

SCRIPTA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Grão-Chanceler: Dom Walmor Oliveira de Azevedo
Reitor: Dom Joaquim Giovani Mol Guimarães
Vice-Reitora: Patrícia Bernardes
Assessor Especial da Reitoria: José Tarcísio Amorim
Chefe de Gabinete do Reitor: Paulo Roberto de Souza
Pró-Reitores: Extensão – Wanderley Chieppe Felipe; Gestão Financeira – Paulo Sérgio Gontijo do Carmo; Graduação – Maria Inês Martins; Logística e Infraestrutura – Rômulo Albertini Rigueira; Pesquisa e Pós-Graduação – Sérgio de Moraes Hanriot; Recursos Humanos – Sérgio Silveira Martins; Arcos – Jorge Sundermann; Barreiro – Renato Moreira Haddad; Betim – Eugênio Batista Leite; Contagem – Robson dos Santos Marques; Poços de Caldas – Iran Calixto Abrão; São Gabriel – Miguel Alonso de Gouvêa Valle; Guanhães e Serro – Ronaldo Rajão Santiago
Secretário de Comunicação: Mozahir Salomão Bruck
Secretário-Geral: Ronaldo Rajão Santiago
Secretária de Cultura e Assuntos Comunitários: Maria Beatriz Rocha Cardoso
Secretário de Planejamento e Desenvolvimento Institucional: Carlos Barreto Ribas
Diretora do Instituto de Ciências Humanas: Carla Santiago Ferretti (Diretora)
Chefe do Departamento de Letras: Juliana Alves Assis
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Juliana Alves Assis
Coordenadora do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

EDITORA PUC MINAS

Comissão Editorial: Ângela Vaz Leão (PUC Minas); Graça Paulino (UFMG); José Newton Garcia de Araújo (PUC Minas); Maria Zilda Cury (UFMG); Oswaldo Bueno Amorim Filho (PUC Minas)
Conselho Editorial: Antônio Cota Marçal (PUC Minas); Benjamin Abdalla Jr. (USP); Carlos Reis (Univ. de Coimbra); Dídima Olave Farias (Univ. Del Bío-Bío – Chile); Evando Mirra de Paula e Silva (UFMG); Gonçalo Byrne (Lisboa); José Salomão Amorim (UnB); José Viriato Coelho Vargas (UFPR); Kabengele Munanga (USP); Leonardo Barci Castriota (UFMG); Philippe Remy Bernard Devloo (Unicamp); Regina Leite Garcia (UFF); Rita Chaves (USP); Sylvio Bandeira de Mello (UFBA)
Coordenação Editorial: Cláudia Teles de Menezes Teixeira
Assistente Editorial: Maria Cristina Araújo Rabelo
Revisão/preparação dos originais:
Tradução e revisão de resumos em língua estrangeira:
Capa e diagramação: Jefferson Ubiratan de Araújo Medeiros
Imagem da capa:

CESPUC — CENTRO DE ESTUDOS LUSO-AFRO-BRASILEIROS • Av. Dom José Gaspar, 500, Prédio 20, Sala 211 • 30535-901 Belo Horizonte, Minas Gerais - Brasil • Tel.: (31) 3319-4368 • E-mail: cespuc@pucminas.br

EDITORA PUC MINAS — Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais • Rua Dom Lúcio Antunes, 180, Coração Eucarístico • 30535-490 • Belo Horizonte, Minas Gerais — Brasil • Tel.: (31) 3319-9904 Fax: (31) 3319-9907 • E-mail: editora@pucminas.br

ISSN: 1516-4039

SCRIPTA

LITERATURA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do
Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC Minas

A cidade na Literatura

Organizada por

Alexandre Veloso de Abreu



CESPUC - MG
CENTRO DE ESTUDOS
LUSO-AFRO BRASILEIROS
DA PONTIFÍCA UNIVERSIDADE
CATÓLICA DE MINAS GERAIS



Scripta é uma publicação semestral do Departamento de Letras da PUC Minas, do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros – Cespuc - MG. A revista publica números alternados com matéria de Literatura ou de Linguística e Filologia, o que se indica no subtítulo: I – Literatura; II – Linguística e Filologia.

Comissão de publicações:

Presidente: Ivete Lara Camargos Walty
Editora geral da revista **Scripta**: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Editora da revista **Scripta** de Linguística e Filologia: Juliana Alves Assis
Editora da revista **Scripta** de Literatura: Terezinha Taborda Moreira
Secretárias: Ev' Angela Batista Rodrigues de Barros
Sandra Maria S. Cavalcante

Conselho Editorial:

Dra. Adriana Fischer (FURB)	Dra. Laura Cavalcante Padilha (UFF)
Dra. Adriane Teresinha Sartori (UFMG)	Dra. Lília Santos Abreu-Tardelli (UNESP)
Dra. Adelia Toledo Bezerra de Menezes (USP)	Dra. Lilian Aparecida Arão (CEFET-MG)
Dr. Adilson Ribeiro de Oliveira (IFMG)	Dr. Luis Maffei (UFF)
Dra. Ana Elisa Ribeiro (CEFET-MG)	Dr. Luiz Carlos Travaglia (UFU)
Dra. Ana Maria e Mattos Guimarães (UNISINOS)	Dra. Luzia Bueno (USF)
Dra. Ana Maria Nápoles Villela (CEFET-MG)	Dr. Manoel Luiz Gonçalves Corrêa (USP)
Dra. Anna Christina Bentes da Silva (UNICAMP)	Dr. Marco A. de Oliveira (PUC Minas)
Dr. Benjamin Abdala Junior (USP)	Dra. Maria Angela P. T. Lopes (PUC Minas)
Dra. Delaine Cafiero Bicalho (UFMG)	Dra. Maria Beatriz N. Decat (UFMG)
Dra. Dora Riestra (UNRN)	Dra. Maria das Graças R. Paulino (UFMG)
Dra. Dorotea Frank Kersch (UNISINOS)	Dra. Maria Helena de Moura Neves (UNESP)
Dr. Edimilson de Almeida Pereira (UFJF)	Dra. Maria Teresa Salgado (UFRJ)
Dra. Elzira Divina Perpétua (UFOP)	Dra. Maria Theresa Abelha Alves (UFRJ)
Dra. Eneida Rego Monteiro Bonfim (PUC-RJ)	Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)
Dra. Enilce do Carmo Albergaria Rocha (UFJF)	Dra. Marta Passos Pinheiro (CEFET-MG)
Dra. Eulália Vera Lúcia Fraga Leurquin (UFC)	Dra. Patrícia R. T. Baptista (CEFET-MG)
Dra. Ev' Angela B. R. de Barros (PUC Minas)	Dr. Paulo Henrique Aguiar Mendes (UFOP)
Dra. Fabiana Cristina Komesu (UNESP)	Dra. Prisca A. de Almeida Pereira (UFJF)
Dr. Francisco Noa (UEM)	Dra. Regina Zilberman (UFRGS)
Dr. Gilcinei Teodoro Carvalho (UFMG)	Dra. Renata Flavia Silva (UFF)
Dr. Hugo Mari (PUC Minas)	Dra. Renata Soares Junqueira (UNESP)
Dra. Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)	Dr. Renato Caixeta da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Fraga Tutikian (UFRGS)	Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET-MG)
Dra. Jane Quintiliano Guimarães Silva (PUC Minas)	Dra. Rosane de Andrade Berlinck (UNESP)
	Dra. Sandra M. S. Cavalcante (PUC Minas)
	Mais...

Indexadores: Latindex, Ulrichs, Clase, MLA, LLBA, Icap, Dialnet, Redib, DOAJ, Diadorim, World-Cat, EZB, CIRC, Erihplus, MIAR.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

S434

Scripta – v. 1, n. 1, 1997 – Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2018.

E-ISSN 2358-3428 - ISSN 1516-4039

Quadrimestral

1. Literaturas de língua portuguesa – Periódicos. 2. Língua portuguesa – Periódicos.

I. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-graduação em Letras. II. Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros.

CDU: 82.03(05)

Sumário

Apresentação

<i>Alexandre Veloso de Abreu</i>	7
--	---

Artigos

A cidade divorciada de si, em Divórcio , de Ricardo Lísias <i>Vera Lopes da Silva</i>	13
O espaço como caracterização da personagem feminina na obra Atire em sofia , de Sônia Coutinho <i>Nêmia Ribeiro Alves Lopes e Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida</i>	27
A utopia da cidade: Londrina em O trovador , de Rodrigo Garcia Lopes <i>Marilu Martens Oliveira</i>	39
A ruína na cidade através da literatura e da fotografia <i>Rafael Fontes Gaspar</i>	51
Cenas cariocas: a teatralidade dos espaços em três contos de Machado de Assis <i>Claudia Barbieri Massera</i>	65
Cidade e cidadela: a nação reimaginada em Janela de Sônia , de Manuel Rui <i>Ludmila Guimarães Maia</i>	79
Cidade e literatura: um encontro com Raskólnikov nas ruas de São Petersburgo <i>Heloísa Alves Braga</i>	91
Os Lugares da Cidade em Hotel Siesta e o Trânsito Metafórico do Feliciano De Mira <i>Wellington Amâncio Da Silva</i>	103
Manaus nas margens da melancolia <i>Cristiane de Mesquita Alves e José Guilherme de Oliveira Castro</i>	119
Matilde Serao e A conquista de Roma <i>Fabiano Dalla Bona</i>	131
Mirante da cidade e o tempo que reluz: rememorações na obra Os canhões do silêncio , de José Chagas <i>Ernane de Jesus Pacheco Araujo e Silvana Maria Pantoja dos Santos</i>	147

Paisagens urbanas: narrativas de porto alegre em perspectiva <i>Natalia Borges Polessso</i>	159
Ilha de Moçambique: “Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar” <i>Luciana Brandão Leal</i>	175
Poéticas urbanas para o terceiro milênio: um epos para o Rio de Janeiro <i>Valeria Rosito Ferreira</i>	183
Unnatural London: The Metaphor and The Marvelous in China Mieville’s <i>Perdido Street Station</i> <i>Alexandre Veloso de Abreu</i>	195
 Entrevista	
O poema vem como um cavalo: crítica, edição e criação pelas lentes de Júlia de Carvalho Hansen <i>Otávio Augusto de Oliveira Moraes</i>	205

Apresentação

Alexandre Veloso de Abreu*

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Professor no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

Apresento a **Revista Scripta (Literatura) – Volume 22/Número 46**, revista que propôs número temático dedicado ao estudo da cidade na literatura. Sugeriu-se uma reflexão sobre a utilização da cidade como estratégia narrativa, entendendo a cidade como o espaço em que o fato e a imaginação se fundem, em que a unicidade e o fragmentário coexistem, aceitando e contemplando as diferenças. Buscou-se, também, um aprofundamento nas análises de utopias e distopias, maneiras de entender como os discursos contemporâneos caracterizam e entendem a cidade levando em conta a sua polifonia, mescla de estilos, suas significações e ressignificações, na tentativa de decifrar a polis situada no limite entre a realidade e a ficção.

Quando uma cidade é representada em exercícios ficcionais, assume um espaço indissociável ao referente espacial, mas, ao mesmo tempo agindo como um elemento único de percepção da realidade. A urbe é dos domos, mas não é vista inteira. A cidade, então, é um espelhamento de referente espacial, não agindo como seu esgotamento e, sim, como uma possível reflexão. Cada cidade refletida na literatura pretende-se como uma versão de verdade. Trata-se de uma constante reflexão da cidade como espaço referente e subjetivo. A cidade em suas diversas proporções não fere a percepção da realidade que cada um tem. Ela permite possibilidades. A cidade é o espaço, o loco de percepção das coisas. Mesmo sendo calcada e ambientada muitas vezes em um referente específico, é, primordialmente, dimensionada por suas impressões e o seu estado fenomenal. Dimensiona-se nas infinitas percepções de tempo. Cada ser é uma cidade. No mundo do possível todo ente é imaginável e na urbe ele se torna audível. A cidade pode participar como espaço psicológico, pode envolver tudo, assim a urbe passa a participar do referente.

A concepção da cidade também se refere ao estabelecimento social e físico. O social diz respeito ao comportamento dentro do espaço. O físico é a referência palpável das construções que a formam, mas que assumem formas diversas de percepção. Pode-se abordar a concepção de cidade enquanto estrutura social envolvendo as hierarquias sociais e divisões de classe e, certamente, por outras dimensões antropológicas. Aborda-se a arquitetura com manifestação de ocupação do espaço, explorando, assim, a sua constituição empírica, sempre lembrando, no entanto, que se trata da representação de um imaginário. A cidade não esgota esse imaginário. São variantes do espaço, milhares de mitos seculares. Foge-se do plano empírico para se entender a urbe como um complexo emaranhado de entendimentos.

O geógrafo canadense Edward Relph focaliza seus estudos na percepção espacial e considera o espaço e o lugar como estruturados dialeticamente na experiência ambiental humana. A compreensão do espaço está relacionada aos lugares onde o ser humano habita e acaba ganhando significado a partir de seu contexto espacial, portanto, a natureza do lugar e seu significado estão diretamente relacionados à dimensão da vida e da experiência humanas.

Relph começa seu aclamado **Place e Placelessness** elaborando sobre o espaço e sua relação com o lugar. O espaço é muito mais do que um simples recipiente que encapsula lugares ou um mero plano isométrico que organiza construções. Em vez disso, o espaço só pode ser realmente percebido se estiver relacionado a um entendimento de lugar mais baseado na experiência. (cf. SEAMON, 2008) O espaço deve ser explorado em termos de como as pessoas o experimentam também, só então isso realmente significará algo.

Não se pensa a cidade sem imagens. Infere-se que não há um espaço sem imagens. Percebe-se, no entanto, que a cidade é mental, por isso não afastada do fenômeno do referente. Tudo se representa. Significação. Capturam-se espíritos em imagens e amplamente recebem diversos entendimentos. Não há cidade que não participe, assim, da referência. Por mais fantástica que seja, a cidade dimensiona-se em uma ideia empírica. A cidade frustra-se, como o todo, por não se igualar à ideia. A cidade real é mera idealização, como o próprio *logos*, representando uma ideia de que não dão conta. A ideia de cidade é criada domo por domo. Passa a ter um valor referente tão significativo quanto a cidade de

argamassa, vigas e concreto. O referente espacial procura se perceber não como um movimento, mas como uma projeção. Essa é a proximidade com a cidade com quem a habita.

Volta-se para as questões do imaginário, muito vívido com fenômeno e evoluído no referente. A cidade, também, revela-se com uma impressão do imaginário de quem a percebe. Na verdade, o imaginário oscila entre o dito e o não dito, o imaginário e o empírico, ato que o consagra como um fenômeno referente, pois o imaginário circula em toda urbe. Cada domo trata de inserir o seu imaginário. A cidade retém este imaginário em suas descrições e realizações. Difícil fugir do contraponto de que o imaginário pode ser abordado de maneiras distintas, pois o referente visto é abordado de maneira plurifacetada. Logo, o imaginário tem caráter de idealização mesmo transitando em planos intra e extra espaciais. Isso não anula sua maneira transitória e inquieta. A cidade aceita uma reflexão referente apesar de ser percebida em uma instância multidialógica.

Nora Plesske em **The Intelligible Metropolis: Urban Mentality in Contemporary London Novels** retoma Sharp e Wallock para nos lembrar de que qualquer palavra que usamos forma a cidade, os tipos de metáforas que nós usamos influem no tipo de cidade que vemos. A cidade como um palimpsesto é recorrente metáfora do contemporâneo e sua presença linguística estabilizante é de extrema complexidade na metrópole da literatura hodierna. Plesske se refere a Londres especificamente, mas percebemos que a metáfora e o palimpsesto espelham a estrutura urbana em camadas, um revestimento de arquitetura, vida, ideias, imagens e sentimentos. Para Plesske o palimpsesto é a metáfora perfeita da noção contemporânea da polis *E Pluribus Unum*. A cidade de muitos, a cidade um, a cidade de todos.

A meta referência também se manifesta. A cidade fala da cidade. Polis sobre polis. Um abismo dentro do outro. Um tempo dentro do outro. Um espaço dentro do outro. Naturalmente a cidade fala de si quando se entende como espaço. Concebe o próprio entendimento que se reinventa sempre, pois é vista de diversos modos.

A cidade pode ser vista como um fenômeno cosmogônico, evidenciando ainda mais a sua porção transitória. A impressão pode muito bem ser calcada em cosmogonia, ou seja, em cima de considerações míticas, de gênese, origem, explicando, assim, a intensa relação da cidade com os incontáveis imaginários que a cercam, inserida concomitantemente com o ato de contar, pois o ato de descrição, o mitológico — *Mýthos*, *logos*, não pode ser separado do relato, o espaço é formado pelo *logos*. A origem da cidade é a do espaço contado, do imaginário. Uma impressão e expressão cosmogônica.

Temos aqui doze trabalhos selecionados protagonizando a cidade, o espaço como objeto de estudo.

Fabiano Dalla Bona nos mostra as impressões da escritora e jornalista Matilde Serao no romance **La conquista di Roma (A conquista de Roma)** publicado em 1885. O deambular do protagonista observa o processo de modernização da cidade que, em favor de uma equiparação às demais capitais europeias da época, sacrificava seu passado histórico e artístico para se adaptar às exigências de seu novo status de capital da Itália.

Ernane de Jesus Pacheco Araújo e Silvana Maria Pantoja dos Santos trazem São Luís do Maranhão como espaço na obra **Os canhões do silêncio** (2002), de José Chagas. O mirante se configura como lugar do dizer poético, fusão de espaço e tempo diluída na subjetividade da voz poética.

