo-nos apenas nestes):

Visto que é proibido por lei ter feras selvagens, e os animais domésticos não me dão prazer algum, prefiro continuar solteiro.

A sensualidade da mulher é a fonte primordial em que a espiritualidade do homem busca renovação.

O homem tem cinco sentidos: a mulher, apenas um.

Nada é mais insondável do que a superficialidade da mulher.

No caso do homem, o espelho serve apenas à vaidade; a mulher precisa dele para se assegurar de sua personalidade.

Eles tratam a mulher como se fosse um refresco. No entanto, não admitem o fato de as mulheres sentirem sede.

A cosmética é a cosmologia da mulher.

Às vezes, uma mulher é um substituto bastante útil para a masturbação. No entanto, é preciso um excesso de fantasia.

A agressividade e o tom por vezes fescenino dos aforismos acima podem ainda assim ser menos notáveis do que aquilo que é considerado por muitos a marca da atuação profissional de Kraus: o de se transmutar como um legítimo representante do tribunal das questões de seu tempo, articulando concepções de certo e errado segundo suas próprias convicções (Ainda que de modo mais implícito, bem se observa esta verve nos aforismos acima; contudo, a mão de Kraus pode pesar ainda mais em seus escritos contra a imprensa e a política de seu tempo). A esse respeito, Canetti diz:

Kraus se empenhava, sendo uma espécie de juiz e promotor das causas da sua época. A proximidade com a esfera do direito também era perceptível no fato de que tudo pressupunha uma lei estabelecida, absolutamente certa e inabalável. Estava

perfeitamente claro o que era bom, e perfeitamente claro o que era ruim. Tudo era duro e natural como o granito, que ninguém conseguiria arranhar ou riscar. (Canetti (a), 2011, p.45)

A posição de Benjamin ratifica e aprofunda a de Canetti:

Você não entende nada sobre esse homem se você não reconhece que tudo sem exceção, palavras e coisas, é necessariamente representado pelo campo da lei. Não é suficiente que todo dia os jornais tragam várias denúncias para a casa dele. Seus olhos sabem como ler nas entrelinhas e não falham em perceber que os informantes anônimos com suas acusações, por mais bem fundamentadas que sejam, são eles mesmos não isentos de culpa. Todo o seu masoquismo e sua minúcia com os textos de jornais não representam apenas uma preocupação com a linguagem, mas sim com a Justiça. Suas investigações linguísticas são incompreensíveis a menos que sejam percebidas como contribuições ao código de procedimento criminal, a menos que a palavra de outros em sua boca seja considerada a não ser como “corpus delicti”, e uma edição da *Die Fackel* um mero interrogatório (Benjamin (b), s/d, p.194)⁴

Encerra-se aqui o passeio historiográfico sobre parte da obra deste importante autor de língua alemã. A partir de agora, tecem-se considerações que tentarão estabelecer pontos de contato entre este intelectual finissecular prototípico, assentado na distante Viena, no coração da Europa central, e o intelectual tupiniquim, acomodado sob os rigores caloríficos do Rio de Janeiro, ponto de confluência da intelectualidade brasileira de antanho, posto que capital da nação àquela altura. Bem se observa que, à exceção da obsessão com a esfera jurídica, as preocupações de Kraus com as modificações operadas no ofício do escritor pelo crescimento da importância da imprensa na sociedade vienense de seu tempo correspondem a algumas das inquietações experimentadas pelos escritores de nossa Belle Époque. No cenário da capital do Brasil, a chegada e o avanço de novas técnicas, como a fotografia, o cinema, passariam, com o tempo, a ditar temas à própria produção literária e a definir as novas técnicas narrativas empregadas pelos autores. Silviano Santiago constata que “Lima Barreto operou com a estilística do folhetim publicado em jornal, criando para si uma estética popular do romance.” (Süssekind, 1987, p.28). A imagística que domina progressivamente os espaços da cidade e, por conseguinte, os sentidos dos

⁴ Tradução do original em inglês realizada por Julia Silva Ribeiro e Marcos Eduardo Ribeiro, alunos do curso de graduação LEANI/ CEFET- RJ, com algumas adaptações minhas.

transeuntes, arrenda seu espaço na linguagem jornalística, ressignificada pela crescente onipresença das imagens. Vilém Flusser diria sobre o leitor de jornal:

O receptor pode recorrer ao artigo de jornal que acompanha a fotografia para dar nome ao que está vendo”, admite, “mas, ao ler o artigo, está sob a influência do fascínio mágico da fotografia. Não quer explicação sobre o que viu, apenas confirmação. (Süssekind, 1987, p. 36)

Não obstante o fascínio causado pelo cinematógrafo em figuras como João do Rio, que incorpora o ritmo frenético e a técnica de corte cinematográfica a suas crônicas (os modernistas como Oswald de Andrade, em especial ele, esbaldar-se-ão na mimese das técnicas de corte e velocidade das novas tecnologias em seus trabalhos), pode-se aqui recuperar o comentário de Benjamin sobre Kraus, no qual o filósofo alemão acredita que, para o satírico austríaco, o trabalho jornalístico opera como uma armadilha ao espírito intelectual genuíno, com seus maneirismos simplificadores. Esta constatação nada mais é do que aquilo que Flora Süssekind aponta como horizonte para as novas gerações de escritores, sobretudo nas primeiras décadas do século XX, em função do estabelecimento das novas tecnologias no espaço social: a profissionalização dos escritores pela via da imprensa, por conseguinte, a “perda da aura” literária dos escritos, a escrita por encomenda e sob pressão, com vistas ao autossustento, em muitos casos impensável em uma carreira literária sem a prestação de serviços para setores da área de comunicação (cinema, rádio, jornal, publicidade). Cá como lá, o espírito dândi de inspiração baudelairiano é esmagado em prol de um novo campo de trabalho aberto pelo incremento do jornalismo, cujas implicações levam a um descuido sistemático do vernáculo e menor apuro estético nas produções literárias feitas a toque de caixa neste momento de transição, entre o final do século XIX e começo do XX.

Gore Vidal, em um dos ensaios de *De fato e ficção – Escritos contra a corrente*, olha com certo pessimismo para a próxima geração diante de si, a primeira a crescer sob o impacto da TV. Ele sabe que uma forma de cultura, sobretudo livresca, está em extinção com o advento do aparelho televisivo. Provavelmente a mesma melancolia e espanto que dominavam Kraus na

Áustria e Lima Barreto, Raimundo Correa, Pedro Kilkerry e tantos outros, ao constatarem a transição operada na prática literária do escritor das décadas finais do século XIX, iniciais do século XX.

Para além, ainda que a vida cultural da Viena durante o período da Monarquia Dual até por volta dos anos 1930 seja incomparável – “tão intensa como dificilmente fora alguma vez antes ou depois”⁵, especialmente nos ambientes artísticos proporcionados pelos espaços dos cafés, pode-se desenhar esta linha aproximativa entre as experiências de escrita entre autores de realidades panoramicamente tão distantes. No intervalo das duas primeiras décadas do século vinte, período de maior produção de Kraus e Lima Barreto, para ficar neste nosso exemplo, os expedientes artísticos assemelhavam-se em sua chamada ourivesaria moderna para a subversão de uma ordem social saturada, presa ao academicismo estético. O uso das blagues, o periodismo regular, a análise crítica da sociedade e o apurado senso da linguagem, em busca da recriação de uma identidade brasileira pela adoção de uma língua efetivamente nacional; estes procedimentos aproximam nossos escritores e Kraus, bem como a sensação de vazio e fastio intelectual sentido tanto pelo periodista austríaco como toda sua geração.

Ainda em terras tupiniquins, deve-se recordar que, concomitantemente ao período da Belle Époque, São Paulo, pela força da agricultura cafeeira, procurava impor-se como centro cultural brasileiro nos primórdios do século vinte. O estado enriquecido pela monocultura do “ouro negro”, o estado dos desbravadores bandeirantes, possuía parte da aristocracia local ciosa em fazer sua terra natal resplandecer culturalmente, se possível mais do que a então corte, ensejo levado a êxito quando da eclosão da Semana de Arte Moderna.

Cumprido, entretanto, registrar uma última intuição a respeito dos traços unificadores entre aquela intelectualidade austríaca finissecular e a nossa brasileira. Lá como cá, há um sentimento de não pertencimento. Diferentemente do que possa parecer, Viena estava consciente de seu lugar não central no circuito das grandes vogas artístico-culturais, todas catapultadas de Paris, Londres ou Berlim. A relação com a capital alemã é

⁵ Zeyringer; Gollner, p.377.

notadamente periférica, ou seja, Viena pauta-se por sua relação com o outro, este outro externo a seu próprio espaço, não obstante as dimensões e a proeminência do Império Austro-Húngaro. O Brasil dispensa comentários extensos a respeito: nossa literatura é a periferia da periferia, porque, segundo a conhecidíssima fórmula de Antonio Candido, ela é um braço da portuguesa, que, por si só, pagava pesados tributos às expressões literárias francesa e inglesa durante o regime metropolitano. Portanto, este ponto de contato do dado periférico há de merecer maior desenvolvimento, a investigar até onde este sentimento de marginalidade em relação aos grandes centros culturais acentua certos temas e formas no corpo destas duas literaturas, ainda hoje bastante distantes da proa do barco literário mundial.

Destarte, sugiro que se possa lançar mão, como ferramenta metodológica, da teoria mimética de René Girard, sobre a qual deixarei que Michael Kirwan, autor de *Teoria Mimética – Conceitos fundamentais* discorra, em mais uma extensa citação, mas absolutamente sintética e, por isso mesmo, indispensável. Na obra em questão, trata-se do resumo do primeiro capítulo, daí a numeração diante de cada parágrafo⁶:

1 A teoria das relações humanas designada “teoria mimética”, de René Girard, tem em sua origem uma experiência de “conversão”, um movimento em direção à verdade, que Girard descobriu na vida e na obra de cinco autores europeus selecionados. Essa conversão é mais explicitamente cristã em alguns casos (como Dostoiévski) do que em outros (como Proust ou Stendhal). Ainda assim, é inseparável de temas e símbolos de transcendência religiosa, como o culto, a idolatria, a comunhão, a morte e a ressurreição.

2 Cada um desses autores explora a verdade de que o “desejo é mimético”. Com isso, Girard afirma, antes de tudo, que o desejo humano deve ser distinguido da necessidade e do apetite, na medida em que os apetites são biologicamente condicionados, enquanto o desejo é muito mais um resultado da cultura. As necessidades humanas biológicas (fome, sede) são direta e facilmente identificadas; os objetos do desejo são muito mais difíceis de especificar, sendo potencialmente ilimitados e infinitamente variados.

⁶ Da teoria mimética: a obra de René Girard tem sido amplamente traduzida no Brasil pela editora É Realizações. Recomendo a coleção Biblioteca René Girard desta editora, com vários títulos de e sobre o crítico francês, bem como os títulos lançados por outras editoras da obra girardiana. Eu mesma tomei contato com a obra de Girard por intermédio de um ensaio, ainda sobre o mito de Édipo, presente na coletânea *A controvérsia estruturalista*, da editora Cultrix.

3 Por esse motivo, homens e mulheres aprendem uns com os outros o que devem desejar. Nesse contexto, os seres são “miméticos”, copiam-se uns aos outros não apenas em linguagem, gestos e outros atributos externos, mas também no que diz respeito ao que desejam. Dessa forma, a teoria mimética desafia e rejeita a ideia do “eu desejanter” como autônomo e independente – a “mentira romântica”. Os autores escolhidos por Girard lidam com a “verdade romanesca” no que concerne à instabilidade do eu desejanter. Esse tema está especialmente presente no drama de Shakespeare, por exemplo, em *Sonho de uma noite de verão*.

4 Uma vez que a mimesis leva a uma convergência de desejos sobre o mesmo objeto – como crianças disputando um brinquedo –, o resultado será com frequência a rivalidade e possivelmente um conflito aberto. O desejo de posse de objetos é designado mimesis de apropriação. Quando o desejo é dirigido a algo menos específico, que vai além dos objetos, a um estado quase transcendente de bem-estar ou satisfação, é denominado desejo “metafísico”.

5 A natureza mediada do desejo pode ser mais bem ilustrada através de um triângulo, ou seja, uma relação entre sujeito/modelo/objeto. A potencialidade de rivalidade e conflito entre sujeito e modelo depende da distância entre eles (a altura do triângulo) quando a distância entre o sujeito e o modelo é maior, não havendo perigo de entrarem em competição (quer porque o modelo é um personagem fictício, quer porque há barreiras sociais ou culturais entre eles), Girard fala de mediação “externa”. Quando o sujeito e o modelo ocupam o mesmo espaço social, existindo a possibilidade de competirem entre si, temos o mais perigoso tipo de mediação, a mediação “interna”.

6 Girard vê no desenvolvimento do romance de Cervantes a Dostoiévski uma progressão da mediação externa para a mediação interna. Deve-se relacionar isso com fatores socioculturais do desenvolvimento europeu em direção à igualdade democrática e com o fim das sociedades hierarquicamente estratificadas. Em consequência, na análise dos autores está implícita uma teoria sobre a modernidade.

7 Dois temas filosóficos são importantes como pano de fundo para os insights de Girard sobre o desejo mimético. A análise de Kojève da Fenomenologia do Espírito, de Hegel, é relevante, em especial no que se refere ao desejo de reconhecimento e à dialética do senhor e do escravo. De modo similar, há notórias afinidades entre o argumento de Girard e a narrativa de Max Scheler sobre o ressentimento, especialmente porque ambos aderem à crítica de Nietzsche sobre o cristianismo. Ao mesmo tempo, Girard difere de Scheler e Hegel em aspectos importantes. (Kirwan, 2011, p.47-9)

O intuito desta longa citação foi, a princípio, apresentar as linhas gerais da teoria mimética, em especial para aqueles que não a conhecem. Em segundo lugar, aponto afinal minha hipótese de trabalho: países periféricos,

notadamente latino-americanos, forjam sua ontologia a partir da relação com o Outro. Quem melhor empreende esta análise é João Cézar de Castro Rocha, em seu recém-lançado *Culturas shakespearianas – Teoria mimética e os desafios da mimesis em culturas não hegemônicas*. Este não é o lugar para glosar um livro que beira as quatrocentas páginas (e que possui uma síntese da obra girardiana muito completa, com todas as relativizações necessárias às nada estanques categorias girardianas – tanto acontece entre o Girard dos anos 50 e o dos anos 2010!), mas acentuar a ideia da poética da emulação e o dado da “centralidade absoluta do Outro” (p.167). A forja do ideário nacional é a ubiquidade do Outro, o trono vazio do rei da Metrópole ausente, mas presente, pois que sempre prestes a chegar (A sobrecapa do livro mostra o dossel vazio e à espera de El-rei). Este entre-lugar é construído ainda na história colonial dos países latino-americanos, configurando o lance da *emulatio* como constitutivo da subjetividade da nossa região, inclusive a brasileira, porque, a despeito de nossos afetos ufanistas que se encerrem, a *creatio* romântica não nos é plena – não há nada de espontâneo em um país para o qual, como bem recorda Castro Rocha, as primeiras manifestações literárias *românticas* decorrem em *solo estrangeiro*.

Sob o signo deste Outro, forja-se a identidade da brasilidade. Possivelmente também a da austricidade, como apontado acima. A se verificar a validade desta confluência não hegemônica.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter (a). *Karl Kraus reads Offenbach*. In: Jennings, Michael W.; Eiland, Howard; Smith, Gary (org.) *Selected writings of Walter Benjamin*. Volume 2, part 1, 1927-1930. books. google.com.br/ books?id=WsnLaDgGnaoC&pg=PA110&lpg=PA110&dq=benjamin+karl+kraus+reads+offenbach&source=bl&ots=kX4G7eoATU&sig=1yWyv7lONCD9OzCp9KmLsOzi_Zg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjHnMDt3aHPAhWGEZAKHa9vAtAQ6AEIHzAA#v=onepage&q=benjamin%20karl%20kraus%20reads%20offenbach&f=false. Acesso: 21 set 2016.

BENJAMIN, Walter (b). *Karl Kraus (Fragment)*. In: Jennings, Michael W.; Eiland, Howard; Smith, Gary (org.) Selected writings of Walter Benjamin. Volume 2, part 1, 1927-1930. books.google.com.br/books?id=WsnLaDgGnaoC&pg=PA110&lpg=PA110&dq=benjamin+karl+kraus+reads+offenbach&source=bl&ots=kX4G7eoATU&sig=1yWyv71ONCD9OzCp9KmLsOzi_Zg&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwjHnMDt3aHPAhWGEZAKHa9vAtAQ6AEIHzAA#v=onepage&q=benjamin%20karl%20kraus%20reads%20offenbach&f=false. Acesso: 21 set 2016.

BENJAMIN, Walter (c). *Karl Kraus*. In: Kafka y Bush – Karl Kraus. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores de España. N. 81. Tercer trimestre, 2003. <https://issuu.com/acescritores/docs/r81optimizado>. Acesso: 21 set 2016.

BISSÓN, Carlos Augusto. *Polemistas e intelectuais carmudgeons: Karl Kraus e Paulo Francis*. In: Escosteguy, Ana Carolina (org.). Cultura midiática e tecnologias do imaginário. BISSÓN, Carlos Augusto. *Polemistas e intelectuais carmudgeons: Karl Kraus e Paulo Francis*. In: Escosteguy, Ana Carolina (org.). Cultura midiática e tecnologias do imaginário. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. http://books.google.com.br/books?id=X6hBOAYxN0AC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=%22Karl+Kraus%22+Biss%C3%B3n&source=bl&ots=P19oUSWf_d&sig=W_rv3HDpnzAOPU_bCiUzeplsZQ&hl=ptBR&ei=QRXCSqaSJsWm8AaI2uSABg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=%22Karl%20Kraus%22%20Biss%C3%B3n&f=false. Acesso em 23/07/2014. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. http://books.google.com.br/books?id=X6hBOAYxN0AC&pg=PA177&lpg=PA177&dq=%22Karl+Kraus%22+Biss%C3%B3n&source=bl&ots=P19oUSWf_d&sig=W_rv3HDpnzAOPU_bCiUzeplsZQ&hl=ptBR&ei=QRXCSqaSJsWm8AaI2uSABg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#v=onepage&q=%22Karl%20Kraus%22%20Biss%C3%B3n&f=false. Acesso em 23/07/2014.

CANETTI, Elias (b). *Karl Kraus e Veza*. In: Uma luz em meu ouvido. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KERWIN, Michael. *Teoria mimética – Conceitos fundamentais*. São Paulo: É Realizações, 2011.

KOVACSICS, Adan (a). *Karl Kraus y Los últimos días de la humanidad*. In: In: Kafka y Bush – Karl Kraus. Revista literaria de la Asociación Colegial de

Escritores de España. N. 81. Tercer trimestre, 2003. <https://issuu.com/acescritores/docs/r81optimizado>. Acesso: 21 set 2016.

KOVACSICS, Adan (b). *Los aforismos de Karl Kraus*. In: Kafka y Bush – Karl Kraus. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores de España. N. 81. Tercer trimestre, 2003. <https://issuu.com/acescritores/docs/r81optimizado>. Acesso: 21 set 2016.

KRAUS, Karl. *Aforismos*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2010. Tradução de Renato Zwick.

KRIEGHOFER, Gerald. *Karl Kraus, luchador y poeta*. In: Kafka y Bush – Karl Kraus. Revista literaria de la Asociación Colegial de Escritores de España. N. 81. Tercer trimestre, 2003. <https://issuu.com/acescritores/docs/r81optimizado>. Acesso: 21 set 2016.

LE RIDER, Jacques (a). *Reflexões sobre a modernidade vienense*. In: A modernidade vienense e as crises de identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. P.23-53.

LE RIDER, Jacques (b). Karl Kraus ou a incansável identidade judia. In: *A modernidade vienense e as crises da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p.419-450.

LINS, Vera. *Ciranda da poesia – Ingeborg Bachmann*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LUTZ, Bernd et al. *Deutsche Literaturgeschichte – Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Weimar: J.B. Metzler, 2013.

ROCHA, João César de Castro. *Culturas shakespearianas – Teoria mimética e os desafios da mimesis em culturas não hegemônicas*. São Paulo: É Realizações, 2017.

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle – Política e cultura*. Editora da UNICAMP/ Companhia das Letras: São Paulo, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras – Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VIDAL, Gore. *De fato e de ficção* – Ensaio contra a corrente. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ZEYRINGER, Klaus; GOLLNER, Helmut. *Eine Literaturgeschichte: Österreich seit 1650*. Innsbruck: Studien Verlag, 2012.

O ESTEREOSCÓPIO DE MONSIEUR PROUST: UM INSTRUMENTO ÓPTICO DA BELLE EPOQUE

Luciana Persice Nogueira*

RESUMO: Dentre os instrumentos ópticos populares durante a Belle Époque, o estereoscópio se destaca pela sua diversidade (do grande móvel de uso coletivo ao pequeno aparelho manual portátil) e pela atualidade das imagens veiculadas: monumentos famosos, cidades exóticas, reflexos do turismo de massa incipiente e signos culturais da elite imbuídos e auferidores de prestígio. É o que se constata na obra de Proust, seja retratando o “mostrador” do estereoscópio como um mestre de cerimônias, seja associando a imagem mostrada à cena teatral, seja fazendo do estereoscópio um instrumento de “apreensão de diferenças” (Crary 2012), metáfora do processo leitor assim como do gesto observador.

PALAVRAS-CHAVE: Belle Époque; Marcel Proust; instrumentos ópticos; estereoscópio; Jonathan Crary.

ABSTRACT: Among the optical instruments which were popular during the Belle Époque, the stereoscope stands out for its diversity (from the large models used collectively to the small portable manual devices) and for the actuality of the images shown: famous monuments, exotic cities, reflexes of the incipient mass tourism and cultural signs of the elite, which have and confer prestige. This can be noticed in Proust’s work, as he portrays the stereoscope “showman” as a master of ceremony, as he associates the shown image to the theatrical scene, or as he conceives the stereoscope as an instrument of “apprehension of differences” (Crary 2012), as a metaphor of the process of reading as well as of the act of observing.

KEY-WORDS: Belle Époque; Marcel Proust; optical instruments; stereoscope; Jonathan Crary.

Em perfeita sintonia com seu tempo, Marcel Proust (1871-1922) faz uso da menção a instrumentos ópticos em seu texto, tanto por encantamento diante da tecnologia (como tantos outros escritores e artistas que lhe são contemporâneos, dos mais tradicionais aos de lavra surrealista) quanto

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

devido ao seu potencial metafórico. Nesse sentido, uma das citações mais comentadas pela crítica especializada na obra proustiana é a que compara o livro a lentes de aumento, já no primeiro tomo da obra:¹

[Eu] pensava mais modestamente no meu livro, e seria até inexato dizer que me preocupavam os que o leriam, os meus leitores. Pois eles não seriam [...] meus leitores, mas os próprios leitores de si mesmos, já que meu livro não passaria de um tipo [dessas] [de] lente[s] de aumento, como as que oferecia a um freguês o [vendedor de instrumentos ópticos] [oculista] de Combray; meu livro [seria um instrumento] [,] graças ao qual [eu] lhes forneceria meios de lerem [a] [em] si próprios (Proust 1995, p.335; são minhas as intervenções).²

O paralelo entre a leitura de um livro e a leitura de si mesmo já fora desenvolvida por Proust anos antes, no artigo “Sur la lecture” (“Sobre a leitura”), publicado na imprensa em 1905 (e, no ano seguinte, como prefácio à sua tradução de *Sésame et les lys*, de John Ruskin, livro inteiramente dedicado à importância da leitura). As noções de que a leitura é, a um só tempo, externa e interna – leitura do texto de outrem e de realidades interiores – e de que o pensamento de um autor é assimilável a uma lente ou prisma que permite nova perspectiva interpretativa ao leitor são insistentemente acalentadas e cultivadas por Proust, que as revisita de maneira recorrente e renovada ao longo da *Recherche*. É o que se depreende ao ler, entre as primeiras páginas do último tomo, essa ressurgência do tema:

O escritor, só por um hábito extraído da linguagem insincera dos prefácios e das dedicatórias, escreve: “meu leitor”. Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo. O reconhecimento em si mesmo, pelo leitor, do que diz o livro, é a prova da verdade deste, e vice-versa, ao menos em certa medida, podendo a diferença entre ambos os textos ser várias vezes imputada não ao autor, mas ao leitor. Além do mais, o livro pode ser muito sábio, obscuro demais para o leitor ingênuo e,

¹ O primeiro tomo: *Du Côté de Chez Swann* (*Do Lado de Swann*, tradução de Fernando Py – usada aqui, neste e nos demais volumes da obra, pela facilidade de acesso pela internet). A obra: *A la Recherche du Temps Perdu* (*Em Busca do Tempo Perdido*), editada em sete volumes, entre 1913 e 1927.

² “je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas [...] mes lecteurs, mais les propres lecteurs d’eux-mêmes, mon livre n’étant qu’une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l’opticien de Combray, mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes” (Proust, 1988b, p. 211). As intervenções nesta e nas demais citações constituem sugestão de correção, com vistas a uma fidelidade ao original, importante no quadro deste artigo.

assim, não lhe apresentar senão lentes turvas com as quais ele não poderá ler. Porém outras peculiaridades (como a inversão) podem fazer com que o leitor sinta necessidade de ler de uma certa maneira para ler bem; o autor não precisa ficar ofendido, mas, pelo contrário, deve dar a maior liberdade ao leitor, dizendo: “Olhe você mesmo, veja se vê melhor com esta lente ou com essa outra.” (Proust 1995, p.62)³

Embora não caiba aqui o estudo da perspectiva proustiana da leitura (em filiação direta com o trabalho de Schopenhauer, e crítica, até certo ponto, da visão de John Ruskin), a analogia entre o “livro obscuro”, difícil para o “leitor ingênuo”, e as “lentes turvas” que não permitem ler ou compreender o texto, retoma, no último volume da obra, a ênfase proustiana sobre a importância da recepção leitora (que confere o sentido do texto, sobrepondo-se ao autor nessa tarefa) e sua “liberdade” de servir-se do livro-lente para enxergar, com esse instrumento externo, realidades interiores.

A importância da analogia entre as mais diversas lentes e os livros na obra proustiana é reforçada pela multiplicidade das aparições dos instrumentos ópticos no texto, pois são vários os aparatos que surgem como avatares das “simples” lentes de aumento do oculista de Combray: lupa, microscópio, telescópio, caleidoscópio, espectroscópio, cinescópio, cinetoscópio, lanterna mágica, entre outros, se sucedem ao longo dos tomos, dando novos fôlego e aspecto a essa metáfora essencial num texto que, nas entrelinhas da ficção, enfoca questões de teoria e crítica literária (onde os temas da leitura e da escritura predominam).

Um desses instrumentos é o estereoscópio, que, antes de ser integrado à redação da *Recherche*, já consta nos rascunhos do livro inacabado *Contra Sainte-Beuve*.⁴ Muito popular durante a *Belle Époque*, o estereoscópio é um instrumento de simples manuseio, pelo qual duas fotografias quase idênticas

³ “L’écrivain ne dit que par une habitude prise dans le linge insincère des préfaces et des dédicaces: ‘mon lecteur’. En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L’ouvrage de l’écrivain n’est qu’une espèce d’instrument optique qu’il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n’eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l’auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf et ne lui présenter ainsi qu’un verre trouble, avec lequel il ne pourra pas lire. Mais d’autres particularités (comme l’inversion) peuvent faire que le lecteur ait besoin de lire d’une certaine façon pour bien lire; l’auteur n’a pas à s’en offenser mais, au contraire, à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant: ‘Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre.’” (Proust, 1990, pp. 217-18).

⁴ Escrito entre 1907 e 1909, e abandonado em proveito da escritura da *Recherche*, iniciada em 1909-1910; muitos trechos desse rascunho serão incorporados, na íntegra ou com modificações, a esta obra. Esse ensaio em forma de diálogo será publicado incompleto e fragmentário, postumamente.

de um mesmo objeto (um par estereoscópico), tiradas de ângulos distintos (de distância equivalente à que separa os olhos), são vistas concomitantemente, lado a lado (cada qual diante de um olho), o que cria a impressão de profundidade e relevo. As imagens podiam ser desenhos, estampas ou fotografias.⁵ Os aparelhos podiam ser de grande formato (para visualização coletiva, montados em grandes eventos populares, como feiras e festividades), de mesa ou de mão (de uso particular e individual).

Há referências ao estereoscópio em várias obras literárias. Charles Baudelaire, por exemplo, em 1859, já escrevera sobre “milhares de olhos ávidos debruçados sobre os buracos do estereoscópio, como sobre lucarnas do infinito” (“Le public moderne et la photographie”, in “Curiosités esthétiques”, IX, II) – em menção ao modelo de uso coletivo que se apresenta como um grande móvel, com vários visores, que se instalavam comumente, então, em exposições e feiras; Pierre Loti, em 1890, fala sobre as fotografias de estereoscópio com imagens de geleiras, que “completaram suas noções sobre as montanhas” (*Le Roman d’un enfant*), que ganhou de presente e vira em casa, em seu aparelho pessoal; e Maurice Barrès, em 1907, explica que, ao deparar-se com o Nilo durante uma viagem, lembra-se, de repente, de que já o vira na “barraca de estereoscopia da festa municipal de Charmes” (*Cahiers*, VI).⁶ E Proust, como já dito, na mesma época que Barrès, menciona o estereoscópio em seus rascunhos de *Contra Sainte-Beuve*:

[*Mme de Guermantes explicava às pessoas que não sabiam: “É que meu marido, vejam só, quando o deixam falar de Balzac, é como o **estereoscópio**; ele lhe dirá de onde vem cada fotografia, o país que representa [...] [...] O Sr. de Guermantes “dava conta”, com efeito, de muitas aventuras que eram, talvez, cansativas e que poderiam

⁵ Instrumento inventado em 1832 e patenteado em 1838 pelo físico inglês Sir Charles Wheatstone, cujo modelo usava espelhos. Em 1843, o cientista e inventor escocês David Brewster desenvolveu o invento, inovando-o ao substituir os espelhos por lentes e prismas, e diminuindo o seu tamanho; isso permitiu que se produzissem modelos manuais portáteis. O inventor e comerciante de instrumentos ópticos francês Jules Duboscq aperfeiçoou o modelo de Brewster, criou daguerreótipos estereoscópicos, e gerou um verdadeiro fenômeno de vendas em seguida à Grande Exposição do Palácio de Cristal, em Londres, de 1851, quando uma fotografia da rainha Vitória fez enorme sucesso (em pouco tempo, venderam-se 250 mil estereoscópios, e empresas contrataram estereógrafos, que foram mandados aos quatro cantos do globo em busca de imagens, que viriam a ser reproduzidas e comercializadas). O instrumento foi remodelado pelo médico, escritor, poeta e inventor norte-americano Olivier Wendell Holmes em 1859, cuja versão destinada à apreciação de cartões postais será fabricada até meados do século XX.