Temos o Rio de Janeiro de Machado de Assis, em que a teatralidade no espaço é retratada por Claudia Barbieri Masseran. Ela se vale de três contos “A cartomante”, “O diplomático” e “Mariana” para salientar a estratégia cênica do espaço machadiano.

Deslocamo-nos para São Petersburgo para acompanhar a análise de Heloísa Alves Braga de **Crime e Castigo**. Ela esclarece que o vagar de Raskólnikov pelas ruas evidencia tanto o dilema do protagonista quanto a diversidade de pessoas que caminham pela cidade, unido os aspectos factuais e ficcionais.

Natalia Borges Polesso desenvolve um pensamento-paisagem (cf. COLLOT, 2011) para perceber Porto Alegre como espaço em doze obras de escritores gaúchos contemporâneos. A paisagem se ressalta como um conjunto de referencialidade para sua construção.

Esfoldado e correndo a São Silvestre está o protagonista de **Divóricio**, de Ricardo Lísias. Nesse espaço, nesse tempo (a São Paulo de um ano que finda), temos a errância do ser na polis tão bem retratada no texto de Vera Lopes da Silva. Destaque para o exercício metaliterário da narrativa de Lísias, bastante sofisticada e madura.

Ludmila Guimarães Maia apresenta a nação reimaginada em **Janela de Sônia** de Manuel Rui. Destaca que Luanda representa a autonomia conquistada pelos revolucionários e o modelo de ordem e prosperidade em meio ao caos desvelando uma metonímia da reconstrução do país e uma metáfora da capital de Angola.

O romance **O trovador** (2014), de Rodrigo Garcia Lopes trata da colonização do Paraná tendo como cenário principal a cidade de Londrina. Marilu Martens Oliveira vê a construção utópica da cidade, a cidade que se projeta, verificando a hibridez da narrativa em análise.

Cristiane de Mesquita Alves e José Guilherme de Oliveira Castro analisam a manifestação subjetivada e alegórica da cidade de Manaus pelos olhos do protagonista Nael de **Dois Irmãos** (2000), de Milton Hatoum. Nael é um flâneur que perambula por Manaus para compreender como se processa a formação da melancolia, a melancolia do ser.

Nêmia Ribeiro Alves Lopes e Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida mostram e a representação da cidade-personagem, da paisagem e da metáfora do labirinto no romance “Atire em Sofia”, de Sônia Coutinho, como elemento de ruptura com o padrão tradicional de representação do urbano e como caracterização da mulher em relação ao espaço em que está inserida.

Luciana Brandão Leal nos mostra a importância da poética da insularidade no espaço matriarcal de Moçambique. A autora lembra que o espaço das ilhas possibilita o encontro de diversos povos, culturas e influências múltiplas, construindo um espaço de trânsitos de pessoas e de suas ideologias. Refletindo sobre a geopoética da Ilha de Moçambique, concorda-se com Kenneth White que explica como “geografia” é “atravessada” pela experiência estética do mundo e defende uma visão fenomenológica da relação entre o Homem e a Terra.

Rafael Fontes Gaspar aborda o conto “Uma arte de fazer ruínas” de Antonio José Ponte. As descrições literárias contribuem como forma de observar o processo de destruição de antigas construções, são modos de compreender a relação da experiência do sujeito na cidade, refletindo sobre a destruição da memória de construções abandonadas, como as ruínas habitadas em Havana.

Wellington Amâncio Da Silva mostra o teor documental, artístico e literário do livro “Hotel Siesta”, de Feliciano de Mira. Atenta para a cronologia e espacialidade inusitadas da obra, que contém narrativas com excursões oníricas, poéticas, imagéticas, mnemônicas e pictóricas, diante da presença das cidades.

“Unnatural London: the metaphor and the marvelous in China Mieville’s *Perdido Street Station*” explora elementos alegóricos e não naturais no aclamado romance *new weird*, começando com um paralelo entre a cidade fictícia New Crobuzon e Londres. A literatura de fantasia examina a natureza humana por meio do mito e do arquétipo e a ficção científica explora os mesmos aspectos, embora enfatizando as possibilidades tecnológicas. O horror explora a natureza humana mergulhando em nossos medos mais profundos. Encontramos os três elementos profusamente na narrativa, em um denso exercício ficcional. Na narratologia pós-clássica, as narrativas não-naturais (unnatural narratives) são entendidas como exercícios miméticos questionando a verossimilhança no nível da história e do discurso. Quando consideradas não-naturais, as narrativas têm um escopo mais amplo, às vezes até transcendendo essa limitação mimética. Elementos fantásticos e maravilhosos geralmente nos parecem bizarros e questionam os padrões que governam o mundo real ao nosso redor. Embora os

mundos de fantasia também espelhem o mundo em que vivemos, eles nos permitem a oportunidade de confrontar o modelo quando personagens ou cenas fisicamente ou logicamente impossíveis realçam a imaginação do leitor. Elementos do fantástico e do maravilhoso se relacionam com a metáfora como uma figura de linguagem e podem nos ajudar a explorar as funções arquetípicas dos personagens, relacionando esses símbolos alegóricos à polis. Na narrativa de Miéville, esses personagens serão comparados aos habitantes de Londres em diferentes contextos temporais e espaciais, realçando como o romance representa metaforicamente a cidade como uma estratégia narrativa elaborada.

Temos a entrevista Otávio Augusto de Oliveira Moraes com a poeta Júlia de Carvalho Hansen, explorando um exercício poético pungente dentro dos espaços da contemporaneidade.

Referências

PLESSKE, Nora. **The Intelligible Metropolis**: Urban Mentality in Contemporary London Novels. Bielefeld: [Transcript] Lettre, 2014

RELPH, Edward. **Place and Placelessness**. Chicago: Pion Ltda, 1976

SEAMON, David. A Singular Impact: Edward Relph's Place and Placelessness. **Environmental and Architectural Phenomenology Newsletter**, vol. 7, 1996.

A cidade divorciada de si, em **Divórcio**, de Ricardo Lísias

Vera Lopes da Silva*

Resumo

Este artigo apresenta um estudo da relação entre cidade e voz discursiva presente em **Divórcio**, de Ricardo Lísias, obra literária brasileira contemporânea que manifesta certa desconfiança quanto ao próprio trabalho de escritor de literatura, desconfiança evidenciada por meio de um recurso estético relativo ao elemento composicional da narrativa: o espaço urbano. Inquieta, a voz discursiva, que se encarna no narrador, não se fixa, está sempre em deslocamentos físicos ou mentais, como se fosse impulsionada para o entendimento de si. Sendo assim, pela impermanência em que se coloca, é revelado um embaraço, um dilema, um mal-estar quanto à sua existência, problema que se apresenta sob certa aura de fascínio, cuja resolução se dá na e pela construção da escrita, revelando o tempo em que se inscrevem, a contemporaneidade, tudo elucidado pela errância no espaço.

Palavras-chave: Vozes discursivas. Narrador. Escritor. Espacialidade. Cidade.

The City Divorced from Itself, in **Divórcio**, by Ricardo

Abstract

This work presents a study between city and discursive voice as presented in **Divórcio**, by Ricardo Lísias, a brazilian contemporary literary work which manifests distrust about the very work of the literary writer, a suspicion which is evidenced through a aesthetic resource relative to the compositional element of the narrative: the urban environment. Restless, the discursive voice, which incarnates itself in the narrator, does not settle down, rather it is always in physical or mental motion, as if boosted towards self comprehension. Thus, through the impermanence which it puts itself in, an embarrassment, a dilemma, a feeling of uneasiness about its existence is revealed, a problem which shows itself under a certain aura of awe and is cured in and by the construction of the writing, revealing the times when contemporaneity is registered, all of it being clarified through its wanderingness.

Keywords: Discursive voices. Narrator. Literature writer. Spaciality. City

Recebido: 30/03/2018

Aceito: 26/09/2018

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Professora do Departamento de Letras.

Introdução

Este artigo trata da construção de vozes na sua relação com o espaço da e na narrativa na obra ficcional brasileira contemporânea **Divórcio**, de Ricardo Lísias(2013). Peculiarmente não ocorre, na obra em estudo, a construção de uma voz discursiva num espaço onde se ancore, mas entremeadada à construção de um espaço faltoso. Sendo um escritor, função que se desenvolve mais consistentemente no meio urbano, essa voz não permanece nos espaços em que estaria, poderia estar, gostaria de estar salvaguardada; até não olha para esses espaços, não os reconhece nem se reconhece neles; por vezes, passar por eles é sofrido, repassar por eles, uma catarse. Assim, suas ações são deslocamentos físicos e/ou mentais, como aventura (in)voluntária para o deciframento de si. Trata-se de uma voz desajustada, que não olha para o entorno porque não se vê nele ou não quer se ver nele. Tem dificuldade no reconhecimento de si mesmo, sentindo um mal-estar de si na sua existência, problema cuja lida perpassa a vivência no espaço urbano.

Para o desenvolvimento das reflexões, o tratamento desse quadro de relações entre narrador/personagem e espaço se dará mediante o embasamento em alguns teóricos, entre eles mais significativamente George Wink(2015), em seu artigo “Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura”, no qual discorre sobre como o espaço narrado é organizado, qual é a sua relação com o espaço “real” e sobre qual é a função dessa organização em relação às estratégias narrativas. E também Luís Alberto Brandão, em **Teorias do espaço literário** (2013), estudo no qual trata de privilegiar a geografia nas obras literárias, recompondo a espacialização como um estratégia de transgressão que transita em espaços cujo perfil não é exatamente geográfico. (BRANDÃO, 2013, p.20). Outros, como Carlos Reis e Ana Cristina M Reis, Franco Moretti, Gaston Bachelar, Julia Kristeva e Silvana Pessoa, também contribuirão para as reflexões.

Usufruindo, então, desses estudiosos, a composição deste trabalho se dá por uma divisão assim manifesta: um primeiro segmento, do qual consta um aparato teórico; um segundo, que traz a leitura da obra (subjacente à qual estão as teorias antes apresentadas) em suas estratégias estéticas relativas à relação voz discursiva-espaço, fomentada pela agregação de outros elementos que compõem a espacialidade; e um terceiro, no qual se apresenta uma reflexão final, quando se tenta alinhar as ideias desenvolvidas.

1 A teoria que se inteira na obra

A atuação da categoria espaço na obra **Divórcio**, de Ricardo Lísias(2013), vai ao encontro de uma manifestação peculiar da literatura contemporânea: a de uma instabilidade espacial externa que ilustra esteticamente a instabilidade interna. A dificuldade de vozes manifestas em obras atuais, quer seja o narrador quer seja um personagem, de centrar-se no espaço, de ter nele um apoio, traduz-se por meio de mecanismos que retratam a desconfiança que tem(têm) de si, ou seja, formalmente, atua(m) de modo a demonstrar sentir(em)-se desalojados, sem lugar no lugar em que habitam. No caso da voz narrativa da obra de Lísias, dá-se uma procura identitária, dentro da cidade, transitando por si e por ela.

Na conjunção de teorias que atendem nossas reflexões, Franco Moretti, em sua obra **Atlas do romance europeu** (2003), estuda obras europeias que lhe permitiram perceber duas funções exercidas

pelo espaço. A primeira delas realça — “literalmente traduzido por preso, ligado ou vinculado ao lugar” — (MORETTI, 2003, p.15, nota de rodapé), o que seria “a natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, suas fronteiras, seus tabus espaciais e rotas favoritas” (MORETTI, 2003, p.15). A segunda traz “à luz a lógica interna da narrativa: o domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza” (MORETTI, 2003, p.15). Isso significa que uma força externa e outra interna dão a forma literária ao texto, o que põe em evidência a interação entre sociedade e literatura. Assim Moretti nos ensina que a percepção da geografia pela qual transitam as vozes estéticas muda nossa maneira de apreender o objeto literário.

Usufruindo ainda das reflexões do ensaísta, com base na fala dos cartógrafos, de que um mapa vale mais que mil palavras (MORETTI, 2003, p. 14), é por meio do mapeamento que vamos acompanhar o estado de pensamento da voz discursiva que se manifesta em **Divórcio**, de Ricardo Lísias (2013).. Não se trata de um protagonista cujo percurso é apenas decorativo. Pelo contrário, seus movimentos externos ilustram seu interior, havendo motivações para a construção do “onde”, do “por onde”, do “aonde”. A busca dessas motivações nos leva a perceber como os espaços configuram-se como estratégia reveladora dessa obra literária contemporânea brasileira, cuja forma se alicerça no deslocamento, na impossibilidade da fixidez, no desconforto.

É assim que ocorre, esteticamente, o que parece ser uma incongruência: a geografia que constitui o alicerce da forma narrativa da obra se apresenta errante, perdida, desestabilizada, sem alicerçamento.

A voz sob nosso foco não têm asilo, não tem onde “con-viver” com suas dores, é um ser “des-centrado”. Sua geografia é errante. Como veremos no próximo segmento, não tem terra, casa, veredas nem palavra nua onde se encostar, perdido em sua condição interna. Essa posição des-centrada em que se forja a obra ilustra que “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”, conforme a conceituação do verbete “espaço”, no **Dicionário de narratologia** (REIS; LOPES, 1987, p.129), e anuncia a relevância da categoria para os efeitos de sentido gerados na sua incongruência com o espaço urbano.

Georg Wink (2015), em seu artigo “Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura”, entende que o espaço acolhe a ação e o movimento dos personagens, sendo amplo ou limitado; protagonista ou mero acessório; inventado ou alusivo a uma geografia real. Em qualquer dessas situações, no entanto, o espaço narrado, “geralmente, não é criado de forma ingênua ou coincidental, mas, sim, pertence às estratégias narrativas e, portanto, cumpre uma função de relevância para a análise literária” (WINK, 2015, p.21). Sendo assim, para empreender a compreensão de como o espaço se desenha na obra literária em estudo, algumas perguntas devem ser feitas a ela: Onde se desenvolve e por quê? Ou, mais precisamente: Como o espaço narrado é organizado e qual é a sua relação com o espaço “real”? Qual é a função dessa organização em relação às estratégias narrativas? Os espaços narrados trazem à tona lacunas e distorções, nos sentidos topográfico (proximidades, distâncias, divisões) e político-social (segregação, assimetrias, representatividade), que podem permitir reconsiderações sobre a função social da obra literária? E, mais adiante, a criação de mapas, mentais ou reais, além de ser um efeito da produção e recepção do texto, também poderia ser usufruída como uma ferramenta analítica na interpretação do texto? (WINK, 2015, p.21-22).

Traçando um quadro mais abrangente da categoria espaço, Luís Alberto Brandão, em sua obra **Teorias do espaço literário** (2013), dialoga com a proposição de Edward W. Soja, que põe em questão “a primazia derivada do preceito de que o espaço é mero cenário para o desenrolar do tempo”. Conforme o autor, a pós-modernidade se caracteriza pelo projeto de “abrir e recompor o território da imaginação histórica através da espacialização crítica”, projeto que corresponde à reversão da tendência, dominante nas análises sociais em vigor no século XIX, “de privilegiar o tempo e a história

em detrimento do espaço e da geografia” (BRANDÃO, 2013, p.20).

Percorrendo esse viés, Brandão faz alguns estudos nos quais insere o conceito de “espacialidade” distinto de “espaço”, ou seja, que não diz respeito.

[...] ao modo como o texto literário *representa* espaços extratextuais. Na verdade, o termo atua na direção contrária, ou seja, tornando viável que, no âmbito da literatura, se estimule e se vivencie a problematização do que é entendido como espaço. Isso ocorre mediante a crítica ao próprio pressuposto de que a categoria espaço é autoevidente, de que determina a si mesma, ou de que não passa de um dado oferecido passivamente à percepção e à conceptualização (BRANDÃO, 2013, p. 175).

O estudioso apresenta três modelos de espacialidade, pautando-se em obras de Rafael Courtoisie(**Música para Sordos** (1971), **Umbría** (1999), **Estado sólido** (1996)), sobre as quais discorreremos brevemente, para que delas possamos usufruir nas reflexões que faremos quando, no segmento seguinte, nos debruçarmos mais detalhadamente sobre **Divórcio**, de Ricardo Lísias(2013).

O primeiro modelo é o espaço tátil, em que se trata o espaço como categoria material. Essa percepção, embora já seja conhecida na teoria estruturalista, nos estudos de Roland Barthes, em Octavio Paz e em Gaston Bachelard, é agora apresentada com singularidade, pois a materialidade não é considerada segundo qualidades ou estados físicos, mas comportando matérias não afins ou cuja afinidade não é óbvia, com imprevisibilidades na relação matéria-objeto, como se não houvesse mais a crença na estabilidade das coisas.

O segundo modelo é o espaço visivo, em que “o espaço configurado/apreendido pela visão é aquele que, em princípio, exige a distância entre o observador e o observado. É essa distância que define a própria nitidez da visibilidade resultante” (BRANDÃO, 2013, p.179). Os objetos, no caso, perdem lugar para as formas, criando ambivalências “entre o tocado e o formalizado, a proximidade e a distância, a percepção e a representação” (BRANDÃO, 2013, p.179).

O terceiro modelo é o espaço dinâmico. No caso, o espaço

[...] pode ser abordado não como uma categoria de base, determinante de outras categorias, mas como resultante, como um efeito; a momentânea cristalização de processos em estados (que podem se revelar em graus de incerteza maiores ou menores) (BRANDÃO, 2013, p. 180).

Por serem conceituados como efeitos de deslocamentos, em seu cerne estão as noções de movimento e de tempo.

Os três modelos se cruzam, sobrepõem-se, acoplam-se, de tal forma que “o espaço tátil pode tender a se desmaterializar, tornando-se impalpável, preferencialmente só movimento” (BRANDÃO, 2013, p.181), o que não significa algo em harmonia, pois o terceiro modelo coloca em questão a própria noção de matéria:

Se a mão, ao tocar, é capaz de fugir à propensão de tratar objetos e espaços de modo escópico, visual, formal; as matérias tornam-se inatingíveis, pois que em constante transformação — ou, mais propriamente, porque se tornam o próprio vetor que determina a transformação (BRANDÃO, 2013, p. 181).

As considerações teóricas vistas neste segmento perpassarão a partir de agora nossos estudos sobre a voz discursiva e seu modo de atuação relacionado à espacialidade, na tentativa de demonstrar como o espaço se aloja em **Divórcio**, de Ricardo Lísias (2013).

2 A obra que se inteira da teoria

Santos e Oliveira(2001), em suas reflexões na obra **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**, começam o capítulo “Espaço e Literatura”, com a seguinte pergunta: “É possível *ser* sem *estar*?” E continuam:

De maneira geral, quando concebemos um determinado ente — seja humano ou não, animado ou inanimado — criamos uma série de referências com as quais ele se relaciona de algum modo. Ou seja: imaginamos uma forma de situá-lo, atribuímos ao *ser* um *certoestar*. Ao realizarmos tal operação, estamos produzindo um *espaço* para o ser. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67).

A obra **Divórcio**, de Ricardo Lísias(2013), coloca sob suspeição essa relação entre ser e estar, começando por um primeiro capítulo cujo foco narrativo, em primeira pessoa, encena ver-se fora de si mesmo: representa não ser e, portanto, não estar, colocando-se como alguém que não é um vivo e também não é um morto:

Depois de quatro dias sem dormir, achei que tivesse morrido. Meu corpo estava deitado na cama que comprei quando saí de casa. Olhei-me de uma distância de dois metros e, além dos olhos vidrados, tive coragem apenas para conferir a respiração. Meu tórax não se movia, Esperei alguns segundos e conferi de novo.

A gente vive a morte acordado.

Nos momentos seguintes, não sei o que aconteceu. Tenho pontos obscuros na minha vida entre agosto e dezembro de 2011. Neles, devo estar morto. (LÍSIAS, 2013, p.7).

Esse narrador olha para seu corpo como se fosse um outro, alguém do lado de fora dele, “a uma distância de dois metros”, vendo seus olhos de morto, percebendo-se sem respiração, como um espírito desencarnado de seu corpo e observador de si mesmo, simulando estar de fora. Situação *nonsense*, configura-se nela um personagem olhando para um outro personagem que é ele próprio: ele mesmo é um outro, de tal forma dissociados e indissociáveis. Tomado de forte sensorialidade, descreve-se como se as sensações fossem ao mesmo tempo alheias e suas — sente seu corpo cair, estende o braço, choca-se com a cama e sente ardência, porque seu “corpo estava sem pele” (LÍSIAS, 2013, p. 7). Assim desnudado, sem pele, o narrador vê a complexidade de si mesmo, seu estado interior, sem roupagens, desprotegido, morto. A imagem um tanto kafkaniana consolida um espaço de linguagem, composto de uma descrição em frases curtas, instantâneas (“Não consegui. Meu estômago encolheu. Senti falta de ar” (LÍSIAS, 2013, p. 8)), que comandam os movimentos do narrador ante o personagem que é ele mesmo, como se ele estivesse dirigindo uma cena (“Agora, distanciei-me um pouco” (LÍSIAS, 2013, p. 8)), aproximando ou distanciando sua câmera, buscando o melhor ângulo de si, um convite para uma leitura a ser feita pela empatia de sensações do leitor, que acompanha o trânsito de movimentos: enquanto o narrador-personagem, com o braço direito, vira para conferir “se o caixão continuava no mesmo lugar” (LÍSIAS, 2013, p. 8); enquanto se distancia um pouco e respira fundo; enquanto se apoia na parede; a cada movimento do narrador-personagem, o leitor move os olhos, sente o ar respirado, contata a parede fria. Então, o corpo, com suas reações atalhadas por outras (“Tive dificuldade para abrir os olhos. Minhas mãos latejavam. Um clarão distante me deixou com tontura. Um corpo em carne viva é quente” (LÍSIAS, 2013, p. 8)), entrecortadas pelo discurso composto de frases curtas, estanques, é a base da percepção espacial em que se dá aquela imagem de morte a se desfazer, reavivada pelos mesmos sentidos que, levados ao extremo na sensação da loucura, lançam o narrador para a busca de um estado de vida, de estar e, então, de ser:

Não me lembro das horas seguintes. Por volta da meia-noite, nervoso por ter enlouquecido, saí para andar. Quando cheguei a uma avenida bastante movimentada, fiz a primeira das muitas promessas que colocaria na cabeça nos meses seguintes: Morro só mais uma vez. (LÍSIAS, 2013, p.8).

A cena inicial ilustra aquilo que Brandão (2013) afirma ser uma problemática espacial de alta complexidade, na qual se tensionam os significados de espaço disseminados e as experiências espaciais usuais em âmbito literário, de forma que a categoria espaço é posta em um deslimite. Trata-se de desfamiliarizar elementos extratextuais que passam a ter significações heterotópicas, com “ênfase naquilo que diferencia (ou melhor, *discrimina*) certos lugares, naquilo que torna não trivial a sua condição” (BRANDÃO, 2013, p.248).

A perspectiva de Brandão orienta a leitura de três localizações anunciadas no início de enredo da obra *Lísias* – e desenvolvidas ao longo do romance –, no que tange a espaços extratextuais: uma casa da qual em algum momento o narrador-personagem saíra (“Meu corpo estava na cama que comprei quando saí de casa” (LÍSIAS, 2013, p. 7)); o espaço onde ele está e de onde ele sai para andar — o que dali a pouco será denominado “cafofo” (“Por volta da meia-noite, nervoso por ter enlouquecido, saí para andar” (LÍSIAS, 2013, p. 8)); a rua (“Quando cheguei a uma avenida bastante movimentada [...]” (LÍSIAS, 2013, p. 8)). Dois deles são espaços de dentro — casa e cafofo; outro, espaço de fora — rua. Os três, entrelaçados e configurados no meio urbano, todos destituídos de sua função localizante e passam à função de representar o estado de desestabilização do narrador. São, assim, áreas parte do espaço urbano que quebram a estabilidade em que, tradicionalmente, se situam, porque carregam elementos que ali se configuram também de forma inusual — como espaços de atuação do narrador-personagem: na casa, a desproteção imputada ao narrador pela leitura do diário; no cafofo, a exposição de um corpo desnudado; na rua, ainda a centralidade do corpo, mas sendo reconstruído para ser o abrigo de si mesmo, pela reconstrução de sua pele. Toda essa espacialidade se dá pela encenação de um narrador que se personifica na função de um escritor. Sendo assim, trata-se de um escritor sem coordenadas, perdido em sua vida pessoal e profissional, que, esteticamente, configura sua descoordenação desdobrando espaços em outros espaços, assim revelando o modo como os percebe, melhor dizendo, como se percebe neles. A cidade não se mostra, então, como um espaço totalizante, mas apresenta-se entrecortada em seus espaços, e sua função será a de espelhamento também de alguém não totalizado, mas visto em suas fragmentações.

A casa, um microespaço do espaço urbano, vista por Bachelard como “o nosso canto do mundo [...] nosso primitivo universo, [...] um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo” (BACHELARD, 1988, p.24), é, na obra em estudo, o espaço promotor do caos. O enredo nos conta de um narrador-personagem, cujo nome é Ricardo Lísias, também um escritor. Ele é casado com uma jornalista há quatro meses, vivendo com ela sob o mesmo teto, onde, circunstancialmente, encontra seu diário, no qual estão registrados comentários negativos sobre ele. Essa leitura traumatizante altera o rumo de sua vida: tira-o da casa, colocando-o em um movimento desgovernado: de casa para a rua, de volta a casa, de casa a um cafofo, do cafofo para as ruas; e tira-lhe a pele, metáfora construída com efeito fortemente realista, ante a sensação de calor e queimadura que emana de cada toque em um móvel, de cada recepção do vento, do leve sinal de que alguém vai apenas lhe esbarrar: são microelementos que compõem microespaços que compõem o espaço urbano.

Naquele espaço de casamento, antes de ler o diário, passavam-se cenas corriqueiras, domésticas, como conversas sobre ter ou não ter filhos ou busca de boletos para pagamentos de contas. Apesar de até então parecer um cosmos e ser assim considerado pelo narrador, a casa já elucidava algo contrário ao seu caráter de abrigo: certa animosidade, certo desconforto, mesmo que ainda não compreendido: “Perguntei, rindo e sentindo algum acolhimento, se ela queria começar a fazer nosso filho naquele momento. Quando terminei a frase, alguma coisa me emocionou. Outra vez, sem nenhuma hostilidade, ela me afastou. Logo, adormeceu”. (LÍSIAS, 2013, p. 24)

Desde sempre, então, esse cenário de trivialidades se desvirtuava para uma função de desabrigo. Não é por acaso, então, que ali se dará o encontro do diário, a leitura casual de uma linha, a decisão difícil de ler todas as linhas:

Lembrei-me de uma conta que precisava pagar naquele dia. Abri a gaveta da minha ex-mulher e vi o boleto no meio de um caderno. Li uma frase e minhas pernas perderam a força. Sentei no lado dela da cama e por um instante lutei contra mim mesmo para tomar a decisão mais difícil da minha vida. Resolvi por fim ler o diário da primeira à última linha de uma vez só. (LÍSIAS, 2013, p. 25).

O diário passa a fazer parte, assim, das representações vinculadas à espacialidade que compõe a narrativa – o diário dentro da casa, a casa dentro da rua, a rua dentro da cidade –, pois ele será também um espaço percorrido: suas linhas serão frequentadas insistentemente, repetidamente, o que ilustra os estudos de Brandão vistos nos segmentos anteriores. O teor da primeira frase, por exemplo, detona a saída do narrador de sua casa para o cafofo e para a rua, num atravessamento incessante entre essas extensões. Os registros são um espaço de leitura (da mulher quanto a ele; dele, memorialmente, quanto a si e a ela, quanto ao período em que estiveram casados; e quanto a si mesmo como escritor) que traumatiza a vida do narrador, provocando a perda da sua pele, tornando seu corpo um espaço de visível desproteção. Impulsiona-o para a rua, para quilômetros a serem percorridos em uma corrida frenética; é, por fim, um objeto discursivo que funciona como ponto de partida para que o narrador se destroe de si mesmo, construindo um movimento que resulta em um outro espaço, materializado e discursivo: uma obra literária intitulada **Divórcio**, que chega até o leitor.

Entre os efeitos da leitura do espaço discursivo diário, o primeiro é, então, a alteração do espaço físico em que se encontra o narrador. O apartamento (*domus*) fica tomado pelo silêncio e tensão, o que foi seguido por ações rápidas e encadeadas de recolha de um objeto aqui, outro ali, ainda algum acolá, em um arranjo agitado, exaltado, de fuga, para, enfim, o protagonista alcançar a rua. Em seguida e no mesmo ritmo, o retorno rápido a casa, apenas para pegar o diário, xerocá-lo, devolvê-lo ao lugar de origem. A partir de então, o enredo passa a se constituir de uma viagem aos seus quatro meses de casado, entremeada pela visita constante a trechos do diário e ao passado.

Simultaneamente, o protagonista chega ao cafofo, onde se dá a cena inicial da narrativa, momento em que ele se vê fora de seu corpo. Esse segundo espaço de dentro será um substituto do primeiro no sentido físico de ocupação, entretanto, sem a ilusão da estabilidade, pois ele é apenas um ponto geográfico de apoio, para onde o narrador vai, de onde sai, para onde retorna. Da mesma forma que a casa, o cafofo é parte da rua, de uma rua dentro de uma cidade. É nele que o narrador se descobre um outro, um corpo, e um corpo sem pele, desprotegido. O cafofo é, assim, pouco descrito e vale mais como uma referência para o narrador, para ter para onde voltar e de onde sair. Não se trata de um posto de paragem:

Achei-a delicada e me emocionei. Na hora que sai, fiz questão de agradecer. Ela talvez tenha achado um exagero. Voltando para o cafofo, procurei refazer na memória o rosto da moça. É bonita, concluí. Não sei o que aconteceu nesse intervalo. Agora, vejo-me de novo na avenida movimentada. (LÍSIAS, 2013, p. 12).

Seu espaço físico de maior constância será mesmo a rua (elemento por excelência do espaço urbano), o lugar realmente seu, entretanto, não em continuidade nem em fixação em nenhum dos pontos que pertencem à via pública e frequentado sem disciplina, aleatoriamente, a serviço do estado emocional em que se encontra. Mais uma vez, o espaço vai funcionar como condição de vivência subjetiva, portanto, ele não tem valor em si mesmo, mas é algo que se projeta sobre o narrador-personagem, permitindo que ele projete suas sensações e aprendizagens, estas que se dão de forma intensa e dinâmica. A cidade deixa de ser em sua geografia e passa a ser a incorporação de uma subjetividade.

Não é por acaso, então, que os títulos dos capítulos da narrativa sejam encabeçados pela expressão “Quilômetro um”, “Quilômetro dois”... até que o narrador tenha percorrido 15 quilômetros, o último, “Quilômetro quinze”. Essa travessia não é feita por um *flâneur*, um apaixonado pelas ruas e que delas usufrui deleitosamente, descrevendo-as, tornando-as visíveis protagonistas em seu estado de

urbanidade. Diferentemente, as ruas, em **Divórcio**, são secundárias, não apresentam detalhes que as tornem reconhecidas como extratextuais: nem uma árvore representativa, nem uma loja, nem uma esquina, nem um edifício, nada que identifique por onde ele anda, nada que personifique o espaço. As ruas cedem sua relevância como categoria na qual se inserem personagens e enredos para um protagonista perdido, sem rumo, desprotegido, sem pele, que anda por elas como uma forma de expelir os pensamentos sufocantes emanados da leitura do diário. A rua não é o objeto de observação nem o de desestabilidade, o verdadeiro objeto transita por ela: ele é o próprio narrador, sujeito do espaço urbano carregado de indiferença. Por isso, abaixo de cada título de cada capítulo, há um subtítulo que alude a algo desse narrador-personagem. Sob “Quilômetro dois”, por exemplo, vem a expressão “um trem passando dentro de mim”, referindo-se ao narrador; sob “Quilômetro cinco”, “não tenho dificuldades para achar amantes”, uma fala da ex-mulher encontrada no diário, mas que reflete o estado do narrador, boquiaberto e sofrido ante a declaração.

Sendo, assim, a expressão do narrador-personagem, a rua permite um passo a passo, um quilômetro a quilômetro que lhe possibilita um itinerário próprio. “Durante esse” percurso — e não “nesse” percurso —, a princípio, de desamparo, o protagonista encontrará em si mesmo uma forma para ter um rumo, não um rumo geográfico, mas um rumo para sua existência. Seu corpo é o espaço-instrumento com o qual ele percorre as ruas; é o espaço que ele transforma. E faz isso pelo movimento desse mesmo corpo, por meio da prática da corrida. Significativamente, o exercício físico conota o percurso interno do narrador: ao mesmo tempo em que atende às necessidades de um ser irrequieto, conturbado, convulsionado, desvairado, desorientado, naquele momento, sem pele, coloca esse alguém em uma dinâmica que lhe desenvolve a concentração em si mesmo, a resistência aos outros. A isso serve o espaço urbano, elemento onde o narrador pode dar vazão a sua dinamicidade. Correndo, vai dando conta de seu processo de reação à leitura do diário: estar sem pele, ir adquirindo nova pele, tornar-se um homem com nova pele, um verdadeiro corpo-espaço em (re)construção. No entanto, essa nova envoltura não é a de alguém com estabilidade, porque o protagonista é, em si mesmo, um ser perenemente instável; o máximo que ele consegue é ter uma mínima rotina na vida, o suficiente para ser ele mesmo e o que o diário lhe havia tirado. O casamento havia sido apenas uma ilusão de estabilidade, pois, até no decorrer daqueles quatro meses, o narrador-personagem não conseguia atender sequer às estabilidades triviais, conforme as próprias palavras da esposa ilustram:

Esses caras que leram demais são muito fechados. Meu marido é muito esquisito. O Ricardo reclamou da fila da Broadway. Ele vai ficar dez dias em NY e não vai ver um espetáculo da Broadway! Ele leu muito, mas não sabe que pela Broadway passaram os grandes atores que começaram a vida lá. Ele quer andar na rua! O Ricardo leu muito, mas não sabe nada. (LÍSIAS, 2013, p.73).

Por isso é que, também não por acaso, um dos campos semânticos dominantes na narrativa pertença ao espaço exterior, a rua, urbano por excelência. Primeiramente, os elementos citados para demarcar o espaço são pertinentes a ela — metrô, plataforma, estação, vagão, avião, aeroporto, ônibus, etc. — entretanto, não restritos ao período pelo qual passa o narrador. Os casos que conta do seu passado, infância e juventude, carregados de situações extratextuais, dinâmicas e agitadas, ratificam isso: “No caminho até o aeroporto da minha primeira viagem de avião, percebi que a careca do meu avô tinha um machucado”. (LÍSIAS, 2013, p. 31).