⁶ Essas informações foram extraídas, sem as referências completas, por não constarem no documento, de <http://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9oscopique>.

ter chamado mais atenção da esposa do que a leitura de Balzac e o manuseio do **estereoscópio**.]⁷

A bem da verdade, eu estava entre os privilegiados, já que bastava que eu estivesse na casa para consentir em mostrar o **estereoscópio**. Esse **estereoscópio** continha fotografias da Austrália, que não sei quem havia trazido para o Sr. de Guermantes, mas mesmo que ele as tivesse tirado, em pessoa, diante de locais que ele tivesse sido o primeiro a explorar, desbravar e colonizar, o fato de “mostrar o **estereoscópio**” não teria parecido uma comunicação mais preciosa, mais direta e mais difícil de se obter dos conhecimentos do Sr. de Guermantes. Certamente, se, na casa de Victor Hugo, um conviva desejasse, depois do jantar, que ele fizesse uma leitura de um drama inédito, não sentiria tanta timidez diante da enormidade de sua proposta, quanto um audaz que pedisse, na casa dos Guermantes que, depois da janta, o conde mostrasse o **estereoscópio** [...] E, em certos dias especiais [...] a condessa murmurava com ar intimidado, confidencial e maravilhado, como que não ousando encorajar, sem ter certeza absoluta, ou esperanças demasiadamente grandes, mas sentíamos que, até mesmo para dizê-lo dubitativamente, era preciso que ela estivesse certa: “Creio que depois do jantar, o Senhor de Guermantes mostrará o **estereoscópio**”. (Proust 2017, s/p; destaques meus)⁸

O instrumento está intimamente associado ao Conde de Guermantes, homem um tanto arredo, grande leitor, culto e admirado pelo narrador, a quem demonstrava sua estima, justamente, mostrando as fotografias de lugares exóticos (aqui, a Austrália) que colecionava e conservava em sua biblioteca. “Mostrar o estereoscópio”, no entendimento de seu aristocrático proprietário, significa presentear e honrar com preciosas e raras imagens, num gesto marcadamente teatral e cerimonioso (talvez com um quê de civilizador-colonizador). Proust retrata, aqui, através do ritual do estereoscópio, a importância sociocultural desse objeto de entretenimento,

⁷ Este trecho do texto constitui um parágrafo isolado, em outra página do rascunho, reunido, aqui, ao que se segue pelos organizadores da edição, devido à afinidade temática. As características gráficas da edição, que indicam esse transplante estão aqui reproduzidas.

⁸ “[Mme de Guermantes expliquait aux personnes qui ne savaient pas: ‘C’est que mon mari, vous savez, quand on le met sur Balzac, c’est comme le stéréoscope; il vous dira d’où vient chaque photographie, le pays qu’elle représente’ [...] [...] M. de Guermantes ‘menant de front’, en effet, beaucoup d’aventures qui étaient peut-être plus fatigantes et qui auraient dû plus attirer l’attention de sa femme que la lecture de Balzac et le maniement du stéréoscope.] À vrai dire j’étais dans les privilégiés, puisqu’il suffisait que je fusse là pour consentir à montrer le stéréoscope. Le stéréoscope contenait des photographies d’Australie que je ne sais qui avait rapportées à M. de Guermantes, mais il les eût prises lui-même devant des sites qu’il eût le premier explorés, défrichés et colonisés, que le fait de ‘montrer le stéréoscope’ n’aurait pas paru une communication plus précieuse, plus directe, et plus difficile à obtenir de la science de M. de Guermantes. Certainement, si chez Victor Hugo un convive souhaitait après le dîner qu’il donnât lecture d’un drame inédit, il n’éprouvait pas autant de timidité devant l’énormité de sa proposition que l’audacieux qui demandait chez les Guermantes si, après dîner, le comte ne montrerait pas le stéréoscope [...] Et certains jours spéciaux [...] la comtesse chuchotait d’un air intimidé, confidentiel, et émerveillé, comme n’osant pas encourager sans être absolument sûre de trop grandes espérances, mais on sentait bien que même pour le dire dubitativement il fallait qu’elle en fût sûre: Je crois qu’après le dîner Monsieur de Guermantes montrera le stéréoscope.” (Proust, 1971, pp. 279 - 80).

que precisava de um “mostrador”, uma pessoa que explicasse as imagens (e funcionando, portanto, como um narrador) e desse nexos e sentido à sua sequência. Retratado como objeto de ilustração e prestígio, o estereoscópio proustiano está explicitamente associado a grandes escritores, Honoré de Balzac e Victor Hugo, num elo entre instrumento óptico e literatura – e, conseqüentemente, mesmo que indiretamente, aos processos de leitura e escritura (a associação entre Balzac, Hugo e o estereoscópio será retomada, anos mais tarde, na *Recherche*, como se verá).

No contexto mais amplo da *Belle Epoque*, mostrar imagens exóticas da Austrália e outros países, apreciar monumentos e obras de arte, representa, socialmente, reproduzir a “viagem imaginária” ideal de todo europeu abastado: desde meados do século XIX, realizar o Grande Tour da Europa fazia parte da educação preconizada para a ilustração e cultura dos filhos da elite; as imagens dos monumentos integrantes desse itinerário cultural ideal povoavam as estampas e fotografias que se visualizavam por meio do estereoscópio (entre outros instrumentos ópticos afins). Essa viagem imagética antecipava (e instruía) ou servia de lembrança (e reproduzia), ou, ainda, substituía, esse circuito turístico pelas grandes capitais da Europa e do mundo, constituindo uma primeira forma, ainda fortemente exclusivista e incipiente, do turismo de massas.

Um exemplo pontual do prestígio do uso e da propriedade de um estereoscópio durante a *Belle Epoque*, e que é representativo do universo retratado por Proust em sua obra, pode ser encontrado num fato biográfico: os condes de Greffulhe, conhecidos do autor, modelos do casal ficcional de Guermantes, tinham o hábito de deleitar seus ilustres convivas com sessões de estereoscópio em reuniões em sua residência. De acordo com um biógrafo de Proust, “o estereoscópio era a alegria e o orgulho do conde de Greffulhe, quando regalavam seus convidados [...] com suas vistas fotografadas durante sua viagem ao Egito” (Painter, 1966, p.175).⁹ Esse fato notório, e, talvez, um tanto folclórico, nos círculos mundanos que tanto fascinaram o jovem Proust, é, portanto, também exemplar de um comportamento entre os grandes anfitriões da época, cujos salões, por vezes literários (e é o caso do

⁹ “Le stéréoscope était en fait la joie et l’orgueil du comte de Greffulhe, quand ils régalaient leurs hôtes [...] des vues prises pendant leur voyage en Egypte”.

da Condessa de Greffulhe) ditavam moda e serviam de regra a procedimentos de âmbito social.

Dentro de uma perspectiva mais histórica, convém convocar o trabalho do crítico e historiador da arte Jonathan Crary a este estudo. Em sua análise das transformações do processo de alteração do olhar, ou do “regime de percepção”, sob a nova sociedade industrial do século XIX, Crary explica que olhar moderno não apenas “vê” mas “observa” em conformidade com as novas regras sociais e as novas tecnologias de uso comum. O crítico faz, para demonstrá-lo, um extenso estudo dos instrumentos ópticos, contrapondo dois sistemas distintos: o modelo da câmara escura e seu observador externo, e o modelo do estereoscópio e seu observador atuante no processo de produção e percepção da imagem – pois inclui seu corpo, sua presença física, na concepção da imagem. Ao primeiro modelo corresponde um observador ideal, ao segundo, um observador subjetivo e autônomo. Este segundo modelo será útil à compreensão do estereoscópio na obra de Proust.

O estereoscópio, em sua versão manual, de uso individual, é, segundo Crary, um dos instrumentos ópticos mais importantes e representativos do processo da “revolução do olhar” acontecida, no seu entender, já a partir dos anos 1820:

A forma mais significativa de imagem visual no século XIX, com exceção das fotografias, foi o **estereoscópio**. Hoje, tendemos a esquecer quão generalizada foi a experiência do **estereoscópio** e como ele foi, por décadas, o mais importante modo de lidar com imagens produzidas fotograficamente. Sua história tem se confundido com a da fotografia [...] Embora distinto dos aparelhos ópticos que representavam a ilusão de movimento, o **estereoscópio** é parte da mesma reorganização do observador, das mesmas relações de conhecimento e de poder que aqueles aparelhos implicaram [...] A disparidade binocular, o fato autoevidente de que cada olho vê uma imagem ligeiramente distinta, era um fenômeno conhecido desde a Antiguidade. Mas só na década de 1830 os cientistas passaram a considerar crucial definir o corpo que vê como essencialmente binocular [...] O seu “realismo” pressupõe que a experiência é essencialmente uma apreensão das diferenças [entre as duas imagens] (Crary, 2012, pp. 119-20; destaques meus).

Algumas notas dos inventores do estereoscópio, reproduzidas parcialmente por Crary, apontam para a preocupação – não muito distinta

da de Proust, como se verá – com a questão da “sobreposição” das duas imagens, obtida através do exercício ocular de reuni-las, numa “sucessão rápida” de foco em pontos semelhantes de cada figura, sendo que o efeito de “relevo” resulta justamente desse movimento de alternância sucessiva do foco. E a “impressão de solidez tridimensional” torna-se tanto maior quanto mais pronunciada for a divergência entre os eixos ópticos (Crary 2012, p.120). Em muitas imagens estereoscópicas, “a profundidade é essencialmente diferente de tudo o que há na pintura ou na fotografia. Deparamo-nos com uma sensação incessante de ‘em frente a’ e ‘ao fundo de’, que parece organizar a imagem como uma sequência de planos recuados” (Crary, 2012, p. 123), menos numa reunião de objetos do que numa “agregação de elementos separados” ou num “acúmulo de diferenças” (*idem*). Essa agregação de elementos díspares e inassimiláveis pode ser identificada em alguns trechos em que Proust trata da questão da visão-leitura em seu texto.

O estereoscópio ressurgue na *Recherche*, não mais nas mãos do Conde de Guermantes (alçado a duque no romance editado), mas nas de “Bloch pai”, Salomon Bloch, pai de um grande amigo do narrador. Em *À Sombra das Moças em Flor*, também este patriarca possui o monopólio da apresentação do instrumento em seu círculo familiar e de amigos chegados:

Bloch sentia muito à vontade em casa e percebia que o pai o considerava um desajustado devido à sua permanente admiração por Leconte de Lisle, Heredia e outros “boêmios”[...] Lamentava todos ter deixado em Paris o [~~estetoscópio~~] [**estereoscópio**], com medo de estragá-lo. Somente Bloch pai tinha a arte, ou o direito, de se utilizar dele. O que, aliás, só fazia raramente, com conhecimento de causa, nos dias de baile de gala, quando tinham extras. De forma que de tais sessões de [~~estetoscópio~~] [**estereoscópio**] emanava, para quem a assistia, uma espécie de distinção, um favor de privilegiados e, para o dono da casa que as dava, um prestígio idêntico ao que o talento confere e que não poderia ter sido maior, ainda que as vistas fossem tiradas pelo próprio Sr. Bloch e o aparato fosse sua invenção. - Não foi ontem à casa do[s] Salomon? - perguntavam no âmbito familiar. - Não, não [~~fui dos~~] [estava entre os] eleitos. Que foi que houve? - [~~Um grande aparelho~~] [Grande pompa], o [~~estetoscópio~~] [**estereoscópio**], [~~e toda a aparelhagem~~] [, o serviço completo]. - Ah, o [~~estetoscópio~~] [**estereoscópio**]! Então lastimo não ter ido, pois parece que Salomon é insuperável quando o mostra. - Que queres? - perguntou o Sr. Bloch ao filho.- Não se deve dar tudo de uma vez; desse modo fica alguma coisa a desejar. Ocorrera-lhe,

inspirado pela ternura paterna e pelo desejo de emocionar o filho, a idéia de mandar buscar o instrumento (Proust, 2004a, p.140; destaques e intervenções meus).¹⁰

Novamente, como nos esboços de *Contre Sainte-Beuve*, as ideias de prestígio, honraria e valor teatral impregnam a apresentação do estereoscópio, acrescida, aqui, do elemento afetivo, do gesto terno de querer emocionar o filho. Mostrar o instrumento óptico com pompa e circunstância no interior do lar, de uma grande residência burguesa (que equivale à mansão aristocrática dos Guermantes tal como descrita nos rascunhos não publicados em vida), de acordo com a moda da época. E o mostrador do aparelho torna-se uma espécie de mestre de cerimônias admirado, que rivaliza com o autor das “vistas” – as estampas ou as imagens fotográficas em exposição – em importância, bem proustianamente, pois mostrar ou revelar as imagens aos convivas – permitir-lhes ver – é da mesma estatura que as criar.

Novamente, a menção ao instrumento é precedida e associada a uma referência literária, os “boêmios” ou românticos de Lisle e Heredia – o que reforça o padrão existente nos textos de Proust de comungar as ideias de lente, visão e leitura.

Ao se referir ao estereoscópio, Proust menciona exclusivamente o modelo individual (diferente dos exemplos que se constata nas citações de Baudelaire e Barrès mais acima, por exemplo). O uso do aparelho é individual e pessoal, marcadamente subjetivo, permitindo, como indica Crary em seus comentários sobre o estereoscópio, uma autonomia por parte do observador, que o manipula, ao seu bel-prazer. Proust revela estar em sintonia com a ideia da conquista da autonomia da observação ressaltada por Crary, e privilegia a importância da fruição estética advinda dessa

¹⁰ “Bloch était mal à l’aise chez lui et sentait que son père le traitait de dévoyé parce qu’il vivait dans l’admiration de Leconte de Lisle, Heredia et autres ‘bohèmes’ [...] On regretta d’autant plus d’avoir laissé à Paris, par crainte de l’abîmer, le stéréoscope. Seul, M. Bloch, le père, avait l’art ou du moins le droit de s’en servir. Il ne le faisait du reste que rarement, à bon escient, les jours où il y avait gala et domestiques mâles en extra. De sorte que de ces séances de stéréoscope émanaient pour ceux qui y assistaient comme une distinction, une faveur de privilégiés, et pour le maître de maison qui les donnait un prestige analogue à celui que le talent confère et qui n’aurait pas pu être plus grand, si les vues avaient été prises par M. Bloch lui-même et l’appareil, de son invention. ‘Vous n’étiez pas invité hier chez Salomon?’ disait-on dans la famille. ‘Non, je n’étais pas des élus! Qu’est-ce qu’il y avait?’ ‘Un grand tralala, le stéréoscope, toute la boutique.’ ‘Ah! s’il y avait le stéréoscope, je regrette, car il paraît que Salomon est extraordinaire quand il le montre.’ ‘Que veux-tu, dit M. Bloch à son fils, il ne faut pas lui donner tout à la fois, comme cela il lui restera quelque chose à désirer.’ Il avait bien pensé dans sa tendresse paternelle et pour émouvoir son fils à faire venir l’instrument” (Proust, 1988a, p. 315).

observação individual, mesmo que orientada pelas explicações do mostrador- proprietário.

(Não há menção, na obra de Proust, aos instrumentos coletivos, também muito na moda durante a *Belle Époque*, como o Kaiserpanorama, o diorama, o cinescópio em sala de teatro, ou as apresentações públicas de lanternas mágicas. Proust não retrata grandes espaços coletivos de projeção de imagens, os “teatros ópticos”, tão populares então: o Praxinoscope-Théâtre, criado em 1879; o Théâtre Optique, criado em 1890; as Pantomimes Lumineuses de Ruynard, dos anos 1890; as projeções do cinematógrafo dos irmãos Lumière, também dos anos 1890, entre outras fantasmagorias em voga à época. A experiência visual por meio de instrumentos ópticos, no texto de Proust, é marcadamente pessoal, individual ou até individualista, inclusive no uso ou na menção da lanterna mágica e da *vue d’optique* – outros aparatos presentes em seu texto).¹¹

Além de colocar o estereoscópio fisicamente nas mãos de Bloch pai, chegando a conferir ao personagem certo poder teatral, e, até, dramático, Proust vai mencionar este objeto em outras três ocasiões – todas entre os três primeiros volumes da obra.

A primeira ocorrência do instrumento se dá no primeiro volume, *Do lado de Swann*, em referência, não por coincidência, ao teatro. Aqui, é retratada a imaginação do herói ainda muito jovem, que desconhece por completo os mecanismos e modos da apresentação teatral:

Por essa época eu amava o teatro, amor platônico, pois meus pais ainda não me permitiam que o freqüentasse, e imaginava de modo tão inexato os prazeres que ali se desfrutavam que não estava longe de admitir que todo espectador olhava, como num [estereoscópio] [estereoscópio], um cenário que era só para ele, conquanto idêntico aos mil outros que ao resto dos espectadores se oferecia, um para cada. (Proust, 2002, p. 40; destaque e intervenção minha).¹²

¹¹ A presença destes dois instrumentos ópticos na obra de Proust já foi objeto de estudo em outro artigo, “Lanterna mágica e *vue d’optique*: instrumentos proustianos de projeção de memórias”, que será publicado no quadro dos trabalhos do LABELLE (UERJ), a que este também se vincula.

¹² “À cette époque j’avais l’amour du théâtre, amour platonique, car mes parents ne m’avaient encore jamais permis d’y aller, et je me représentais d’une façon si peu exacte les plaisirs qu’on y goûtait que je n’étais pas éloigné de croire que chaque spectateur regardait comme dans un **stéréoscope** un décor qui n’était que pour lui, quoique semblable au millier d’autres que regardait, chacun pour soi, le reste des spectateurs.” (Proust, 1988b, p. 72).

O jovem Marcel, em sua imaginação, fez do espaço coletivo do teatro um cenário individual, a um só tempo único (existindo somente para ele, Marcel) e “idêntico aos mil outros” que o resto dos espectadores, “cada um por si” (ver texto original em nota), observava. Proust não faz, aqui, referência ao estereoscópio coletivo, grande móvel circular, ao redor do qual vários espectadores veem diferentes pares de imagens estereoscópicas (como na citação de Baudelaire, que fala de “milhares de olhos” olhando pelos “buracos do estereoscópio, como sobre lucarnas do infinito”); ele multiplica infinitamente a mesma imagem, cuja distinção não existe em si mesma, mas se realiza no olhar interpretante, na forma de sua recepção.

Pode-se considerar que essa imaginação juvenil é ingênua apenas em aparência, pois revela o princípio de liberdade interpretativa que Proust defende em seus comentários sobre a leitura. “Cada um por si”, expressão aguda da individualidade – na sociedade dos espectadores comungados, não ao redor da peça teatral, mas no gesto de observação pessoal e subjetiva da peça, que, assim reinterpretada de mil formas diferentes, torna-se mil peças distintas.

Em *O Caminho de Guermantes*, o narrador, depois de desenvolver o tema do desejo por um objeto conhecido e “relativizado”, e, por isso mesmo, cheio de “mistério e prestígio”, vê Albertine como uma sequência de Albertines, uma série de quadros, uma coleção de marinhas, e, por metonímia, toda uma praia de prazeres e belezas, justamente porque pode ser vista e visualizada de diversas e diferentes formas:

A vida, complacientemente, nos revelara [ao longo d]o romance [~~todo~~] daquela moça, emprestara-nos, para vê-la, um **instrumento ótico, depois outro**, e acrescentara ao desejo carnal o acompanhamento, que o centuplica e diferencia [...]; em vez das faces da primeira que viesse, por mais frescas que fossem, porém anônimas, sem segredo, sem prestígio, beijar aquelas com que há tanto tempo sonhara seria conhecer o gosto, o sabor de uma cor contemplada com muita freqüência. Viu-se uma mulher, **simples imagem no cenário da vida**, como Albertine, de **perfil** diante do mar, e depois, essa imagem, pôde-se destacá-la, colocá-la junto a si, e ver-lhe aos poucos o **volume** e as cores, como se se [a] tivesse [~~feito passá-la~~] [passado] por detrás [~~dos vidros~~] [das lentes] de um [~~estereoscópio~~] [**estereoscópio**]. É por isso que as mulheres um pouco difíceis, que não possuímos de imediato, e que não sabemos logo se algum dia as possuiremos, são as únicas interessantes. Pois conhecê-las, abordá-las, conquistá-las, é fazer **variar de forma, de grandeza, de relevo**, a imagem humana; é uma lição de

relativismo na apreciação de um corpo, de uma mulher, que é lindo contemplar de novo quando ela **retomou sua finura de silhueta** no cenário da vida [...]

Por outro lado, Albertine mantinha, reunidas a seu redor, todas as impressões de uma série marítima que me era especialmente cara. Parece-me que poderia, nas duas faces da moça, beijar toda a praia de Balbec. (Proust, 2004b, pp. 161-62; intervenções e destaques meus).¹³

de planos recuados”, ora colocando Albertine no fundo da cena, ora passando-a à frente, para, em seguida, remetê-la de volta ao fundo – num jogo ou exercício de contemplação estética, pois, para ele, “é lindo contemplar de novo quando ela retoma sua finura de silhueta no cenário Primeiramente, “a vida” revelou o “romance da moça” (da “rapariga”, na opção de tradução anterior e antológica) emprestando, ao narrador, vários e distintos instrumentos ópticos através dos quais pudesse vê-la, enxergá-la mais, melhor e diversamente, o que aumentou o desejo inicial do jovem por ela. A “vida”, aqui, é o tempo, ao longo do qual a rapariga se apresenta sob novas facetas ao seu observador apaixonado, obsessivo, crítico. Essas diversas facetas são, inicialmente, um “romance” – primeira referência literária do trecho –, uma história com “segredo e prestígio”, que começa com uma mulher-perfil, “simples imagem no cenário da vida”; a “vida”, agora, adquire traços teatrais – segunda referência literária – e se torna palco onde uma mulher desconhecida, meramente decorativa diante do mar, tênue perfil, passa de imagem plana (em duas dimensões) a imagem com volume (em três dimensões) e cor. A jovem, assim, deixa de ser imagem de fundo e passa ao centro da cena. Aqui, Albertine, refratada pelo prisma do olhar crítico do narrador, é desdobrada em duas: uma rapariga em 2D (perfil decorativo à beira da praia, que ele desconhece) e outra em 3D (mulher que

¹³ “La vie vous avait complaisamment révélé tout au long le roman de cette petite fille, vous avait prêté pour la voir un instrument d’optique, puis un autre, et ajouté au désir charnel un accompagnement qui le centuple et le diversifie] baiser au lieu des joues de la première venue, si fraîches soient-elles mais anonymes, sans secret, sans prestige, celles auxquelles j’avais si longtemps rêvé, serait connaître le goût, la saveur, d’une couleur bien souvent regardée. On a vu une femme, simple image dans le décor de la vie, comme Albertine, profilée sur la mer, et puis cette image on peut la détacher, la mettre près de soi, et voir peu à peu son volume, ses couleurs, comme si on l’avait fait passer derrière les verres d’un **stéréoscope**. C’est pour cela que les femmes un peu difficiles, qu’on ne possède pas tout de suite, dont on ne sait même pas tout de suite qu’on pourra jamais les posséder, sont les seules intéressantes. Car les connaître, les approcher, les conquérir, c’est faire varier de forme, de grandeur, de relief l’image humaine, c’est une leçon de relativisme dans l’appréciation, belle à réapercevoir quand elle a repris sa minceur de silhouette dans le décor de la vie [...] D’autre part Albertine tenait, liées autour d’elle, toutes les impressions d’une série maritime qui m’était particulièrement chère. Il me semblait que j’aurais pu, sur les deux joues de la jeune fille, embrasser toute la plage de Balbec” (Proust, 1988c, p. 352).

adquire volume, cor e grandeza, que ele aprende, com o tempo, a conhecer, apreciar, suspeitar, desejar e possuir).

Retomando as palavras de Crary ao descrever o estereoscópio, o narrador descreve a “sensação incessante de ‘em frente a’ e ‘ao fundo de’, que parece organizar a imagem como uma sequência de planos recuados” (Crary, 2012, p. 123, já citado acima), pela qual ele vê, revê, enxerga, reavalia, relativiza a posição de Albertine no cenário de sua vida, no tempo e no espaço. Pode-se dizer que Proust, nesse sentido, expressou literariamente, com arte e acuidade, os efeitos visuais provocados pelo instrumento, em sua descrição relativizante da rapariga.

Nesse momento do texto, o estereoscópio é citado: o tempo e o conhecimento que deste decorre funcionam como as lentes de um estereoscópio – instrumento que dá volume a duas imagens planas vistas concomitantemente, numa impressão de sobreposição. Na verdade, e novamente voltando a citar Crary, a imagem resultante é menos uma reunião-sobreposição do que uma “agregação de elementos separados” ou um “acúmulo de diferenças”, o que permite, então, ao observador, “variar a forma, a grandeza e o relevo da imagem”; é ele, o observador, quem usa e manipula as lentes, controla seus efeitos, usufrui do prazer de sua apreciação estética, sensual e/ou sensorial; é ele quem joga com “a sequência da vida”.

Como consequência desse acúmulo ou agregação de imagens díspares e separadas, deslocadas entre diferentes “planos de recuo” na complexa cena que o narrador descreve, tem-se que Albertine, aos olhos de seu observador, não é nem uma nem duas, mas várias Albertines, em vários momentos ao longo do tempo, em vários capítulos (em sua expressão literária), em vários locais do palco-cena (em sua expressão teatral), em várias “impressões de uma série marítima” – em sua expressão plástica. A série impressionista das catedrais de Monet marcou o jovem Proust, e serve de modelo à prática escritural proustiana de repetição e multiplicação do mesmo, em diferentes e sutis aspectos e facetas – um mesmo sempre diverso e outro. A “série marítima” do narrador proustiano permite a este esteta formas renovadas e reiteradas de fruição, assim como expressa o modo de representação literária elaborado por Proust, de dar várias versões dos fatos, dos seres e das coisas ao longo dos vários tomos. Pode-se aproximar essa profusão de variações,

sem síntese ou reunião final, à estética cubista da sobreposição, como sugerem alguns críticos, mas, a crer nas múltiplas referências a instrumentos ópticos e seu uso como metáfora dos processos de leitura e interpretação, parece mais acertado comparar a multiplicidade de versões e de ressurgências do texto proustiano, em sua dinâmica, à densidade tridimensional instável e deformante proporcionada pela visualização estereoscópica e seu agenciamento de diferentes planos e pontos de recuo e perspectiva.

A menção à repetição variante da série impressionista, ao final da citação, vem corroborar a ideia da compreensão estereoscópica que domina o trecho em questão: o resultado da comparação entre as imagens de Albertine é o que Crary chama de “uma apreensão das diferenças”, inerente ao mecanismo e à lógica do estereoscópio, pela qual, diferentemente da superposição sincrônica cubista (em que os elementos são agregados sinteticamente e concomitantemente, numa disposição plana), os diversos elementos se combinam numa composição de espessuras, relevos e perspectivas, sempre lábeis sob o olhar observador. A superposição de imagens estereoscópicas se configura, como se depreende da citação acima, como uma organização sequencial de imagens sucessivas no âmbito da disposição espacial entre o fundo e a frente da cena, ou do “cenário da vida” a que se refere o narrador, espaço denso de informações, avolumado pelo tempo, pela experiência e pela memória. Assim, a superposição de imagens estereoscópicas é uma falsa superposição; antes, trata-se de uma combinação instável e tensa de imagens diferentes, cujo interesse provém, justamente, do efeito vertiginoso que produz, ou leva o observador a produzir, através do próprio ato de observação.

A última aparição do estereoscópio também ocorre no *Caminho de Guermantes*, depois de nova comparação (entre três diferentes experiências em viagens):

Porém, nesta terceira viagem, o que eu tinha **diante dos olhos do espírito** eram aquelas conversas que me haviam parecido tão tediosas no jantar da Sra. de Guermantes [...] Acabava de fazê-las passar pelo [~~estereoscópio~~] **estereoscópio** **interior**, através do qual [~~desde~~] [assim] que já não somos nós mesmos, [~~desde~~] [assim] que, dotados de uma alma mundana, só queremos receber nossa vida por

meio dos outros, realçamos o que nos disseram e fizeram [...] Por trás [~~dos vidros~~] **[das lentes] de aumento**, até mesmo os juízos da Sra. de Guermantes que me haviam parecido idiotas [...] ganhavam uma vida e uma **profundidade** extraordinárias [...] Da mesma forma, os versos de Victor Hugo que ela me havia citado eram, é preciso confessá-lo, de uma época anterior àquela em que ele se tornou mais que um homem novo, onde fez aparecer na evolução uma espécie literária ainda desconhecida, dotada de órgãos mais complexos [...] Por todos esses motivos, as conversas com a duquesa se pareciam a esses conhecimentos adquiridos na biblioteca de um castelo, antiquada, incompleta, incapaz de formar uma inteligência, desprovida de quase tudo de que gostamos, oferecendo-nos entretanto, às vezes, alguma informação curiosa, até mesmo a citação de uma bela página que não conhecíamos, e cujo conhecimento **mais tarde** nos sentimos felizes ao lembrar que o devemos a uma magnífica casa senhorial. Então, por haver encontrado o prefácio de Balzac à *Cartuxa de Parma* ou cartas inéditas de Joubert, somos tentados a exagerar o valor da vida que ali passamos e cuja frivolidade estéril esquecemos por esse ganho de uma noite. (Proust, 2004b, pp. 243-44; destaques e interferências meus).¹⁴

Ei-los novamente, Balzac e Hugo, reunidos a propósito do “estereoscópio interior”, última e poderosa aparição deste instrumento óptico no romance proustiano.

Aqui, o narrador visualiza mentalmente, recorrendo à memória, “diante dos olhos do espírito”, as três experiências em viaturas diferentes (omitidas da citação por sua extensão) assim como as reminiscências que elas evocam; dentre estas, o narrador privilegia a lembrança das conversas mundanas “frívolas e estéreis” na residência dos Guermantes. Esta lembrança serve-lhe de ilustração ao uso do “estereoscópio interior”: instrumento através do qual revê as conversas e todo o aprendizado (mundano, intelectual, literário e artístico) nelas auferido; “por trás das lentes de aumento” desse “estereoscópio interior”, o narrador reavalia as

¹⁴ “Mais dans cette troisième voiture, ce que j’avais devant les yeux de l’esprit, c’étaient ces conversations qui m’avaient paru si ennuyeuses au dîner de Mme de Guermantes [...] Je venais de les glisser dans le **stéréoscope** intérieur à travers lequel, dès que nous ne sommes plus nous-même, dès que, doués d’une âme mondaine, nous ne voulons plus recevoir notre vie que des autres, nous donnons du relief à ce qu’ils ont dit, à ce qu’ils ont fait [...] Derrière les verres grossissants, même ceux des jugements de Mme de Guermantes qui m’avaient paru bêtes [...] prenaient une vie, une profondeur extraordinaires [...] De même les vers de Victor Hugo qu’elle m’avait cités étaient, il faut l’avouer, d’une époque antérieure à celle où il est devenu plus qu’un homme nouveau, où il a fait apparaître dans l’évolution une espèce littéraire encore inconnue, douée d’organes plus complexes [...] Pour toutes ces raisons, les causeries avec la duchesse ressemblaient à ces connaissances qu’on puise dans une bibliothèque de château, surannée, incomplète, incapable de former une intelligence, dépourvue de presque tout ce que nous aimons, mais nous offrant parfois quelque renseignement curieux, voire la citation d’une belle page que nous ne connaissions pas, et dont nous sommes heureux dans la suite de nous rappeler que nous en devons la connaissance à une magnifique demeure seigneuriale. Nous sommes alors, pour avoir trouvé la préface de Balzac à la Chartreuse ou des lettres inédites de Joubert, tentés de nous exagérer le prix de la vie que nous y avons menée et dont nous oublions, pour cette aubaine d’un soir, la frivolité stérile.” (Proust, 1988c, pp. 530-531).

conversas, e, o que antes parecia “idiota”, ressurgiu como tendo uma “profundidade extraordinária”. A retrospectiva estereoscópica, possível a partir do processo de comparação entre as diferentes experiências, perfazendo alterações e permutas entre “o que está à frente” e o “que está ao fundo” (Crary), redimensiona e reavalia a importância das experiências, na própria dinâmica da “apreensão das diferenças” (Crary) pelo deslocamento do olhar (crítico e observador) entre os diferentes “planos recuados” (Crary).