A pele ferida de um rosto e os trens estão na minha lembrança mais antiga. Foi em 1980 ou 81. Minha mãe não soube precisar. Consultar o resto da família seria muito doloroso. Eu tinha por volta de cinco anos.

Da nossa casa até a dele, o caminho custava mais de duas horas e exigia um ônibus, dois metrô e por fim a única parte que eu gostava: uma viagem de trem entre a estação Júlio Prestes e a de Osasco. (LÍSIAS, 2013, p.41).

Em 2002, juntei dinheiro para visitar a Irlanda. Minha ideia era ficar uma semana em Londres, para

onde não tinha voltado desde o intercâmbio maluco anos antes, e depois passar outros sete dias na cidade de Joyce e Beckett. Achei que seria mais agradável evitar os aeroportos e resolvi tomar um ônibus até onde partem as balsas da costa inglesa. Para não cansar muito, fiz uma parada na feia Birmingham. De lá, tomei outro ônibus para amanhecer no porto e atravessar para a Irlanda (LÍSIAS, 2013, p.49).

Ainda as metáforas para ilustrar como se sente o narrador, emoldurado pelo espaço urbano, são também da mesma área do movimento externo (“[...] como se um trem estivesse passando dentro de mim” (LÍSIAS, 2013, p. 29); “O mundo continua em silêncio, mas agora eu já não me sentia tranquilo. Preciso atravessar dois cruzamentos” (LÍSIAS, 2013, p. 28)); e da necessidade de não estar em espaços restritos. Tanto é assim que um dos trechos do diário mais visitados é a frase com que a ex-mulher o descreve, restringindo-o a um ocupante de espaço exíguo: “Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda”. (LÍSIAS, 2013, p. 15).

Todo o envolvimento com o externo traduz, então, um narrador que vive em trânsito — entra em um casamento de solidez ilusória; sob forte impacto, sai desse casamento; sente-se perdido, deslocado, sem coordenadas; tenta encontrar, nesse turbilhão, algo em que se apoiar. Assim, no decorrer do primeiro quilômetro, a sensação é de enfraquecimento, ausência de pele, dor ao menor toque, sensibilidade à flor do nada. Nos seguintes, ele caminha sem saber exatamente os roteiros pelos quais passa. Contudo, gradualmente, vêm as mudanças, sob efeito do caminhar, do andar mais rapidamente, do correr: sem pele, com um pouco de pele, com pele. Ao longo do percurso, as ruas são lugar de perdição, de desencontro e encontro consigo mesmo. Não há uma descrição de lojas, de praças, de letreiros que dê pistas e roteiros. Não há paredes a serem pichadas. A cidade se perde. Só há ele, o narrador-protagonista, que sente seu desvario, seu riso, seus passos, e, por fim, um corpo sob domínio, com percepção até de braços:

Quem pensa sem ar: ninguém, por exemplo. Você pode chorar desesperadamente na avenida mais importante da América Latina. Ninguém vai te ajudar. Ninguém me perguntou nada quando entrei na linha errada do metrô e olhei confuso para o letreiro. Eu precisava que um velho me dissesse algo, ou uma moça, mas ninguém me olhou no metrô de São Paulo no pior dia da minha vida. (LÍSIAS, 2013, p.9).

Na estação seguinte, percebo que estou no caminho contrário do cafofo. Desço e procuro o lugar certo. Não consigo encontrá-lo, mas, como a plataforma me parece mais segura, resolvo andar. Não lembro quanto tempo fiquei vagando. Mas o cansaço afastou o trem que estava passando dentro da minha cabeça. (LÍSIAS, 2013, p. 29).

[...] Tomei um táxi e ele logo chegou. Olhou-me como apenas dois homens que se conhecem muito bem são capazes e na mesma hora me abraçou e me emprestou um pouco de pele. Me dá isso. Ele pegou a cocaína e jogou no bueiro. Agora, Ricardinho, vamos pichar o Itaú! Pichar com o quê? Repeti aquela cena ridícula de quem ri quando está chorando feito um doido. Meu primeiro dia fora de casa estava nascendo (LÍSIAS, 2013, p. 39).

No final do espaço que a agenda separava para aquele dia, escrevi com letras maiúsculas: NÃO MANDAR MAIS E-MAILS, SMS OU TELEFONAR PARA ELA, NUNCA MAIS. Saí para andar um pouco e senti algum ânimo para apertar o passo. Se ficasse cansado, ao menos tinha alguma esperança de dormir. (LÍSIAS, 2013, p.66).

Mais cinquenta metros e essa subida acaba. Dá para ver o pessoal chegando lá em cima. Eles se viram, alguns dão pequenos saltos e vários erguem os braços. Eu mesmo estou a poucos metros. Seria um erro tentar chegar à situação do meu corpo agora. Nada vai me impedir de subir correndo esses últimos dez metros. Prefiro quebrar a perna ou desmaiar sem fôlego. A gente vira especialista em medições: cinco, quatro. Sou um engenheiro com uma fita métrica. Na verdade, sou um atleta. É como me sinto agora aqui em cima, olhando para trás. Meus braços também estão para o alto. Acabou. (LÍSIAS, 2013, p.229).

Ao contrário da casa, a rua é, então, um espaço de extensão onde o corpo atua. Os títulos dos capítulos, sempre quilômetros, conotam o prolongamento, algo que permite a dispersão de um narrador inquieto, cujo corpo não se posiciona fixamente em espaço nenhum, a cidade é espaço nenhum. Pelo contrário, expõe-se como um movimento mais que geográfico, é social e filosófico; mais que social e filosófico, é intrínseco ao narrador-personagem. O desassossego é sua condição, a qual, sob a impulsão do diário, torna-se desnorteamento. Sem pele, invisível para os transeuntes, tem seu gosto por andar transformado em compulsão. O diário, esse agente de perturbação, passa a ser um lugar frequentado como forma de alimentar essa perturbação, que se faz e se desfaz em um atravessamento de 15 quilômetros, num ascendente esforço de correr, desafiando o próprio corpo.

Todos os espaços — casa, diário, cafofo, corpo, rua, a cidade, enfim — em suas idas e vindas, inserem-se em um outro espaço, uma obra literária, **Divórcio**, cuja construção está entremeada ao enredo, produzida pelo narrador-personagem, um escritor, Ricardo Lísias. Todos eles preenchem os capítulos ordenados por uma sequência espacial — “Quilômetro um”, “Quilômetro dois”... até “Quilômetro quinze”. Há, dessa forma, uma projeção desses espaços em uma condição espacial estendida em um enredo, no qual atuam narrador, personagens, espaços, categorias esteticamente postas e amarradas a esse desnorteio do narrador-escritor: a escrita da obra, alongada em capítulos-quilômetros, empreende a reconstrução de alguém “despelado” pela leitura de um diário, um espaço discursivo em cujas páginas é alvo de críticas; de alguém que, percorrendo espaços, tentando adquirir nova pele, escreve. Essa voz coloca seu mérito de escritor em questão, o que é impulsionado novamente pela leitura do diário, que desestrutura o personagem na sua função de marido e na sua função de escritor, servindo como um troféu, como objeto promovedor de *status*:

Ele viveu aventuras e sabe que o cinema é igual jornalismo: é vida. E o Ricardo? Por acaso o Ricardo foi para alguma guerra na África? O que ele sabe da vida? Ele não me dá nenhuma das aventuras que eu preciso. (LÍSIAS, 2013, p. 80-81).

O Ricardo é legal, inteligente e às vezes me diverte, apesar de andar muito. Mas apaixonada eu não estou. Eu não sei o que vai ser quando voltarmos ao Brasil. Eu gosto de ser casada com um escritor. É só esconder certas coisas e pronto. [...] O Ricardo é um retardado, não tenho dúvidas, mas mesmo assim é um escritor; o que me preserva de certas coisas. (LÍSIAS, 2013, p.90).

O que deixou meu corpo morto, no entanto, não foi nada disso. A seguinte frase tirou-me toda a pele: Casei com um homem que não viveu. O Ricardo ficou trancado dentro de um quarto lendo a vida toda. (LÍSIAS, 2013, p.122).

Para salvar-se do menosprezo, para entender como lhe fora possível ter dito sim a um casamento com uma pessoa tão pouco afeita ao companheirismo e ao respeito, o narrador escreve, mas não considera que essa prática surtirá o efeito pretendido, desconfiando de seu próprio fazer literário: “Por que eu disse *sim*? Acho que nem esse livro vai me dizer. Poucas coisas são mais ridículas, e de novo clichês, do que gente que subiu na vida trabalhando. Aceitei casar com uma pessoa que progrediu com o próprio suor...” (LÍSIAS, 2013, p. 103). Em suas tentativas de salvação ante a destruidora leitura do diário, o protagonista ironiza a ex-mulher, transforma sua maneira de escrever na metonímia de sua mediocridade como pessoa, ambas clichês, a má pessoa é a jornalista que escreve mal, uma pós-doutoranda em clichê. Compara, para compor essa catarse, o seu próprio trabalho com o dela, demonstrando como a escrita exige exercício: “Infelizmente, nunca conversei com a bem-sucedida sobre o tal processo criativo. Este romance, portanto, tem um trecho incompleto. Não vou decepcioná-la, porém: crio um plano e sempre prefiro cumpri-lo. Se as coisas dão errado, paro e o refaço”. (LÍSIAS, 2013, p. 105).

Entretanto, apesar de desconfiar de si, é por essa mesma escrita que o narrador-escritor se encontra, equivalendo seu fazer literário a seu processo existencial — momentos de fracasso são fracassos que indiciam aprendizados; aprendizados que promovem esperança:

O capítulo fracassou. Meu plano inicial era lembrar tudo o que vivi de bom com minha ex-mulher para entender por que resolvi me casar. Na economia do romance, seria o momento de descrever o que ela fez por mim, os passeios, as conversas e sobretudo como cultivei o amor que comecei a sentir no lançamento de *O livro dos mandarins*. (LÍSIAS, 2013, p.131).

Divórcio é um livro repetitivo. Já escrevi algumas vezes que o fato de concluir algo que eu tenha planejado me faz bem. Mas como minha cabeça se desarranjou completamente, cada confirmação é um sinal de esperança [...] Escrevo esse trecho um ano depois de sair de casa. Minha pele já voltou. Está novinha. Não sou a mesma pessoa, claro, mas superei quase tudo. Só tenho raiva de ser obrigado a levar essa história pelo resto da vida. Um clichê: um jurado humanista do Festival de Cannes e a Catedral de Notre Dame. (LÍSIAS, 2013, p.173).

Assim vida e romance seguem em paralelo, nas mesmas ruas, pelos mesmos trajetos:

A variação estilística do livro chama minha atenção. O começo é tenso e cheio de incertezas. Treme, por assim dizer. Acho que representa bem a situação de enorme angústia que vivi. Comecei a escrever exatamente depois da corrida que vou narrar no próximo capítulo. Ela me trouxe pele nova. (LÍSIAS, 2013, p. 212).

Conclusão

A obra **Divórcio** é, portanto, um espaço de linguagem que se revela em três instâncias, construídas no espaço urbano. A primeira é o espaço onde se estrutura a experiência vivida pelo narrador-escritor, sem elementos de localização que definam o espaço, que o descrevam e assim lhe tragam segurança, de forma que não há um “onde”, um “por onde”, um “aonde”. As ruas e avenidas percorridas são apenas ruas e avenidas, sem diferenciadores, sem elementos distintivos, sem pontos de partida ou de chegada (a lanchonete é uma lanchonete; o vagão de metrô é um vagão; cruzamentos não têm nome; o cafofo, um pontículo onde paira o narrador-escritor, por momentos, sem dele se apropriar, e fica próximo ao ponto principal de travestis de São Paulo; a casa, distanciando-se do narrador a cada por ele quilômetro percorrido, algo remoto). Dessa forma, a representação da categoria espaço é interrogada como valor em si, tornando-se um arcabouço para a configuração da voz do narrador, a segunda instância em que o espaço se revela. Perde-se o espaço físico, urbano, a cidade, para que o homem que nela vive passe a figurar, ritmando o movimento do texto de acordo com as suas necessidades: anda mais rápido e dispara no trote para fugir de ouvir seu coração acelerar; caminha para aliviar a raiva; faz percursos longos para sentir o corpo vivo. Assim a narrativa é frenética, acelerada, quando emocionalmente o descontrolo do narrador é maior, significativamente quando mais próximo da descoberta do diário ou quando o frequenta; apresenta hiatos percebidos pelo próprio narrador, que nos revela não saber onde esteve e o que fez em determinados momentos; ou ainda calmo, conseguindo disciplinar uma passada depois da outra, quase todas iguais, quando sente que já está vencendo a corrida contra a frustração vivida e já não frequenta o diário. Nesse espaço de linguagem, então, dá-se a concretude da palavra, a terceira instância, aquela que se mostra como “re-ação” à leitura do diário, palavra esteticamente posta, entremeio entre literatura e experiência: “Repeti os capítulos anteriores. Quero muito ser forte: preciso de mil repetições!” (LÍSIAS, 2013, p. 219). Palavra que diferencia criticamente sua própria produção: “Pela primeira vez em seis meses, peguei a cópia do diário da minha ex-mulher e, como tinha feito antes, li tudo de uma vez só. Nunca ninguém me ofendeu tanto. Mas o texto é brega e mesquinho. Uma enorme e pretensiosa tolice. Joguei-o no lixo”. (LÍSIAS, 2013, p. 231).

Tem-se, assim, um espaço urbano como um espaço de errância, interno ao narrador, sendo negado como espaço de ancoragem, sendo de alguma forma faltoso.

O protagonista não permanece no espaço urbano em que está, não está salvaguardado nele como um todo nem em seus subespaços. Ele não olha para a cidade em seu todo, mas dirige-se a espaços vários,

sempre em deslocamentos físicos e/ou mentais, como aventura (in)voluntária para o deciframento de si. A cidade não é um lócus de ajustamento mas de deriva.

Se papel é algo secundário, vive para ilustrar esteticamente a instabilidade interna do protagonista, este que não atua como um cidadão, como alguém “da” cidade, mas alguém “na” cidade (grifos nossos), incapaz de centrar-se, em dificuldade de centrar-se nesse espaço urbano, de ter nele um apoio. O meio urbanonão vale por si, é um cenário que está ali, apenas. Traduz-se por meio de mecanismos que retratam o protagonista, desalojado, sem lugar, embora esteja em uma cidade. Ela não lhe dá a sensação de pertencimento. É um espaço-cidade, de trânsito, de um cômodo para uma casa, da casa para um cafofo, do cafofo para a rua, para a casa, para o cômodo... Deslocado e deslocando-se, esse ser em discurso está sempre em busca de si mesmo (por vezes, na fuga de si mesmo). Tomemos aqui, metaforicamente, a fala de Kristeva, “o estrangeiro habita em nós” (KRISTEVA, 1994, p. 9): um personagem que, mais que não se vê na cidade, parece indiferente a isso, negando-se a olhar para ela. Esse estado de estrangeiridade em si mesmo é o que leva o homem para uma fuga intencional para descobrir-se em espacialidades, não no espaço, descobrir-se nos (des)caminhos que lhe são postos discursiva e esteticamente. Apropriando-nos da fala da estudiosa, é possível dizer que a voz presente na obra em estudo expõe a estranheza que há em si mesma, alheamente à cidade, um espaço sem nome e que também não nomeia.

O prisma com que se apresenta a espacialidade saíde sua cristalização, e ela fica perceptível sob outras condições, agora tensionadas pela transposição feita pela autoria do espaço real para o espaço de representação. Essa representação se desloca do ordenado, divorcia-se dela, constituindo sua existência como se fora do espaço-cidade transferindo-se para o espaço-linguagem. Trata-se de uma construção desconfortável porque não está no real (costumeiro, previsível) nem na utopia (consoladora porque está no limiar do maravilhoso). Está nas heterotopias, espaços de não acolhimento, desviantes da linha definida da linguagem:

O tensionamento da representação espacial — enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto — se dá precisamente pela radicalização do significado da ação de transpor, a qual passa a ser entendida como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização. Trata-se, portanto, de uma ação política. (BRANDÃO, 2013, p.67).

Na cidade, o protagonista não tem asilo, não pode “con-viver”, não se centra o suficiente para isso, são “des-centrados” espaço e protagonista. A geografia urbana é cambiante, errante, um mero espaço para o narrador desenrolar-se de si mesmo. O espaço urbano é uma subversão.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BRANDÃO, Luís Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LÍSIAS, Ricardo. **Divórcio**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu**. São Paulo: Boitempo, 2003.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WINK, George. Topografias literárias e mapas mentais: a sugestão de espaços geográficos e sociais na literatura. In: DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Org.). **Espaços possíveis na Literatura Brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2015. p. 21-33.

O espaço como caracterização da personagem feminina na obra **Atire em sofia**, de Sônia Coutinho

Nêmia Ribeiro Alves Lopes*

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida**

Resumo

A trajetória da narrativa brasileira foi marcada por representações urbanas como espaço de atuação, predominantemente, masculino, ficando legado à mulher o espaço doméstico. Entretanto, na contramão dessa vertente, Sonia Coutinho confere às suas personagens femininas um olhar amplo sobre paisagens, cidades, casas, construindo uma diferenciada representação do urbano. A relação entre a mulher e o espaço nos conduz à compreensão acerca da relevância do meio social para a construção identitária feminina. Sendo assim, este trabalho discute a representação da cidade-personagem, da paisagem e da metáfora do labirinto no romance **Atire em Sofia**, de Sônia Coutinho, como elemento de ruptura com o padrão tradicional de representação do urbano e como caracterização da mulher em relação ao espaço em que está inserida.