E, no âmago (pois possui profundidade) do tédio dessa noite frívola, Marcel extrai a surpresa de uma feliz descoberta literária, um verso de Vitor Hugo, uma citação pouco conhecida de Balzac, com que alimenta sua curiosidade de esteta e sua vocação de artista.

O “estereoscópio interior” é, também, o prisma pelo qual “só queremos receber nossa vida por meio dos outros”: é a capacidade de se ver pela perspectiva de outrem, através dos aportes advindos de outrem, na intensa atividade relacional e mundana que ocupa o narrador neste momento de sua vida. Momento em que é importante “realçar o que nos disseram e fizeram”, ou, numa tradução mais literal do original, “dar relevo ao que disseram e fizeram”. A palavra “relevo” remete mais imediatamente à experiência tridimensional do estereoscópio, assim como a “profundidade” das opiniões da duquesa, reforçando a perspectiva de uma espessura tensa dinâmica, pela qual o olhar pode (ou deve) passear, transitar, o que permite a reavaliação e a exegese do passado (a partir de um ponto de vista só possível no futuro, “mais tarde”) – um dos temas principais da *Recherche*.

Finalmente, além de metáfora do processo de leitura (e compreensão e interpretação) do texto, e de instrumento do processo de reavaliação retrospectiva dos momentos passados, o estereoscópio funciona como imagem primordial em que se ancora o esforço de Proust em gerar, através do texto, a impressão de profundidade temporal e a sensação de instabilidade diante das novas perspectivas reveladas pelo narrador, que desestabilizam, a cada novo tomo, tanto o narrador quanto o leitor. Esse esforço original do escritor, que confere uma modernidade inaudita ao seu texto, corresponde ao que Crary afirma, a propósito do estereoscópio: instrumento de “erradicação do ‘ponto de vista’ [clássico] em torno do qual, por muitos séculos, significados foram atribuídos, reciprocamente, ao

observador e ao objeto de sua visão” (Crary, 2012, p. 126). O observador-narrador proustiano, sujeito moderno por excelência, desestabiliza, às vezes (a seus contemporâneos) incomoda, desnorteia e espanta, inclusive pela espessura da malha textual que remete a vários “planos recuados”, de vários episódios e cenas, que, a cada novo episódio ou cena, são recolocados em foco, em perspectiva, e, por vezes, em xeque.

REFERÊNCIAS:

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador. Visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 (1990).

PAINTER, George. *Marcel Proust*, V.II. Paris: Mercure de France, 1966.

PROUST, Marcel. *A l’Ombre des jeunes filles en fleur*. Paris: Gallimard (Folio Classique), 1988a.

_____. *À Sombra das Moças em Flor* (Tradução de Fernando Py). Rio de Janeiro: Ediouro, 2004a.

_____. *Contra Sainte-Beuve* (Tradução de Luciana Persice Nogueira). Veneza: Editora Ayiné, 2017, 308p (ebook, no prelo).

_____. *Contre Sainte-Beuve* (Org. Pierre Clarac e Yves Sandre) Paris: Gallimard, 1971.

_____. *Do Lado de Swann* (Tradução de Fernando Py). Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. *Du Côté de chez Swann*. Paris: Gallimard (Folio Classique), 1988b.

_____. *Le Côté de Guermantes*. Paris: Gallimard (Folio Classique), 1988c.

_____. *Le Temps Retrouvé*. Paris: Gallimard (Folio Classique), 1990.

_____. *O Caminho de Guermantes*. (Tradução de Fernando Py). Rio de Janeiro: Ediouro, 2004b.

_____. *O Tempo recuperado* (Tradução de Fernando Py). Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. <http://www.cnrtl.fr/definition/st%C3%A9r%C3%A9oscopique>, s/p, acesso em 21/10/17

Vertente humorística

UMA “BOTÂNICA DO ASFALTO”: NOTAS SOBRE A CARICATURA NA BELLE ÉPOQUE CARIOCA

Laura Nery*

Resumo: As imagens satíricas que circularam na imprensa da belle époque carioca recorreram a procedimentos como observação, descrição e classificação, compondo, ao modo paródico, um relato “etnográfico” do cotidiano. Charges e caricaturas operam uma aproximação humorada do conhecimento científico e amplificam, assim, o estranhamento diante da modernização da capital. Por outro lado, o caricaturista é o “pintor da vida moderna”, aquele que, como o flâneur, faz “botânica do asfalto”, na expressão de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Caricatura, Rio de Janeiro, Cotidiano

Abstract: The satirical drawings from Rio’s belle époque resort to procedures like observation, description and classification, composing, in a parodic way, an "ethnographic" account of everyday life. Cartoons and caricatures perform a humorous approach to scientific knowledge, thus amplifying the estrangement in the face of Brazilian modernization. On the other hand, the caricaturist is the "painter of modern life", he who is "botanizing on the asphalt", in the expression of Walter Benjamin, sharing with the flâneur the perception of the tensions and ambiguities of modern experience.

Keywords: Caricature, Rio de Janeiro, Everyday Life

“Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo ao luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes - a arte de flunar. É fatigante o exercício?”

João do Rio

As criações dos chargistas e caricaturistas da *belle époque* do Rio de Janeiro são tema de reflexões que confirmam o poder político e o impacto cultural desta arma afiada, e muitas vezes ambivalente, que é o humor. Aspecto menos destacado, entretanto, é a forma como essas imagens

*Departamento de História da Universidade Do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

satíricas recorrem a procedimentos como observação, descrição e classificação compondo, ao modo paródico, um relato “etnográfico” do cotidiano. Lançando-se num diligente trabalho de campo, investigando a cidade que se modernizava sob o influxo da grande reforma urbana levada a cabo entre 1903 e 1906,¹ os humoristas-etnógrafos realizaram uma verdadeira exegese dos encontros cotidianos, registrando e examinando algo que lhes aparecia, agora, como um **outro** – a cidade com as suas novidades, simultaneamente estranha e familiar. A própria alteridade torna-se, assim, o motor do discurso gráfico-satírico e a *flânerie*, seu método.

As mudanças que atravessavam a vida cotidiana na capital da recente República fazem emergir novas formas de percepção e uma nova sensibilidade. A renovação excitava a fantasia dos cronistas e caricaturistas e são inúmeros os registros e descrições humoradas de hábitos, situações, paisagens e comportamentos que surgem ou desaparecem na voragem moderna. Ao narrar os múltiplos encontros cotidianos, a caricatura dramatizava a experiência do momento de transição para a modernidade. Cenas, instantâneos e flagrantes surpreendem a interação fugaz, a comunicação fortuita entre os habitantes da metrópole em “construção”. Na interpretação de J. Carlos [Fig. 1], o assunto é a divertida assimilação dos estrangeirismos, como *up to date*, na conversa do dia a dia. A ideia é reforçada na charge de Raul [Fig.2]. Os desacertos prosseguem e também a elite não escapa da difícil adequação à elegância dos novos tempos [Fig.3]

¹ É ampla a literatura sobre as reformas da capital da nova República, empreendidas no triênio do Presidente Rodrigues Alves, tendo o prefeito Pereira Passos à frente e o médico sanitário Osvaldo Cruz como Diretor da Saúde Pública. De modo geral, estudos como os de Jayme Benchimol (1992), Maurício de Abreu (1988) ou Nicolau Sevcenko (1983), destacam o aspecto socialmente excludente da modernização da cidade, enfatizando as tensões sociais daí resultantes. Conflitos como a Revolta da Vacina são emblemáticos acerca do modo como a população entendeu e reagiu às políticas públicas e às intervenções urbanas. Outro ponto de vista é apresentado por André Nunes de Azevedo (2016). O historiador argumenta que a reforma apresentou-se distintamente no âmbito federal marcado pela noção de progresso, e no âmbito municipal, orientado pela ideia de civilização.



Figura 1

- Oie, sai Vicencia, n'on sei o que é, mais quando le avisto, sinto assim umas vontade de fica todo *uprotudetes*.

J. Carlos. *Fon-Fon!*, 21/04/1908



Figura 2

- Se eu apanhasse um empreguinho aqui, com a mesma facilidade com que apanho guayamús...

- É simples. Aprenda inglez.

OIS (Raul), *Fon-Fon!* 20/04/1907



Figura 3

- Aquele ali é que é o tenor?
 - Não sei. Daqui não vejo bem.
- Raul, *O Malho*, 26/09/1903

Ao capturar o momento num gesto muitas vezes mínimo, os caricaturistas fixavam os efeitos imprevistos da modernização sobre corpos e mentes. Esses artistas ora apreciam, ora criticam o surgimento e a desapareção de hábitos e práticas. As pequenas peças gráficas funcionam como configurações imaginadas e pontuais de uma nova realidade: “A vida nervosa e febril traz a transformação súbita dos hábitos urbanos” (Rio: 1911, p.47), escreveu João do Rio, que consagrou a experiência do Rio de Janeiro moderno com a expressão “vida vertiginosa”. Como os cronistas, também os caricaturistas expressam sua surpresa, entusiasmo ou rejeição. Parafraseando Michel de Certeau, antes de tudo, eles estão tornando visível o invisível (Certeau, 2014, p.31). A história sequencial de “um arara” [Fig. 4] parodia a total falta de intimidade com moderna eletricidade. K.Lixto representa um negro, *capoeira* talvez, vestido com esmerada elegância – com todos os sinais

do poder exercido à margem da ordem. À instalação dos hidrômetros que passarão a controlar o consumo da água, o personagem responde ameaçadoramente: “a água vai pegar fogo”. [Fig. 5]

As séries de charges e caricaturas, consideradas aqui como um conjunto discursivo, sugerem a possibilidade de uma abordagem próxima das ideias de Erving Goffman. Cada imagem é um “quadro” (*frame*) que, por sua vez, fixa um acontecimento ou encontro passageiro, cujo desenrolar revela um “princípio organizacional” próprio à circunstância e cujos elementos, assim emoldurados (Goffman, 1986: 10-11), podem ser identificados. As situações sociais – que servem de mote às imagens satíricas – exigem o engajamento no que Goffman entende como interações, enquanto oportunidades de uma apresentação pública de si ao modo de uma teatralização dos múltiplos encontros cotidianos. Sob o signo do momentâneo, os arranjos das peças gráficas dão a ver as novas regras do uso de si e do espaço, revelando assim marcadores de classe ou raça, relações de inclusão ou não na nova ordem. Novidade e tradição se confrontam e se definem nos gestos, no vestuário, no linguajar, nas opiniões que ora reativam os pactos tradicionais de convivência, ora embaralham as fórmulas de falar, agir, pensar e sentir do homem e da mulher modernos no espaço “regenerado” da cidade.

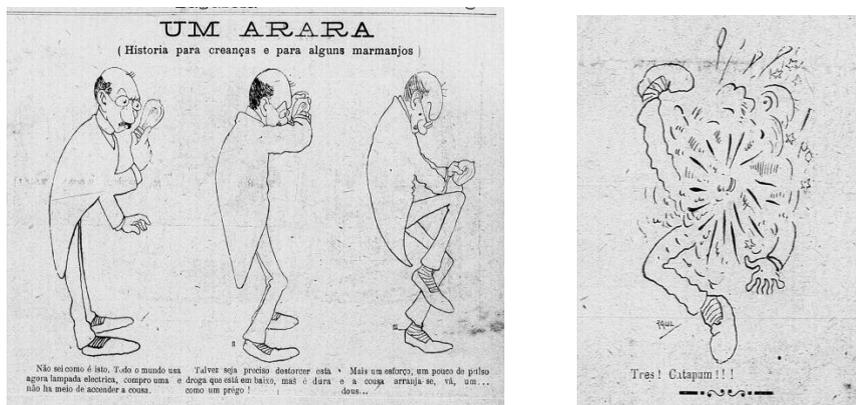


Figura 4

I - Não sei como é isto. Tomo mundo usa agora a lâmpada eléctrica. Compro uma e não há meio de acender a coisa.

II – Talvez seja preciso destorcer esta droga que está em baixo. Mas é dura como um prégo.

III – Mais um esforço, um pouco de pulso e a cousa arranja-se, vá, um... dous...

Três! Catapam!

Raul. *Tagarela*, 12/04/1902



Figura 5

- Deixa eles botá *indromitos* pra vê como é que água pega fogo...

- K.Lixto, *O Malho*, 13/12/1902

Os efeitos da reforma estimularam a imaginação de artistas e literatos, levando-os não só a descrever sua experiência, mas, principalmente, a tomar posição diante de toda a novidade. Refletindo sobre o processo da modernidade no Brasil, Francisco Foot Hardman fala na alternância entre “duas polaridades, remetidas, à maneira de tipos ideais, entre duas concepções de mundo que se desenvolveram como verdadeiras tradições fundantes”. Segundo o autor,

... de um lado, um polo *eufórico-diurno-iluminista*, lugar da adesão plena e incontida aos valores próprios da civilização técnica industrial [...] responsável pela produção de certas utopias tecnológicas futuristas; e de outro lado [...] um polo *melancólico-noturno-romântico*, lugar por excelência da rejeição, às vezes sob o signo da revolta, [...] do mundo fabricado nas fornalhas da revolução industrial, figurando imagens emblemáticas de máquinas satânicas e criaturas monstruosas [...] de tradição anticapitalista e anticivilização moderna própria do romantismo. (Hardman: 2006, p. 292)

As oscilações da transição para a modernidade, apontadas por Foot Hardman, se apresentam de várias maneiras nas imagens satíricas e, também, nas crônicas da época (Nery, 2000: p. 93). Muitas são as notícias acerca da cidade atrasada e insalubre que, “da noite para o dia”, se transformava numa capital elegante e civilizada, redesenhando as fronteiras simbólicas da urbe. Para Luiz Edmundo, por exemplo, “na madrugada do século o Rio de Janeiro ainda é um triste e miserável agrupamento de telhados mais ou menos pombalinos, feio, sujo, torto, dissorando os vícios e os preconceitos da velha cidade de Mem de Sá.” (Edmundo, 1938: p. 25). Exemplar também é a exaltação otimista de Olavo Bilac, saudando as “picaretas regeneradoras” (Bilac, 1904)

Já em 1909 o mesmo Bilac mostra-se nostálgico: “Desapareceu o último dos nossos velhos ‘tipos da rua’”. O cronista segue informando que já há tempos vira pela última vez o “bufarinheiro de bonecos e dices”, apelidado Grito de Sogra. A presença do ambulante no espaço restaurado revelava um choque: “creio que foi essa a única vez que o pobre homem apareceu na Avenida: ficou tonto e apavorado com aquela amplidão, com aquele barulho, com aquela luz.” Igual impacto causou também a nova percepção do tempo: “daqui a um mês, já ninguém se lembrará do Grito de Sogra: daqui há cem anos, já ninguém se lembrará de nós, – ó meus companheiros de fugaz nomeada, ó poetas, ó políticos, ó artistas, ó agitadores de ideias!” (Bilac, 1926: p. 223). **[Fig. 6]**



Figura 6

Raul, *Cenas da Vida carioca, Primeiro Álbum*, 1924

Os comentários gráficos sublinham com frequência o dilema moderno central – que se pode resumir no par antitético atraso-progresso. Por outro lado, apesar dos conflitos e tensões que caracterizam o contexto histórico, é a negociação que, muitas vezes, dá a tônica das práticas cotidianas pontuais captadas pelo artista [Fig.7].

Com seus **bonecos**, acompanhados de legendas ou diálogos cheios de trocadilhos e duplos-sentidos, o humorista filtra criativamente o fluxo da comunicação [Figs. 8-9]. Como se tivesse colhido uma conversa espontânea, sem interrupções, o artista acompanha a cena sem “interferir”, numa hábil

estratégia narrativa. Como o leitor, o autor/observador também não pode prever quais serão os resultados da cena, que se resolve apenas provisoriamente num desfecho inesperado e divertido. Esse humor, aliás, não realiza inteiramente a expectativa de transgressão ou derrisão. Parece frequentar um outro limiar, mais próximo do que o sociólogo Eugène Dupréel chamou “humor de acolhimento”:

Un rire general souligne un bon mot, une repartie spirituelle parce qu'on y découvre une façon de dire indirectement une chose connue ou evidente; cette expression détournée est comme un obstacle que tous les auditeurs sautent d'un même bond. (Olbrecht-Tyteca, 1974: 13)²

Seguindo os passos do autor, Lucie Olbrecht-Tyteca oferece um modelo alternativo, inserido na tradição dos estudos sobre discurso e argumentação:

... le comique de la rhétorique est indissolublement lié au fait que l'on connaît et que l'on est plusieurs à connaître les conditions et les mécanismes de l'argumentation. La rhétorique appartient éminemment au groupe: la maîtriser, c'est en quelque manière s'intégrer au groupe. (Olbrecht-Tyteca, 1974: 15)³

² “Um riso geral ressalta uma boa frase, é um compartilhamento espiritual, em que se descobre uma maneira de dizer indiretamente algo conhecido, até evidente: essa expressão desviada é como um obstáculo que todos os ouvintes superam pulando juntos.”

³ “... o cômico da retórica é ligado indissolivelmente ao que conhecemos juntos, aos fatos que somos em vários a conhecer, às condições e mecanismos da argumentação. A retórica pertence eminentemente ao grupo: dominá-la é um modo de se integrar ao grupo.”

Figura 7
Eh! Per la Madona! Caro...Caro...
Ma a signora não vê que il congresso
está aumentando tutte despese?
Tutte vae estare per hora di morte!
K.Lixto e Raul, *O Malho*, 20/9/1902

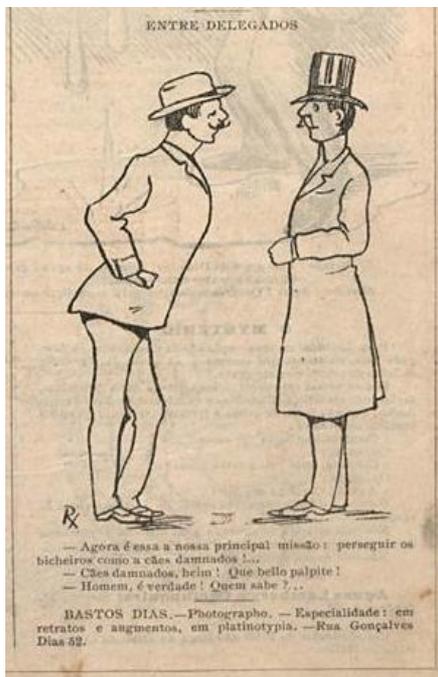
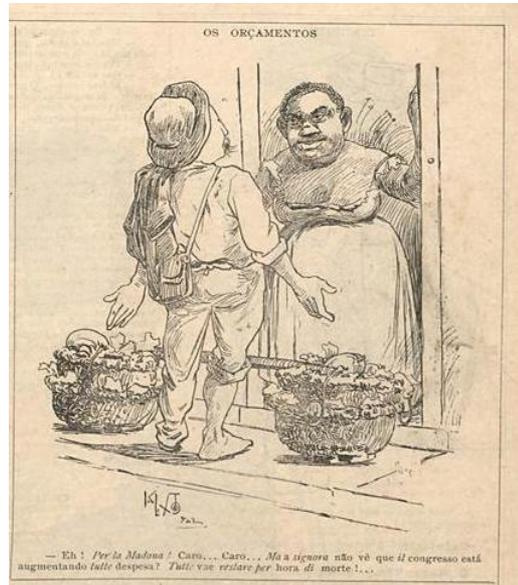


Figura 8
- Agora é essa a nossa principal missão:
perseguir os bicheiros como cães damnados!...
- Cães damnados, heim? Que bello palpite!
- Homem, é verdade! Quem sabe?
RX (Raul e K. Lixto) *O Malho*, 29/11/1902

Figura 9
O CARROUCEIRO – Ai alma do diabu!
Arrebento-te os queixos!
OS DOUS TRANSEUNTES – Veja você
como aquelle desalmado maltrata o outro! Ainda
dizem que nesta terra há espírito de fraternidade!
K. Lixto, *O Malho*, 20/9/1902



Ao registrar a paisagem humana e urbana do Rio de Janeiro, os humoristas do lápis criaram um relato em que as diferentes partes da cidade podiam ocupar o mesmo espaço: o papel. O convívio, marcado por forte hierarquização é examinado e frequentemente tematizado, com ênfase no caráter de exclusão social que marca a *belle époque* carioca [Figs 10-11]. O artista-etnógrafo exercita seu método. Destacando em seus **bonecos** o que há de específico - classe social, gênero ou idade, por exemplo - faz caracterizações eloquentes e sensibiliza o leitor para as tensões e injustiças rotineiramente vividas pela população.

Figura 10
As “Andorinhas”
Fon-Fon – O verão ahi está.
É a época, portanto, do êxodo feliz
das andorinhas ricas em procura dos
ares higiênicos da Serra e do Campo.
Se eu pudesse fazer o mesmo?! Mas
qual! Tenho que cavar a vida e por
isto, deixo-me torrar por aqui
mesmo!
K. Lixto, *Fon-Fon!*
23/1/1909

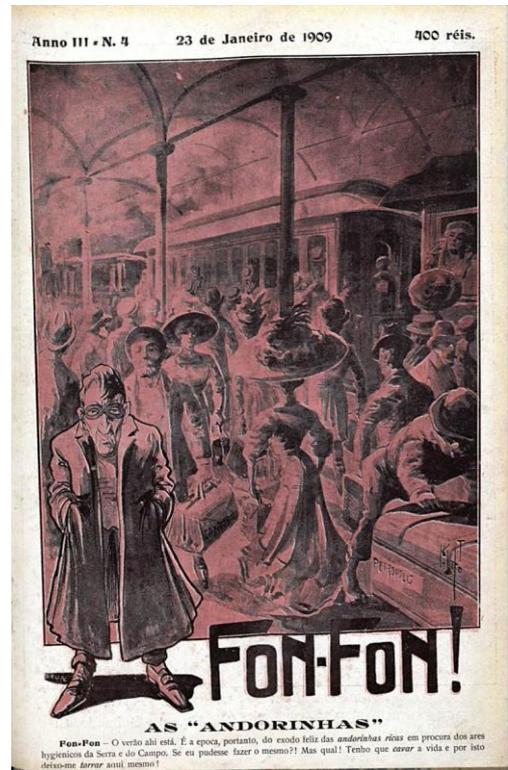


Figura 11
Aos foguinhos
- Dizem que os fogos da Exposição não são bons.
- Fogos! Que importam os fogos! Eu quero é que nos
vejam.
J. Carlos, *Caretta*, 7/8/1909

O artista, assim, da forma à realidade urbana como quem a investigasse - o etnógrafo reuniu os dados e, no mesmo passo, realizou sua etnologia: impregnando seu espaço de sentido, ele interpreta e vive o momento. A

ideia de “descrição densa” (Geertz, 1989: p. 15), característica do relato etnográfico, atravessa o conjunto plástico-literário: “fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado” (Geertz, 1989: p. 30). Nesse aspecto, a estratégia dos caricaturistas efetua, de maneira ficcional, algo semelhante ao que Lévi-Strauss define como a legítima a pesquisa do etnógrafo, aquela que se restringe “a uma pequena região de fronteiras bem definidas” (Lévi-Strauss, 2012: p.20).

O leitor de jornais e revistas, em contato com o que aproximamos de um relato etnográfico, apreendia o repertório das diferenças: como são os novos gestos, como é a nova indumentária, a nova gíria, a nova máquina. O recurso à comparação com os hábitos do passado era também eficiente na composição da narrativa gráfica, carregada de nostalgia e novidade (Nery, 2011, p. 225-249). Vestir-se de acordo com a moda, assistir a uma fita, passear na Avenida Central, dirigir o automóvel, não eram sugestões abstratas, mas lições da cartilha de um novo tempo: a novidade estava fortemente associada às ideias de progresso e de civilização. A nostalgia, por seu turno, se apresentava como saudade ou rejeição aos avanços do projeto modernizante. Figura e palavra capturavam a expressão material desses encontros e impasses, nos quais o tempo presente se define por sua relação com a tradição do passado ou com o projeto do futuro.

A rua modernizada era, assim, o objetivo da nova cartografia imaginada: munidos desse mapa em preparação, os humoristas engajavam-se numa espécie de expedição ao novo tempo que se instalara na cidade para melhor “descobri-la”. O cenário da cidade remodelada é tomado aqui por extensão como a própria aparição do futuro materializado nos sinais visíveis do progresso, que se instala subitamente no espaço urbano. Nossos observadores integram a vanguarda que parte para o campo, procurando colher o máximo de informações. A função propriamente etnográfica passa a etnológica quando deles é exigida a reelaboração da rede de símbolos em que se transformara a cidade (Rama, 2015) tentando produzir sentido entre ambivalências e contradições.

Sua observação estava definitivamente marcada pela nova experiência de espaço-tempo manifesta na cidade e seus habitantes. O caráter inaugural da remodelação sugere que esses homens estivessem diante de um momento fundador. Como lembra Georges Balandier,

uma capital nova materializa uma nova era; ela mostra os princípios de um empreendimento coletivo, é o espetáculo que o poder oferece da nação em atividade e dele próprio. Um decreto a cria, principalmente para lhe conferir força expressiva. (Balandier: 1982, p.11)

Estes caricaturistas, jornalistas, escritores tinham como desafio diário interpretar a natureza ambígua de uma cidade que é passado e futuro simultaneamente. Seria melhor aderir ao discurso dominante e louvar o progresso e a ordem, ainda que a um alto custo social e humano? Ou denunciar as distorções de uma sociedade ordenada sob a mão pesada da polícia, a serviço de uma política de exclusão e preconceito? Na maior parte dos casos, esses intelectuais transitavam entre tais extremos, ora aderindo, ora rejeitando o apanágio do novo regime.

A “especialização espacial”, segundo Paulo César Marins, foi a base do modelo de convívio urbano pretendido pela república, e implicou numa “justaposição de atividades e funções”, criando uma espécie de zona intermediária, a ambiguidade citada anteriormente: há uma “perigosa lacuna das obras reformadoras da gestão de Rodrigues Alves,” prossegue o autor (Marins *apud* Sevcenko, 1998: p. 159) A modernização a qualquer custo criou, de fato, condições concretas para a nossa “*belle époque tropical*”, para utilizar a expressão de Jeffrey Needell (1993), mas a pobreza e o atraso reapareciam por estas frestas. Nicolau Sevcenko chama a atenção para o fato de que as próprias decisões governamentais - reformas urbanas, políticas sanitárias ou códigos de posturas, por exemplo - acabaram por acentuar esse espaço simbólico de ambiguidades.

... na medida mesma em que essas novas circunstâncias adquirem maior visibilidade, os meios de comunicação e a publicidade tornam-se os focos das tensões e polarizam os jogos das dramatizações e negociações entre os diferentes níveis sociais. Grupos cada vez maiores anseiam compartilhar das gratificações latentes nesses dois contextos, assim como artistas, intelectuais, publicistas e líderes de todos os tipos

preconizam o acesso a eles e às garantias neles implícitas como esteios do processo de democratização. (Sevcenko, 1998: 30-31)

O bota-abaixo é paradigmático na sequência de conflitos violentos deflagrados desde a proclamação da República. É oportuna a aproximação que Sevcenko (1998: p. 11) faz entre a Guerra de Canudos e a Revolta da Vacina, destacando que a motivação popular por trás desses embates é muito semelhante. O historiador traz simbolicamente para os limites da capital o conflito essencial do Brasil. Na gênese da cidade cartão-postal também se encontra a beligerância inevitável do surgimento de uma nova nação, que deve definir suas fronteiras, salvaguardar seu território, constituir sua língua, estruturar sua sociedade. A artificialidade associada à composição dessa capital de fachada não anula a concretude de transformações socioculturais agora irreversíveis [Fig. 12].

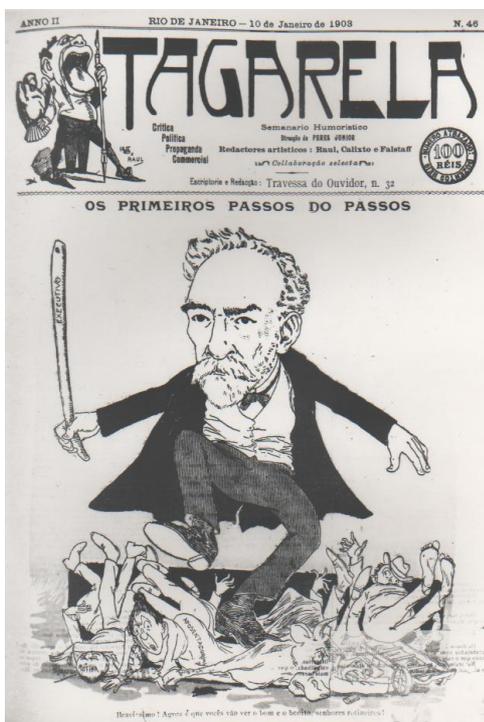


Figura 12
Bravíssimo! Agora é que vocês vão ver
o bom e o bonito, senhores rotineiros!
Raul, *Tagarela*, 10/1/1903

Uma vez estabilizado o regime, o que se deu especialmente após o Convênio de Taubaté, em 1904, com a instituição da política do café-com-leite, a questão territorial ganha destaque no cenário nacional, ficando sua conclusão a cargo do ex-monarquista Barão do Rio Branco. Definiam-se as

fronteiras do país e também na capital os limites estavam sendo criados ou, ao menos, redesenhados. Em ambos os casos, a consolidação do espaço físico trouxe novas semânticas sociais. Conforme Brito Broca,

... os requintes da civilização, prevalecendo na parte urbana da metrópole, iam fazendo naturalmente com que os velhos costumes recuassem para a zona suburbana. Começaria a acentuar-se um certo antagonismo entre a 'cidade', os bairros aristocráticos, de gente fina, dos supercivilizados, e o subúrbio com sua pequena burguesia, de costumes simples - antagonismo de que a obra de Lima Barreto constituiria uma admirável ilustração. (Broca, 1956: 5-6)

Os indivíduos em constante deslocamento deviam ser contidos em fronteiras simbólicas que se confrontavam com as fronteiras reais:

... a população que se deslocava não tinha onde morar, alojava-se aqui para amanhã de novo, com armas e bagagens, se remover para um outro canto. Foi se afastando do centro quando os meios de fortuna o permitiam; foi se aglomerando no centro, tornando mais perigosa a sua estadia, quando os recursos ordinários eram parcos. (Backheuser, *apud* Benchimol, 1992: 288)

Um enorme contingente de homens e mulheres em desordem, em tumulto, numa cidade de funcionalidade ambígua, eis o território a investigar: para lá se dirigiram os *exploradores*. O grupo em campanha dedicou-se a pesquisar, registrar, estudar – os espécimes, os comportamentos, o solo. Raul dá uma divertida interpretação do tema [Fig. 13].

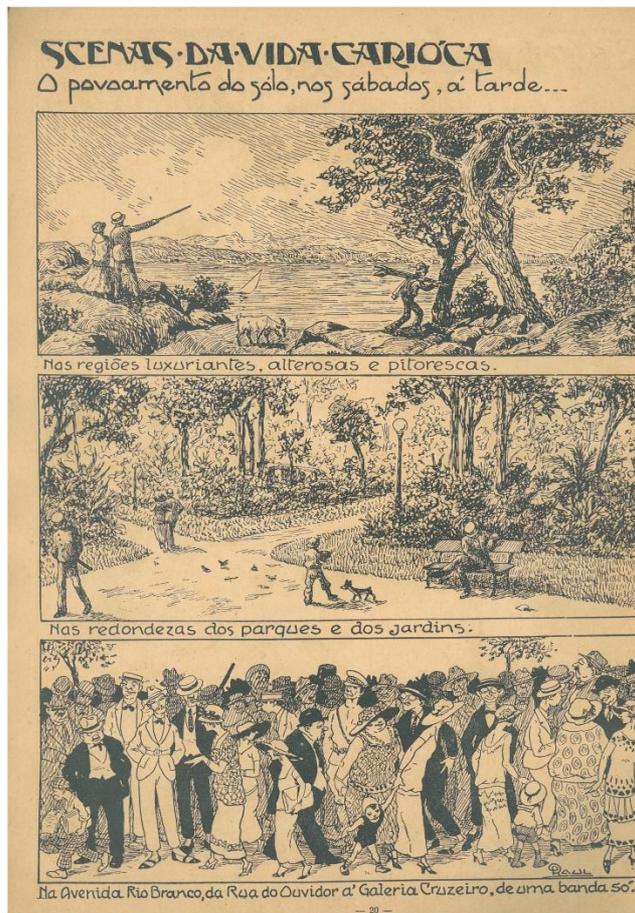


Figura 13. Raul Pederneiras, *Cenas da Vida Carioca*. Primeiro álbum, 1924.

Frequentemente os relatos se articulavam a partir de um esquema de contrastes: ao exemplo europeu, especialmente o francês, contrapunha-se a prática nativa. A novidade definiu-se principalmente na constatação da diferença - a presença do *outro* definia os limites no novo tempo: e este outro tanto poderia ser o ex-escravo que vivia de biscates, como o jovem *smart* ou o *chic* doutor no seu elegante traje de casimira. Não era exatamente um novo mundo o objetivo da aventura desses intelectuais, mas o mundo novo aqui implantado para ter uma função modelar num território que já tinha uma história, apesar de tudo.

A missão do etnógrafo era criar vocabulário suficiente para o esclarecimento dessa equação: tal é o conteúdo da sua cartilha. Desse modo, procederam à tipologia, classificação, nomenclatura, função, modelando a

matéria concreta com as mãos da imaginação. O Rio, assim, é apresentado aos seus próprios habitantes. Em um “diálogo” com a charge de J. Carlos [Fig. 14], João do Rio observa,

O Rio pode conhecer muito bem a vida do burguês de Londres, as peças de Paris, a geografia da Manchúria e o patriotismo japonês. A apostar, porém, que não conhece a sua própria planta, nem a vida de toda essa sociedade, de todos esses meios estranhos e exóticos, de todas as profissões que constituem o progresso, a dor, a miséria da vasta Babel que se transforma. E, entretanto, meu caro, quanto soluço, quanta ambição, quanto horror e também quanta compensação na vida humilde que estamos a ver. (João do Rio, 1991: 27)

O humorista-etnógrafo, assim, dá a conhecer a cidade, examinando os costumes “locais” e submetendo o material colhido na observação direta a grandes e divertidas chaves classificatórias. Criaturas imaginadas, mas verossímeis, vão sendo encaixadas na taxonomia satírica da cidade. Nas imagens, anedotas e tipos “veiculam as relações metafóricas” (Darnton, 1995: p. 290), mantidas no cotidiano coletivo.



Figura 14 J. Carlos, *Fon-Fon!* 21/4/1908

A reforma foi muitas vezes tratada como o ato inaugural da República e do Brasil moderno. No Rio, as novidades – tipos, comportamentos, formas de circulação e comunicação mobilizam a atenção dos artistas do lápis. A caricatura é uma forma de *emoldurar* os encontros. Sob o formato de *cenas*, as ilustrações satíricas apresentam-se como fragmentos de um drama mais extenso, de um enredo maior. Renovam, assim, sua própria ligação com a literatura e teatro modernos, e se apresentam ainda como um desdobramento crítico dos *tableaux* característicos das *fisiologias*, gênero editorial que combinava imagem e texto de modo fortemente descritivo, muito popular no início do século XIX, especialmente na França.

As cenas agora, entretanto, expressam uma fatura moderna, trazendo a marca da observação do “pintor da vida moderna”, como escrevera Baudelaire, cuja arte é produto de seu deambular na cidade, a captar situações que, depois, irá transformar em imagens, acionando simultaneamente memória e imaginação.

Da metáfora do humorista-etnógrafo ou humorista-viajante participava, portanto, a própria *flânerie* como método. Aventurando-se pelas ruas, com curiosidade, o artista moderno – esse “caleidoscópio dotado de consciência” – faz a descrição de passagens, de ruas e de tipos, como quem faz a “botânica do asfalto”, segundo Walter Benjamin. Sob o escrutínio do “botânico”, o que se observa são os espécimes singularmente novos, uma floração do mal – feia e bela a um só tempo – desabrochando no movimento da metrópole. A objetividade da observação é, aqui, surpreendida pelo riso que faz fronteira, muitas vezes, com o poético, divertindo com a leveza da anedota e com a agudeza do trocadilho [Fig. 15].



Figura 15

“A Primeira Miss do Brasil.” Raul Pederneiras *Cenas da Vida Carioca, Primeiro Album*, 1924

Por outro lado, charges e caricaturas operam uma aproximação humorada do conhecimento técnico- científico, glosando a objetividade e o esforço de totalização dos métodos “positivos” e racionais. Amplificam, assim, o estranhamento diante dos descompassos da modernização, em cenas que registram os efeitos não previstos, resistentes, ou até mesmo desobedientes, às regras conjugadas do progresso e da civilização que orientam o projeto republicano [Figs. 16-17].



Figuras 16 e 17

As técnicas objetivas da polícia são alvo das charges de K. Lixto, *O Malho*, 10/3/1903 (à esquerda) e Raul, *O Malho*, 29/11/1902 (à direita). O projeto da Colônia Correccional é apresentado como máquina de transformar o malandros em jovens *chics*. Já as regras de abordagem policial instituídas por Cardoso de Castro impediam tocar no suspeito, mas permitiam ver, ouvir, cheirar e provar!

Também na produção dos humoristas se percebe o movimento entre “projeções futuristas e revalorizações do passado”, como observou Foot Hardman, acerca dos impasses da entrada do Brasil no processo da modernidade (Hardman, 2006: p. 291-292) É nos corpos, gestos, no rosto e nas falas que o projeto ‘civilizatório’, os ideais modernos encarnam, se materializam. Captados como signos, penetram o jogo discursivo desses humoristas, um jogo montado sobre os pares adequação/inadequação, ordem e desordem. O cotidiano, o miúdo, é configurado na sua conexão direta com o “governo” da cidade – reforçando a sensibilidade desses artistas menores ao legitimar a importância da rua e do homem comum, anônimo, como microcosmo do processo político de modernização e todas as suas dificuldades. Do olhar desses humoristas sobressaem os resultados não prescritos pelo projeto republicano – alianças inesperadas ou solidariedades destruídas, continuidades e rupturas.

Charges e caricaturas modernas privilegiam o que aparentemente não participa da regularidade e da coerência: as novidades despertam encanto, admiração, ansiedade, nostalgia, resistência, raivas, gerando táticas de sobrevivência sempre renovadas no dia a dia. As situações mais prosaicas, em geral conflitivas, pedem soluções novas, singulares, não passíveis de repetição, deixando desatendida qualquer pretensão de generalização e universalidade. Ao captar o movimento mais sutil, a labilidade de ações e reações cotidianas, o humorista afirma a integridade de seus motivos e personagens, seus modos de negociação com a realidade, ao mesmo tempo em que reforça a legitimidade discursiva do riso e sua capacidade de capturar as camadas mais encobertas de sentido. Dá legibilidade e visibilidade ao que ali está e espera ser revelado. Daí, talvez a competência heurística desse relato aparentemente modesto.

De volta ao método, na sua descrição densa e perspicaz, os humoristas instabilizam por dentro o discurso racional e científico, seu esforço de hierarquização, regularidade, ordem e controle. Eis aí a eficiência das armas do arsenal do humorista, que talvez não tenha criado o manifesto ou a tese definitiva das incongruências da nossa transição moderna, mas legou o possível: uma cartilha do mundo imediato.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maurício de. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Iplan-Rio/Zahar, 1988.

AZEVEDO, André Nunes de. *A Grande Reforma Urbana: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Hausmann tropical*, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III*. São Paulo: Editora Brasiliense [1989] 1995.

BILAC, Olavo. *Ironia e Piedade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1926.

BILAC, Olavo. "Crônica". *Kosmos. Revista artística, científica e literária*, ano 1, n.1, março de 1904.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil -1900*. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1956.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis: Editora Vozes [1990] 2014.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras [1990] 1995.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, vol.1. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LCT Livros Técnicos e Científicos Editora [1973] 1989.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes [1959] 2014.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press [1974] 1986.

HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos Modernistas”. NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras [1992] 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify [1958] 2012.

MARINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras”. SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*, volume 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical, sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NERY, Laura. “Caricatura: cartilha do mundo imediato”, in *Semear* (PUC-Rio), Rio de Janeiro, v. 7, p. 127-144, 2002.

NERY, Laura. *Cenas da Vida Carioca. Raul Pederneiras e a Belle Époque do Rio de Janeiro*, Dissertação de Mestrado. Departamento de História da PUC-Rio, 2000.

NERY, Laura. “Nostalgia e novidade. Estratégias do humor gráfico em Raul Pederneiras”. LUSTOSA, Isabel (org.). *Imprensa, humor e caricatura. A questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

OLBRECHT-TYTECA Lucie, *Le comique du discours*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1974. Acessível em <http://www.editions-universite-bruxelles.be/fiche/view/2403>

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Boitempo Editorial [1984] 2015.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

RIO, João do. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1911.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras [1993] 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Editora Brasiliense [1983] 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: companhia das Letras [1987] 2006.

MODALIDADES DO HUMOR NA *BELLE ÉPOQUE*

Jean Pierre Chauvin*

“O que habita nos céus ri, o Senhor se diverte à custa deles” (Salmos)¹

*“É nos jornais que a tristeza hereditária e incurável do paulista
melhor e mais intensamente se revela. A sua gravidade ridícula
também”*

(Antônio de Alcântara Machado)²

RESUMO: Apesar de o humor estar relacionado ao gênero cômico, desde a Antiguidade greco-latina, a partir da modernidade o riso passou a ser concebido como sinônimo de falta de seriedade, o que supostamente caracterizaria obras de menor relevo e qualidade, consideradas menos favoráveis à representação de temas graves. Durante o Modernismo Brasileiro, diversos escritores adeptos da paródia, da sátira, da blague e da charge foram relegados ao relativo esquecimento. Em seu lugar, modernistas que se levavam a sério foram gradativamente convertidos em medalhões de nosso estreito cânon literário.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Humor; Belle Époque.

ABSTRACT: Although humor was related to the comic genre since the antiquity, since modernity the laughter has been conceived as synonymous of lack of seriousness, which supposedly characterized works of lesser importance and quality, considered less favorable to the representation of serious issues. During the Brazilian Modernism, several writers linked to parody, satire, joke and cartoon were relegated to a relative forgetfulness. In its place, some modernists who took themselves seriously were gradually converted into medallions of our narrow literary canon.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Humour; Belle Époque.

* Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo, USP.

¹ “Salmo 2, versículo 4” In: *Bíblia de Jerusalém*, 2015, p. 864.

² *Apud* Elias Thomé Saliba. “Prefácio” In: Paula Ester Janovitch, *Preso por trocadilho*, 2006, p. 11.

Riso

Fartamente celebrado durante a Antiguidade greco-latina – de Dionísio a Juvenal; de Aristófanes a Marcial – o cultivo do ridículo acompanhou os avanços e recuos da humanidade com grande ímpeto, pelo menos até o século XV³, em meio às festividades e às leituras coletivas de epigramas, sátiras e fábulas. George Minois salienta que, em seus primórdios, o riso era classificado de acordo com o gênero representado e seus efeitos sobre o espectador:

Desde a época arcaica, há dois tipos de riso que o vocabulário distingue: *gelân*, o riso simples e subentendido, e *katagelân*, “rir de”, o riso agressivo e zombeteiro, que Eurípidés condena em um fragmento da *Melanipeia*: “Muitos homens, para fazer rir, recorrem ao prazer da zombaria. Pessoalmente, detesto esses ridículos cuja boca, por não ter sábios pensamentos para expressar, não conhece freio” (MINOIS, 2003, p. 49).

O historiador atribui à expansão ultramarina e à contrarreforma católica, entre os séculos XVI e XVIII, o período de maior censura ao gênero humorístico, no Ocidente. Era a época do fortalecimento das ordens religiosas, a alimentar o cisma cristão; da *entourage* dos moralistas franceses, a exemplo de Blaise Pascal – a deformidade estética intencional⁴, retomada durante o Renascimento, cedia espaço ao espírito cortês dos sábios e eruditos que cultivavam a etiqueta cortesã e se equilibravam entre os círculos de poder, junto ao Rei.

A alternância entre humoristas e homens graves é uma constante histórica. Tão antigo quanto o riso baixo é a reprimenda superior. Contrapondo-se à veia moralista dos que ironizam os vícios e zombam do comportamento inadequado perante o coletivo, opositores agem como severos juízes do suposto mau gosto. Por esses e outros motivos, seria relevante investigar o lugar da literatura humorística entre os homens sérios

³ “A história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo” (KOSELLECK, 2012, p. 24).

⁴ “[...] a comédia é imitação de caracteres mais inferiores, ainda que não completamente viciosos; mais propriamente, o ridículo constitui parte do disforme” (ARISTÓTELES, *Poética*, p. 47). “Um assunto cômico não quer ser desenvolvido em versos trágicos” (HORÁCIO, *Arte Poética*, p. 29). “E se na tragédia, que de sua natureza é pomposa e admite a grandeza de palavras, se não disfarça a locução desentoadamente inchada, muito menos poderia quadrar aos discursos ordinários” (LONGINO Apud OLIVEIRA, *Tratado do Sublime*, p. 48).

de nosso tempo e por que razões parece vigorar entre nós uma aparente confusão entre a falta de seriedade e a prática intencional do gênero baixo – recriminado, do ponto de vista ético, pelo tratamento superficial dos assuntos; duramente criticado, do ponto de vista estético, devido ao exagero ou à deformidade cômica.

Essas questões parecem relevantes, quando se analisam obras que abordaram temas de relativa seriedade sob o impulso de estratégias discursivas que estimulam a desconfiança do leitor por meio da ironia. Nesses casos, não o riso não é o objetivo final, mas um dos sintomas percebidos no exercício crítico por parte de quem lê.

Pelo menos desde o século XVII, o discurso irônico se faz presente na cultura luso-brasileira. Recorrendo a variados gêneros, homens letrados, poetas e prosadores abordaram numerosos assuntos recorrendo a ironia e ao humor como expedientes para denunciar os abusos da lei e sugerir o posicionamento crítico de autores (e leitores), perante os comportamentos inadequados e as decisões exclusivistas impostas por capitães-gerais, donatários, religiosos, governantes, juízes, bacharéis, barões e coronéis.

Em relevante estudo sobre as acepções do conceito, ao longo dos tempos, David Muecke alertava para o fato de que “A maioria das pessoas continuarão a usar uma palavra como ‘ironia’ sem saber ou procurar saber precisamente como foi empregada antes, ou se já não existe em uso um vocabulário mais adequado” (MUECKE, 1995, p. 22). Como se sabe, o gênero humorístico não se restringiu à arte literária; contagiou também o jornalismo irreverente e sugeriu a pensadores, romancistas e, até mesmo, militares a reescrever determinados episódios de nossa história – periodicamente assaltada pelas decisões arbitrárias e excludentes implementadas por (i)legítimos “representantes” do povo brasileiro.

Gravidade

Em nossa literatura, a conhecida rivalidade entre Mário e Oswald de Andrade caminhou em paralelo com a concepção de que a literatura de qualidade era praticada de forma mais séria. Afora as questões de ordem pessoal, que asseguraram a visada simpática e generosa de sua obra, Mário

foi institucionalizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros, na USP, logo após a sua morte, na década de 1940.

Uma vez “classicizado”, o folclorista, musicista e escritor passou a representar o panteão modernista da Pauliceia, em grande parte por sua confessada carolice e espírito nacionalista. Grande ativista cultural, que também era, Mário de Andrade foi logo declarado pela crítica dita especializada como o nome mais emblemático do movimento paulistano, o que colocou à sombra tanto a figura ímpar (e mais divertida) de Oswald de Andrade, quanto os artistas com quem manteve fortes laços profissionais, culturais e de amizade, a exemplo de Emílio de Menezes e Juó Bananére.

O fato é que, de modo geral, o humor praticado por nossos poetas e prosadores ainda é percebido com desconfiança por uma parcela de nossos estudiosos, em particular os historiadores literários. Paula Ester Janovitch destaca o papel da expressão artística, na veiculação da imprensa “irreverente” paulistana:

A dúvida [relacionada à linguagem jornalística] se estabelecia na narrativa irreverente da imprensa do início do século XX ao denunciar o esgotamento das tradicionais certezas pelas quais se pautavam o conhecimento e a própria linguagem. Sua linguagem tornava-se, com a própria velocidade da modernização, dos novos tempos, fragmentária, cheia de mutações e liberdade com as palavras que, de fato, distanciavam-na de uma abordagem realista das estruturas econômicas e sociais do momento (JANOVITCH, 2006, p. 114).

Uma das explicações para essa postura refratária à estética do riso parece estar na mentalidade cívica, na postura sóbria de homens seriamente preocupados com a identidade nacional. Para Elias Thomé Saliba:

Toda essa geração de intelectuais, jornalistas e pensadores brasileiros que viu nascer a República esforçou-se por forjar um conhecimento sobre o Brasil em todas as suas peculiaridades, pois aquele momento que se seguiu ao advento da República parecia uma rara, e talvez única, oportunidade histórica de o país colocar-se no nível do século, integrando-se de uma forma definida no mundo ocidental. [...] Mas, dotados de um equipamento intelectual herdado das linhagens ideológicas positivistas e evolucionistas [...], acabariam oscilando entre a adoção de modelos deterministas e a reflexão sobre suas implicações, entre a exaltação de uma “modernidade nacional” e a verificação de que o país, como tal, era inviável (SALIBA, 2008, p. 34).

Decorrida a fase de maior ímpeto dos modernistas⁵, mais ou menos entre 1922 e 1930, certo revisionismo arrependido passou a sustentar a hipótese de que praticar o humor seria uma atividade imatura e passageira, como se nota na conferência lida por Mário de Andrade na Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores, em 1942: “O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguedo pelo entusiasmo dos outros” (ANDRADE, 1974, p. 232).

O tom irreverente da escrita corresponderia a determinada “fase” superada de um período histórico e havia sido substituída por uma maior conscientização do papel formador da *intelligentsia* nacional. Mário reverberava a opinião de que o ímpeto dos modernistas paulistas devia-se a cota desmedida de coragem e pureza. Sobrava arrojo; faltava-lhes pudor e autoconsciência.

Três anos depois, em conferência apresentada na Biblioteca Mário de Andrade, em 21 de agosto de 1945, Oswald de Andrade propôs uma apologia do humor literário, por intermédio da sátira: “Qual o prestígio da sátira? Qual a sua finalidade? Qual a sua função? Fazer rir. Evidentemente isso está ligado ao social. Ninguém faz sátira rindo sozinho. A eficácia da sátira está em fazer os outros rirem de alguém, de alguma instituição, acontecimento ou coisa. Sua função, pois, é crítica e moralista” (ANDRADE, 1992, p. 69).

Entre defensores e detratores do riso, como (d)efeito estético, Raimundo Magalhães Júnior organizou em 1957 um volumoso compêndio de autores que fizeram da sátira e do humorismo emblemas do inconformismo e motores de sua composição. Para o antologista: elas seriam “[...] expressões não apenas literárias, mas reflexos do próprio caráter do povo brasileiro. Representam formas de desabafo da alma popular contra injustiças sociais, ou um meio de aliviar a pressão sob a qual vivemos, nas horas de crise” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1957, p. 2).

Do ponto de vista ético, o êxito das obras humorísticas conta com o aval prévio do leitor. Afinal, como dizia Henri Bergson: “Tanto por instinto natural quanto porque todos preferem – em imaginação ao menos – enganar

⁵ João Luiz Lafetá chamou a primeira fase do movimento modernista de “heroica” (Cf. 1930: *A Crítica e o Modernismo*).

a ser enganados, é do lado dos espertos que o espectador se põe” (BERGSON, 2004, p. 57).

Modalidades do Humor

Para além de rememorar antagonismos, será oportuno comentar alguma produção humorística produzida durante a *Belle Époque*. A arte irreverente mostrou múltiplas faces, sugerindo a dificuldade em aceitar gêneros específicos, temáticas previstas e modos de expressão. Começemos com Emílio de Menezes (1866-1918), cujos versos questionam a eleição de um governante máximo, a capitanear o país em meio aos sobressaltos:

W. B.⁶

Nem ótimo nem péssimo. Vai indo.
Personificação do meio-termo,
Veio das vascas do governo findo
E é um paliativo no país enfermo.

Ora galgando altura, ora caindo,
Ora na multidão, ora num ermo,
Alguns afirmam que é um talento lindo,
Outros que é um pobre e simples estafermo.

De livres-pensadores teve os votos,
Continuando entre os beatos e os devotos
A ser o que carrega a maior trouxa.

Da presidência, em meio à lufa-lufa,
Quanto mais se lhe bate – mais estufa,
Quanto mais se lhe aperta – mais afrouxa.

Conciliação ou Tensão? Em uma manobra hábil, o poeta estiliza o discurso das ruas, assinalado pela aparente desimportância da pauta política, perante os cidadãos, humoristas e poetas. A situação do país, que acabava de conhecer seu novo presidente, fruto de muitas maracutaias, caminhava a passos lentos, mais ou menos em acordo com a postura oscilante do povo (“vai indo”).

⁶ Poema transcrito de “Mortalhas, os deuses em ceroulas”, In: *Obra Completa*, 1980, p. 82.

O tripé perverso se completa: o retrato moral do presidente, ora “talento lindo”, ora “simples estafermo”, ia bem de acordo com o vagaroso andar da violenta República e a postura acachapada da população, dividida entre vitupérios e apupos.

Não seria tarefa difícil averiguar a aplicabilidade do desenho a outros presidentes, em nossa história bem recente: “quanto mais se lhe aperta, mais afrouxa”... Cinismo de quem só tem olhos para o poder e para si mesmo e, que pelo visto, acompanha a marcha manca de nossa história.

De Emílio de Menezes, passemos a seu célebre amigo. Secundemos com a paródia de Casimiro de Abreu, proposta por Oswald de Andrade (1890-1954):

Canção de Regresso à Pátria

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da Rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais

Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos de astro-rei
Do quintal de minha ânsia
A cidade progredia
Em roda de minha casa
Que os anos não trazem mais
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais⁷

Enquanto Menezes respeita as formas tradicionais do soneto – sem esquecer a rigorosa métrica, os versos rimados e a manutenção dos pés rítmicos –, Oswald desmonta o poema original, a começar pela linguagem fingidamente saudosista, o teor dos versos (redondilhas maiores) e uma

⁷ “Primeiro Caderno de Poesia do Alumno Oswald de Andrade”. In: *Poesias Reunidas*, 1976, pp. 179-180.

espécie de lembrança inútil, em quase nada correspondente à nostalgia de ar nativista do poeta romântico.

O progresso da cidade está no compasso da ótica infantil. Estruturado como poema solto e inclassificável, quanto ao gênero, a dicção do eu lírico parece fundir uma segunda voz: à da criança, com as expectativas de outrora, a voz do adulto, a reafirmar a inutilidade da esperança e a nulidade da crença na evolução da cidade, paralelamente à sociedade *smart* e *chic*, ciosa de acelerar o passo com a modernização europeia e estadunidense.

Enquanto Casimiro de Abreu compara paisagens de diferentes países, Oswald de Andrade concentra-se no contraste entre o tempo da meninice e o da fase adulta. Parodicamente, reafirma a relevância dos “oito anos”, na contagem dos versos de ambos os blocos poéticos.

Afora a irreverência com que evoca o repisado poema de Casimiro, na versão oswaldiana, o particular ganha maior relevo. Orientado pela distância temporal, seus versos trocam a comparação entre países pela rua Santo Antônio, no bairro do Bexiga. Oswald não estava interessado em defender ou propalar um projeto nacionalista, cívico ou patriótico, mas justamente em dessacralizar o cânone literário, referendado por manuais como o de José Veríssimo, no início do século XX.

Do poema-piada seguimos em direção à pseudocorrespondência. Recordemos o pastiche sob a forma da missiva aberta aos leitores, expressa no italiano macarrônico de Juó Bananére (1892-1933):

Pur causa da garestia da a vita, tuttos operario fiz a greve generale. També s'immagine che disgrazia p'ros operario, che só tuttos intaliano oneste, chi té aóra di pagá quinhentó mezzo quilo macaroni, una pattaca per un pon intaliano, e una gazingna pichignina, pichignina, custa inveiz duecento milareis!

Eh! ma che pensa a gente é o troxa??...

Aóra tuttos operario declararo a greve generale e urganisaro un bunito comizio no Braiz.

Esteve xiigno o comizio. Tenia lá tuttos greviste: – Fabbrica Mattarazzo, Fanfulla, tuttos operario do Botteghino do Xico, a Sapataria Intaliana do Juó Malatesta, o Capitó ecc. [...] (BANANÉRE Apud ANTUNES, 1998, p. 150).

De modo similar a Oswald, o texto respeita a estrutura do gênero (missiva); mas no conteúdo, eivado de miudezas, e na expressão pautada

pelo dialeto ítalo-brasileiro falado na metrópole paulistana, o que poderia ser uma epístola assume a forma de carta que se parodia, graças ao recurso da metaficção.

A pontuação reforça o caráter enfático da linguagem e a sonoridade aproximada do coloquial. Ao assumir o posto legado por Oswald, Bananére desempenha a função de correspondente do jornal, tarefa na qual foi considerado como um de nossos maiores talentos.

Juó Bananére também recupera o senso comum da população que circula nos bairros onde os italianos estavam concentrados. A greve é saudada como “bonito comício”, situado no Brás e protagonizado por figurões da cidade, reconhecida como capital do trabalho. O elogio enviesado às lutas do trabalhador favorecem ao escritor marcar o seu posicionamento político e lembrar a sua modesta origem e condição social.

Relembremos a grande importância da charge, que completava a denúncia verbal contra os arbítrios do governo, pelo menos desde meados do século XIX (Fig. 1)⁸.

⁸ Ilustração do Semanário paulistano *O Cabrião* (1867).

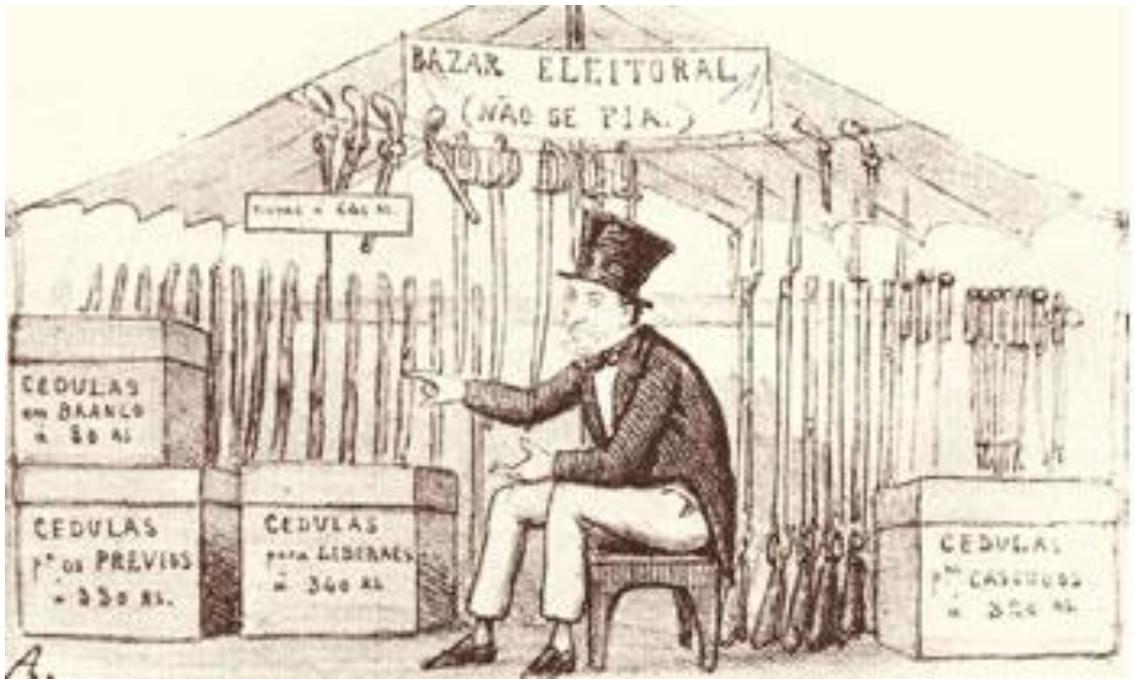


Figura 1

Em outras ocasiões, a paródia estilizava até mesmo as breves notícias, necrológicos e “reclames” – antigo nome dado ao material dos anunciantes –, como se vê na *Revista de Antropofagia*, idealizada e editada por Oswald de Andrade (Fig. 2, abaixo)⁹. A segunda parte do “Manifesto Antropófago” divide o espaço da página com anúncios de teor divertido, o lembra os jornais dos Oitocentos. A credibilidade dos textos dispostos na terceira coluna é colocada em questão. Ao lado do manifesto, impacto e síntese, as notícias parecem contagiadas pela economia das palavras e o dado risível. Zombaria em sua melhor forma.

A primeira charge (Fig. 1) retrata o caráter violento e pecuniário das eleições em 1867(!) Um senhor trajado com roupas que indicam posição social de relevo, ou mesmo um cargo estratégico no governo de Dom Pedro II, está em frente a uma tenda a comercializar armas, votos e toda a parafernália que assegurasse o destino (in)certo das cédulas. A tabuleta, com os dizeres “Não se Fia” evidencia a ambiguidade do alerta. Pode tanto se referir ao ato de “pedir fiado”, ao adquirir produtos do “Bazar Eleitoral”, quanto sugere que o bazar é um lugar que não merece “confiança”. No

⁹ Página extraída da *Revista de Antropofagia* (1928).

centro da ilustração, um sujeito vestido com casaca, cartola e sapatos, a evocar a indumentária utilizada até o advento da República, em um passeio de sexta-feira. A dura transição entre os regimes mostraria que o poder continuaria a ser exercido de modo arbitrário, sob o respaldo da violência institucionalizada por severos militares.