Palavras-chave: Cidade. Paisagem. Mulher. Labirinto.

The space as characterization of female characters in the novel **Atire em Sofia**, by Sonia Coutinho

Resumen

Brazilian narrative trajectory has been marked by urban representations as a space of action, predominantly male, relegating women to the home space. However, contradicting this trend, Sonia Coutinho gives her female characters a broad perspective on landscapes, cities, houses, building a different representation of the urban space. The relationship between women and space leads us to understand the relevance of social environment to the female identity construction. Consequently, this paper discusses the representation of the city-character, the landscape and the labyrinth metaphor in the novel **Atire em Sofia**, by Sônia Coutinho, as element of rupture with the traditional pattern of representation of the urban space and as characterization of women in relation to the space in which they are placed.

Keywords: city. Labyrinth. Landscape. Women.

Recebido: 03/04/2018

Aceito: 07/11/2018

* Mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros. Professora de Língua Portuguesa e Língua Espanhola do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano — IF Baiano.

** Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília UNB (2010); Doutora em Língua e Literatura espanhola e hispano-americana pela Universidade de São Paulo USP (2013); Mestre em literatura brasileira pela Universidade Federal de Minas Gerais UFMG (2007). Professora do Programa de Pós-graduação em Letras/Mestrado e do Departamento de Comunicação e Letras da Universidade Estadual de Montes Claros.

As questões de gênero são temáticas significativas para a análise literária, pois historicamente foi construído um padrão de representação e de perpetuação de um discurso dominante, no qual se intensificava a criação e propagação de estereótipos em relação ao papel da mulher na sociedade, bem como, acerca da produção literária de autoria feminina.

Ao analisar a obra de Sônia Coutinho, percebemos a relevância da autora para o contexto literário, bem como sua preocupação com os aspectos sociais, em especial, a condição da mulher. Uma romancista premiada que se insere no contexto literário a partir de 1966, quando publicou o seu primeiro volume individual de contos intitulado “Do Herói Inútil”, o qual já trazia a temática do feminino como ponto fundamental. Em 1977 venceu o prêmio Status de Literatura com o conto “Cordélia, a caçadora”, que integrou o livro de contos intitulado “Os venenos de Lucrecia” (1978), este vencedor do prêmio Jabuti de 1979; além de outras obras, publicou “O jogo de Ifá” (1980); “O último verão de Copacabana” (1985); **Atire em Sofia** (1989) e “O caso de Alice” (1991).

Não obstante às demais propostas literárias de Coutinho, a obra **Atire em Sofia**, traz uma reflexão da condição social da mulher ao longo dos tempos através da vida das personagens, demonstrando as transformações sociais e a ruptura com o modelo de feminino apregoadado pela tradição patriarcal. A esse respeito, críticos como Elódia Xavier (1998) em “Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino” aponta a obra de Sônia Coutinho como “representativa da crise da mulher numa sociedade que, até então, alicerçada pelos valores patriarcais, vê-se nos anos 80 à mercê de grandes transformações.” (XAVIER, 1998, p.1).

Nesta perspectiva, a maioria dos estudos críticos sobre Coutinho tem dado atenção à condição das lutas feminina para alcançar a independência e a auto-realização, como Rosana Ribeiro Patrício em “As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho (2006)”, que analisa **O jogo de Ifá**, **Atire em Sofia** e **O caso Alice**, centrada na condição feminina. Além dessa vertente, teóricos como Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2008), discutem acerca da representação do espaço nas obras da autora, ela explora a relação das personagens com o urbano através dos temas: deslocamento, viagem e exílio.

Considerando as abordagens dos teóricos supracitadas, este trabalho discute a representação do espaço, tomando como objeto de análise o romance **Atire em Sofia**, um livro no qual o movimento entre casa e rua, as configurações e implicações sociais nas cidades se destacam como em seus textos anteriores. Neste estudo, exploro, especialmente, a representação dos espaços urbanos de Salvador e Rio de Janeiro, nos quais, transitam as personagens femininas, tomando como perspectiva de análise a visão dessas protagonistas, analisando o conceito de paisagem, labirinto e os aspectos sociais expressos na obra “Atire em Sofia”, como elementos para caracterização e definição da condição da mulher.

Sobre espaço e literatura

O termo *espaço* foi evidenciado ao longo do século XX, considerando as mais diversas transformações dos aspectos geográficos e sociológicos, por vertentes distintas das áreas do conhecimento. Naturalmente, ao se observar o aspecto relacional entre literatura e sociedade, esta também, ainda que algumas vezes implicitamente, vem abordando perspectivas do tema.

Pensar o liame entre literatura e o espaço no romance contemporâneo aponta para uma possibilidade de se tratar sobre a personagem a partir de uma lógica moderna de subjetividade. Por esse ângulo, que nas análises dos filósofos Martin Heidegger (2008) e Gaston Bachelard (1957), percebemos o destaque concedido à relação do sujeito com o espaço, considerando o estado do Ser para a análise literária. A convergência desses autores é possível, ainda que, para Bachelard o espaço mais restrito

da casa é primordial para a profundidade do ser e Heidegger trate de aspecto mais abrangente, ou seja, do ser-no-mundo. Assim, para àquele, antes de ser-no-mundo, somos ser-no-interior a partir do espaço íntimo. Entretanto, a opção por tratar do ser-no-mundo, concepção Heideggeriana, em primeiro lugar, se dá pela conjuntura apresentada na obra em estudo, já que o movimento das personagens é mais frequente nos ambientes externos, não deixando de haver um recolhimento aos ambientes internos (casa, apartamento), para os momentos de reflexão mais profunda, como expressão de seu “canto no mundo¹”. Apesar de muitas vezes reclusos em suas casas, o olhar das personagens está, na maioria dos casos, voltado para a rua, olhar da varanda, dessa maneira, é possível estabelecer um paralelo entre rua e casa, tratados por Heidegger e Bachelard, respectivamente.

No que se refere a termos como “paisagem”, Michelle Collot (2012) traz ao campo literário uma noção desta, pela qual compreendemos o “prolongamento do olhar” dos sujeitos como uma forma de interação destes com o espaço material e psicológico. Sendo este conceito adotado por Oziris Borges Filho (2008) de modo distinto, tratando-o como “ambiente” ao se referir à maneira singular das leituras psicológicas que se podem efetuar acerca das personagens.

Na esfera da teoria literária, a opção por analisar os espaços denota uma preocupação em evidenciar, dentre outros aspectos, um entendimento mais sólido sobre o emprego do termo no plano da ficção, como aponta Luiz Costa Brandão (2013). Já na esfera dos romances de autoria feminina, Elódia Xavier (2012) destaca o aspecto sociológico que está intrínseco ao movimento entre casa e rua das personagens.

Sempre existiu uma íntima relação entre a literatura e os espaços nela retratados, seja a cidade, seja o campo, seja o bairro, seja a casa. É evidente o paralelo simbólico que se pode efetuar entre o edificar de uma cidade e a construção de um texto que pelo uso da linguagem, na sua tessitura, no agrupamento de sons e letras revelam um lugar do/para o ser no mundo.

Ao observarmos os aspectos históricos, vemos que as estruturas, as formas, apresentam uma dimensão permitindo que o desenho de um espaço, ou de um objeto se encarregue de contar sua história. Através da linguagem, as cenas que descrevem o espaço (cidade, bairro, casa) permanecem no imaginário, sendo um lugar de trocas, um símbolo capaz de exprimir a tensão entre os aspectos lógicos e concretos das construções e o emaranhado simbólico da existência humana. Neste sentido, Martin Heidegger (2008), ao tratar sobre a relação “Construir”, “Habitar”, “Pensar”, diz que:

Espaço (Raum, Rum) diz o lugar arrumado, liberado para um povoado, para um depósito. Espaço é algo espaçado, arrumado, liberado, num limite, em grego *népac*. O limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram de onde alguma coisa dá *início à sua essência*. (HEIDEGGER, 2008, p. 134)

Ao considerarmos as proposições deste filósofo é necessário compreender que o espaço, para ele, está além das medidas matemáticas ou geométricas, mas estes são “arrumados” pelos lugares. Logo, os espaços não são percebidos pelo seu ser específico, mas se configura como um determinado “lugar” a partir das coisas e da cadeia significativa que estas constroem. Em outros termos, Yi-Fu-Tuan (1983) destaca que o espaço se transforma em lugar quando passa a ter significado para quem nele habita.

Da compreensão dos aspectos intrínsecos entre lugar e habitar, podemos pensar a posição do homem em relação ao espaço. Para tanto, retomamos a frase do poeta Hölderlin, discutido por Heidegger, que segundo o qual “Poeticamente o homem habita”. Desta frase e da análise Heideggeriana, podemos tomar algumas questões pertinentes a este trabalho. Qual o habitar poético expresso através da representação do feminino em um romance? Como esta pode evidenciar o habitar, o lugar-no-mundo do ser em sua individualidade?

¹ Termo utilizado por Bachelard ao se referir à proteção e acolhimento da casa.

As discussões apresentadas por Heidegger nos mostram que pensar o espaço, o lugar, o habitar fora dos padrões geométricos se constitui o habitar poeticamente. À vista disso, ele propõe que para Hölderlin, a poesia se torna a medida de determinado espaço, o homem se mede, se compara com o divino, não para se igualar, mas para se compreender. Partindo dessa proposta, podemos conceber no romance **Atire em Sofia**, que o homem também estabelece uma medida com o espaço, afinal existe uma vinculação entre este e o lugar, representado de modo particular pela influência no estado emocional que Salvador exerce sobre João Paulo ou mesmo a declaração de completude relacionada com Sofia quando é dito que “a cidade sou eu, ela sabe” (COUTINHO, 1989, p. 90).

Ao se pensar a medida poética estabelecida em um romance de representação feminina, o mesmo parâmetro acerca da comparação com o divino pode ser utilizado, tendo em vista que os espaços, socialmente, são utilizados para apontar o modo de vida da mulher e seu lugar no seio social. Pensando na circulação da personagem feminina nos ambientes públicos e na sua representação no ambiente privado, é possível identificar reflexões e rupturas com padrões de comportamentos vigentes historicamente, tornando-os, assim, seu “padrão de comparação ou seu divino”. Dessa maneira, como reflete Heidegger, percebemos que o habitar transcende o simples alojamento físico e se volta sobre os lugares de sentido aos quais se direciona o olhar do sujeito para a compreensão de si e do universo que o cerca.

Estas observações indicam que os mais diversificados espaços de ações podem apontar para a maneira que determinado ser constrói seus significados e identifica seu lugar no mundo. Deste modo, diferentes ambientes, seja de forma ampla como a cidade, seja de forma mais restrita como a casa, vão proporcionar uma leitura das personagens no romance. Nessa perspectiva, partindo das questões apresentadas e considerando a relação do sujeito com o “habitar”, com a construção de sentidos em relação aos “espaços-espaçados” nos quais transita, faz-se necessário uma reflexão acerca da relação das personagens na obra **Atire em Sofia** com o espaço, já que estes, são revelados como *personagens* fundamentais para o desenrolar dos fatos e para a caracterização dos protagonistas.

A cidade – personagem: paisagem e labirinto

As obras literárias, que apresentam o movimento de personagens nos mais diversos lugares, são significativas para se compreender a influência do urbano ou de determinado ambiente no modo de vida de sujeitos específicos. Especificamente, na obra em estudo, o espaço narrativo é a cidade do Rio de Janeiro e Salvador que, em suas feições dos anos 1960, assumem relevância como contexto histórico e sociocultural na formação das personagens.

É certo que trajetória da narrativa brasileira foi marcada por representações urbanas especialmente sob a ótica de personagens masculinas, conforme discute Regina Dalcastagné (2003), ficando legado à mulher o espaço doméstico. Entretanto, na contramão dessa vertente, Sonia Coutinho confere às suas personagens femininas um olhar amplo sobre paisagens, cidades, casas, construindo a sua representação do urbano, conforme discute Cristina Ferreira-Pinto Bailey (2008), com uma visão desassociada da Bahia exótica, até então, apresentada pela perspectiva masculina, como a dos romances de Jorge Amado.

Em **Atire em Sofia**, Sônia Coutinho apresenta lugares exóticos, simbólicos e concretos, para falar da vida de Sofia. Nesta obra, as personagens transitam entre as cidades, ocupando também, outros espaços como os de trabalho, domésticos e de lazer, que vão se caracterizando como “personagens” importantes para a descrição psicológica dos protagonistas e a definição dos papéis sociais da época, instigando o leitor a analisar criticamente as relações de classe, raça e gênero.

A representação do tempo climático também contribui para a compreensão do projeto literário de Sonia Coutinho, já que o verão, com suas fortes chuvas, vão dar o aspecto sombrio para o romance que se apresenta em tom policial. Além disso, favorece a leitura das paisagens urbanas e da estrutura das cidades de Salvador e do Rio de Janeiro, que vão marcar a vida de seus protagonistas e direcionar a leitura desta ficção. Por isso, a necessidade de se observar o olhar dos sujeitos sobre a paisagem no romance.

De acordo com Michel Collot (2012), coadunando com a percepção Heideggeriana de lugar, anteriormente apresentada, a paisagem urbana somente poderá ser definida em sua atividade constituinte, dependendo do *olhar* de um sujeito sobre a mesma. Neste aspecto, Collot toma sua definição como “Parte de uma região [pays] que a natureza apresenta ao olho que a observa” (COLLOT, 2012, p.11).

Neste ínterim, notamos que, de acordo com a proposta de Collot, a visão vai além da superfície, a definição de determinado espaço dependerá da relação de um sujeito com o mesmo. Assim, existe um “prolongamento do olhar” para aquilo que está invisível, completando o objeto que está sob observação, por isso, a personagem reflete sobre a cidade de Salvador:

Verão esquisito, muito esquisito, pensa Fernando outra vez, mas esquisito parece uma palavra insuficiente, alguma coisa fica sempre obscura quando procura entender o quê exatamente aconteceu neste verão, com sua chuva em proporções catastróficas, fora de temporada, espalhando desabamentos, mortes, boatos. (COUTINHO, 1989, p. 11).

Vemos, no excerto acima, que a paisagem está sendo alterada devido à ação do clima, mas também existe algo que vai além do aspecto físico, completado pelo olhar da personagem, que relata não só problemas nas estruturas sociais, na organização da cidade, mas também, questões intrínsecas ao povo que ali habita, como boatos. Além disso, a paisagem descrita deixa subentendida um aspecto de mistério, gerando uma expectativa ao leitor. Tal percepção só é possível porque o sujeito está englobado na própria paisagem, sendo influenciado pela inserção na mesma.

O olhar sobre a paisagem urbana no romance, também revela aspectos acerca das transformações pelas quais passam a cidade de Salvador, como nos revela a personagem João Paulo: “A vista da varanda é para horrendos espigões que proliferam, desordenados, ao lado de casas baixas, na ladeira defronte. Lá embaixo, na rua, o barulhento caos do trânsito e, na calçada, sacos de lixo empilhados”(COUTINHO, 1989, p. 24).

A visão aqui descrita aponta para uma cidade que cresce a partir de uma desordem estrutural e também de classes, pois o próprio João Paulo é quem continua e declara que esta é uma “cidade branca, de classe média e preconceituosa”. Amplia-se, assim, a discussão promovida pelo espaço na obra, já que se estende além da questão poética, física, de gênero e alcançando a crítica social, racial e histórica.

Estudando os aspectos geográficos da cidade de Salvador a partir de obras literárias, o geógrafo Paulo Roberto Barqueiro Brandão (2004) apresenta a distribuição das casas de acordo com a renda e questões raciais, assim, nota-se uma tendência para o afastamento das classes menos favorecidas economicamente, majoritariamente composta por mestiços e negros, para as regiões periféricas de Salvador, isso desde o século XVIII.

Aqueles menos favorecidos, mestiços e negros, habitavam a periferia da cidade, tanto em direção ao norte, como nas áreas menos privilegiadas da Península Itapagipana, ou nas aglomerações localizadas nas proximidades da ermida de Monte Serrat, ou ainda em direção ao sul, na Gamboa, por exemplo. (BRANDÃO, 2004, p.64).

Coutinho apresenta claramente esta dualidade entre essa cidade do passado e a emergente, que possui aspectos excludentes, descrevendo em alguns momentos as partes históricas, como o “perfil do

casario colonial”, “dourados interiores de igrejas barrocas” em contraponto com as novas construções e o movimento da cidade. Tais descrições marcam o tempo na obra, não somente o cronológico, mas o mítico e de rememorações de suas personagens que através do olhar para uma paisagem urbana já transformada, refletem sobre o seu pertencimento a um lugar e à estranheza gerada pelo que se tornou diferente. Cabe ressaltar que estas reflexões desencadeadas a partir da paisagem, segundo Collot (2012), se dão devido à capacidade desta de criar uma interface entre o espaço objetivo e o subjetivo, ou seja, existe um “reconhecimento de propriedades objetivas e a projeção de significações subjetivas” (COLLOT, 2012, p.28), a qual denominamos anteriormente como o “prolongamento do olhar” de cada indivíduo.

Em relação à estrutura da obra, esta é disposta como recortes de jornais, fotografias ou, como pontua Rosana Ribeiro Patrício (2006), pela colagem de memórias. Desta maneira, existe uma alternância entre os espaços da cidade de origem – Salvador – e a cidade onde se busca a realização pessoal e profissional – Rio de Janeiro. Ora se fala, tendo em vista a experiência do retorno de Sofia e João Paulo à cidade natal, ora se fala na perspectiva das vivências do passado naqueles espaços e ora das situações e aprendizados na cidade do Rio de Janeiro.

O Rio de Janeiro é apresentado como “cidade labirinto”, que consome seu tempo (“jamais dispunha de um tempinho neste labirinto, o Rio de Janeiro”) (COUTINHO, 1989. p. 15), o que faz uma proposta de trabalho na cidade natal de Salvador se tornar irresistível). A linguagem utilizada representa, também, o próprio labirinto da realidade vivida pela personagem Sofia em meio a um espaço que carrega os valores de um tempo, de um povo, que a deixa sem saída frente às pressões sociais.

De fato, a cidade do Rio de Janeiro, antes de ser apontada como um labirinto, é simbólica em relação à libertação da figura feminina, afinal, é o lugar para o qual se direciona Sofia em busca de uma nova vida, já divorciada. Neste espaço, encontra oportunidade de emprego e começa a descobrir outras facetas de si, declarando que “Ter aprendido a viver sozinha talvez fosse o maior patrimônio que acumulara em quase vinte anos de Rio de Janeiro” (COUTINHO, 1989. p.13).

O Rio, como caracterização de uma mulher mais livre, como a busca por uma identidade feminina, afastada dos padrões patriarcais, aparece em diversos contos de Sônia Coutinho, como em “Doce e cinzenta Copacabana”, que é, totalmente, descritivo e interativo com o espaço do bairro carioca, expressando relação peculiar com a vida da personagem que vive o dilema entre liberdade e solidão. Este será um dos pontos de reflexão das personagens de Coutinho, como no conto que serve de título para a obra “O Último Verão de Copacabana”, que gira em torno das contemplações da personagem sobre solidão e liberdade sexual, mas que, ao final, remete à cidade do Rio como sendo o interesse central do narrador, completando a essência da figura daquela mulher livre.

A presença de Copacabana como um ideal, como um espaço de busca pelo sonho, pela liberdade, é frequente, sendo assim, a cidade do Rio, especialmente, a imagem daquele famoso bairro carioca pode ser, claramente, relacionado com a mulher que foge dos padrões impostos pelo patriarcalismo. Porém, o labirinto em que se torna, flui exatamente dos conflitos vividos pelas personagens de Coutinho, já que estas apresentam, em sua maioria, um grande dilema entre a educação tradicional recebida e a sua realização como mulher.

Salvador, como supracitado, está relacionada com o local de origem dos protagonistas. O nome da cidade não é mencionado diretamente, porém é possível identificá-la pelas características geográficas, os nomes de bairros e ruas apresentados na obra. Sobre a maneira que apresenta Salvador em suas obras, em uma entrevista de 1989 em que ela discute seu romance, **Atire em Sofia**, ela declara:

—Você fala da Bahia e já pensa em mulata sensual, já pensa em comida típica . . . Eu queria esvaziar isso e colocar em cena uma cidade do Terceiro Mundo, onde tivesse a influência negra, a mistura étnica. E eu queria que as pessoas olhassem para aquilo um pouco de fora, de maneira distanciada. (A hora e a vez do romance 58 *apud* Bailey - 2008).

É, exatamente, uma capital que põe em evidência as diferenças e conflitos inter-raciais, sociais e de gênero que apresenta a autora, incorporando a cidade em sua narrativa como um espaço ativo de vivência dos sujeitos, tornando-a como mais uma personagem do romance. Assim, além de palco, interage e influencia de maneira determinante o destino de seus “habitantes”.

A volta ao passado, ao interior é um movimento constante na obra, efeito produzido pelas cidades, pelos espaços, por isso, estas funcionam como um labirinto, pois de acordo com Jean Chevalier & Alain Gheerbrant,

O labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em mens, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. É ali, nessa cripta, que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersa na multidão dos desejos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p.531).

No plano da ficção, para João Paulo, Sofia, Fernando e o autor-narrador, o centro do conhecimento, a compreensão somente pode ser atingida a partir do labirinto, que é a cidade interiorizada, como declara Sofia ao mencionar que “está mais uma vez sozinha, sozinha nesta cidade que tinha ficado dentro dela” (COUTINHO, 1989, p. 14) que, agora vinha sendo desvendada, revisitada.

A relação de “habitação” construída pelas personagens leva a um mergulho no labirinto do próprio ser, afinal, tratando de Sofia, o narrador mostra que,

Sofia vai à janela e vê grandes rios barrentos correndo pelas sarjetas. Os quarteirões com pequenas lojas e a fatia de mar que avista da varanda de seu apartamento estão coloridos de cinza e, aparentemente, tudo mergulhou numa calma profunda. Pela primeira vez, desde que chegou, sente-se plenamente devolvida a sua interioridade, capaz de lembrar de todos os acontecimentos de sua vida, mesmo os mais soterrados, como quem observa de uma distância infinita. Quem ela foi, quem vinha sendo, as muitas pessoas que é. (COUTINHO, 1989, p.43).

O olhar de Sofia e das demais personagens, sempre recorrente para a paisagem, para seu horizonte, em seu “prolongamento” expressa uma visão sobre estes como o espelho da alma. Existe um diálogo constante entre estado da paisagem, do tempo com o estado do ser, com a descoberta de si, revelando ainda que a cidade é seu padrão de comparação, seu “divino” onde, poeticamente, habita. O mesmo movimento de distanciamento, de perspectiva do alto, é vivido por João Paulo, especialmente, quando mata Sofia. Nesse sentido que homem e paisagem ou homem e espaço se complementam, pois como reflete Collot (2012), a noção de unidade corporal é tomada à distância de si mesmo, do outro lado do espelho.

A completude entre homem e espaço através da representação do feminino no romance **Atire em Sofia**, nos leva à compreensão do poder que um espaço social gera sobre a mulher e sobre sua construção identitária. Fato abordado claramente pela Sofia quando diz que: “É preciso construir uma nova cidade encima da antiga, um novo eu. Mas talvez seja tarde, a cidade transformou-se em labirinto, seu inconsciente, que procura inutilmente devassar. A nova cidade em que ousa pensar o mais fundo de si – a cidade sou eu, ela sabe.” (COUTINHO, 1989, p. 90).

É certo que a personagem e a cidade se ligam intimamente levando a uma ideia de pertencimento, revelando seu lugar-no-mundo, como uma mulher que desvenda a importância e a marca de suas raízes para a compreensão de si. Ainda que a cidade natal trouxesse diversos estigmas da sociedade patriarcal, o movimento constante da personagem em outros espaços como a “cidade da libertação”, o Rio de Janeiro, e o retorno às origens, gerou um processo de autoconhecimento, revelando a individualidade do habitar poético feminino no romance.

A personificação da cidade: voz de uma geração

O cenário social no qual se insere os protagonistas de Coutinho está, intimamente, marcado por grandes transformações, particularmente, iniciadas a partir de 1950, com a aceleração rápida da industrialização e urbanização do país, ganhando maior força a partir de 1960 com a inauguração da nova capital brasileira. Quatro anos mais tarde, em 1964, o Brasil sofre o golpe de estado militar que deslocava o centro de manifestações artísticas da Bahia para o Rio de Janeiro, enaltecendo, de forma singular, o desenvolvimento do eixo Rio-São Paulo. Dois anos mais tarde, Sônia Coutinho se iniciava no cenário literário como a obra “Do Herói Inútil”, que já despontava como uma perspectiva crítica da posição feminina frente à sociedade patriarcal e o domínio da figura masculina. Contudo, foram nos romances seguintes que os temas acerca da cidade e do deslocamento espacial surgem nas obras da escritora.

As transformações na esfera social brasileira também se refletiram na representação dos espaços na literatura, já que se inicia o crescimento dos romances que priorizam a temática urbana. Associado a isso, Sônia Coutinho permanece na representação de personagens femininas que refletem sua condição, mas que transitam em variados espaços urbanos, coincidindo com sua própria biografia, visto que também migrou de Salvador para o Rio de Janeiro. Suas personagens apresentam a cidade em dois aspectos distintos e complementares, o primeiro é a cidade labiríntica que denota o estado do ser de seus personagens e, o segundo, trata das suas relações sociais cotidianas, que observa, julga e dita padrões de comportamento.

A avaliação das formas de vestimenta, comportamento e estrutura arquitetônica na obra são indicativos de um contexto sociocultural sob diversas influências, nesse caso específico, retratando os padrões sociais patriarcais, especialmente, na representação da cidade de Salvador.

Em estudo acerca da comunicação e cultura na cidade de Salvador nos anos de 1950 e 1960, Antonio Albino Canelas Rubim *et al* (1990), apresentam importantes transformações a partir dos anos de 1950, especialmente, no que tange à forma de comércio, mudanças nas estruturas arquitetônicas e trânsito. São estas, paisagens e ruas por onde transitam as personagens de Coutinho, como a avenida beira-mar, a praia da Barra, Pelourinho, o bairro do Carmo. Neste, moravam alguns parentes da personagem/narrador Fernando, sendo que esta localização revela a classe social, tendo em vista que este antigo bairro abrigava a classe média baiana, conforme aponta Rubim (1990).

Outros espaços citados revelam a cidade já transformada, com algumas modificações em sua estrutura, como em: “Tinha acabado de sair do escritório, dobrava de carro a curva que dá na Avenida Contorno quando ergueu os olhos em direção ao telhado do Mercado”, (COUTINHO, 1989, p. 79). Este trecho denota as mudanças tratadas por Rubim (1990) que, segundo o qual, a partir dos anos de 1950 teve um grande desenvolvimento, considerando o aumento da população, a mudança no comércio, a construção de prédios e avenidas, como foi o caso da Avenida Contorno em 1970.

De fato, a nova configuração da cidade traz às personagens, em seu retorno após cerca de vinte anos no Rio de Janeiro, um estranhamento, pois a própria Sofia é quem diz que “De volta, recebe outra cidade, quase tão exótica, para ela, quanto uma capital Africana ou uma metrópole oriental” (COUTINHO, 1989, p. 43). As mudanças são tão profundas que geram uma ideia de lugar estrangeiro em relação à mesma cidade que anteriormente ela declarara estar dentro dela ou ser ela mesma. Vemos que ocorre um processo lento de reflexão, para que finalmente, a personagem possa novamente perceber as suas relações identitárias com aquele espaço já tão modificado. Apresentando a mesma visão, nos declara João Paulo que está em uma “cidade transformada em labirinto – ele continua a caminhar –, ruas que já não sabe mais onde vão dar, pessoas que não falam mais a sua língua” (COUTINHO, 1989, p. 85).

O tempo-espaço no qual circulam as personagens no romance se alterna entre presente e passado, de forma não linear, permanecendo os protagonistas intimamente ligados à própria cidade, não apenas no aspecto físico, mas tratando da forma de vida e de pensamento de um povo. Portanto, o espaço urbano que vai despontando nesse romance é uma construção das próprias personagens, fato evidente apontado através do escritor João Paulo ao dizer que o romance que escrevia tratava, no fundo, dele mesmo, de Sofia e da “herança dos moradores de uma cidade, de uma determinada geração” (COUTINHO, 1989, p. 54).

Através da personificação da cidade, os protagonistas nos revelam o posicionamento patriarcal de um povo, que dita padrões para as mulheres, como declara a personagem Matilde em:

Sabe que a cidade critica sua maneira de vestir, considerada espalhafatosa para uma mulher de 40 anos - saias curtas, cores muito vivas, babados, botinhas prateadas, barriga de fora. E assim vai para os lugares mais chiques e movimentados, sempre sozinha e procura seduzir os homens (COUTINHO, 1989, p. 19).

É fato que, no excerto acima, existe a expressão de pensamento acerca do padrão de vestimenta ideal para uma mulher, especialmente, aos quarenta anos, denotando um espaço social que traz restrições ao feminino. Porém, este é o modo que essa mulher encontrou para demonstrar sua revolta contra a educação convencional que recebeu, deixando-a ingênua, aceitando um casamento arranjado pelos pais, levando-a ao fundo do poço. Essa manifestação feminina, tomada como rebeldia, é derivada das transformações que vinha passando a sociedade dos anos 1960/70, retratada na ficção de Sônia Coutinho.

Os anos de 1960 foram marcantes para a luta feminina no ocidente, especialmente pela expansão do movimento feminista, que, dentre outras coisas, buscava uma nova configuração dos papéis femininos. Cumpre ressaltar, que o corpo e a sexualidade se tornaram meios de enfrentamento dos padrões patriarcais e de afirmação da vontade da mulher, por conseguinte, as formas de vestimenta se englobavam como um modo de expressão de sua identidade.

A maneira de se vestir da Matilde revela uma mulher ousada da década de 1960, já que, conforme as reflexões de James Laver (1989), neste período o corpo passa a ficar mais em evidência, surge a minissaia que, na época, foi, inicialmente, um escândalo. Por isso, o estilo ousado de Matilde configurava um meio de se rebelar contra a sociedade tradicional.

A leitura social que nos proporciona a autora leva à visão de um espaço ligado ao discurso patriarcal, branco e de classe média. Isso está claro nas reflexões acerca das mudanças ocorridas na cidade, dos lugares agora também ocupados por negros, onde antes era restrito a uma parcela branca da sociedade baiana. Tais posturas são vivamente apresentadas pela personagem Fernando em suas reflexões, como em:

Essa negritude cada vez mais assumida é um fenômeno que ele é inteligente demais para rejeitar, pelo menos publicamente, talvez porque saiba que é inevitável. Mas tem que admitir que se sente, às vezes meio nostálgico. Tem saudades, por exemplo, da beira-mar de antigamente, área aristocrática, onde aos domingos, as moças desfilavam com seus melhores vestidos. Hoje, nos fins de semana, a população negra já se senta maciçamente nas cadeiras das sorveterias que, antes, eram consideradas ‘chiques’, ou seja, reduto exclusivo de seu grupo branco (COUTINHO, 1989, p. 35).

Não obstante da perspectiva apresentada por Fernando, João Paulo também declara que não há outra palavra além “provincianismo” para explicar sua trajetória naquela cidade, branca, de classe média e preconceituosa. Tais declarações remetem ao tempo em que teve que enfrentar sofrimentos no colégio por ser filho de uma mulher que não se casou e era amante de um coronel. Reporta-se, também, à sua relação com Alina, mulher casada que “não teve forças” para enfrentar a família e permanecer ao seu lado. Para ele, havia um círculo de ignorância e de medo que girava em torno do cotidiano dos moradores da cidade, levando-os a uma acomodação, a uma “opaca apatia”.

Em contraponto à visão de Fernando que representa a classe média baiana, João Paulo efetua uma reflexão sobre o mesmo ponto à beira-mar, acerca dos novos frequentadores das sorveterias nas proximidades do farol. Observa, especificamente, o vestuário e a aparência de seus frequentadores que se transformaram em shorts, camisetas e corpos muito bronzeados. Sua perspectiva está mais ligada às transformações dos costumes através da moda do que propriamente a ampliação do espaço ao público negro.

A discussão acerca da condição das minorias, em aspecto social, é colocada em destaque na obra de Coutinho, particularmente, ao se tratar da mulher. Nesse sentido, a relação cidade/mulher é mais densa, tendo em vista que os manuais de conduta, as instituições religiosas e suas práticas, como o casamento, estavam diretamente voltados para o controle feminino.

O “destino de mulher”, essa é a marca que a cidade impõe ao feminino, através de casamentos arranjados, de uma sexualidade controlada e também, como no caso da personagem Milena com o estigma de ser filha de Sofia, uma mulher divorciada. Acerca de Salvador e as relações matrimoniais impostas pela tradição, pelo “destino”, diz Sofia que,

Os casamentos aqui, na geração da minha mãe, eram longos exercícios de ódio. A mulher deveria permanecer sempre criança, para melhor agradar e servir ao homem. Ao longo dos séculos, seu único aprendizado foi a esperteza doméstica. Só podia tirar alguma vantagem ou satisfação da retribuição que, por acaso, os homens oferecessem por seus serviços. Prazeres físicos eram considerados inadequados, impróprios, pecaminosos, para uma mulher ‘direita’. Gerações inteiras de mulheres de que não temos nenhuma notícia, de cuja vida não ficou registro nenhum. Mulheres de quem nada se sabe, sobre a vida inteira cumpriram tarefas consideradas subalternas. Preparar comida, lavar fraldas, amamentar, cuidar de doentes e agonizantes, esperar. Apenas deveres, causaria estranheza se tentassem alguma coisa diferente. Mulheres que se desabilitaram de dizer ‘eu sou’, ‘eu quero’ (COUTINHO, 1989, p. 50).

Notadamente, a cidade personificada apresenta uma reflexão acerca do casamento conforme propõe Carla Bassanesi (2004), no qual os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres. Elas eram definidas a partir de papéis como as ocupações domésticas, maternidade, pureza e resignação. Apesar de a autora apresentar esse panorama nos anos 1950, vemos que o reflexo desses padrões tradicionais se estendeu aos anos 1960 e 1970, o tempo no qual Sofia e sua geração sofreu com as tentativas de libertação feminina.

Nas décadas de 1960 e 1970 aconteceram diversas reformas sociais, dentre as quais as relações familiares foram uma das áreas modificadas. Especialmente, o casamento passa a ser discutido, agregado às relações sexuais e o divórcio, com algumas transformações, a posição da mulher continua de submissão dentro da relação matrimonial. Este universo é, claramente, apresentado no romance em estudo, destacando-se a permanência dos valores tradicionais em relação ao comportamento feminino.