Na terceira ilustração¹⁰ (adiante), uma espécie de “deusa” de traços grotescos (a simbolizar nossa canhestra “República” dos barões) segura uma espécie de cartaz, cujos termos parodiam a propaganda política de Washington Luís. Quer dizer, na forma como foi concebido, o texto evoca as palavras em caixa alta e o tom supostamente sedutor da campanha. Os dizeres têm dupla orientação, portanto: o enunciado sugere que Wenceslau Braz, caso eleito, ampliaria os maus-tratos, aplicados ao povo; simultaneamente, a linguagem, emoldurada pelo cartaz, recorre a verbos que sugerem violência extrema – não esperados pelo público tradicional, que devorava os jornais da metrópole provinciana. O tom “elevado” da convocatória, em versos, é contradito pela baixeza das ações, denunciadas em contrapropaganda ao governo.

A irreverência foi uma arma poderosa, nas mãos de Emílio de Menezes, Oswald de Andrade e Juó Bananére, entre tantos outros. Talvez por isso mesmo, a *blague*, o poema-piada, a paródia (de poetas tidos em alta consideração), a estilização do senso comum, como matéria-prima do verso demolidor, nem sempre foram bem aceitos pela ala que se intitulava séria e mais capaz de representar as nossas mazelas pelo intermédio da cultura.

¹⁰ Imagem reproduzida a partir da Revista *O Parafuso* (1919).

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos missionarios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas + falta de imaginação + sentimento de authoridade ante a procuriosa.

E' preciso partir de um profundo atheismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portuguezes descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralyrias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrellas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creação-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. E' a escala thermometrica do instincto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calumniam, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI.º: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarias do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga.
Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

BRASILIANA

RAÇA

De uma correspondencia de Sarutayá (Est. de S. Paulo) para o **Correlo Paulistano**, n. de 15-1-927:

O Sr. Abrahão José Pedro offereceu aos seus amigos um lauto jantar comemorando o anniversario de seu filho José e baptizado do pequeno Fuad, que nessa data foi levado á pia baptismal. Foram padrinhos o sr. Rachide Mustafa e sua esposa d. Jorgina Mustafa.

O Sr. Paschoalino Verdi proferiu um discurso de saudação.

POLITICA

Da mesma correspondencia:
O Sr. Rachid Abdalla Mustafa, escrivão de paz, muito tem trabalhado para augmentar o numero de eleitores.

DEMOCRACIA

Telegrama de Fortaleza (AB):
O bordo do "Itassussé" passou por este porto com destino ao norte, S. A. D. Pedro de Orleans e Bragança, acompanhado de sua esposa e filho.

S. A. desembarcou, visitando na Praça Caio Prado a estatua de Pedro II. O povo aclamou com enthusiasmo o principe. A officialidade do 23.º B. C. e a banda de musica cercada de enorme multidão, aguardou a chegada de S. A. naquela praça.

Compacta massa, acompanhou os distinctos viajantes até a praça do Ferreira, onde o tribuno Quintino Cunha fez uma entusiastica saudação em nome da população.

Na volta para bordo, um preto caçateiro, de nome Vicente Fonseca, destacando-se da multidão abraçou o principe dizendo: "Fique sabendo que as opiniões mudaram mas os corações são os mesmos".

RELIGIÃO

Telegramma de Porto Alegre para a **Gazeta** de S. Paulo n. de 22-3-927:

Vindo de S. Paulo, chegou a esta capital o sr. Sebastião da Silva, que fez o raide daquelle (Estado ao nosso, a pé, tendo partido dali em outubro.

O "raidman" tomou essa resolução em virtude de uma promessa feita a Virgem Maria, para que terminasse a revolução no Brasil. Quando se achava proximo a esta Capital, teve conhecimento do termino da lucta, proseguindo até aqui, afim de cumprir a sua promessa.

Sebastião Antonio da Silva conta actualmente 35 annos de idade.

NECROLOGIO

De um discurso do professor João Marinho na Academia Nacional de Medicina do Rio de Janeiro (**Estado de S. Paulo**, n. de 3-8-921):

O dr. Daniel de Oliveira Barros e Almeida nasceu num dia e morreu em outro, de doença de quem trabalha, coração cansado antes de tempo.

Entre os dois, correu-lhe a vida.

SURPRESA

Telegramma de Curitiba para a **Folha da Noite** de S. Paulo, n. de 2-11-927:

Informam de Imituba que o individuo Juvenal Manuel do Nascimento, ex-agente do correio, reuniu em sua casa todos os amigos e parentes sob o pretexto de fazer uma festa. Durante o almoço, Juvenal mostrou-se alegre e, ao terminar a festa foi ao seu quarto, do qual trouxe um embrulho contendo uma dynamite, dizendo que ia proporcionar a todos uma surpresa.

Todos estavam attentos e esperando a surpresa quando, com espanto geral, o dono da casa approximou um cigarro acceso do embrulho que explodiu, matando Juvenal e ferindo gravemente sua esposa e todas as pessoas que haviam assistido ao convite fatal.

Figura 2

A LIGA NACIONALISTA AOS OPERARIOS



Figura 3

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 231-255.

ANDRADE, Oswald de. A sátira na literatura brasileira. In: _____. *Estética e política*. São Paulo: Globo, 1992, pp. 69-85.

_____. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

ANTUNES, Benedito. *Juó Bananére: As Cartas d'Abax'ó Piques*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

ARISTÓTELES. *Poética*. 1ª reimp. Tradução: Edson Bini. Bauru: Edipro, 2014.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BÍBLIA de Jerusalém. 10ª reimp. São Paulo: Paulus, 2015.

JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana (1900-1911)*. São Paulo: Alameda, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. 3ª reimp. Tradução: Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. "Apresentação". In: _____. (Org). *Antologia de Humorismo e Sátira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Bloch, s/d, pp. 7-8.

MENEZES, Emílio de. *Obra Reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

MUECKE, David. *Ironia e o irônico*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

OLIVEIRA, Custódio José de. *Tratado do Sublime de Dionísio Longino*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984.

REVISTA de Antropofagia, Ano 1, Número 1. São Paulo, 1928, p. 7.

REVISTA O Parafuso. São Paulo, 1919, p. 63.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. 2ª reimp. São Paulo: Companhias das Letras, 2002.

_____. “Prefácio”. In: JANOVITCH, Paula Ester. *Preso por trocadilho: a imprensa de narrativa irreverente paulistana (1900-1911)*. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 11-15.

SEMANÁRIO O Cabrião. Ano 1, número 18. São Paulo: 1867.

TRINGALI, Dante. *A Arte Poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

Ressonâncias

“HOTÉIS EM PÓ”: ESPECTROS DA CIDADE NA LITERATURA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Moema de Souza Esmeraldo (PUC-Rio)*

RESUMO: Neste trabalho será analisada a crônica “Os hotéis em pó” publicada inicialmente no jornal Correio da Manhã, além de mencionar o poema “A um hotel em demolição”, ambos de autoria do escritor Carlos Drummond de Andrade. Serão elencados tais textos com o intuito de examinar os vestígios da experiência urbana na literatura e a construção de imagens poéticas relacionadas, sobretudo, à cidade.

PALAVRAS-CHAVE: espaço, cidade, crônica, experiência urbana.

ABSTRACT: In this work the chronicle "The hotels in powder", initially published in the newspaper Correio da Manhã, will be analyzed, in addition to mentioning the poem "To a hotel in demolition", both written by writer Carlos Drummond de Andrade. These texts will be listed in order to examine the vestiges of the urban experience in literature and the construction of poetic images related, above all, to the city.

KEYWORDS: space, city, chronic, urban experience

“Todo hotel é fluir. Uma corrente atravessa paredes, carreando o homem, suas exalações e substância. Todo hotel é morte, nascer de novo; passagem; se pombos nele fazem estação, habitam o que não é de ser habitado.”
Carlos Drummond de Andrade

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Em cada época histórica, a menção ao espaço, em especial o espaço da cidade, travestiu-se de diversas formas de expressão, diferentes maneiras de conhecer e representar o mundo relacionado com o meio vivido. Interessa, no entanto, cingir alguns discursos pertinentes à literatura para tentar observar como esta foi reinventando a cidade, e analisar, paralelamente a isto, como o sujeito se relaciona com essa invenção ao propor a cidade como objeto de sua reflexão. A finalidade mais geral deste trabalho recai sobre a reflexão sobre as imagens da cidade e como se entende a cidade a partir de outros conceitos derivados da experiência urbana. A compreensão de cidade e urbanidade, de modo geral, será usada indistintamente em referência a uma mesma realidade. Será tomando como ponto de partida vestígios ou “espectros” da *Belle Époque* brasileira, especificamente o espaço do Hotel Avenida que fez parte da memória da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX.

Poetas, filósofos, escritores, enfim, diversos estudiosos – como exemplos indispensáveis sobre o tema têm Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe e Walter Benjamin – que utilizaram alegorias ou imagens alegóricas para ler a cidade na modernidade e observaram a experiência urbana como expoente necessário de compreensão da metrópole moderna. A cidade se torna foco de observação, análise e discurso, basicamente porque passa a representar a própria civilização, à medida que a experiência urbana passa a ser ligada quase inexoravelmente ao homem moderno. Ao citar a cidade como símbolo da modernidade, é indispensável a alusão à obra *As flores do mal*, escrita por Baudelaire, na qual a referência explícita à cidade moderna é representada por Paris, cidade natal do poeta. A transformação da cidade é matéria para a compreensão da poesia baudeleriana, que retrata o fenômeno urbano como constitutivo da experiência da modernidade.

A existência de cidades povoadas por uma multidão de seres que passam a habitar as grandes capitais e a experiência urbanas contribuíram, de certa forma, para a dilaceração das relações comunitárias e a vivência da dissolução das referências socioculturais que faziam parte do cotidiano dos indivíduos. Essa nova orientação do cotidiano da cidade moderna é literalmente observada pela figura do *flâneur*. Essa figura emblemática é recuperada por Benjamin, como um leitor da modernidade, a partir de seus

estudos sobre a obra de Baudelaire. Sendo, basicamente, tratar-se de uma pessoa que anda pela cidade com o objetivo de experimentá-la por meio de seus sentidos. No decorrer da história, diversas pessoas teorizaram o significado de *flâneur*. O poeta Charles Baudelaire, que enxergava o papel-chave do *flâneur* como sendo o de entender o processo da modernidade e do urbanismo, assim como Walter Benjamin, ao citá-lo fez a leitura da figura do transeunte e do cosmopolitismo por meio do fluxo da cidade.

O engenho de Baudelaire, que se alimenta da melancolia, é um engenho alegórico. Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto de poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar alegórico que lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do *flâneur*, cujo modo de vida dissimula ainda como um halo conciliando o futuro modo de vida dos habitantes da grande cidade. O *flâneur* encontra-se no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão (Benjamin 2006, p. 47).

Essa figura alegórica da modernidade nos fornece subsídios que contribuem para a compreensão das transformações da cidade moderna e do modo como os processos de modernização interferiram nas relações espaciais e sociais. O *flâneur* busca na multidão a imagem dialética da metrópole moderna, que permite identificar manifestações da experiência urbana como acionador para a história de uma época.

Na trilha da manifestação de representação da cidade enquanto lugar simbólico, em narrativas relacionadas com a experiência urbana, Edgar Allan Poe cria, em 1940, a versão sofisticada do *flâneur* no conhecido conto *O homem da multidão*. Nesta narrativa, o personagem central senta-se em um café, em uma das principais avenidas da cidade, e fornece um retrato descritivo das camadas urbanas de Londres. A atmosfera do conto de Poe cria espécies de representação da urbe, figuras que estabelecem dialeticamente relação com a cidade moderna. Destaca em sua narrativa personagens como jogadores, nobres, agiotas, mendigos, prostitutas, enfim, substratos urbanos tipológicos e pitorescos a partir de seu ponto de vista, sentado no café de uma avenida central no meio da metrópole moderna. Intempestivamente o narrador-personagem abandona seu lugar privilegiado

e lança-se na multidão, na perseguição de um velho “decrépito” por meio do qual pretende tornar a cidade legível.

Com a testa comprida ao longo do vidro, entretinha-me deste modo a contemplar a multidão, quando subitamente se deparou uma fisionomia (a de um velho decrépito, dos seus sessenta e cinco ou setenta anos de idade) que imediatamente me atraiu e monopolizou a atenção, dada a absoluta idiossincrasia da sua expressão (Poe, 1986, p.22).

Nesse sentido, Walter Benjamin, em muitos de seus textos, retoma a figura do homem da multidão como imagem alegórica para a compreensão da cidade. Em sua obra *Passagens*, composta de fragmentos dispostos de forma não cronológica, são encontradas partes dedicadas a dialogar diretamente com a citada obra de Poe. Por exemplo, o fragmento da seção C, “Edgar Alan Poe fez passear pelas ruas das capitais o personagem que designou como o Homem da multidão. O gravurista inquieto e pesquisador (...) um artista que não estudou e trabalhou” (Benjamin, 2006, p. 135).

Nada obstante, seja literariamente, em Poe e Baudelaire, seja nas reflexões de Benjamin, o *flâneur* destaca-se como um “fisiognomista nato das ruas”, mapeando as camadas da sociedade caracterizada por fragmentos representados por figuras humanas. Contudo, as imagens da “Fisiognomia da metrópole moderna”, por meio da representação do Homem da multidão de Poe, inauguram a diversidade que a modernidade fez do espaço citadino, um lugar de contradições, paradoxos e ambiguidades, entrevistados nas imagens enquanto lugar de representações dos signos da cidade.

No ensaio *A metrópole: palco do flâneur*, Willi Bolle (1994) retoma essa figura descrita pelo filósofo alemão Walter Benjamin como uma representação dialética da metrópole moderna como uma espécie de “prisma condensador”. Destaca a superposição do sujeito e da cidade. Assim, para Bolle, o *flâneur* possui, por definição, mobilidade, por percorrer a metrópole em busca de sensações e enxergar na multidão fragmentos urbanos em torno de uma figuração da memória criativa. Segundo o autor, o ato e “flanar”, necessariamente em Poe, pretende distinguir camadas da sociedade de Londres, como um geólogo descava as camadas do solo. Por

consequente, a relação do *flâneur* com a multidão é associada a um palco onde aquele entra em ação. Bolle resume:

Os modelos que passamos em revista – descrição dos estratos sociais pelos cronistas da *flânerie*; precisão narrativa de Edgar A. Poe em o “Homem da multidão”; o jogo baudelaiano com as máscaras – encontram-se, todos eles, resgatados na obra de Benjamin. Se traço como é a presença do *flâneur*, como instrumento de orientação e mapeamento da sociedade. Aristocracia, burguesia, classes trabalhadoras, produtores de “cultura” e os “desclassificados” – eis os principais estratos sociais que podemos conhecer na obra de Benjamin através da figura *passe-partout* do *flâneur* (Bolle, 1994, p. 372).

Ainda sobre a irrupção das cidades na modernidade, Benjamin (1989), na obra *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, enxerga na cidade de Paris a passagem para a modernidade, essa nova temporalidade, evidenciada por Charles Baudelaire, que se propõe a estudar o poeta relacionando os diferentes aspectos da transformação do espaço urbano e a vida do homem moderno. Sobre a modernidade, Berman (1986), em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* escreve um capítulo dedicado também a Baudelaire, intitulado “Baudelaire: o modernismo nas ruas”. Nesse contexto, vê nas ruas de Paris a cidade que, para o poeta, consegue se comunicar com o passado por preservar a memória em sua paisagem urbana como uma metáfora, por meio da qual se pode decifrar tanto o passado como o presente de uma sociedade. Berman cita Goethe: “Mas agora imagine uma cidade como Paris (...), imagine esta metrópole mundial (...) onde deparamos com a história em cada esquina” (Berman, 1986, p. 127).

Na literatura brasileira, com o olhar atento às transformações da cidade, Carlos Drummond de Andrade, seja em sua prosa seja em sua poesia, narrou grandes e pequenos acontecimentos relacionados à metrópole moderna. O escritor mineiro que morou no Rio de Janeiro a maior parte de sua vida escreveu regularmente para jornais textos, que trazem à tona a memória da cidade. Suas colaborações mais expressivas foram para os jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*. No primeiro publicou a coluna com o título “Imagens” durante os anos de 1954 a 1969. Já no segundo publicou, no caderno B, de 1969 a 1984. Vale ressaltar, que em vários desses

textos elegeu a cidade como objeto de sua escrita. São exemplos, no caso da coluna “Imagens”, alguns textos nomeados de “Imagens urbanas”. Este artigo preocupar-se-á em analisar como exemplo da intervenção da cidade na literatura a crônica com subtítulo de “Hotéis em pó”.

Na literatura de Carlos Drummond, em especial em suas crônicas, serão considerados elementos relacionados à experiência urbana para retomar a discussão sobre a modernidade e a metrópole moderna. As imagens de “metamorfozes” da cidade moderna expostas na preocupação com as necessidades urbanísticas da população, bem como a ressignificação da memória, com as metáforas elaboradas a partir da imagem conspícua do “hotel em demolição”, que serão consideradas como protótipos constitutivos de uma prosa urbana elaborada com uma escrita por imagens sob o olhar do sujeito Drummond. Caracteriza-se pela especificidade com que trata questões da urbanização, como “estilo” do exercício da sua prosa, que narra a experiência urbana. O cronista toca em questões urbanas e utiliza esta prática literária para discutir temáticas importantes relacionadas à vida na cidade. O foco das investigações expostas considera tópicos como a legibilidade da cidade moderna em narrativas urbanas, promovendo uma representação do imaginário urbano.

Desse modo, muitas questões valem recortes para diferentes análises da obra do autor. Mas esta proposta de estudo centra-se em questões vinculadas a uma escrita por imagens da cidade e da experiência urbana. As crônicas que tematizam as transformações urbanas e estão ligadas aos acontecimentos do dia a dia apresentam-se como uma espécie de crônica-reportagem, que passa em sua coluna a partir de muitas críticas políticas relacionadas à experiência na *urbe*. Em muitas crônicas, considerou dedicadamente sua escrita a narrar a cidade do Rio de Janeiro, seja denunciando, seja criticando, seja ironizando, e elegeu a cidade afetivamente como tema para muitos de seus textos, em prosa ou em poesia.

Será feito um exame teórico com o intuito de analisar a construção de um pensamento por imagens do cotidiano urbano realizada pelo escritor mineiro, que investiu na representação de temas banais e comuns para elaborar uma escrita a partir de fragmentos da cidade. Nesse contexto, pretende-se trabalhar com um quadro teórico sob uma perspectiva

comparatista que permita discutir a profusão da consciência de representar a experiência urbana; além de examinar a escrita a partir da construção de imagens poéticas relacionadas à cidade e à construção da representação de um imaginário urbano; definir procedimentos literários com os quais os referentes espaciais são introduzidos nos textos literários a serem analisados.

Espectros da cidade, miniaturas metropolitanas, ou “mini-espelhos da cidade” (Andrade, 1981), emergem de um modo de escrita acelerada por essa experiência urbana mais breve, inserida em um modo de narrar que deixa emergir o instante como momento de representação da história de épocas diferentes para legibilizar a cidade e o emaranhado de suas existências humanas. Drummond, escritor-jornalista descreveu, a sua maneira, formas de condensação de momentos citadinos em instantes como “*flash* de luz”, visão intempestiva tanto de tempo quanto de história utilizada por Walter Benjamin (1989; 2006), em que a imagem do passado é apreendida em um instante, que passa veloz e fugaz, podendo ser reconhecida, mas jamais sendo vista novamente.

No ensaio “Sobre o conceito de história”, o crítico alemão Walter Benjamin faz uma crítica radical ao pensamento historicista tradicional, que concebe a linearidade histórica com o objetivo de preencher o tempo histórico homogêneo e vazio. Aponta que “o passado aparece como uma imagem que perpassa veloz, como fixação rápida e não definitiva tal qual um relâmpago” (Benjamin, 1994, p. 224). Nesse contexto, na obra *O pintor da vida moderna*, Charles Baudelaire, escritor que Benjamin utilizou como exemplo para a sua escrita por imagens ao mencionar os desenhos de Constantin Guys, conseguiu fixar em breves traços a vida urbana que perpassa veloz e fixa a imagem do passado como se fosse um relâmpago.

Propõe Benjamin que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (Benjamin, 1994, p. 225). Significa apropriar-se de uma reminiscência “tal como ela relampeja no momento de um perigo” (*idem*, p. 224). Assim, o crítico, na sua tese de número seis, dentre as onze teses expostas no ensaio citado acima, presume que o materialismo histórico deve:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento do perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem no passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (Benjamin, 1994, p. 224).

No sentido de “colocar o passado em um momento de tensão no perigo” (Benjamin, 1994, p. 224), o escritor Carlos Drummond de Andrade, em especial nos textos analisados a seguir – “Hotéis em pó” e “A um hotel em demolição” –, ao seu modo, consegue não só “fixar a imagem do passado como ela se apresenta no momento do perigo” (Benjamin, 1994, p. 224), mas marca a representação histórica das modificações do espaço urbano. O escritor mineiro se aproxima do perigo no momento em que instaura a imagem do passado, utilizando as imagens do Hotel Avenida e a Avenida Central. Inaugurado em 1910, o Hotel Avenida era considerado um dos mais populares edifícios da Avenida Rio Branco, antiga Avenida Central, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro. O hotel fazia divisa com a Avenida Rio Branco, Largo da Carioca, Rua São José e a antiga Rua de Santo Antônio, hoje com o nome Bittencourt da Silva. No térreo do prédio, funcionavam uma estação circular dos bondes que trafegavam pela Zona Sul da cidade e a famosa Galeria Cruzeiro, assim chamada devido à existência de duas passagens em cruz. Esta estação oferecia embarque coberto e confortável e acesso a diversos bares e restaurantes que também funcionavam no térreo do Hotel Avenida.

As ideias de tensionamento de fragmentos da cidade imobilizam o tempo pelo instante em que se consolidam na medida em que Drummond trabalha com o jogo da evocação desses espaços específicos, que repercutem na memória representada em suas crônicas. Dessa forma, os momentos marcados pelos espaços do Hotel Avenida e pela própria Avenida Central sugerem o que Benjamin percebe como uma interdependência entre o instante e o fragmento, no caso, esses espaços como fragmentos da cidade, chamando a atenção para a necessária prevalência do instante na experiência moderna.

Elementos espaciais, tais como as ruas, as casas e as praças, são evidenciados como personagens que se identificam com espaços importantes das cidades e os incorporam. Assim como o hotel que serve como espaço que soletra a cidade moderna em fragmentos caracterizando modificando pela experiência urbana. Na crônica drummondiana, mais do que reviver por meio da prosa, o espaço da memória guarda o passado e estabelece uma relação decisiva para a aceitação do espaço vivido no presente. Todavia, Drummond, de certo modo, rompe com a perspectiva linear da história por utilizar elementos que foram esquecidos por essa. O poeta não deixa de visitar espaços importantes da cidade e pensa as inquietudes do mundo tendo em vista um “eu todo retorcido pelo mundo” (Andrade, 1983, p.3). Assim, atualiza o presente, utilizando a imagem do hotel em demolição.

A imagem da cidade urbana é recriada por uma edificação que abrigou um hotel – o Hotel Avenida – tão importante que acabou se transformando em marco histórico do centro e cartão postal do Rio antigo. Em 1957, o Hotel Avenida foi demolido para dar lugar ao Edifício Avenida Central. A destruição do Hotel Avenida inspirou um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “A um hotel em demolição”, do livro *A vida passada a limpo* (1959). O Hotel Avenida e a Galeria Cruzeiro desapareceram, mas continuam vivos nas memórias histórica e sentimental do Rio de Janeiro. Assim, o poeta se despede:

Vai, Hotel Avenida,
vai convocar teus hóspedes
no plano de outra vida

Eras vasto vermelho
em cada quarto havias
um ardiloso espelho

Nele se refletia cada figura em trânsito
E o mais que se não lia

Nem mesmo pela frincha
da porta: o que um esconde
polpa do eu, e guincha
(Andrade, 1983, p. 213).

As pessoas vivenciam os espaços urbanos, o Hotel Avenida e a Galeria Cruzeiro, e se constituem a partir do cenário que se experimentam. A cidade ainda possui o elemento humano não só como responsável pelas edificações, mas um aglomerado de valores humanos construídos pelas pessoas que experimentam a cidade. Assim, ao citar os espelhos do Hotel Avenida, remete às pessoas que o habitaram, mesmo que temporariamente. “Nele se refletia/ cada figura em trânsito/ e o mais que não se lia (Andrade, 2005, p.305). Desse modo, espaços como o Hotel Avenida determinam ao urbano uma dimensão existencial.

Eucanaã Ferraz comenta que “os edifícios drummondianos, monstruosos filhos da modernização das cidades, nascem diretamente ligados à ruína, ao desabamento, à demolição e outras formas de apagamento que abrem terreno para formas urbanas e/ou arquitetônicas mais avançadas” (Ferraz, 2002, p.10). É o caso do Hotel Avenida e outras edificações materializadas na poesia de Drummond. Esse importante espaço é evidenciado pela memória do sujeito lírico que lamenta sua demolição em detrimento da modernização da cidade.

(Entre tapumes não te vejo
roto desventrado poluído
imagino-te ileso
emergindo dos sambas dos dobrados
da polícia militar, do corpo ululante de torcedores
do campeonato mundial pelo rádio
a todos oferecendo, Hotel Avenida.
Uma palma de cor nunca esbatida.)
(Andrade, 1983, p. 215-216).

Além de lamentar sua demolição Drummond lembra que o Hotel Avenida foi construído no decorrer da reforma do prefeito Pereira Passos, também conhecida, à época, por “Bota Abaixo”, que instaurou o período conhecido como *Belle Époque* brasileira marcada por ares europeizados do centro da cidade; neste período, acreditava-se que o Rio de Janeiro apresentava-se como a Paris dos Trópicos. Dado esse fato de modo significante escreve: “E as manias dos moradores antigos/ Que recebem, à

noite a visita do prefeito Passos para discutir novas técnicas urbanísticas?” (Andrade, 1983, p. 216).

Todavia, invoca como testemunha desse contexto histórico um personagem real, o fotógrafo documentarista, Augusto Malta, contratado pela prefeitura da cidade do Rio de Janeiro para registrar a remodelação da cidade no início do século XX.

Vem, ó velho Malta
Sacame uma foto
Pulvicinza efialta
Desse pouso ignoto.

Junta-lhes uns quiosques
Mil e novecentos,
Nem iaras nem bosques
Mas pobres piolhentos.
(...)

Velho Malta, please,
bate-me outra chapa:
hotel de maquise
maior que o Rio Apa.
(...)

lá do acento etéreo,
Malta, sub-reptício
inda não te fere o
superedifício

Que deste chão surge?
Dá-me seu retrato
Futuro, pois urge
(Andrade, 1983, pp. 221-22).

No texto poético parece necessário citar com uma testemunha um observador tão importante da história do Rio de Janeiro pelos registros feitos da cidade por meio de suas lentes. Drummond invoca, solicita, quase suplica “Velho Malta, please” (Andrade, 1983, p. 221) para que registre bata “outra chapa” do “hotel de maquise” (Andrade, 1983, p. 221). O momento de demolição do hotel não foi registrado pelo velho Malta, mas ficou registrado pelas palavras de Drummond que dedicou ainda uma crônica para

homenagear esse espaço tão significativo para a memória da cidade do Rio de Janeiro.

Em diálogo com “A um hotel em demolição”, poema ora mencionado, Drummond, ainda impactado pela destruição do pomposo Hotel Avenida, no centro do Rio de Janeiro, escreve a crônica “Os hotéis em pó”, no dia 17 de outubro de 1957, mesmo ano da sua demolição.

Passando em frente à condenada galeria Cruzeiro, onde verificar que enquanto alguns operários desmanchavam o Hotel Avenida, e outros aprofundavam a sonda no subsolo, onde se estabelecerão as fundações de novo edifício, frequentadores do Bar Nacional, entre andaimes e máquinas, beberam tranquilamente seu chope. Admirei-os e louvei-os em meu coração (Andrade, 1957, p. 6).

Narra o momento da transformação urbana, com a destruição do Hotel Avenida, e a reação das pessoas que frequentavam os bares situados na Galeria Cruzeiro. Cita, nesta mesma crônica, os versos “Bebe vinho e contempla, evocando as civilizações que ela já viu morrer” (Andrade, 1957) para contrapor aos frequentadores dos bares da Galeria Cruzeiro, em meio a demolição do Hotel Avenida.

Mas os do Bar Nacional bebiam chope não ligando para tudo que são obras e mudanças vãs do homem. Não sei se os frequentadores do bar do grande Hotel, em Belo Horizonte, se distinguirão pela mesma atitude ante a demolição daquele estabelecimento, anunciada: para breve. Se Belo Horizonte continua repetindo o Rio, na ânsia de crescer, bom é que também imite essa crítica filosófica-poética chamada progresso (ANDRADE, 1957, p. 6).

Compara o caso do hotel do Rio de Janeiro com o caso de decidirem demolir o Grande Hotel em Belo Horizonte, mais um símbolo da cidade de sua época. Como estratégia discursiva, o cronista nostalgicamente lembra os tempos áureos do Grande Hotel mineiro. Referindo-se, como é recorrente em sua obra, à necessidade de remeter também as suas raízes mineiras para pensar as transformações da cidade moderna. Compartilha sua memória com os leitores sobre um encontro muito especial ocorrido nas instalações do Grande Hotel quando a caravana modernista ali ficou hospedada na conhecida viagem que fizeram por algumas partes do interior do Brasil. Na

noite relatada nessa crônica Drummond conhece Mário de Andrade, e posteriormente vieram a ser grandes amigos e colaboradores. Eis o relato:

lá vimos uma noite, sentados a uma grande mesa em tempos de modernismo, Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, d. Olívia Guedes Penteadó, o poeta sem braço Blaise Cendrars, e um menino implume que seria Oswald de Andrade Filho. Para mim, esta foi a maior noite do Grande Hotel, pois a presença humana de Mário marcaria minha vida, ensinando-me o que pode haver de profundo e cordial, de superior à própria literatura, no exército da literatura (Andrade, 1957, p. 6).

Dessa maneira, conclui a crônica com a comparação da imagem dos hotéis, como a metáfora do homem fragmentado pela metrópole moderna. Esses espaços guardados na memória ajudam a reconstruir a cidade não só como concreto mas uma cidade habitada por pessoas. A representação da desconstrução de edifícios que abrigaram espaços tão importantes para a história do nosso país faz parte do imaginário urbano da nossa sociedade.

Fico pensando que os hotéis não se fizeram apenas para recolher pessoas em trânsito e possibilitar alguns encontros. Eles são o próprio Trânsito, e acabar com eles para fazer edifícios residenciais ou de escritórios é, ironicamente, substituir uma forma fúgitiva por outras formas de fuga. Ergo, ao chope (Andrade, 1957, p. 6).