Os aspectos sociais apontados no romance indicam uma transformação em relação ao espaço público e privado, estes aspectos podem ser observados através das mulheres liberadas sexualmente apresentadas na obra, que são independentes financeiramente e que remodelam o padrão de “casa” até então vigente. Para essa nova mulher, já não basta um lar tradicional, uma cidade com os costumes vigentes, uma prisão comum à mulher de seu tempo, os espaços ganham novas representações.

Diante das questões apontadas, percebemos que os espaços apresentados sob o olhar das personagens de Coutinho, revelam a maneira significativa que a configuração das cidades e as relações sociais nelas estabelecidas podem contribuir para a definição dos papéis femininos e a caracterização do sujeito. Entendemos, assim, que o espaço e o ambiente são alguns dos elementos concretos para a constituição do ser na ficção de Coutinho.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BAILEY, Cristina Ferreira Pinto. **Das Janelas e Calçadas**: Copacabana na ficção de Sonia Coutinho. *Romance Notes*. University of North Carolina at Chapel Hill for its Department of Romance Studies. Vol. 49, No. 3, p. 347-355, 2009.
- BAILEY, Cristina Ferreira Pinto. Tales of Two Cities: The Space of the Feminine in Sonia Coutinho's Fiction. *Latin American Urban Cultural Production*. Ed. David William Foster. **Hispanic Issues On Line** 3.1, 2008. Disponível em: <http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/pdfs/Ferreira_Pinto_Bai ley.pdf>. Acesso em 03 mar. 2018.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos dourados. In. **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRANDÃO, Paulo Roberto Boqueiro. O imaginário urbano: a cidade do Salvador no final do século XVIII. In. PINHEIRO, DJF; SILVA, MA. (orgs). **Visões imaginárias da cidade da Bahia**: diálogos entre a geografia e a literatura. Salvador: EDUFBA, 2004. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/myv39>>. Acesso em: 25 fev. 2018.
- CASTRO, Janio Roque de Barros. **A cidade na obra Atire em Sofia, de Sonia Coutinho**: um olhar geográfico. *Textura*: Cruz das Almas-BA, ano 2, n.º 2, p. 29-42, Ago./Dez., 2007. Disponível em: <<http://www.famam.com.br/revistatextura/PDF-edicoes/edicao-04/002.pdf>>. Acesso em 13 jan. 2018.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COLLOT, Michel. Pontos de vista sobre a percepção de paisagens” In. NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé ; ALVES, Alves. **Literatura e Paisagem em diálogo.**, Tradução de Denise Grimm. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- COUTINHO, Sônia. **Do Herói Inútil**. Salvador: Edições Macunaíma, 1966.
- COUTINHO, Sônia. **Atire em Sofia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- COUTINHO, Sônia. **Os Venenos de Lucrecia**. São Paulo: Ática, 1978.
- COUTINHO, Sônia. **Nascimento de Uma Mulher**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- COUTINHO, Sônia. **Uma Certa Felicidade**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- COUTINHO, Sônia. **O jogo de Ifá**. São Paulo: Ática, 1980.
- COUTINHO, Sônia. **O Último Verão de Copacabana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- COUTINHO, Sônia. **O Caso de Alice**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- COUTINHO, Sônia. A hora e a Vez do Romance. Interview with Paola Bonelli. LEIA. October 1989. In. BAILEY, Cristina Ferreira Pinto. Tales of Two Cities: The Space of the Feminine in Sonia Coutinho's Fiction. *Latin American Urban Cultural Production*. Ed. David William Foster. **Hispanic Issues On Line** 3.1, 2008. disponível em: <http://spanport.cla.umn.edu/publications/HispanicIssues/pdfs/Ferreira_Pinto_Bai ley.pdf>. Acesso em: 03 mar. 2018.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Sombras da cidade**: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de literatura brasileira contemporânea* 21 (Jan-June 2003), p. 33–53.
- FILHO, Oziris Borges. Espaço e literatura: introdução à toponálise. ANAIS do XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil. **Espaço e literatura**: introdução à toponálise. Disponível

em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2018.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e Conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão; Gilvan Fogel; Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Universitária São Francisco, 2008.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

LOBO, Luiza. **Sonia Coutinho Revisits the City**. Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis. Ed. Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies. Oxford, England: Clarendon Press, 1996. 163–78. Women Writers in Brazil Today. *World Literature Today* 61.1 (Winter 1987): 49–54.

LOBO, Luiza. **Guia de escritoras da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2006.

PATRÍCIO, Rosana Ribeiro. **As filhas de Pandora**: imagens da mulher na ficção de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: 7 letras; Salvador, BA: FAPESB, 2006.

RUBIM, A. A. C; COUTINHO, S; ALCÂNTARA, P.H. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura. **Revista de Urbanismo e Arquitetura – RUA**. UFBA, 2006. v. 7. n. 2.

TUAN, Y. F. **Espaço e lugar. A perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

XAVIER, Elódia. **Declínio do Patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record e Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. **A Casa na Ficção de Autoria Feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

A utopia da cidade: Londrina em **O trovador**, de Rodrigo Garcia Lopes

Marilu Martens Oliveira*

Resumo

Assim como historiadores recorrem a diferentes ramos do conhecimento para abordar o passado, o caminho inverso também ocorre: o entrelaçamento da literatura, por exemplo, com a história, a sociologia, a geografia, a psicologia, havendo a problematização entre o fictício e o real. Este artigo, centrado no romance de Rodrigo Garcia Lopes (2014), **O trovador**, trata da colonização do norte do Paraná, destacando a cidade de Londrina. Partindo da problemática de como tornar palatável um livro de 403 páginas, que foca fatos históricos, objetiva-se verificar, além da relevância do espaço, questões pertinentes à construção da narrativa. Destacam-se, portanto, o diálogo intertextual com diferentes obras, o conceito de biblioteca, sua caracterização como novo romance histórico; a estratégia usada para atrair o leitor, tornando-o um investigador a descobrir pistas, distinguindo o que é realidade histórica e o que é ficção.

Palavras-chave: **O trovador**. Rodrigo Garcia Lopes. Cidade. Espaço. Romance histórico.

La utopía de la cidade: Londrina en **O trovador**, de Rodrigo Garcia Lopes

Abstract

Así como los historiadores recurren a diferentes ramos del conocimiento para abordar el pasado, incluso la crítica literaria (KRAMER, 1992), el camino al revés también ocurre: el enlace de la literatura, por ejemplo, con la historia, la sociología, la geografía, la psicología, con la problematización entre lo ficticio e lo real. Este artículo está centrado en la novela **O trovador**, de extracción histórica, escrito por Rodrigo Garcia Lopes (2014), que trata de la colonización del norte de Paraná, con realce para la ciudad de Londrina. Partiendo de la problemática de cómo tornar palatable un libro de 403 páginas, que focaliza hechos históricos, se tiene por objetivo verificar, por medio de investigación bibliográfica, además de la relevancia del espacio, en la ciudad y en la obra, también otras cuestiones pertinentes a la construcción de la narrativa. Se destacan, de ese modo, el diálogo intertextual con diferentes obras y el concepto de biblioteca, en línea con el pensamiento de Samoyault (2008); su caracterización como nueva novela histórica; la estrategia usada para atraer el lector, para que él se vuelva un investigador a descubrir pistas (historia de detectives), incluso buscando percibir lo que es realidad histórica y lo que es ficción; la postura de la compañía inglesa, colonizadora, frente a la apertura de ciudades-jardín.

Palavras-clave: **El trovador**. Rodrigo Garcia Lopes. Ciudad. Espacio. Narrativa de extracción histórica.

Recebido: 30/03/2018

Aceito: 03/10/2018

* Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Professora Titular do Departamento de Ciências Humanas e Sociais. Doutora em Letras pela UNESP (Campus Assis/SP).

Introdução: E por falar em cidade...

Para Burke (2000, p. 245), “a história cultural também é uma tradição cultural da linguagem do passado para o presente, dos conceitos da época estudada para os historiadores e seus leitores”. Por conseguinte, elegemos uma investigação exploratória, bibliográfica, calcada em diversificadas fontes sobre os temas enfocados, de diferentes épocas e perspectivas: literária, histórica, sociológica, geográfica, realizando um cotejo desses textos com a obra fulcro da investigação, que tem como centro uma cidade.

E a cidade é muito mais do que nosso olhar pode ver, do que nosso ouvido pode escutar, pois há perspectivas e disposições a serem exploradas, e todo elemento está ligado ao meio ambiente, assim como à memória, a lembranças de experiências do acontecido (LYNCH, 1960). Logo, podemos perceber como Rodrigo Garcia Lopes (2014) pensou Londrina para escrever seu primeiro romance, **O trovador**. A cidade é um espaço no qual cotidianamente a história se constrói, a partir das vivências de pessoas, comuns ou não, assim como o seu entorno. Há uma cidade visível, concreta, que produz imagens, ideias, sonhos, representações. Entretanto “[...] jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles” (CALVINO, 2003, p. 61). Portanto, ao realizar considerações sobre a cidade e os símbolos, para mostrar sua abundância, mercadorias e lucros, Calvino opta por descrever palácios e suas riquezas, pátios, jardins e pavões. No discurso do londrinense, metaforizado ou denotativo, estarão presentes a mata, a natureza intocada e também a ação do homem sobre ela, o pó e a lama, trabalhadores e golpistas, diversões e luta ferrenha, enfim, um universo tão diversificado quanto a diversidade étnica de seus moradores.

Neste trabalho buscaremos, por conseguinte, enfocar a cartografia humana, mas, principalmente a geográfica (localização, cidade, natureza). De acordo com a arquiteta e urbanista Raquel Rolnik (1995, p. 18): “A arquitetura da cidade é ao mesmo tempo continente e registro da vida social [...] É esta dimensão que permite que o próprio espaço da cidade conte sua história”. Dessa forma, obviamente, há que se refletir então sobre sua população, seus moradores, tanto individual quanto coletivamente, pois de suas ações depende o destino da urbe e vice-versa, observando-se o espaço e aqueles que por ele circulam.

Sob esse viés será examinado o romance **O trovador** (LOPES, 2014) cuja principal protagonista é a cidade natal do autor, Rodrigo Garcia Lopes, professor doutor, tradutor, poeta, ficcionista, cantautor, músico, artista poliédrico. A cidade em questão, Londrina, situada no norte paranaense, tem sua história narrada de forma ficcionalizada. Para construir o relato da colonização/exploração da região, pela inglesa CTNP – Companhia de Terras Norte do Paraná (ligada inicialmente à Sudan Plantations Syndicate, devido ao seu diretor técnico Lord Lovat), o escritor realizou extensa pesquisa em documentos históricos, mapas, fotografias, filmes, livros e demais publicações, tanto do Brasil quanto do exterior (PORTELLA, 2013).

Para tornar o texto mais interessante a seus leitores potenciais, Lopes (2014) usou um estratagema à Umberto Eco (1986), em **O nome da Rosa**. Em primeiro lugar, um painel histórico bastante informativo (acontecimentos marcantes das décadas de 1920 e 1930, com ênfase nos fatos primordiais do ocorrido na região). Em seguida, a dupla detetivesca a investigar crimes (o tradutor escocês, dublê de investigador, Adam Blake e o delegado brasileiro Ubirajara Silva). Finalmente, enigmas desafiadores, envolvendo jogos de poder e intriga, nos quais até a casa real britânica estará enredada, assim como nazistas e seus simpatizantes, além de judeus fugidos da Alemanha, na cidade de Rolândia, que dista aproximadamente 25 km de Londrina. Três elementos estratégicos que costumam garantir o interesse do público leitor, misturando elementos básicos de modalidades narrativas muito populares: o romance histórico, o romance policial e o romance de espionagem e suspense.

Ainda seguindo os passos de Eco (1989, p. 15), o narrador lança as raízes de seu relato na “Idade Média, naturalmente”. Uma das histórias contadas em **O trovador** trata do trovador Arnaut Daniel, cujo poema *13* será a pista inicial da série de assassinatos. Não é exatamente um manuscrito, mas uma cópia datilografada, que deverá ser traduzida e investigada pelo detetive Blake que se desloca da Inglaterra para Londrina especialmente para elucidar o enigma dos crimes em série. Mais adiante, entrará em cena um medievalista renomado, especialista na obra de Daniel.

O estopim da narrativa é um crime cometido pelo primeiro médico de Londrina, o alemão Kurt-Peter Müller (1894-1993), mais tarde oficial da SS (Schutzstaffel), na Alemanha. Ofendido em sua reputação, ele matou com três tiros o compatriota Julio von Schutz amante de Magdalene Bergan, sua esposa (BONI; UNFRIED; BENATTO, 2013, p. 23-24). Em princípio, uma simples história com o marido traído lavando com sangue a honra maculada. O fato, então, é contado no livro (LOPES, 2014, p. 77), desencadeando uma investigação sobre desaparecimentos que talvez tenham origem no crime passionai (o que mais tarde se mostra um equívoco). Outros homicídios acontecerão, assim como desfalques e sumiço de pessoas, o que prende o leitor até as últimas páginas, com acontecimentos e reviravoltas no melhor estilo folhetinesco, que caracteriza a narrativa policial (LOPES, 2014, p. 77-85).

Distintos lugares, como Londres (LOPES, 2014, p. 14-31, p. 151-156; p. 181-188); Surrey, com o Fort Belvedere - palácio real rural inglês, localizado na Shrubbs Hill, no Windsor Great Park (LOPES, 2014, p. 11-13, p. 382-390); as Terras Altas, na Escócia (LOPES, 2014, p. 168-174) surgem ao longo da narrativa. Na mescla entre realidade e ficção, marca característica do gênero, Rolândia, nas proximidades de Londrina, por exemplo, é palco das façanhas dos nazistas e demais alemães. Aparece como moradia do erudito judeu Emil Levy, figura histórica que na vida real escreveu um dicionário de provençal (LOPES, 2014, p. 194, p. 237-242, p. 288-289, p. 315-316, p. 352, p. 365).

Várias cidades paranaenses da região, muitas delas então pequenos núcleos, mais rurais que urbanos, aparecem com menor destaque, às vezes como meras referências: Nova Danzig/Dantzig, hoje Cambé (LOPES, 2014, p. 194, p. 314, p. 398); Jacarezinho (LOPES, 2014, p. 84); Cornélio Procopio, com a Serra Morena (LOPES, 2014, p. 84); São Jerônimo da Serra (LOPES, 2014, p. 133); Curitiba (LOPES, 2014, p. 53, p. 77), além de São Paulo (LOPES, 2014, p. 120, p. 141-142, p. 271).

No jogo entre dado histórico e ficção, destacamos o humor irônico do narrador, que brinca a respeito de acontecimentos que não ocorreram, mas que são importantes para a construção da trama. Um exemplo é a pretensa visita dos príncipes ingleses que nunca estiveram em Londrina:

– Foi a primeira visita de um príncipe de Gales ao Brasil – lembrou Garden.

Ele fez um esforço especial para conhecer Londrina, do qual não nos esqueceremos – continuou o prefeito.

– Muita **gente na cidade não acreditou** – disse a anfitriã – **Por ser um 1º de abril**.

Todos riram, menos Lovat. (LOPES, 2014, p. 71, grifos nossos).

A visita, na realidade, foi feita à cidade de Cornélio Procopio e a cena descrita – o portal de boas-vindas aos príncipes ingleses – também ocorreu nessa cidade, a uma considerável distância de onde cresceria Londrina.

Aquele arco do triunfo ficou imponente. Ver a palavra *welcome* num portal no meio da floresta é de impressionar qualquer mortal, mesmo alguém já acostumado a recepções grandiosas como Edward.

– As perobas pintadas de branco ficaram parecidas com colunas de mármore, não é mesmo? – perguntou Günther. (LOPES, 2014, p. 74).

Assim, eventos históricos e fictícios se misturam no pano de fundo do romance. Da mesma forma se emaranham personagens históricos a personagens fictícios: Sir Winston Churchill, Lord Lovat, Getúlio Vargas, o príncipe da Inglaterra Edward, que depois se tornou o rei Edward VIII (LOPES,

2014, p. 12), a Sra. Wallis Simpson, o trovador Arnaut Daniel, o topógrafo Alexandre Razgulaeff (que foi quem desenhou o mapa da cidade, colocando seu marco zero) e o culto professor Emil Levy interagem com figuras imaginárias, seduzindo o leitor por meio daquilo que Burke (apud COUTO, 1994) denomina de “turismo temporal”: um passeio no tempo, via leitura. Fatos antigos, locais e pessoas são visitados, sabendo-se que haverá um retorno seguro.

Diferentes são os olhares que se voltam para uma obra e, neste caso, recorrendo aos estudos de André Trouche (2006), podemos dizer que se trata de um romance de extração histórica, visto que há um recontar da história oficial, com certas distorções (exageros, acréscimos, omissões). O diálogo intertextual, especialmente com textos históricos, é constante. Tal diálogo aparece marcado pela ironia e pela paródia, que é uma repetição com diferença, uma espécie de trans-tradução, ou seja, recriação, que dessacraliza ou ressacraliza. Pode-se dizer, portanto, que se trata ainda de uma metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), uma vez que implica autorreflexão com apropriação de figuras e acontecimentos históricos, o que leva a uma análise crítica.