Entretanto, encerra essa crônica em tom de ironia, intencionando representar o homem fragmentado, o cidadão urbano moderno, que em trânsito ou na agitação da cidade reflete sobre a lógica substitutiva ligada à efemeridade da experiência urbana. O sentimento de fugacidade é utilizado para definir a demolição do Hotel Avenida em razão de novas construções que serão marcadas por sentimento similar.

Diferentemente, o fim do poema “A um hotel em demolição” expressa um tom amoroso, melancólico e existencial:

Já te lembrei bastante sem que amasse
uma pedra sequer de tuas pedras
mas teu nome – AVENIDA – caminhava

à frente do meu verso que era mais amplo

e mais formas continha que teus cômodos
(o tempo os degradou e a morte os salva),

e onde abate alicerce ou foge o instante

Estou comprometido para sempre
eu que moro e desmoro há tantos anos
o Grande Hotel do Mundo sem gerência

Em que nada existindo de concreto
- avenida, avenida – tenazmente
de mim mesmo sou hóspede secreto.
(Andrade, 1983, p. 222).

O poema e a crônica apresentados foram elaborados a partir do mesmo evento, a demolição do suntuoso Hotel Avenida. Ambos os textos narram uma pequena parte da história da cidade do Rio de Janeiro. Drummond fez questão de apresentar um contexto nacional ao relembrar outro espaço semelhante – O Grande Hotel, que existiu na cidade de Belo Horizonte. Seu comprometimento em registrar a existência desses hotéis é evidente na sua escrita. Vale-se também da ideia de que o espaço do hotel tem como característica o fato pessoas estarem sempre em trânsito “moro e desmoro” em contraposição a “falta de gerência” exigência da modernização.

Este artigo centrou-se na discussão sobre elementos de aspectos de representação da cidade a partir da crônica “Hotéis em pó” e do poema “A um hotel em demolição” de Carlos Drummond de Andrade. Buscou-se, assim, trabalhar com um quadro teórico sob uma perspectiva comparatista que permitisse ler as imagens e as representações da cidade definidas a partir da profusão da consciência de representar a cidade na literatura.

Nessa proposta de leitura, verificou-se que Drummond, especialmente, executa, na sua escrita, inclusive como cronista, a tarefa de um pensamento não instrumental, mas interessado em discutir questões relacionadas às imagens do passado por meio da rememoração da Avenida Central e do Hotel Avenida com a necessidade de reelaborar a representação desses espaços cariocas a partir da construção de imagens da cidade.

Drummond estabelece a relação entre o Rio e a cidade. Para tal, caracteriza a especificidade com que trata questões de urbanização, como “estilo” do exercício da sua prosa, que narra a experiência urbana. O cronista toca em questões urbanas e utiliza esta prática literária para discutir

temáticas importantes relacionadas à vida e ao cotidiano da pessoas que habitam a cidade. Sobre o exercício de cronista do cotidiano, Beatriz Resende comenta:

[é] a confluência da tradição, digamos clássica, com a prosa modernista. Finalmente, insistindo no papel da simplicidade, brevidade e graça próprias da crônica, reitera a faculdade do cronista de humanizar o cotidiano, mas lembrando que podem “levar longe a crítica social” (Resende, 2002, p. 82).

Diante do exposto, o foco das investigações expostas considerou tópicos como a legibilidade da cidade moderna em narrativas urbanas, promovendo uma representação do imaginário urbano tendo a leitura de textos drummondianos como exercício metodológico a partir de Walter Benjamin, que propôs métodos específicos de análise da cidade, das experiências urbanas e dos fragmentos cotidianos utilizados em uma tentativa de compreensão da relação da cidade com seus habitantes.

O que ajudou a constatar que, seja por sua natureza física, seja pela vida social, os textos apresentados compuseram temas que circularam no imaginário nacional, ocupado, não raras vezes, pela cidade como posição central do objeto de reflexão. Além da posição de observador/ espectador das mudanças ocasionadas na cidade moderna ponto convergente entre a teoria selecionada para análise e os textos literários.

Verificou-se que fatos esparsos, quando inseridos na crônica ou no poema, ganham literariedade, unidos num todo de significação que denuncia e lamenta a demolição dos “hotéis em pó”. Se o leitor se vê comovido com a destruição do hotel ao mesmo tempo toma conhecimento da realidade daquele Rio de Janeiro de urbanização intransigente figurado principalmente pela reforma urbana de Pereira Passos. Contudo, o cronista sentencia o melancólico desfecho do hotel abreviado pelo sentimento de vazio “No centro do Rio de Janeiro/ ausência” (Andrade, 1983, p. 220).

Os textos apresentados nos atualizam de vestígios da história da cidade do Rio de Janeiro, uma história que não narra apenas fatos da história oficial registrada pelos livros. Narra acontecimentos intempestivos que exercem uma tarefa não instrumental por meio da rememoração da experiência urbana. Na definição aqui apresentada “colocar o passado em um momento

de tensão no perigo” (Benjamin, 1994, p. 224) tem sentido especial nos textos analisados – “Hotéis em pó” e “A um hotel em demolição” – os textos apresentados conseguem não só “fixar a imagem do passado como ela se apresenta no momento do perigo” (Benjamin, 1994, p. 224) escrevem também uma representação histórica narrada a partir das modificações do espaço urbano. A “aproximação com o perigo” registrado pelas palavras de Carlos Drummond e eternizado por sua literatura motivada pela demolição do Hotel Avenida. Para finalizar, vale à pena evocar os versos para concluir a análise do poema “dessa fúria diversa que os circunda/ nem haja nunca memória nesta cama/ do que não seja vida na Avenida” (Andrade, 1983, p. 217) para rematar a reflexão sobre o desfecho do Hotel Avenida, espaço importante da história da cidade do Rio de Janeiro.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Os hotéis em pó. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Imagens urbanas, 1º Caderno 17 out. 1957.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Sobre a modernidade*. Tradução: Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988)

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas)

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas III).

_____. *Passagens*. Tradução: Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representações da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da USP; Editora da Fapesp, 1994.

FERRAZ, Eucanaã. O poeta vê a cidade. In: *Revista Poesia Sempre*, n° 16, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: _____. *Contos*. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

RESENDE, Beatriz. Drummond: o cronista do Rio. *Revista USP*, São Paulo, n. 5, 2002.

RESSIGNIFICANDO A BELLE ÉPOQUE NUM CONTO DE SÉRGIO SANT'ANNA

Marcelo de Souza Pereira*

RESUMO: O artigo tem como objetivo investigar o diálogo que a literatura contemporânea brasileira estabelece com a Belle Époque. Partindo da obsessão que as duas épocas têm pela produção de imagens, o artigo propõe uma leitura do conto “A figurante”, de Sérgio Sant’Anna. No conto, o narrador, ao se deparar com uma fotografia do Rio de Janeiro, do início do século XX, nela investe ficcionalmente, atribuindo-lhe tamanha carga de novos significados que ela se torna um objeto semiótico hipercomplexo, tornando-se inclusive um campo de elaboração metaficcional.

PALAVRAS-CHAVE:

Contemporaneidade; Belle Époque; imagem; Sérgio Sant’Anna

ABSTRACT:The article aims at investigating the dialogue that Brazilian contemporary literature establishes with the so-called Belle Époque. The starting point is the obsession which both periods have with the image production system. The article, then, proposes a reading of a short story by Sérgio Sant’Anna. In the text, the narrator, after coming across a photography showing Rio de Janeiro city, in the beginning of the 20th century, fictionally invests in it. The amount of new meanings attributed to the photography is so impressive that it turns into a hipercomplex semiotic object. Furthermore, it becomes a space in which metafictional elaboration can be developed.

KEY-WORDS: Contemporary culture and literature; Belle Époque, image; Sérgio Sant’Anna

* Colégio Pedro II

O contemporâneo encontra a Belle Époque

Definir a época contemporânea é tão difícil quanto tentar captar a própria imagem sem o recurso de um espelho. Todos aqueles que lidam com a ideia de contemporaneidade ao mesmo tempo que sentem a necessidade de defini-la, reconhecem a dificuldade da tarefa. Da mesma forma que um indivíduo nunca pode ter a imagem completa de si mesmo, uma época jamais ter uma visão suficientemente acabada de si mesma. Assim como os indivíduos precisam do testemunho dos outros para construir a sua imagem, as épocas precisam do relato testemunhal de outras épocas. Atento a essa dialética temporal, Giorgio Agamben fornece uma definição provisória do contemporâneo que tem a vantagem de reconhecer o paradoxo que o constitui:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo (Agamben, 2009, p. 59).

Depreende-se da reflexão de Agamben sobre o contemporâneo um alerta no sentido de precaver-se contra a incoerência de se tomar o contemporâneo como sinônimo de atual. Transportada para o âmbito da literatura, a reflexão de Agamben é particularmente produtiva para compreendermos a relação peculiar que o signo poético mantém com a temporalidade. O alerta é também eficaz no sentido de investirmos na investigação do diálogo que a literatura brasileira contemporânea estabelece com as épocas passadas. É essa mesma trilha que Karl Eric Schøllhamer segue, ao definir os parâmetros que norteiam o mapeamento da ficção brasileira contemporânea:

[...] a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. (Schøllhamer, 2011, pp. 9-10)

Para perceber as “zonas marginais e obscuras do presente”, sempre vale a pena olhar para trás e revisitar a história literária. É nesse sentido que os que se interessam pelo contemporâneo geralmente o leem a partir de um contraponto com o Modernismo. Geralmente esse contraponto é motivado pelo desejo de investigar se estaríamos vivendo uma época pós-moderna. A obsessão em relação a referendar ou desmascarar a transição do moderno para o pós-moderno, entretanto, acaba ofuscando outros momentos da nossa história literária. Pouco se fala, por exemplo, sobre a conexão entre a contemporaneidade literária e a Belle Époque, que precedeu e conviveu algum tempo com o modernismo e que, em função da supervalorização deste, por vezes é equivocadamente rotulado de pré-modernismo.

Na tentativa de suprir essa lacuna, é que alguns estudiosos vêm demonstrando um interesse cada vez maior pela Belle époque. O intuito é o de refletir não apenas sobre a sua importância, em termos de produção literária, mas também sobre as suas possíveis reverberações na cena literária e cultural contemporânea. É essa linha de pensamento que, atentas ao diálogo entre o passado e o presente, Carmem Negreiros, Fátima Oliveira e Rosa Gens seguem ao refletir sobre a Belle Époque:

Hoje, quando no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XXI, voltam a ocorrer profundas transformações no mapa urbano, no deslocamento de seus habitantes, a velocidade é medida em bites e megabites, somos bombardeados incessantemente por imagens e informações eletrônicas em nossas casas, na rua, no transporte público e particular e os espaços de diversão e lazer se multiplicam e adquirem feições tecnológicas, voltar o olhar para as contradições e impasses dos “belos tempos” das primeiras décadas do século XX faz-nos aptos a metabolizar e transmutar certas memórias do passado, em favor da valorização nietzschiana do presente (Negreiros et al, 2016, p. 13).

A reflexão das autoras sugere que a Belle Époque guarda preciosas informações a respeito do processo de constituição daquilo que chamamos de contemporaneidade. Se é exagerado dizer que a Belle Époque é a matriz do contemporâneo, não há exagero nenhum em afirmar que entre as duas épocas ocorre um encontro *unheimlich*: ao olhar para a Belle Époque, o contemporâneo percebe ali uma estranha familiaridade, que ao mesmo tempo nega e afirma a sua identidade.

A Belle Époque pode ser entendida como a imagem nostálgica que as grandes cidades do Ocidente, principalmente na Europa, passaram a fazer de si mesmas, quando, a partir da primeira Guerra Mundial, olharam retrospectivamente para a sua transição do século XIX para o início do XX. A meio caminho entre a mistificação e a objetividade, a autoimagem é tão incisiva que muitas vezes as cidades, principalmente as capitais, se enxergavam, metonimicamente, como a imagem da própria nação.

O movimento de consolidação das práticas capitalistas gerou mudanças radicais nas cidades. Movidas pelo capital, e adotando Paris como modelo de civilização, as cidades, paralelamente ao seu crescimento populacional, ganharam uma nova dinâmica, a partir de inovações tecnocientíficas: o telefone, o telégrafo, o bonde, o automóvel, a fotografia, o cinema. Houve também a intensificação da vida social, com o conseqüente aumento do consumo cultural, movimentando os cabarés, os cafés, os teatros, as salas de espetáculo. O resultado de todo esse frenesi foi que as cidades passaram a fazer de si mesmas uma imagem cujos traços principais eram o progresso, a civilização e, sobretudo, a modernidade.

As mudanças aceleradas, afetando simultaneamente os espaços e as pessoas, e a vida cotidiana, geraram novas formas de percepção da realidade, que produziram mudanças significativas na cultura. É o momento em que aparecem as vanguardas, que propunham a renovação da cena artística e apesar de sua transitoriedade, acabaram consolidando a autoimagem.

Num movimento de globalização da cultura que começava a se desenhar nessa época, a Belle Époque foi adquirindo feições particulares de acordo com as especificidades de cada lugar. Ainda que situado na periferia do capitalismo, o Brasil também teve a sua Belle Époque. Soprando seus ventos de renovação na sociedade e na cultura, A Belle Époque encontra um país que, na periferia do capitalismo, há pouco tempo proclamara a República e aboliu a escravidão e, por conta disso, enfrentava uma série de tensões sociais.

Das conexões que podem ser feitas entre o universo contemporâneo e o universo da Belle Époque, a obsessão pelas imagens talvez seja aquela que mais se destaque. Tanto a contemporaneidade quanto a Belle Époque têm

verdadeira obsessão por tudo aquilo que diz respeito às imagens: seus mecanismos de produção, circulação, distribuição e recepção. Engana-se, porém, quem acha que essa obsessão radica exclusivamente na vontade de exibir, de mostrar, de trazer à luz. A produção de imagens, em ambos os momentos, sempre ocorreu sob o signo do paradoxo: o frenesi de mostrar é a contraface do alvitre de esconder, gerando um embaralhamento das noções de pudor e despudor.

O embaralhamento em relação ao estatuto ético das imagens acompanha toda a dinâmica da vida social. Na época da Belle Époque tropical, as cidades brasileiras- sobretudo aquelas ligadas aos ciclos cafeeiro e da borracha- expandiam-se, modernizavam-se, lutavam para se igualar às metrópoles europeias, em suma, apostavam num projeto civilizador. Tudo isso gerava uma série de imagens que eram consideradas dignas de serem exibidas, com partilhadas, celebradas, seja por meio da imprensa, seja por meio das diversas linguagens artísticas. Esse afã exibicionista, de jogar luz no belo rosto das cidades, destacando despudoradamente seus índices de modernização, foi intensificado com o crescimento dos aparatos midiáticos, como o jornal, a fotografia e o cinema. Os próprios meios de transporte também contribuíram para essa fome de descoberta do olhar, na medida em que ampliaram as possibilidades das viagens e os deslocamentos, possibilitando que as cidades fossem visitadas e, de certa forma, cultuadas.

Assessorado pelos dispositivos de produção de imagens, o afã civilizatório, entretanto, ocorreu às custas da marginalização das camadas menos favorecidas da sociedade. No caso da Belle Époque carioca, por exemplo, o ambicioso projeto empreendedor do Prefeito Pereira Passos, conhecido como “bota-abaixo”, destruiu cortiços, expulsou a população pobre para as áreas periféricas da cidade e agravou a desigualdade social. Além disso, o clima de tensão se intensificou com as diversas revoltas que pipocavam na urbe, como a revolta da vacina e a revolta da Chibata. Já esses fatos, que, do ponto de vista de alguns setores da sociedade, constituíam o “lado feio” do processo de modernização, geravam imagens-tabu: imagens que, em função do perigo que representavam, precisavam ser mantidas sob controle, isto é, invisibilizadas.

O jogo de mostrar e esconder imagens por vezes assume a forma de imagens fetichistas que, no âmbito da produção cultural, podem ser utilizadas como matéria prima para elaborações estéticas. Esse jogo de exhibir e esconder, que cria imagens ao mesmo tempo explícitas e nebulosas, eloquentes e mudas, faz com que os escritores, tanto na Belle Époque quanto na contemporaneidade se vejam impelidos a lançar mão de uma operação de desnudamento por meio da palavra escrita: alguns apostaram no desnudamento dessas mazelas sociais. Outros operavam um desnudamento das subjetividades, buscando registrar o modo como essas rápidas transformações sociais afetavam a subjetividade dos moradores da cidade: as traições, as violências, os elementos sórdidos.

Apenas a título de exemplo, João do Rio, um dos escritores mais emblemáticos da Belle Époque, com uma forte influência do decadentismo, fazia esses dois tipos de desnudamento. Em *A alma encantadora das ruas*, ele expõe a miséria dos despossuídos e marginalizados, dando visibilidade a personagens como os tatuadores, os músicos ambulantes, os cocheiros, mendigos e prostitutas. Mas num livro de contos como *A mulher e os espelhos*, João do Rio tenta fazer um desnudamento não apenas da multiplicidade da alma feminina, mas também da alma masculina.

Além de João do rio, outros escritores da Belle Époque, com Costallat escritores da Belle Époque não apenas deixaram um farto material sobre a vida nas cidades, mostrando a maneira conturbada e contraditória como se deu o processo de modernização no Brasil -tanto na sociedade quanto na cultura. muito do que sabemos sobre o passado tem como fonte esses escritores. Contemporâneos em sua própria época e tão modernos quanto os modernistas que, de certa forma, os ignoraram, eles, juntamente com os artistas visuais, fixaram as imagens das cidades, contribuíram para o desenvolvimento da literatura, contribuíram para a modernização das letras nacionais. O legado que deixaram para as gerações seguintes, seja para fins de rasura, citação, paródia, pastiche, desmistificação, homenagem, de maneira nenhuma é ignorado pela literatura contemporânea.

“A figurante”

No conto “A figurante”, Sérgio Sant’Anna dá um salto temporal rumo ao passado e revisita a Belle Époque. Uma das vozes mais representativas da literatura brasileira contemporânea, Sérgio recria, no conto, uma imagem da Cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. O objetivo desse salto para o passado parece ser o de visitar as fontes, isto é, voltar a interpelá-las a respeito do potencial que a escrita tem de criar imagens que alargam a percepção da realidade. O conto é, nesse sentido, um espaço privilegiado para refletirmos sobre o diálogo que a literatura contemporânea estabelece com a Belle Époque.

O conto faz parte da seção “Três textos do olhar”, do livro *O voo da madrugada*, publicado em 2003. Os três contos têm em comum o diálogo com as artes da visualidade. Nos outros contos da seção, o olhar do narrador se volta para um quadro de Cristina Salgado e para reproduções de obras de Balthus. O objeto de contemplação, no conto “A figurante”, é uma foto da Avenida Rio Branco, nome que a icônica Avenida Central – símbolo máximo da Belle Époque – passou a ter a partir de 1912. Embora o narrador não mencione o autor da fotografia, o fato de ela aparecer num livro sugere que tenha sido feita pelas lentes de um dos medalhões da arte fotográfica do início do século XX, como Augusto Malta ou Marc Ferrez.

O percurso narrativo do conto desenvolve-se no sentido de uma intensificação do fluxo imaginativo do narrador. O conto abre com a cena do narrador folheando um livro de fotografias. Ao se deparar com a foto da antiga Avenida Central, o olhar do narrador é atraído para os índices de modernidade que já despontavam na paisagem urbana do Rio de Janeiro: os bondes, alguns automóveis, a aglomeração de pessoas na rua, os lampiões, as lojas. Num segundo momento, o narrador se detém na figura de uma mulher, interessando-se por ela e imaginando detalhes que pudessem lhe conferir uma identidade. Nesse ponto, a mulher passa a ser a burguesa Eduarda, casada e mãe de dois filhos, que teria ido fazer compras na Avenida Rio Branco. O interesse aumenta conforme a imaginação do narrador vai correndo solta, a ponto de ele imaginar uma narrativa dentro da qual a mulher passa de figurante a protagonista. A história que a personagem começa a adquirir intensifica-se quando ela conhece um segundo personagem – o artista Lucas de Paula. A partir daí, a dupla de

personagens vai se envolver erótica e esteticamente, propiciando que o narrador elabore, via ficção, uma espécie de ensaio sobre o poder dinamizador da imaginação.

O percurso narrativo que o narrador elabora sinaliza seu interesse em investigar a relação entre imagem e texto. Seu próprio gesto de folhear o livro de fotografias evoca a ideia de que as imagens estão predispostas a serem lidas tal qual as páginas de um texto. Por sua vez, o gesto de ler as imagens mimetiza o gesto de produzir imagens. O olhar do narrador se lança sobre a imagem fotográfica que chamou sua atenção como uma câmera que registra uma paisagem: faz um *travelling* para ter uma noção panorâmica e faz um *close-up*, quando focaliza a figura da mulher.

Chama atenção, no processo investigativo iniciado pelo narrador, a capacidade que as imagens têm de gerar novas imagens na mente do receptor. Ainda que estáticas, as imagens contêm um movimento em potencial. Não é à toa que o narrador, ao explicar o modo como sua imaginação foi mobilizada a partir da contemplação da foto, o tenha comparado com a narrativa cinematográfica:

Mas como se, de repente- e agora fica tudo por nossa conta- o filme andasse, a jovem senhora, quase num salto, pôs-se a atravessar a avenida, chegando a arriscar-se diante de um Ford, e, do outro lado, entrou num edifício na rua da Assembleia, como se fosse esse desde sempre o seu destino (Sant'Anna, 2003, p. 220).

A figura da mulher, estática na fotografia, vai adquirindo uma movimentação conforme a imaginação do narrador vai se desenrolando, tal qual um filme. O movimento também faz com que a mulher vá ganhando densidade enquanto personagem complexa: com o desenrolar do texto, ela passa a ter um nome, um estado civil, uma classe social e para ela começa a se alinhar um destino. A mulher, que era um mero detalhe da fotografia observada pelo narrador, torna-se Eduarda, casada e mãe de dois filhos, pertencente a uma burguesia. Ao investir a fotografia de movimento, fazendo o filme andar, o narrador confere a mulher uma concretude subjetiva e social.

É interessante observar que, ao promover a aproximação entre literatura, fotografia e cinema, o texto de Sérgio Sant'Anna retoma uma

famosa reflexão de João do Rio, um dos escritores mais emblemáticos da Belle Époque carioca. Na introdução que escreveu para um livro de crônicas de sua autoria, João do Rio fala do cronista como alguém que capta as imagens da realidade e as transforma em texto. Acompanhando passo a passo o desenvolvimento tecnológico dos aparatos produtores de imagem, a escrita se moderniza. Tomando o cinema como o que de mais moderno havia na tecnologia das imagens, o autor faz uma analogia entre a crônica e a arte cinematográfica:

A crônica evoluiu para a cinematografia. Era reflexão e comentário, o reverso desse sinistro animal de gênero indefinido a que chamam: o artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era fotografia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematográfica – um cinematógrafo de letras (...) (Rio, 2009, p. 5).

Desenho, caricatura, fotografia e cinema. Na reflexão de João do Rio, a crônica, na história de seu desenvolvimento, sempre teve uma vocação para a imagem. Essa reflexão está bem próxima da que Sérgio Sant'Anna faz sobre a ficção dentro do próprio texto ficcional. A ideia do cinematógrafo de letras é particularmente relevante na obra de Sérgio, na medida em que interessa a sua ficção discutir como os textos, operando com imagens estáticas e em movimento, expandem as possibilidades da palavra escrita. A força das imagens, sejam elas estáticas ou dinâmicas, está em mostrar; a força da palavra está em fazer pensar. Mas é possível obter efeitos estéticos a partir da aproximação dos dois campos de força, de modo a fazer da palavra um dispositivo que ao mesmo tempo mobiliza imagens cognitivas e visuais. A palavra seria, simultaneamente, uma fonte de imagens pensantes e pensamentos imagísticos.

A discussão sobre a relação entre texto e imagem ganha em complexidade quando o narrador alude à importância de as imagens artísticas não se renderem à estagnação. Na fábula engendrada pelo narrador, ele dá sinais de que acredita na força de inovação das imagens, sobretudo a partir de seu ímpeto experimental. O experimentalismo das imagens é o elemento que lhes confere vitalidade. Não é por acaso, portanto,

que o narrador abre, no conto, um espaço para a discussão sobre os movimentos de vanguarda, que sacudiram a Belle Époque.

A entrada em cena do personagem Lucas de Paula é o elemento narrativo que propicia a discussão sobre o papel das vanguardas no processo de criação artística. A função de Lucas vai muito além de servir de par romântico para Eduarda. O personagem, que absorveu o clima vanguardista de Paris, se vê na incômoda situação de ser portador de ideias modernas num país que ainda não se libertou do provincianismo. No Brasil, Lucas sobrevive pintando retratos para a burguesia local e sua identidade é marcada pela fluidez: ele fica no limiar entre a homo e a heterossexualidade, a arte mercadológica e arte anticomercial, o centro e a periferia, o antigo e o moderno.

É esse personagem, vivendo no limiar, que o narrador utiliza para veicular ideias sobre o processo de criação artística. Confundindo-se com a figura do próprio autor, o narrador cria um espaço metaficcional em que ele tematiza as suas próprias inquietações enquanto escritor. Atento ao fato de que está contando uma história na qual uma mulher se envolve com um artista, o narrador não perde a oportunidade para ensaiar uma reflexão estética. Essa estratégia fica clara quando o narrador, dando voz ao personagem, permite que ele ventile algumas ideias, como por exemplo a desconstrução das noções de passado e modernidade como se fossem valores antagônicos. No espaço do conto, essa ideia é veiculada por Lucas, em resposta ao questionamento de Eduarda que queria saber o tipo de pintura que Lucas fazia quando não estava pintando retratos:

– Prefiro que a senhora veja por si mesma, mas digamos que eu misture um pouco do passado ao moderno, talvez um pouco demais para o gosto deste século. A senhora ficaria pasma, dona Eduarda, se tomasse conhecimento da liberdade com que os artistas na Europa, atualmente, pintam retratos, corpos e outras coisas mais. (Sant’Anna, 2003, p. 224).

A vanguarda que interessa ao narrador é aquela que garante ao artista o exercício da liberdade. E não é apenas a liberdade de dialetizar o antigo e o moderno que entra na discussão levada a cabo por Lucas. Conversando com Eduarda sobre o clima vanguardista que teve a oportunidade de vivenciar

em Paris, Lucas faz um breve comentário crítico sobre o trabalho inovador de Pablo Picasso, artista que teve uma atuação fundamental na cena vanguardista: “Em seu *Nu na cadeira de braços*, que acaba de causar sensação em Paris, Picasso, devo reconhecer, consegue ser ao mesmo tempo *avant-garde* e invejavelmente vital; cômico e obsceno” (Sant’Anna, 2003, p. 225). Infere-se, do comentário, que as vanguardas, em função de seu desejo de romper com os valores estabelecidos, correm o risco de se tornarem excessivamente programáticas, o que lhes tira a vitalidade e a espontaneidade. A inteligência estética de Picasso teria consistido, de acordo com Lucas, em fazer das vanguardas um espaço de experimentação, no qual o desejo de inovação não exclui a vitalidade. Ora, esse modo de compreender o pensamento vanguardista está em sintonia com o próprio projeto estético de Sérgio, tendo em vista o modo particular como o autor tematiza as vanguardas na sua obra como um todo:

Sublinhando valores como a experiência subjetiva do artista, Sérgio admite o espírito vanguardista mas apenas na medida em que este não implique a secura antiemocional da forma pura. O que ele recusa, antes de mais nada, é a tendência que têm certas linhas vanguardistas de transformar forma em fôrma. Por isso Sérgio busca referência em artistas, tais como Picasso, Mondrian, Duchamp, Jarry, Bob Wilson ou linguagens artísticas que têm vigor vanguardista sem que a vitalidade da forma esteja comprometida (Pereira, 2013, p. 117).

Além de Picasso, o narrador incorpora ao texto a figura de um outro artista que faz uma leitura bastante particular da ideia de vanguarda. Trata-se de Egon Schiele, pintor expressionista austríaco, cuja obra é fortemente marcada por um tipo de erotismo em que a crueza da exposição beira o pornográfico. São reproduções dessas obras que Lucas mostra para Eduarda. A contemplação das obras do ousado artista é o mote que permite a discussão, entre os personagens, a respeito dos limites da arte:

- O senhor acha que em arte tudo é permitido, não, senhor Lucas?
- Se for arte, sim. A senhora também não acha?
- Estou um pouco confusa. Mas acho que acho, apesar de serem sempre os homens a devassar as mulheres (Sant’Anna, 2003, p. 230).

A visada contemporânea do narrador faz com que ele inclua no diálogo entre os personagens uma reflexão sobre as questões de gênero. Eduarda traz para a discussão a questão de a mulher, mesmo entre os artistas de vanguarda, ser vista sempre como objeto de contemplação do homem. A esse questionamento, Lucas responde parcialmente. A título de resposta, Lucas mostra a reprodução de uma outra obra de Schiele, na qual o artista faz um autorretrato de nu frontal. Entretanto, a questão do intercâmbio de posições entre artista e modelo- o homem ser objeto de contemplação e criação de uma artista mulher- não entra na resposta de Lucas.

A intimidade entre os personagens cresce no mesmo ritmo das discussões estéticas. Ao contemplar a tríade de obras do pintor austríaco, mostrando corpos em sua nudez radical, opera-se em Eduarda um processo de reviravolta identitária. É interessante observar que, após ser estimulada pelo impacto imagético das obras de Schiele, Eduarda assume um protagonismo também enquanto artista. A personagem, que, a respeito do processo de criação artística, já havia pontuado um desconforto quanto à passividade da mulher, toma para si a tarefa de subverter essa condição. Ao tomar a iniciativa de se oferecer para Lucas, ela põe em movimento um novo formato de arte: uma performance, na qual ela inscreve, juntamente com o artista, sua assinatura autoral. O gesto de Eduarda é ousado na medida em que ela vislumbra um tipo de arte que não se caracteriza pela representação, mas pela atuação. Mesmo desprovida de um repertório crítico que pudesse dar conta do processo artístico que nela se desenvolvia, Eduarda intuitivamente está sintonizada com uma compreensão inovadora da arte: a movimentação que domina a sensibilidade artística, antes mesmo de um produto ser finalizado, já é uma obra de arte.

Instigada pela força da criação artística, Eduarda toma a iniciativa, prontamente acatada por Lucas, de fazer de uma relação sexual uma outra obra de arte. E uma obra de arte em que o processo é ainda mais significativo do que o produto. A atitude de Eduarda sinaliza o entendimento do narrador de que a verdadeira arte não é aquela que tenta copiar a vida, mas aquela que detona as fronteiras entre arte e vida. Consequentemente, o gesto é também imagem. Explicita-se esse posicionamento quando o narrador, no momento em que Lucas e Eduarda

estão prestes a protagonizar a performática cena erótica, descreve a reação do artista diante da atitude intempestiva e subversivo da modelo: “aquela cena que se oferecia a ele como que o lançava, com uma autenticidade absoluta, no rodamoinho de uma forma de arte indissociável da vida.” (p.234). Se nos reportarmos a outro momento da obra de Sérgio Sant’Anna, perceberemos que o encontro sexual entre Eduarda e Lucas guarda uma semelhança com a performática instalação dentro da qual se movimentam o artista Vitório Brancatti e a modelo Inês, em *Um crime delicado*. (cf. Sant’Anna, 1997, p. 103). Nos dois casos, o objeto artístico se confunde com as ações que se desenrolam no palco da vida.

No momento em que se realiza, a performance, levada a cabo por Lucas e Eduarda, tem como consequência a transfiguração de ambos os personagens, com destaque para o movimento de redescoberta da personagem feminina. Tal movimento se apresenta como libertário por equivaler a um processo de desconstrução de padrões comportamentais socialmente produzidos e controlados:

Emergiu, então, essa outra Eduarda, que, puxando para cima sua saia comprida, arrancou sua roupa de baixo e, como a jovem mulher da terceira reprodução, abriu bem as pernas para que se exibisse, diante de um estupefato Lucas, o seu sexo tão mais exposto e gritante porque era um sexo vestido de senhora respeitável por todos os lados; vestido de todo o pudor de uma época, um pudor inventado pelos homens para as mulheres, para que pudessem criar algo assim como *a mulher pura*”. (Sant’Anna, 2003, pp. 233-4).

Guiada pelo desejo de desnudar as subjetividades, a verve crítica do narrador impede que ele mantenha uma adesão irrestrita aos pontos de vista dos personagens. É dentro desse espírito que o narrador se sente livre para ironizar Lucas e Eduarda, chamando-o de “janotinha carioca metido a europeu” (Sant’Anna, op.cit. p. 235), e, a ela, de “Bovary dos trópicos” (Sant’Anna, op. cit., p. 234). Vale lembrar que o janotinha é a versão brasileira do dândi, figura emblemática do imaginário belle-époque; já Modame Bovary, personagem mais famosa de Flaubert, entra para o imaginário literário como símbolo de uma insatisfação com a realidade, gerando a criação de um mundo paralelo no qual o sujeito vampiriza o mundo ficcional. A referência ao dandismo de Lucas e ao bovarismo de

Eduarda, no contexto brasileiro, serve também ao narrador para fazer uma intervenção crítica no debate a respeito da polêmica inautenticidade da cultura nacional em relação às influências estrangeiras.

É também a mesma verve crítica que garante ao narrador isenção suficiente para identificar na relação erótica entre Lucas e Eduarda (relação que se confunde com uma obra de arte performática) a presença de um experimentalismo visceral. Tanto Lucas quanto Eduarda abdicam, pelo menos momentaneamente, de suas identidades e se entregam ao puro desejo. Nesse átimo pleno de potencialidades, eles não são nem brasileiros nem europeus, hetero ou homossexuais, brancos ou pretos, católicos ou evangélicos, burgueses ou proletários, mas puros corpos em contato. A obra de arte que juntos, eles criam e protagonizam, por meio de uma abertura para o experimentalismo, escapa a todas as tentativas de rotulação. Na visão crítica do narrador, portanto, o debate sobre a relação entre o que é original e o que é cópia, o próprio e o alheio, esvazia-se na medida em que a arte se assume como experimental.

A subversão das polaridades, efetuada narrativamente por meio do encontro erótico-artístico entre uma “Bovary dos trópicos” e um “janotinha carioca metido a europeu” fornece subsídios para pensarmos em outras formas de apropriação antropofágica, que já estavam em curso antes da Semana de Arte Moderna. Enquanto os modernistas punham uma ênfase, talvez excessiva, na relação entre o nacional e o estrangeiro, os escritores da Belle Époque enfatizavam a relação de devoração entre diferentes registros, tais como o pudico e o pornográfico, o oficial e o clandestino, o estilizado e o tosco, o conservador e o inovador, decorativo e o funcional, o natural e o tecnológico. Simbolicamente devorando-se, no ato sexual, no qual transitam do próprio para o alheio, Lucas e Eduarda devoram, por extensão, códigos culturais e subculturais de diferentes naturezas, transformando-os em algo singular. A partir da fábula que o narrador engendra, pode-se mesmo aventar a hipótese de que um dos derivados da devoração antropofágica, que foi a revolução tropicalista, iniciada nos anos sessenta do século XX, já estava em plena gestação na Belle Époque.

É possível depreender, nas escolhas feitas pelo narrador, uma determinada linha de conduta, derivada de seu entendimento da atividade

artística. Por intermédio do personagem Lucas, o narrador faz referência à convivência entre a comicidade e a obscenidade, na obra de Picasso; ocupa-se de obras de Schiele, nas quais o artista explora a estética da nudez; descreve, sem censura, a relação sexual entre Eduarda e Lucas, tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro do início do século XX. Todos esses procedimentos sugerem uma espécie de “poética do despudor”, que tira partido de uma tensão que se desenvolvia na Belle Époque: ao mesmo tempo em que os costumes eram regidos por um certo pudor (nas roupas, nas atitudes, na linguagem), eles estavam o tempo todo flertando com um desejo de exposição. Essa mesma tensão era vivenciada pelos aparatos midiáticos como a imprensa, a fotografia e o cinema, que hesitavam no momento de escolher o que seria ou não veiculado. A tensão entre o pudor e o despudor, que domina a dinâmica social e as políticas de subjetividade, é vista pelos artistas como um intervalo pleno de potencialidades criativas, que os contemporâneos atualizam, não no sentido de adequar à época atual, mas no sentido de desdobrar a reflexão.

O narrador aposta na poética do despudor, entendido este como desculpabilização da imaginação. O alvo dessa poética é trazer à tona imagens que foram socialmente reprimidas. De uma simples foto, ele extrai um enredo erótico-amoroso envolvendo uma mulher e um artista. Nesse enredo, que se desenrola de maneira análoga a uma narrativa cinematográfica, ele insere uma reflexão sobre o poder da arte de reimaginar o mundo.

João do Rio dizia que “cada homem tem no crânio um cinematógrafo de que o operador é a imaginação” (Rio, op. cit., p. 4). É a imaginação do sujeito que põe o filme em movimento, concatenando e dando um direcionamento às imagens. Essa reflexão é desdobrada na estrutura argumentativa do conto, por meio da analogia que o narrador sugere haver entre a criação e a recepção dos objetos artísticos: assim como o autor recorre à imaginação como auxiliar da criação, o receptor utiliza a imaginação para pôr os sentidos em circulação, a partir do encontro com a materialidade do objeto artístico. Da mesma forma que o autor-narrador atualizou o potencial imagético de uma foto, transformando-a numa narrativa complexa, o leitor

toma para si a responsabilidade de levar adiante esse processo, transformando a narrativa num outro produto.

Sérgio reflete sobre o papel da imaginação na criação literária, mas o faz contando uma história. Ao invés de lançar mão de conceitos teóricos, o autor teoriza através do exemplo. Ou seja, quando sente necessidade de recorrer à metalinguagem, o faz a partir da própria narrativa. Esse, aliás, é um procedimento comum à obra de Sérgio, principalmente em sua produção mais recente, conforme nos esclarece Luis Alberto Brandão Santos:

O empreendimento metaficcional de Sérgio Sant'Anna vem sofrendo, ao longo do tempo, mudanças de configuração. O próprio Sant'Anna declara, em uma entrevista, que sua narrativa traça um percurso que vai da "metalinguagem explícita" àquela que "se disfarça atrás de acontecimentos" (Santos, 2000, p. 53).

Mais do que contar para ilustrar uma teoria, o narrador teoriza contando. Para que o leitor não esqueça que o foco do texto não é o contar em si, mas o processo como ele se dá, Sérgio quebra o pacto da "suspensão da descrença". O conto termina com o narrador interrompendo a história que imaginou, congelando a cena de Eduarda e Lucas transando:

E é nesse momento, quando Eduarda e Lucas se encaminham para o clímax, que paramos a história, congelamos a nossa fantasia sobre uma figurante imobilizada naquela fotografia no centro da cidade do Rio de Janeiro, no final da segunda década do século vinte, para deixar Eduarda assim, também parada no tempo, gozando para sempre nestas linhas (Sant'Anna, 2003, p. 235).

O congelamento da fantasia revela a atitude anti-ilusionista do narrador. Ao lembrar ao leitor que está desligando o cinematógrafo de letras, ele lembra também que o mecanismo estava ligado, enquanto o texto se desenrolava no ato da leitura. Assim, ele refresca a memória do leitor no sentido de que a história que ele acaba de ler surgiu da contemplação de uma foto antiga. Nesse sentido, o texto se aproxima de uma parábola da criação ficcional. Do mesmo modo que, por meio de palavras, o narrador transportara o leitor para o mundo da ilusão, é com palavras também que ele é trazido de volta para o mundo real, que é, ironicamente, o mundo do texto. Mas a parábola da criação ficcional, não se esgotando em si mesma, cria uma

ponte entre o passado e o presente, de modo que os tempos e, conseqüentemente, as imagens que eles produzem, se retroiluminam.

A iluminação das imagens do presente por meio das imagens do passado e vice-versa nos leva novamente a Giorgio Agamben, para quem “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (p.62). O filósofo, como já vimos, tem o cuidado de não tomar o gesto de “manter fixo o olhar no seu tempo” como equivalente a prender-se a uma visão unidirecional do tempo, uma vez que o tempo do contemporâneo tem uma dimensão multitemporal, de modo que nele habitam todos os outros tempos, incluindo os pretéritos e futuros. Apostando numa anacronia estratégica, ao revisitar o imaginário da Belle Époque, Sérgio Sant’Anna consegue jogar alguma luz nas antinomias do contemporâneo, principalmente em relação à questão das imagens: quanto mais as imagens proliferam, mais obscuras elas se tornam. Mais ficção, portanto, elas demandam.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

NEGREIROS, Carmem et al. (Orgs). *Belle Époque: crítica, arte e cultura*. Rio de Janeiro: Labelle; São Paulo: Intermeios, Faperj, 2016.

PEREIRA, Marcelo. *Fingidores em cena: a metaficção em Sérgio Sant’Anna e Rubens Figueiredo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2013. (Tese de doutorado).

RIO, João do. *A mulher e os espelhos*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural. Divisão de Editoração, 1995.

_____. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Rio de Janeiro: ABL, 2009 (Coleção Afrânio Peixoto, v. 87).

SANT’ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

_____. *O voo da madrugada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant'Anna*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BELLE ÉPOQUE, A RODA DOS ENJEITADOS E MACHADO

Thomas Alves Häckel*

RESUMO: No final de 2016, Silviano Santiago presenteia o público com a publicação de Machado, indicando uma obra que trata, a princípio, dos últimos quatro anos de vida de Machado de Assis. Compreendo o romance como uma cartografia de vozes, relações e intervalos de tempo, que ultrapassam a ideia de sujeito presente ante si mesmo como material narrativo primário do romance. Com a presença de imagens e a constante lembrança das correspondências do autor contado a Mário de Alencar, minha análise parte do diálogo entre narrador e texto para pensar como a linguagem manifesta, por meio de estratégias literárias e retóricas, a contemporaneidade. Por isso, direciono-me à Roda dos Enjeitados, anunciando uma maneira de olhar a belle époque como uma figura abandonada. É encontrado nas brechas do progresso uma capacidade de enxergar além e de ultrapassar o tempo cronológico, revelando como o início do século XX se imbrica nesse tempo. O romance, portanto, constrói uma literatura reflexiva sobre o homem e a realidade, desfazendo os limites entre o real e o ficcional, entre o crítico e o biográfico.

PALAVRAS-CHAVE: romance biográfico, contemporâneo, leitura crítica, ficção.

ABSTRACT: In the end of 2016, Silviano Santiago presented to the public with the publication of Machado, pointing out to a work that, at first sight, deals with the last four years in Machado de Assis' life. I understand the romance as cartography of voices, relationships, and time frames, that surpasses the idea of a subject present before itself as the primary narrative material. With the constant remembrance of the author's letters as told by Mario de Alencar and images, my analysis departs from the notion of a dialogue between narrator and text to think on how the language, through literary and rhetoric strategies, manifests the contemporaneous. Thus, I turn myself to the Roda dos Enjeitados, that looks upon the belle époque as an abandoned figure. It is through the apertures of progress that we find the capacity to look beyond and surpass the chronological time, revealing how the early 20th century overlaps this time. Hence, the romance constructs a

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

literature that reflects upon man and reality, dissipating the lines between reality and fiction, between critique and biography.

KEY-WORDS: biographical novel, contemporary, critical reading, fiction.

“É verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este (presente).” (Agamben, 2006).

Romance e ficção são palavras recorrentes no vocabulário da crítica literária e teoria da literatura. Estão também constantemente associadas, pois, conforme a forma romanesca propõe algumas estratégias e atributos para si, como, por exemplo, a presença do narrador, indicam sempre um olhar sobre o mundo que passa pelos seu código próprio: o ficcional. Sebald diz: “a literatura que não admite a incerteza do narrador é uma forma de impostura muito, muito difícil de tolerar” (apud Wood, 2012, p.18). Disse Aristóteles sobre a relação da literatura com o real: “aquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da necessidade” (Aristóteles, 2011, p.54)

Dessa maneira, acredito que, constantemente, ao longo da história literária, tal discussão tenha sido recorrente à medida que o campo ficcional alimentava-se das suas relações com o mundo e se fomentava pela sua produção dentro de um gênero literário. Dito de forma corriqueira, *a priori*, os gêneros se formam por uma composição literária feita com critérios que podem ser sintáticos, semânticos, formais, contextuais, fonológicos, enfim.

O romance apresenta uma característica peculiar: sua acanonicidade (Bakhtin, 1988). Como sua ascensão e consolidação se deu depois da invenção da escrita, a ele é possível se diferenciar pela sua capacidade de se apropriar de outros gêneros e de outras artes e áreas de conhecimento, modificando-se internamente, acoplando-se, moldando-se, de forma que os modelos que ditam “o que é um romance” não fossem suficientemente capazes de definir o que é um romance. Assim, pode abusar de elementos estéticos de outras artes e adequar recursos retóricos distintos para seu próprio uso, como fez no século XVIII, por exemplo, na sua ascensão, ao se apropriar da estratégia de contar uma vida, e vidas, da história e da

biografia, para compor uma forma que entrasse em coalizão com o público-leitor (Watt, 1990).

Porém, embora acanônico, sempre manteve no seu horizonte de expectativa a ideia de “como se conta uma vida” e ainda lida com tal tema no século XXI. A questão, talvez, tenha se transferido para “como contar uma vida?”. Mesmo que em meu discurso a mudança seja uma pequena operação linguística, penso acerca de um romance atual, *Machado*, de Silviano Santiago, a partir de uma proposta de questionamento da condição da arte pela premissa do não-pertencimento a um formato de gênero (Garramuño, 2014). Na verdade, oriento-me pelas percepções e incisões que o texto literário faz com e na realidade, abrindo para um “espaço-tempo sensorial, que já pela utilização de suportes e meios diferentes ecoa contrário a uma ideia de especificidade formal e, inclusive, estética” (id., p. 93).

No final de 2016, Silviano Santiago presenteia o público com a publicação de tal romance, indicando uma obra que trata, a princípio, dos últimos quatro anos de vida de Machado de Assis, 1905 a 1908. O contexto apresentado é o do envelhecimento do escritor e do sentimento de luto após a morte de sua companheira, Carolina Augusta Novais, que tem como pano de fundo o processo de modernização da cidade do Rio de Janeiro pelo “bota-abaixo” de Pereira Passos e a transformação do perfil colonial da cidade.

A minha aproximação inicial com o romance vem a partir da importância que a cidade tem para o texto. Demonstra-se pela presença de Machado de Assis se opondo a outros intelectuais na constituição de um cosmopolitismo cultural, e pela intensificação de sua doença servindo de metáfora para se pensar à marginalização de figuras estranhas ao novo imaginário da Cidade Maravilhosa, dando-lhe a sensação de exílio dentro de sua própria cidade. Porém, é preciso levar em consideração nuances específicas desta obra literária, que exigem um estudo primário e que põe em perspectivas elementos estéticos, críticos e culturais do pensamento atual.

Em primeiro plano, noto que alguns procedimentos narrativos comuns a forma romance são desfeitos à proporção que o material narrado é apreendido “como uma minuciosa cartografia de redes, nós, relações e

situações vistas pelo prisma de uma vida considerada além do sujeito; e para além também do indivíduo" (Garramuño, 2017, p.102). Parte disso se estabelece porque, conforme verei, o texto literário se apropria do Tomo V das Correspondências de Machado de Assis, apresenta trechos de crítica literária, discussão clínica e fotografias, propondo um relato que enviesa a forma. A instabilidade no campo do gênero permite uma expressão de experiência que ultrapassa o individual e se dá no descentramento narrativo fundamental de uma história individual a ser narrada, abandonando-a e por consequência sua relação com a história da forma romance:

Essas comprovações biográficas são óbvias e, por isso, grosseiras, mas não me abalo e insisto no meu interesse exclusivo. 1905-1908. Os quatro anos se reportam à curta fração de tempo que se confunde – guardados os imprevistos mortais das doenças inesperadas – com o lento desaparecimento de qualquer corpo humano que, nascido em meados do século XIX, conseguiu chegar ao início do século XX, época em que a *belle époque* novidadeira refloresce nos trópicos sob a forma dos majestosos edifícios *art nouveau* enfileirados nos dois lados da avenida Central (Santiago, 2016, p.58).

A princípio, o romance demonstra que o intervalo de tempo dos últimos anos de vida do autor oitocentista será o bloco narrativo que sustenta o texto, o que, embora ainda apresente a presença do relato como estratégia romanesca, demonstra uma mudança epistemológica sobre o que narrar. O texto se desfia do plano do sujeito uno e presente ante si mesmo, com camadas de interioridade, e vai para o campo das relações e do espaço entre seres e coisas fazendo do próprio intervalo a matéria prima.

“Curta fração de tempo” diz o narrador que complementa “lento desaparecimento de qualquer corpo humano”. Antítese proposta, é preciso pensá-la: como seria feita a troca entre um “pequeno período” com um “corpo que tem muito a dizer”? Machado de Assis está experimentando o luto pela morte de sua esposa e a doença inevitável, o que o desloca de um tempo comum, pois, como pensa o romance, faz uso de uma vida que está no limite, conhecendo a mais do que o comum já que vive uma espécie de sobrevida. O tempo, portanto, está em jogo, indicado pelo jogo linguístico da contrariedade: “‘Lento’ basta e permanece sozinho, como se já anunciasse o desabrochar do longo substantivo no eco das duas sílabas” (id., p.59).

Creio que a constante lembrança pela palavra e a decisão antitética funcionam como proposta de colocar o corpo em destaque, tanto o de Machado de Assis, como o incorpóreo, do narrador, que se forma no âmbito da linguagem, desfazendo fronteiras e limites entre ficção e realidade. Portanto, traz uma assertiva que desconhece procedimentos tradicionais, como personagens e trama, concatenados a outros de modo lógico e causal. Faz o contrário: coloca-nos "diante da expressão pura e descarnada de uma voz que se propõe como testemunha, compondo formas de uma ficção documental que, na perspectiva de primeira pessoa, (...) insiste na posição daquele que está presente ante os acontecimentos" (Garramuño, 2017, p.102).

No entanto, o narrador não está presente no intervalo de tempo proposto, mas, sim, no texto. Essa abstração é importante, porque, ainda que entenda a importância do material que é colocado como interesse, o corpo textual, aquele que se faz entre o "lento desaparecimento" e "a curta fração de tempo", isto é, ambíguo, nutre-se das questões de 1905-1908, mas as deixa sempre suspensas a partir do momento que está ante elas.

Quero-os também soltos e instigantes como aquela carta de Mário de Alencar a Machado de Assis que meus cinco sentidos destacam, e ainda está preservada da curiosidade do leitor lá dentro do livro que reúne toda a correspondência. Foi escrita por Mário de Alencar, filho do escritor José de Alencar e neto de Tomás Cochrane, médico homeopata e empreendedor de descendência escocesa que, tendo migrado para o Brasil em 1890, já em meados do século XIX, constrói sua casa de campo, a Chácara do Castelo, no Alto da Tijuca. A carta de Mário a Machado, as figuras públicas de José de Alencar, de Tomás Cochrane e do médico Miguel Couto, a região do Alto da Tijuca, onde se localiza a Chácara do Castelo e a rua dos Ourives, perpendicular à avenida Central, cada um e todos me fascinam de antemão (Santiago, 2016, p.59).

O romance, então, funciona no diálogo do narrador com as informações, e não sobre elas propriamente dito. Logo, não se trata da matéria em si, mas da relação com a "curta fração de tempo" que começa numa pintura de Rafael e termina com uma carta, sem remetente, falando sobre a morte de Machado de Assis. Tal é o tempo, pois "o conjunto harmonioso e heteróclito – por motivo que ainda vaga como incógnita para o leitor – solta um grito abafado de dor, que se tornará lancinante do dia 26 de fevereiro de 1906, quando a carta de Mário será entregue por um moleque ao

destinatário, Machado de Assis” (id., p.59). De acordo com o narrador Silviano Santiago, as cartas são material imprescindível para o estudioso da literatura ou para o simples observador da história nacional do início do século XX. No entanto, ao declarar a presença delas, também coloca em cena um leitor. As cartas são endereçadas para Mário de Alencar, quem lê, por Machado de Assis, quem escreve, revelando processos de subjetivação que trazem à tona para a escrita, corpo e vida como elementos dessa equação literária.

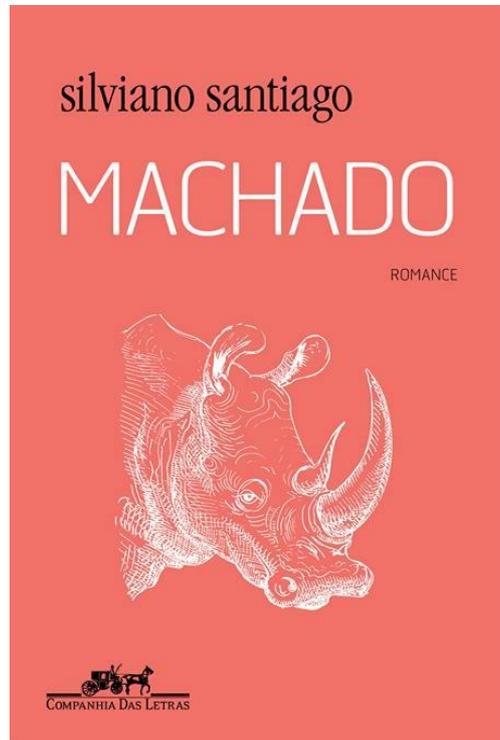
Pode-se desconfiar, portanto, da fonte (as correspondências) como algo que tivesse teor verídico com a realidade empírica, mas não para excluí-la, e sim para incluir nesse processo de leitura justamente a figura de um narrador, que dá a nós, leitores segundos, que releem às cartas, (ainda que algumas apareçam como imagens), os olhos de outro. Por isso parte do trabalho parece indicar a necessidade de pensar essa leitura enviesada, interceptada pela contemporaneidade, que tira do cotidiano íntimo de dois escritores oitocentistas a matéria narrativa e traz ao leitor atual uma produção literária feita como literatura da literatura.

Penso que essa abertura seja conveniente se percorrida a partir de um modo de narrar feito pelo texto, que desloca da biografia tradicional para um romance a operação estética, possibilitando que a temática seja explorada para além dos limites comuns de data e de indivíduo. Esse jogo, portanto, permite ultrapassar também as comprovações óbvias, mas sem negar a relação que a vida estabelece com a literatura, aqui, a partir da noção de um “corpo” feito em várias instâncias: corpo do romance, corpo do enfermo, corpo das cartas. Nem sempre em Machado de Assis é possível encontrar reflexões, deixando que os ensinamentos sejam dados por outros, a exemplo de Mário de Alencar sobre essa confabulação do papel de escritor:

A todo-poderosa melancolia abre os braços ao escritor vitorioso. Alberga definitivamente seu corpo, abraça-o apertado e – para desorientar ainda mais seu espírito no dia a dia – se associa à solidão. Mancomunadas na perversidade, melancolia e solidão abatem o ânimo do enfermo diagnosticado com doença crônica, como se seu pescoço fosse o do peru de Natal que a cozinheira embriaga com cachaça para que não sinta o gume da faca afiada a degolá-lo no quintal (Santiago, 2016, p.160).

Bastante curiosa é a metáfora escolhida pelo narrador para tratar sobre o assunto. Mário de Alencar teria se instalado na serra em 26 de fevereiro de 1906, após consulta com dr. Miguel Couto sobre a condição de sua doença, e só encontra conforto na leitura de *Relíquias da casa velha*. De alguma maneira, a relação entre vida e arte está proposta à medida que é com a literatura que Mário pode processar a complexidade da epilepsia. Contudo, a partir do momento que compara melancolia e solidão com a degolação de um peru no quintal, recordo-me de trecho do primeiro capítulo do romance: “há que se precaver com metáforas” (id., p.15). Estas, por sua vez, são a abertura do campo imaginativo, já que, a grosso modo, processa informações linguísticas a partir de comparação implícita com outro elemento (e, nesse caso, explícita) – ela é capaz de dar variados sentidos e é um dos fatores que fazem de uma língua capaz de sempre se atualizar.

Metáfora e palavra estão sempre próximas, ainda mais quando dita em literatura. Apropria-se do jogo linguístico para dar ao texto, que trabalha no limiar do real, uma expressividade de caráter fabulatório. Ao mesmo tempo, a ideia de corte tem ainda mais força se pensada em conjunto com o próprio título: Machado, não só o escritor, mas algo que corte, perfure, avance contra uma matéria:



(Capa do romance. Companhia das Letras, 2016. Google Imagens.)

A metáfora do rinoceronte na arte da capa funciona dessa maneira, já que o animal atropela com sua força bruta e perfura com o seu chifre, enquanto o próprio formato de seu rosto lembra o de um machado ao contrário. As metáforas, portanto, perfuram o texto, e são fruto de um trabalho imaginativo que o narrador tem com o material – perfura-se as cartas e, talvez, o próprio tempo.

Esses fatos abrem o texto para mais explorações a respeito de sua estrutura formal. Embora mantenha um "narrar biográfico", pois preocupa-se com vidas e fala sobre elas, faz isso sem abusar do leitor com pactos de objetividade e afins, porque sabe que qualquer vida nunca será capaz de ser compreendida de maneira cronológica e una. A desconfiança narrativa, dessa maneira, junto à presença do corte e da fabulação permitem que o gênero romance seja apropriado e usado, em sua elasticidade e plasticidade, para que se possa abrigar a biografia dos escritores e as reflexões apreendidas sobre o tempo e literatura.

Com isso, o narrador pode discutir sobre questões importantes para os escritores e para a cidade dentro de seu código próprio, como faz a partir da

aproximação entre o lugar que se moderniza, (o Rio de Janeiro não mais colonial), contra o envelhecimento e deterioração do corpo, (o lento desaparecimento). Sugiro o trecho:

Equivoca-se quem pensa que é a mente industriosa e fleumática do funcionário público que planeja os percursos entrecruzados do corpo solitário pelo Rio de Janeiro. Equivoca-se mais ainda quem julga que os trajetos são tramados de maneira aleatória, como se movidos por ideal de bon-vivant boêmio que, para distribuir alegria e encantamento com a vida pelos muitos bairros da cidade, sempre se cerca de desconhecidos em diferentes bares. Os percursos entrecruzados são sobrepostos à grade viária da cidade de maneira íntima, lógica e obsessiva. Sempre os mesmos. O dente descoberto *flâneur* quer se desvincular passageira ou definitivamente dos laços com a vida doméstica, das suas obrigações profissionais e dos acovardamentos diante da doença (Santiago, 2016, p.162).

O corpo de Mário de Alencar está em contato direto com as mudanças operadas no centro da cidade. Enquanto esta se modifica a partir de inovações tecnológicas e apresenta novas maneiras de compreender e realidade com inventos óticos, com a moda parisiense, o autor, que precisa do ar rural de uma chácara, está em descompasso com essa realidade. Figura desafinada, está fora de tom, e o romance se apropria de seus sentimentos e ações na construção de um espaço no texto que funciona como uma unidade de nota musical (Dosse, 2009, p.59). É a maneira que o romance usa o elemento biográfico como uma cadência para o seu próprio funcionamento, dando-lhes um texto que não precisa de um pacto de veracidade ou algo semelhante para contar sobre Mário de Alencar, mas que o faz pela liberdade poética de uma escrita que pode pensar o corpo desajustado.

Por isso, pode explicar a sensação de Mário de Alencar não pela sua vida ou pela narração episódica de algum momento, mas com o diálogo feito com o poema "Identidade", de Carlos Vogt, que aparece transcrito logo seguido sem referências (como é de costume em todo o romance). Transcrevo trechos: "Um homem tem muitas mortes: (...) enfim, todas aquelas em que morrerão/as máscaras sociais/com que foi sendo vestida sua vida" (apud Santiago, 2016, p. 163). O diálogo com outro objeto literário, portanto, é permitido em virtude do caráter romanesco da obra, que incita um olhar diferente para o mundo daquele compreendido pela biografia

propriamente dita. Quando se desacerta da cronologia e da ideia de unidade de um sujeito, o narrador permite pensar uma vida para além do conceito retilíneo e evolutivo, demonstrando que o leitor está frente ao caráter fragmentário do sujeito. Segue o narrador: “Propostas pelos percursos entrecruzados, as ruas da cidade sugerem ao corpo amargurado pelo pesadelo os vários deslocamentos geográficos que se confundem com as deambulações alucinadas de fantasma infeliz” (id., p. 163).

Trata-se, aqui, do capítulo V, “A Roda da Fortuna, a Roda dos Enjeitados”, cujo título já recorda a aproximação entre os autores com um apagamento sociocultural feito de classes sociais mais baixas no período da *belle époque*. De um lado, “a jovem República brasileira faz-se presente À reinauguração em 1903 do largo da Boa Vista” (id., p.157), de outro, o mecanismo para expor crianças indesejadas. Metáfora exposta, a Roda permanece a mesma, embora mude de lugar, de nome, de aparência, tal qual a manutenção do poder no Rio de Janeiro, definindo uma cidade que tem seu objetivo e o “povo” para quem lhe serve.

Faço recordação, pensando nesse horizonte, para o ano de 2014 no Rio de Janeiro, em que a comunidade Metrô Mangueira vem sendo desapropriada, com força bruta policial e apoio institucional da Guarda Municipal, da Polícia Civil e da CEDAE, para a construção do Polo Automotivo Mangueira. No entanto, os moderadores resistem frente à possibilidade de perda de suas moradias. Um século depois, o problema parece continuar o mesmo, pois há um centro urbano que expulsa os cidadãos tanto cultural como geograficamente. Cito trecho da reportagem com a entrevista de Vera Lúcia Rios, aposentada, 70 anos: “Vim para cá, para invasão, porque tenho as crianças, não tenho como pagar aluguel, tenho uma filha que virou cracuda [usuária de crack] há quatros anos e sumiu” (Vieira, 2014). A situação tensa, caótica, está exposta no romance pela sua capacidade de pensar a realidade não só do passado, mas de hoje, seja com a leitura de um poema diferente, seja com o retorno às mesmas problemáticas. Essa cidade progressista, no sentido positivista, não dá espaço ao enviesado, e a resposta literária de Silviano Santiago está num jogo convulsivo de tempos e pessoas.

O leitor, portanto, percebe como Machado de Assis é contemporâneo do século XXI, principalmente porque o escritor parece consciente de que seu trabalho fora do espaço de seu presente está pensando os problemas ali entregues, pois só aquele que não é iluminado pelo seu tempo pode enxergar para além dele (Agamben, 2006). Dessa maneira, é contemporâneo por estar excluído, por demonstrar que o tempo da Roda dos Enjeitados é o tempo do Metrô Mangueira e de outras comunidades do Rio de Janeiro, que mudam de lugar, de nome, mas permanecem no mesmo papel de exclusão do mundo.

E, no mesmo capítulo, enquanto descreve o problema de Mário de Alencar e a Roda dos Expostos, fala-se de dr. Miguel Couto:

Mário de Alencar observa que o motorista de dr. Miguel Couto já tinha estacionado o automóvel estilo cupê à porta do prédio. (...) O médico e os seus moram no belo palacete recém-comprado do segundo barão de São Clemente, plantador de café fluminense que, desde a Abolição da Escravidão e a Proclamação da República, atravessa graves dificuldades financeiras (id., p.174).

Noto como o jogo sempre de antíteses expõe o progresso científico pela figura de dr. Miguel Couto ao problema dos escritores contemporâneos, expresso pelo avanço financeiro do médico no período. Arma-se um trabalho de linguagem que não expõe propriamente dito tudo, muito menos trata sobre os problemas do século XXI, mas faz isso pelo jogo literário, pela maneira como a literatura lida com a realidade, com esse perpassar do contemporâneo na leitura enviesada que se faz, atribuindo uma forma de encontrar os caminhos pelas tangentes.

Vejo que isso se dá em muitos momentos, e penso no efeito transfigurativo que a literatura aqui faz. Por exemplo, o livro se abre com a pintura de Rafael, e o escritor-narrador se transforma em personagem do romance num espaço que se conflagra em outros personagens: Gustave Flaubert, Carlos de Laet e outros, como os já citados. Além disso, o intervalo de tempo, que vem desde a presença do deslocamento temporal indicado pela data de 24 de junho de 2015 na primeira página. Dia que o narrador Silviano Santiago adquire o quinto volume das correspondências. Se o romance se estabelece no intervalo dos anos de 1905 a 1908, por que há a

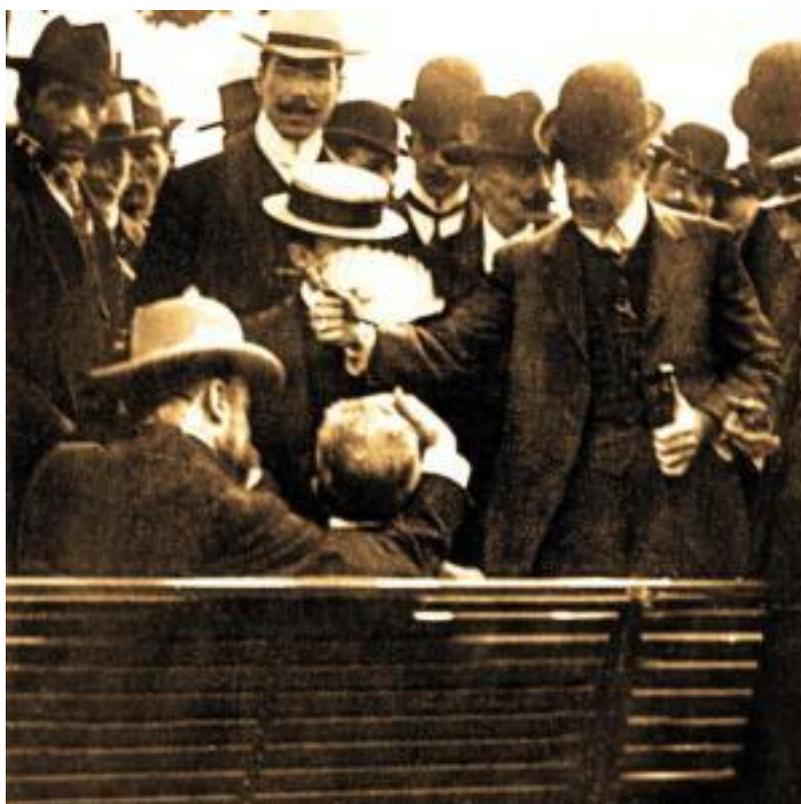
presença dessa data já na primeira página, ou de outras ao decorrer da trama, como 13 de janeiro de 1937 (dia que Graciliano Ramos deixa a prisão), 1936 (ano da viagem do dramaturgo francês Antonin Artaud ao México), janeiro de 1844 (primeira crise epilética de Flaubert), e 29 de setembro de 1936 (o nascimento de Silviano Santiago)?



(A Transfiguração, óleo sobre tela, 1517-1520, Rafael. Google Imagens.)

E que relação se constrói entre transfiguração e as datas e autores? A tela de Rafael se divide em dois planos: Jesus, acima, no monte Tabor, lugar que esteve com seus discípulos; um menino, abaixo, sofrendo uma crise epilética, levado pelo seu pai para que Jesus o cure. Há, claro, um caráter religioso no quadro, mas também um jogo cênico entre a agitação e o

transtorno abaixo, frente ao corpo convulsivo, contrastando com a serenidade que vem da figura santa (Melo Miranda, 2017). E o próprio romance, na altura da discussão final sobre o quadro, evoca-o novamente, pela defesa de Machado de Assis contrário à opinião de Nabuco, quando pensa “a dimensão especulativa que a tela – na justaposição hierárquica de duas metades aparentemente incongruentes, a transfiguração e Cristo na parte superior e a cura de um pobre rapaz epilético na parte inferior – desperta em quem a considera com olhos particulares, atrevidos e generosos’ (id., pp.386-387). Wander Melo Miranda, ainda, lembra de uma fotografia bastante curiosa tirada por Augusto Malta sobre Machado de Assis, que alude pictoricamente sobre essa discussão.



(Machado de Assis é acudido em rua, 1907, Augusto Malta. Google Imagens.)

Tal semelhança é um jogo interessante a ser pensado, entre a figura de Machado de Assis epilético e o próprio trabalho convulsivo, que o desloca

de seu tempo e faz com que possa enxergar os problemas que o progresso trazia. A “dimensão especulativa”, portanto, está na transfiguração do autor e da criança, mas também na relação entre Machado de Assis e Mário de Alencar com o narrador Silviano Santiago, numa espécie de autorreflexão do texto literário. A relação deixa em aberto a figura de Jesus, pois “a constatação literária do enviesado ou convulsivo contrapõe a história pessoal do escritor à história da nação que se moderniza à força e, diferentemente, anseiam - escritor e nação - ser cosmopolitas” (Melo Miranda, 2017, p.4).

Assim, o narrador se camufla no texto a partir de elementos tangenciais a ele, ocupando-os e fazendo com que sejam parte da matéria narrativa, pela leitura e pelo diálogo, que permitem a importação de André Breton e o surrealismo, por exemplo, para pensar a doença como fruto de uma beleza convulsiva que se alastra pela narrativa. Na página 65, uma figura de Buster Keaton como Vênus de Milo se concatena com uma discussão acerca da anedota do alfaiate de Samuel Beckett: embora Deus tenha criado o mundo em sete dias, demorou-se mais para que uma peça de roupa ficasse pronta, porque, diferentemente de Deus, a calça não foi mal feita – dessa maneira, cito: “o Alfaiate – o Homem – pode escrever direito o que Deus fez apressada e egoistamente torto” (Santiago, 2016, p.65).

São essas as simetrias reflexivas que vem aparecendo ao longo do trabalho, fruto do papel transfigurador da obra, que se estabelece entre o quadro de Rafael e a fotografia de Augusto Malta, entre Beckett e Keaton, entre a opinião de Carlos de Laet e Maxime du Camp com o pensamento surrealista de Breton, enfim, uma estrutura feita sempre a partir das relações. Existe uma iconografia do texto, que é feita para generalizar o espaço apresentado pelas harmonias construídas, dando ao leitor a capacidade de arguir sobre um pensamento fora ao intervalo de tempo de 1905 a 1908 a partir dele e de suas probabilidades. Aproxima-se do real e do ficcional, de vida e obra: “encarnação da arte como metáfora da vida, encarnação do artista como metáfora do ser humano” (id., p.66).

Observo também que o livro abre-se com duas epígrafes, e a segunda trata sobre como todo “escritor é sempre um homem que escolheu mais ou menos o imaginário: precisa de certa dose de ficção. [Jean-Paul Sartre]”. Acredito que seja importante pensar que, embora dentro das páginas do

romance as referências sejam feitas a um narrador que representa Silviano Santiago, elementos como epígrafes não fazem necessariamente parte da narrativa, porque a precedem, indicando um espaço cuja função é dar expressão ao texto por uma voz autoral.

O imbricamento entre autor e narrador, ambos Silviano Santiago, faz parte da narrativa, assim como o jogo entre real e ficcional, que se estabelece desde a epígrafe a última página do romance. Faz, inclusive, parte da estética do ator, que concebe a relação do texto ficcional pela alcunha da "mentira" propondo um tipo de construção textual que investiga os elementos da literatura a partir da tensão entre as fronteiras. Tal elemento vem como um "exercício consciente e duplo da imaginação e dos meios de expressão" (Santiago, 2000, p.28), termo retirado de texto de Silviano Santiago sobre Machado de Assis, no qual estabelece uma retórica da verossimilhança para falar sobre Dom Casmurro. Chave de leitura interessante, visto que Silviano Santiago desloca o debate de verdade para verossimilhança, convergindo as noções de trabalho artístico feitos em Machado para pensar uma construção crítico-literária que pensa sobre si mesmo, sobre figuras da crítica, obras literárias de Machado de Assis, sobre o contexto da *belle époque*, tudo isso como camadas desse romance numa espécie de tessitura que sempre coloca em primeiro plano a própria linguagem. Assim, embora o texto possa "mentir", está dizendo a verdade da arte, dentro do que é possível e do que é legível na linguagem:

(...) Machado de Assis, como protagonista a atuar no palco desta narrativa, não vive mais com amor, fúria, ou desdém as incertezas e as asperezas do dia a dia. Pelo esmero com que arma os gestos básicos da sobrevivência do corpo e do espírito e os desenha, como mímico, no espaço da página em branco, aplica-se como aluno disciplinado ao ritual da vida diária pelo esforço gratuito, ritmado e belo das mãos que escrevem (Santiago, 2016, p.66).

Os corpos individuais dispostos na obra mesclam-se ao próprio corpo da obra. Machado de Assis está num palco, e, por isso, delinea sua postura num espaço ficcional. A referência, claro, aqui serve para pensar tanto o Rio de Janeiro como propriamente a narrativa de Silviano Santiago, fazendo com que se corporifique o pensamento num lugar: a construção estético-cultural

de todos narrados e da própria vida e da arte como um todo. “Na história do mundo ocidental e na vida de quem é vivo há simetrias inesperadas e definitivas – escreve no seu memorial o conselheiro Aires, personagem de Machado de Assis, e acrescenta: ‘A verdade pode ser inverossímil e muitas vezes o é’” (id., p.24). Com isso, propõe camadas no romance que aprimoram o emaranhado de assuntos e de formas presentes.

Todavia, como bem coloquei desde o início, além de autor e narrador dessa sofisticada rede de significações, Silviano Santiago também atua como leitor frente às cartas. Logo, age de forma crítica, dando-nos um formato de literatura cuja lembrança sistemática das aparições e figuras ao longo do texto são sempre feitas pensando o trabalho do verossímil, da literatura, estabelecendo um jogo de sinceridade e de linguagem pelo apontamento da invenção e da dramatização como foco e como estratégia para construção do livro.

E, nesse panorama, torna-se imprescindível lembrar do outro significado do título, Machado (de Assis), e de figuras como Flaubert, dr. Miguel Couto e o escritor em suma tematizado. O primeiro capítulo também é aberto por uma epígrafe interessante, de Foucault: “Ora, para caracterizar os retornos a Freud e a Marx, é preciso acrescentar um último atributo: **eles se fazem com vistas a uma espécie de costura enigmática da obra e do autor**” (id., p.13 [grifos meus]).

Se a epígrafe seria para um posicionamento de via mais autoral, acredito que seja uma das chaves de leitura para se pensar tanto o livro como o enredo, isto é, discutindo acerca da autoria: o uso do nome de Machado de Assis já no título dá ao texto densidade e questiona a noção de autor empírico. Esse texto funciona numa instauração de discurso alheia, feita por Machado de Assis e apropriada por Silviano Santiago, que decide brincar com os conceitos, porque é autor do romance e leitor das correspondências: a quem, de fato, se deve os discursos presentes no texto dentro de um funcionamento cultural? Machado de Assis é, portanto, contemporâneo de Silviano Santiago ou o avesso se concretiza?

Ao caminharem aleatoriamente pelo caminho trilhado pelo fantasma de Machado de Assis nos quatro últimos anos de vida, as fantasmagorias do narrador deste livro se sobrepõem o dia e mês que nasço em 1936, 29 de setembro, ao dia e mês em que morre o grande escritor em 1908, 29 de setembro. O narrador sobrepõe o personagem nascido numa distante cidade interioriana de Minas Gerais ao protagonista morto na capital federal do Brasil (id., p.52).¹

Não é trabalho de exclusão desta ideia, mas de tensão. Silviano Santiago sugere continuidade ao trabalho de Machado de Assis e dá a coincidência das datas como motivação, numa lembrança entre a relação sempre constante de ficção e de fato. Aos poucos, essa complexa rede vai anunciando a maneira de que o narrador Silviano Santiago decide trabalhar: por um tipo legítimo de mentira, que propõe múltiplas significações, reinvenções de cenário, lógicas de adição (ser isto e ser aquilo), fazendo da escrita autobiografia, biografia e romance. É com isso que se constrói a história mal contada do romance, porque, de acordo com o teórico Silviano Santiago, "a boa literatura é uma verdade bem contada... pelo leitor... que delega a si - pelo ato de leitura - a incumbência de decifrar uma história mal contada pelo narrador" (Santiago, 2008, p.177).

O uso do narrador em primeira pessoa e as coincidências de data, somadas ao trabalho feito com liberdade poética, tira a função somente de biografia do texto. Romance, de fato, mas do tipo que coloca o "eu" em cena necessário para pensar o diálogo feito entre literatura e vida. Como seria possível narrar sobre esses temas e o desacerto fragmentário do tempo sem que se colocasse no texto, também, o recurso autobiográfico? Ao utilizar a equação sobre falar dos outros, o narrador fala sobre si, numa astúcia da linguagem para falar sobre o hoje, propondo a escrita no romance como uma noção contemporânea de subjetividade, na qual a própria matéria narrativa se expressa como fundamento para o eu, dando ao ato de escrever uma prática de identidade. Por isso, o "eu" feito pela linguagem não se opõe à ficção, mas sim pode tê-la como suplementação numa vida ficcional que dá força autorreflexiva para a linguagem discutir assuntos como a fragilidade identitária do sujeito e as demarcações temporais da vida.

¹O autor Silviano Santiago está "brincando" com o seu próprio nascimento, já que dá a sua data e lugar de nascimento (Formiga, Minas Gerais) como semelhança a do narrador.

Parece haver uma contaminação epistemológica entre arte e vida, que está sempre colocada frente à tarefa de escrever, na qual permite ao narrador Silviano Santiago sempre manter os gêneros e as tensões como uma maneira de discutir a partir do meio, num estatuto teórico-ficcional que lhe é caro:

Uso as duas mãos como pinça e com elas imprenso e logo depois apalpo o grosso volume da *Correspondência de Machado de Assis*. Examino-o, ainda que somente pelas capas e pela lombada. O tato dos dedos abusa da curiosidade e respeita meu receio. Manuseia-o como se fosse pequeno e misterioso embrulho explosivo, entrevisto ao acaso da caminhada rotineira pelas ruas antigas do centro do Rio de Janeiro (Santiago, 2016, pp.48-49).

O romance atua como biográfico e crítico, operando do texto para a vida ao ser feito das cartas para pensar a realidade e colocar em cena uma própria discussão sobre o corpo de Machado de Assis e o corpo da literatura. Ao mesmo tempo, apresenta a experiência vivida do passado conjugada com a experiência imaginada, complementada pelo jogo da literariedade, dando forma de narrativa feita com poder poético para desconstruir um lugar fixo e desfazer as elaborações de sentido comuns, dando registro à vida das figuras apresentadas pelo texto apresentado.

Nesse cenário, a mentira de Silviano Santiago se torna verdade poética, atributo importante para a arte. É imperativo que o trabalho não domestique o objeto literário, pois domar um romance seria um exercício inequívoco e ditatorial que serviria para reafirmar a eficácia de quem quer manter curtas as rédeas sobre o próprio corpo ou sobre o corpo alheio (id.,p.15). Por isso uma impertinência formal, apontando um dispositivo para pensar para além de conceitos tradicionais que constroem uma forma consolidada. Para Silviano Santiago, parece ser mais interessante falar da literatura pela literatura, fazendo dela o seu "eu", construindo "vida" diante a observação da história do passado e da historiografia da literatura brasileira. Fazer do literal, literário, e do literário, literal.

Por isso, o romance pode atuar com a presença de uma prosa ficcional que seja esteticamente crítica sobre a realidade e sobre a literatura. Como a contemporaneidade apresenta novas formas de se fazer arte e de se fazer crítica, é possível pensar que Machado pode funcionar como uma cartografia

capaz de atravessar as fronteiras entre o campo crítico e o campo literário, funcionando exatamente nesta tensão, permitindo que o romance tenha uma característica a que Florencia Garramuño chamou de “dicção crítica”: uma inespecificidade na qual autor e crítico, criador e analista nem sempre se distinguem, porque arte e crítica se dão como discursos que buscam formas de conhecimento sensível e material ao mesmo tempo em que observam, perguntam e elaboram formas para o mundo e para imaginar outros mundos possíveis (Garramuño, 2016, p.87).

Uma das maneiras de se pensar isso é pela apropriação da estratégia de leitura que Santiago toma de Derrida: ler pelas bordas do texto, suas margens. Não se trata de opor conceitos, mas sim de compreender o funcionamento que o autor deu à hibridez: parece funcionar melhor pela desconstrução para fugir do parâmetro linear da historiografia. O sujeito presente no texto se articula com a presença da reconstrução de uma história e de um modo de ler um texto, e, nisso, o escritor-pensador Silviano Santiago compõe um não aprisionamento da escrita às formas discursivas canônicas (Ribeiro, 2008, p.191). Uma narrativa contemporânea, como *Machado*, passa pela sua própria reflexão, e, por isso, não reproduz o real simplesmente, mas o traz como espaço para questionamento e observação da vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó - SC: Argos, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., textos complementas e notas Ediso Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (Sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec/Unesp, 1988.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.

GARRAMUÑO, Florencia. Depois do sujeito: formas narrativas contemporâneas e vida impessoal. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online]. 2017, n.50, pp.102-111. ISSN 2316-4018. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018507>.

_____. Devires da crítica: crítica, pós-crítica, crítica inespecífica. In: OLINTO, Heidrun K; SCHOLLHAMMER, Karl E; SIMONI, Mariana. (Org.) *Literatura e artes na crítica contemporânea*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016.

_____. Formas da impertinência. In: GARRAMUÑO, Florencia; KIFFER, Ana Paula Viega. (Org.). *Expansões Contemporâneas: Literatura e outras formas*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

MELO MIRANDA, Wander. A Beleza Convulsiva. In: _____. (Org.) *Silviano Santiago - Um mestre das letras*. Belo Horizonte: Suplemento Literário de Minas Gerais, 2017.

RIBEIRO, Roberto Carlos. *Duplo estilete: crítica e ficção em Silviano Santiago*. Tese (Doutorado). Faculdade de Letras - PUCRS: Porto Alegre, 2008.

SANTIAGO, Silviano. *Machado: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Meditações sobre o ofício de criar. *Aletria*, v.18, jul./dez., 2008.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

VIEIRA, Isabela. *Moradores de favela resistem à desapropriação*. EBC, 08 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/noticias/brasil/2014/01/moradores-da-metro-mangueira-resistem-em-favela-que-esta-sendo-desapropriada>>.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegart Fiest. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SOBRE OS AUTORES

ARMANDO GENS

Possui doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2000). Atualmente é professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Atua no Curso de Especialização em Estudos Literários e no Mestrado em Estudos Literários, do programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN), da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Participa do Grupo de Pesquisa LABELLE- Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em poesia e ilustração.

armandogens@uol.com.br

CARMEM NEGREIROS

Professora Associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), possui Doutorado em Teoria Literária pela UFRJ e realizou estágio pós-doutoral na FFLCH-USP. Coordena o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (Labelle) UERJ-CNPq. Possui artigos e livros publicados e acaba de lançar Lima Barreto, *caminhos de criação* (em parceria com Ceila Ferreira) pela EDUSP. carmemlucianegreiros@gmail.com

ÉRICA GONÇALVES DE CASTRO

Possui graduação em Letras (Alemão/ Francês /Português) e em Filosofia pela USP; Doutorado (em Literatura Alemã) e Pós-Doutorados (em Teoria Literária e em Filosofia) pela mesma Universidade; realizou estágios de pesquisa em universidades da Alemanha (Doutorado-sanduíche), Suíça e Áustria (pós-doutorados). É ensaísta, pesquisadora – dentre os principais temas estão a obra de Robert Musil e as relações entre romance e ensaio –, e tradutora. Já verteu para o português, entre outras, obras de Erich Auerbach, Robert Musil, Arthur Schopenhauer e Marcel Proust. É autora de *A aprendizagem da crítica. Literatura e história em Walter Benjamin e Antonio Candido* (Intermeios /Fapesp, 2014) Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE- Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque ericastro@yahoo.com

FÁTIMA MARIA OLIVEIRA

Doutora em Estudos de Literatura pela PUC-Rio (2004), onde também obteve o grau de Mestre (2000). Gradou-se em Letras, Português/Literaturas pela UFRJ (1984). Professora de língua portuguesa e literatura brasileira da rede pública federal. É autora do livro *Correspondência de Lima Barreto: à roda do quarto, no palco das letras* (Ed. Caetés, 2007). Participa do Grupo de Pesquisa/CNPq “Estudos de literatura e cultura na Belle Époque: LABELLE”. Atua desde 2004 no Curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ fmorj@uol.com.br

GIOVANNA DEALTRY

Professora do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É Doutora em Estudos Literários pela PUC-Rio e publicou, entre outros, *O Futuro pelo retrovisor - Inquietudes da literatura brasileira contemporânea* (Rocco - organização com Paloma Vidal e Stefania Chiarelli) e *O fio da navalha – malandragem na literatura e no samba* (Casa da Palavra/FAPERJ). Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE- Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque giovannadealtry@gmail.com

GUILHERME IGNÁCIO DA SILVA

Integrou o núcleo de professores que trabalhou na implementação do curso de Letras da Unifesp, onde dá aulas de língua e literatura francesa. Possui Graduação em Letras Francês/Português/Alemão e em Filosofia pela USP. É membro do projeto Brépols/BNF de transcrição e edição dos cadernos de esboços de Marcel Proust, cuja obra estudou no Mestrado e Doutorado na USP. Nos últimos dez anos, trabalhou na reedição da primeira tradução brasileira de *Em Busca do Tempo Perdido*. Realizou estágio de Pós-Doutorado no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp sobre as *Memórias* do duque de Saint-Simon. guiproust@yahoo.com.

JEAN PIERRE CHAUVIN

É mestre (1999-2002) e doutor (2003-2006) em Teoria Literária e Literatura Comparada - USP, graduado em Letras (Português) pela mesma Universidade (FFLCH/USP, 1995-1998). Pesquisa e leciona literatura brasileira na ECA e atua no programa de pós-graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na FFLCH (USP). Integrante do grupo Labelle, publicou "O poder pelo avesso na literatura brasileira: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto" (2013). tupiano@usp.br

JULIANA NASCIMENTO BERLIM AMORIM

Licenciada em Letras (Português-Alemão) pela UFRJ e em Letras (Português-Francês) pela UERJ, com mestrado em Ciência da Literatura pela UFRJ e dissertação sobre o autor austríaco Thomas Bernhard. Já atuou como revisora de textos para instituições como PMERJ, EdUERJ, EDUEFS e Anhanguera Educacional. Desde 2015, é professora de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio Pedro II, onde desenvolve o projeto Neuromancers, clube de leitura de ficção científica. Em 2016, teve contos selecionados para a coletânea Prosa da FLUP (Festa Literária das Periferias), lançada pela editora Casa da Palavra, bem como um texto em língua alemã sobre a cidade de Leipzig incluído na coletânea "Mein Ort in Deutschland", da editora alemã Hueber. Suas principais áreas de interesse são literatura brasileira, literatura de língua alemã e filosofia. juliananberlim@gmail.com

LAURA NERY

Professora visitante do Departamento de História da UERJ, onde atua na graduação e na pós-graduação. Dedicar-se à pesquisa dos gêneros visuais e literários humorísticos no Brasil em meados do século XIX e início do século XX, em especial a charge e a caricatura que circulam na imprensa carioca do período. Tem artigos e capítulos de livros publicados sobre o tema. Integra o Grupo de Pesquisa CNPq Imprensa e Circulação de Ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX

mnerylaura@gmail.com

LEONARDO MENDES

Doutor em Teoria Literária pela Universidade do Texas (EUA) e Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Publicou *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil* (Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000) e inúmeros artigos em periódicos, entre os quais, recentemente, “Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX” (2016), no *Cadernos do IL* (UFRGS). Seus interesses de pesquisa são a prosa ficcional brasileira entre 1870 e 1920, história do livro, romance naturalista e literatura pornográfica. Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE- Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque leonardomendes@utexas.edu

LUCIANA PERSICE NOGUEIRA

Professora Adjunta da UERJ e, desde o pós-doutorado sobre as traduções de Proust (UFRJ, 2011), pesquisa e publica sobre temas afins – “Proust et sa vision de Ruskin: rétrospection et passage entre les ‘deux côtés’”, *Cahiers de l’Association Internationale d’Etudes Françaises*, Paris. n°66, p.279-305, 2014 (Prêmio de 2013 da AIEF para o Jovem Pesquisador da América Latina), entre outros. Participa dos grupos de pesquisa: Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*(LABELLE) Uerj- CNPq ; O transbordamento da Estética Contemporânea –UERJ/CNPq; Laboratório do Manuscrito Literário, USP/CNPq e Discussão e Estudos da Tradução (Escritório Modelo de Tradução), UERJ/CNPq. É membro do Conselho Editorial da Coleção Letras UERJ/EdUERJ. luciana.persice@yahoo.com.br

MARCELO DE SOUZA PEREIRA

Professor de Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa do Colégio Pedro II. Doutor em Literatura Comparada e Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ. Publicou, entre outros artigos, “A comoção é um prato que se come frio: leitura do *Memorial de Aires*” e “*Coração andarilho*: escrita de si, escrita da pátria”. Seu interesse acadêmico tem como linhas mestras a relação entre texto, memória, imagem e subjetividade. riofish@yahoo.com

MARCUS ROGÉRIO SALGADO é doutor em Literatura Comparada e mestre em Literatura Brasileira (UFRJ). Autor dos livros de ensaios *A vida vertiginosa dos signos* (2007) e *A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob o olhar selvagem* (2013). Traduziu obras de Pierre Mabilhe, Jean Lorrain e Ludovic Tac. Lecionou Teoria da Literatura e Literatura Brasileira em instituições de ensino superior no Brasil (UFF; UnB) e no exterior (Universidade de Santiago de Compostela). Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira na UFRJ, com linha de pesquisa focalizada em literatura brasileira e experiência urbana. Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE- Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque marcussalgado@gmail.com

MARTA RODRIGUES

Mestre em Literatura Brasileira pela UFRJ com a dissertação *Entre a crítica e a paixão: os discursos do narrador e do protagonista em Triste fim de Policarpo Quaresma* (2007) e Doutora pela mesma universidade, com a tese de doutoramento *Lima Barreto, leitor de Balzac: as ilusões perdidas de Luciano e Isaías Caminha* (2012). É professora de Língua Portuguesa, Literatura e Redação no Instituto Federal Colégio Pedro II (CPII), no colégio Andrews e na Secretaria Municipal de Educação. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Ensino de Língua e Literatura (NUPELL), integra o Litescola, grupo de pesquisa do Programa de Residência Docente (PRD) do Colégio Pedro II. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando nos seguintes temas: ensino de Língua e Literatura; a obra de Lima Barreto; o Rio de Janeiro do início do século XX. profmarta2509@gmail.com

MOEMA ESMERALDO

Doutorado em andamento na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em Literatura, cultura e contemporaneidade. Mestre em Estudos da Linguagem (2014) pela Universidade Federal de Goiás- UFG/CAC. Especialista em Literatura Brasileira pela UnB (2008) e em Docência Universitária pela UEG (2007). Atualmente está licenciada para estudos pela Secretaria de Educação do Distrito Federal. moemaesmeraldo@gmail.com

MARISSA GORBERG

Doutoranda em História, Política e Bens Culturais no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas sob orientação da Prof. Lucia Lippi de Oliveira, onde desenvolve a tese *Um olhar sobre a caricatura de Belmonte (1923-1927)*. Participou, como bolsista CAPES, do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior junto ao King's College London, sob orientação de Felipe Botelho Corrêa. É autora do livro *Parc Royal: um magazine na belle époque carioca*, publicado em 2013 pela Editora G. Ermakoff. Participa do grupo de pesquisas *Imprensa e Circulação de ideias: o papel de jornais e revistas nos séculos XIX e XX*, coordenado por Isabel Lustosa (FCRB) e Tania de Luca (UNESP/Assis). Sua área de pesquisa abrange principalmente os seguintes temas: modernidade, moda, comércio, caricatura, periódicos, Primeira República. marissagor@gmail.com

RODRIGO DE MOURA E CUNHA

Graduado em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ (2004). Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro pela PUC-Rio (2006). Doutorando em História Política junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ. Tem experiência na área de História, com ênfase em Teoria e Filosofia da História, atuando principalmente nos seguintes temas: História, Memória, Política e Filosofia. mouraecunha.rodrigo@gmail.com

ROSA GENS

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1997). Professora aposentada do Colégio Militar do Rio de Janeiro e da Faculdade de Letras da UFRJ. Vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, em Literatura Brasileira. Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE- Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da Belle Époque. rosagens@uol.com.br

SEBASTIÃO LINDOBERG DA SILVA CAMPOS

Doutorando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Mestre em Literatura Portuguesa, UERJ. Pós-graduado lato sensu em Filosofia Moderna e Contemporânea, FSB-RJ. Graduado em Letras, UVA-RJ. lindoberg_pe@hotmail.com

THOMAS ALVES HÄCKEL

Mestrando (Bolsa CAPES) em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Formou-se pela mesma instituição em Letras – Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas, fez pesquisas de Iniciação Científica sobre a literatura das primeiras décadas do século XX e Coelho Netto, cujo trabalho recebeu menção honrosa na premiação UERJ Sem Muros. Atualmente pesquisa o romance *Machado* (2016) de Silviano Santiago e temas relacionados a sua narrativa, como ficção biográfica de escritor, literatura crítica, corpo e memória, crítica ficcional thomashackel@live.com



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.