Ocorre, por conseguinte, um processo de intertextualidade em que o autor dialoga com outros autores e textos, de forma jocosa e criativa, acrescentando-se a conversa com o leitor e suas leituras, o que remete à biblioteca de Babel, de Borges, ilimitada, e também ao texto de Calvino (1999) – **Se um viajante numa noite de inverno** – no qual ele afirma que cada livro que lê passa a incorporar o livro unitário, soma de suas leituras, e que deseja que seus leitores leiam algo que ele não saiba. Portanto, é o leitor que dará vida ao livro, que o libertará, a exemplo de um pássaro preso em gaiola, que, solto, dirige-se à imensidão do universo, a biblioteca universal, babelizada.

Para definir intertextualidade, Tiphaine Samoyault (2008, p. 123) lança mão, acompanhando os passos de Borges e do próprio Eco, ele mesmo seguidor do escritor argentino, da ideia de que “o universo é uma biblioteca”. Para a pensadora, “a literatura se escreve, certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções” (SAMOYAUULT, 2008, p. 9). Daí o porquê se pensar, então, a intertextualidade como uma espécie de memória da própria literatura onde cada obra faria uma leitura dialógica com as obras dessa imensa biblioteca que enfim constitui a memória de livros que se leem e se releem de modo contínuo. Muitas vezes, esse leitor-detetive, pode, seguindo as pistas, descobrir as interações entre os textos que surgem, diretamente citados em suas linhas, ou que são entrevistados no labirinto de palavras e sentidos que constitui cada texto.

Nesse jogo fundamental com a biblioteca, técnico e lúdico ao mesmo tempo, Samoyault (2008, p. 89) dá um papel fundamental ao que chama de “peneira do leitor”, no qual ele é solicitado pelo intertexto em quatro planos: “sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (SAMOYAUULT, 2008, p. 91). Assim, o leitor erudito que é Lopes, transformado em narrador, lançará mão de todos esses planos, na convocatória que faz a seus eventuais leitores.

E esse leitor poderá optar por várias direções: tudo que reluz é ouro? São verídicas as informações ali encontradas? Se seu repertório histórico/geográfico e literário, principalmente, for amplo, será divertido identificar o que é verdadeiro e o que é “ouro de tolo”. Entretanto, se for mais restrito, provavelmente se sentirá instigado a bancar o detetive e a procurar em fontes fidedignas respostas para suas dúvidas.

Londrina polifônica: nativos e estrangeiros

A região norte do Paraná, com perto de 100 mil quilômetros quadrados, normalmente é dividida, para fins didáticos, de acordo com sua ocupação, em três áreas: norte velho, norte novo (das barrancas do rio Ivaí até o rio Tibagi, margem direita) e norte novíssimo. Londrina está situada no norte novo (CHIES; YOKOO, 2012).

Deste modo, quando se pesquisa sobre a colonização da filha de Londres e seu entorno, um nome se destaca: o do agrimensor francês Ludovic Gimer Surjus, que pisou no solo do estado do Paraná em 1927, começando a trabalhar para a Companhia de Terras Norte do Paraná em 1935, contratado por Arthur Thomas. Chamado por Raimunda de Brito Batista (2005, p. 16) de “desbravador aprendiz”, ele encetou então o registro do que via, do que fazia e do que acontecia, deixando diários de inestimável valor, pois dedicou sua vida a “desbravar novas fronteiras geográficas e culturais” (BATISTA, 2005, p. 17). Deste modo, o testemunho de uma pessoa extremamente metódica e organizada liga sua história pessoal com a da região, auxiliando na criação de uma identidade não só pessoal. Fauna, flora, acidentes geográficos, trabalho e trabalhadores, aspectos da culinária, episódios históricos (nacionais e internacionais), fatos do cotidiano, questões econômicas e culturais, relações familiares e de amizade, mapas regionais, diferenças (França/Brasil) foram anotados com riqueza de detalhes, de 1944 a 1985.

21-2-44 – Em Apucarana soube que Alexandre estava com tifo. (SURJUS apud BATISTA, 2005, p. 165).

23-02-44 – Em lugar de ir a Jataí, o José Trigo bebeu tudo que recebeu. [...] Gastou tudo estupidamente como sempre. (SURJUS apud BATISTA, 2005, p. 165).

5^a.f 28-09-44. Estes últimos dias os mosquitos tem transformado a nossa vida em um inferno. É curioso como os animaes observam as cousas, o burro ficou parado mais de uma hora perto do fogo porque ahi não havia mosquito. O Pedro deu dois tiros de tarde e trouxe uma jacutinga, o Antônio trouxe peixe. (SURJUS, apud BATISTA, 2005, p. 138).

4^a. feira 21-2-45 – Levantamos cedo preparando a sabida de Astorga que por enquanto é só um nome teria sido assim denominado pelo **Dr. Alexandre Rasgulaeff**. (SURJUS, apud BATISTA, 2005, p. 146, grifo nosso).

Sábado 27-10-1945 – [...] Nilo e Marciliano foram colher Jaboticabas, o processo usado foi derrubar a árvore. Brasileiro do povo tem mesmo ódio a árvores. Índio não faz isto. (SURJUS apud BATISTA, 2005, p. 165).

Domingo 28-10-1945 – Levantei o córrego No. 1 acima da reta. De tarde fui caçar e matei um macuco com a espingarda nova. Errei um tiro. (SURJUS apud BATISTA, 2005, p. 165).

1985 - 27 maio segunda-feira – De tarde Julieta me comunicou que o Dr. Carlos telefonou a Marise que o **Dr. Joaquim Vicente de Castro**, meu amigo de longos anos, **que instalou o município de Londrina em 1934 e foi seu primeiro prefeito faleceu** em Apucarana as 3:1/2 da madrugada. (SURJUS apud BATISTA, 2005, p. 336, grifo nosso).

Ressaltamos que Bilenki (1992), a respeito da escrita de um diário, coloca que nele os acontecimentos registrados são recentes, havendo o destaque de pensamentos, opiniões, sentimentos, ao contrário de fatos rememorados, quando a reconstituição se torna mais complexa e distante, implicando escolhas e também esquecimentos, pois a memória é seletiva e falha. E Batista (2005) recorre também a essa fonte, ao comentar os diários de Surjus, cuja presença pode ser notada n’ **O trovador**. Certamente serviram de modelo não só para referências a pessoas e acontecimentos, mas para a construção de personagens, e ainda para o delineamento da paisagem da terra roxa, com densas florestas e pequenos vilarejos que se formaram, posto que o cenário histórico é relevante, conferindo verossimilhança à narrativa. Assim, Lopes, escritor citadino e cosmopolita, na seção de seu romance chamada de “Inferno Verde”, descreve de forma impactante a mata, o que contribui para o clima claustrofóbico e assustador em que se encontra Blake, ferido em um atentado, ressaltando, desse modo, a importância do espaço no enredo:

Uma escuridão asfixiava a luz da manhã no interior da mata. Por toda parte, labirinto de galhos, parcialmente engolidos pela fumaça da evaporação acelerada da espessa camada de húmus. Figueiras gigantescas, perobas, cedros, guapuvurus e paus-d’alho se impunham na vegetação, sendo agarrados por todos os lados por musgos e cipós da grossura de pulsos humanos. Rendas de raízes aéreas oscilavam suspensas no negrume, estrangulando as árvores, compondo um véu extenso que parecia unir a selva sob a penumbra úmida. O solo parecia se mexer com o movimento subterrâneo de milhares de formigas e cupins. A umidade opressiva era composta de odores malcheirosos de decomposição de cascas, folhas, frutas, troncos e carcaças de animais. As sombras da mata virgem

assumiam formatos assustadores. Os gritos desesperados dos macacos agarravam o ar e se uniam à massa ensurdecadora e compacta que vinha do exército de cigarras e besouros ecoando dentro da floresta. (LOPES, 2014, p. 117).

Em contraponto, mais bucolicamente, escreve sobre cerca com alamandas, parreiral, casa feita com troncos de palmitos, galinheiro, mostrando que “o brilho deslizante dos vagalumes, o som da mata e dos sapos enchia a escuridão”, ao focar o povoado de Heimtal, na zona norte de Londrina (LOPES, 2014, p. 87).

Em outros trechos aparecem, além das já nominadas, inúmeras plantas e árvores próprias da região: ipomeias, araucárias, flamboyants, sibipirunas, jacarandás, barbas-de-bode, bromélias e bambuzais. Em ambos os autores – o francês e o londrinense – nota-se a natureza selvagem, agressiva, inóspita instigando a maioria das pessoas a reagirem de acordo com ela, a exemplo dos romances realistas e naturalistas: um certo determinismo, homem fruto do meio.

Mas Surjus, pessoa real, continuou a ser o homem de letras, dedicado ao conhecimento, às artes, trabalhador, fugindo do estereótipo do europeu que veio para dominar, explorar e esmagar. Já Lopes replica, ao longo da narrativa, informações sobre a região, tanto na questão humana quanto física. Por uma questão de verossimilhança, entretanto, censura de forma acerba a postura britânica, quando Giuliani, o fotógrafo inspirado em José Juliani (que veio com sua família para Londrina em 1933, e se tornou conhecido como “o fotógrafo lambe-labe”, “o fotógrafo-colono”), afirma: “Ninguém acredita quando digo que o que está acontecendo no norte do Paraná é o último exemplo de colonialismo britânico no mundo”. (LOPES, 2014, p. 276). Ainda retruca, a respeito da “boa ação” da CTNP:

– *Ma che* reforma agrária? Vocês britânicos compraram uma imensa área de mata virgem a preço de banana, numa das terras mais férteis do mundo. Pegaram essas terras griladas valiosíssimas, espantaram índios e posseiros, depois as lotearam, e agora estão revendendo muita coisa bem acima do preço, em muitos casos com mil por cento de lucro. (LOPES, 2014, p. 276).

Outra forma de crítica, mais leve, que o escritor realiza é quando brinca com a nobreza – até pelo gênero de texto que realiza –, ironizando e desconstruindo a fleuma britânica, a postura da realeza e a honestidade atribuída aos cidadãos ingleses e alemães.

Também o romance de detetive é levado em conta, beirando o pastiche, pensamos que de forma proposital, visto que o autor estudou a técnica de se escrever uma obra policial, elogia Poe e seus métodos (PORTELLA, 2013), e é um conhecedor do *métier* de escritor, por razões de ofício: sua formação acadêmica e práxis de lidador de palavras.

Dessa maneira, quando comenta o crime acontecido na residência do casal Müller, germânico, destaca-se o *décor*, adequado – principalmente no que tange ao tipo de telhado (LOPES 2014, p. 87) – e remete, em grande parte, à fotografia documental da época, registrada em livro de Bonni, Unfried e Benatto (2013, p. 23), e ao afirmado por Rolnik (1995) sobre o espaço que conta a história da cidade.

Era uma **casa ampla de madeira**, com uma varanda generosa adornada por lambrequins. O **telhado triangular lhe dava um ar europeu**. **Trepadeiras** e **ipomeias** haviam coberto partes do telhado. Um vidro trincado tinha o aspecto de uma grande teia de aranha. Ao lado da casa havia uma enorme **mangueira** com a copa em plena florescência (LOPES, 2014, p. 91, grifos nossos).

Mais uma representação deste período, refletida n’*O trovador*, é a feita por Tony Hara (2014, p. 21-24), ao escrever sobre a cidade de Londrina em seus oitenta anos, com textos e depoimentos de pesquisadores e moradores, contando que o território conhecido como Gleba Três Bocas foi inicialmente ocupado pela tribo dos Kaingang, assim como por caboclos (safristas) que criavam suínos, abriam picadas, desmatavam a floresta com machado, faziam queimadas, plantavam capins, enfim, trabalhavam muito e duramente. Até que chegaram os ingleses da CTNP, subsidiária da Paraná Plantations Ltda, fundada em 1924, que teve como um dos sócios Simon Joseph Lovat Fraser, 14º. Lord Lovat, liquidada em 1942 e vendida à Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP), pertencente a brasileiros (CMNP, 1975).

Esses colonizadores ingleses, com suas ideias de cidade aberta, bonita, higienizada e com terra fértil propagandeadas aos quatro ventos (LOPES, 2014, p. 272), criaram a imagem de um novo paraíso terreal aproveitada no livro de Lopes (2014, p. 56-57) e de inúmeros outros pesquisadores, que ofereceram restrições a ela, expondo o interesse capitalista da CTNP, que chegou a afirmar ter realizado um tipo de reforma agrária, por vender pequenos lotes de terra.

Sobre a CTNP há um episódio jocoso relatado pelo advogado Alberto João Zortéa: em 1937, ele caminhava ao lado do Promotor de Justiça, Rubens Santa Rita, pela Rua dos Pecados, cheia de lama e sem luz elétrica, ambos já tendo bebido bastante. O Promotor caiu, e muito enlameado proferiu toda sorte de impropérios, acrescentando: “Esses ingleses miseráveis além de roubarem nossas terras, vendem-nas com grandes lucros e em contrapartida nada nos dão, nem luz elétrica, para iluminar nosso caminho.” Resolveram então apagar, com tiros, as lâmpadas que só existiam em frente à sede da Companhia (ZORTÉA, 2015).

Outro pesquisador também discorda da visão que ele chama de “discurso Norte do Paraná” ou “fantasmagoria”, do qual faz parte a ideia de sertão despovoado, de região a ser desbravada, o que aconteceu sem conflitos violentos, estando implícitos:

[...] progresso, civilização, modernidade, colonização racional, ocupação planejada e pacífica, riqueza, cafeicultura, terra roxa, pequena propriedade, ‘terra onde se trabalha’, pioneirismo etc. É um discurso construído ao longo de todo o século XX, mas principalmente entre os anos 1930 e 1950, procurando criar uma versão, do ponto de vista de quem domina, para o processo de (re) ocupação desta região. (TOMAZI, 1997, p. 6).

Dessa forma, com apupos e aplausos, foi sendo construída a cidade-jardim, no topo do espigão, e todas as outras que se formaram ao longo dos trilhos da Companhia Ferroviária São Paulo-Paraná, planejadas, mas que acabaram não seguindo o traçado caprichado, esteticamente idealizado para remeter à “Garden City” inglesa. Mesmo Lévi-Strauss, que esteve em Londrina em 1935, e escreveu sobre a região, surge como personagem (LOPES, 2014, p. 132), percorrendo a cavalo a região, interessado na diversidade humana e, em especial, nos índios coronados. Segundo Hara (2014, p. 188-189), ele postula que tal diversidade provocou ainda a diversidade física, em cidades como Nova Dantzig (Cambé), Londrina, Rolândia e Arapongas, as quais, apesar de projetadas de forma racional e simétrica, permaneceram insensíveis aos espaços, posto que são zonas intersticiais entre a criação artificial e a natureza. Ressaltamos, pois, essa diversidade, esse caldeirão étnico presente na obra de Lopes (2014, p. 33) – japoneses, ingleses, italianos, alemães, austríacos, espanhóis, portugueses, russos, ingleses, franceses, turcos, escoceses e brasileiros de diferentes regiões do país, inclusive indígenas. Eles também aparecem na obra de Batista (2005, p. 16), um de seus intertextos: “[...] 33 nacionalidades que para cá vieram atraídas pelas propostas da C.T.N.P.”, e que com suor e muito trabalho construíram nossas cidades.

Isso nos incita a pensar em Calvino, que, ao discorrer sobre **As cidades invisíveis** e ao se debruçar sobre “as cidades e os nomes” assevera:

A cidade de quem passa sem entrar é uma; é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali; uma é a cidade à qual se chega pela primeira vez, outra é a que se abandona para nunca mais retornar; cada uma merece um nome diferente [...]. (CALVINO, 2003, p. 119).

Corroborando, aponta Esteves (2008, p. 53), ao discutir a ficção de cunho historiográfico, que é interessante ler “os signos da história” sob diferentes vieses, diferentes “facetas identitárias”. E diferentes são, como demonstrados, os discursos que representarão a cidade de Londrina, conhecida como: Babel, Filha de Londres, Pequena Londres, Eldorado, Novo Eldorado, Eldorado Cafeeiro, Ouro Verde, Éden, Nova Mesopotâmia, Terra da Promissão, Nova Canaã, Cidade do Ouro, Cidade Jardim, Nova Califórnia, Cidade Vermelha, Cidade de Madeira, *Far West*, Terra dos Perobais (RUIZ,

2017; LOPES, 2014; ARIAS NETO, 2008; BATISTA, 2005; FRANCOVIG, 2005; TOMAZI, 1997, ROCHA, 1947; PARANÁ-NORTE, 1936). Outros qualitativos são citados por Arias Neto (2008, p. 102) que os considera muito exagerados: “Cidade Milagre, Mina de Ouro do Brasil, Cidade Progresso, Grande Empório, Capital do Norte e Capital do Café”.

Enfim, de acordo com suas expectativas, crenças, vitórias e derrotas foram as expressões utilizadas pelos indivíduos que pela cidade passaram/ficaram. Golpistas, meretrizes, cafetinas, jogadores, “limpa-trilhos” e “quebra-milhos” – jagunços/ polícia particular da CTNP (LOPES, 2014, p.273-274) –, safristas, machadeiros, trabalhadores diversos, políticos, pequenos e grandes agricultores, comerciantes, jornalistas, nacionais e estrangeiros. São pessoas do bem e do mal que ajudaram a edificar a cidade, derrubando árvores, limpando capoeiras, queimando o mato e fazendo com que se ouvisse de longe o som das serrarias, anunciando vida nova, em terra nova. Em sua maioria são anônimos, bastante promissores, por isso mesmo, para serem utilizados pela ficção. E assim aparecem no romance de Lopes.

Londrina aventureira: trabalho, amor e morte

De início era a floresta. Bruta. Gigantesca. Contorcendo-se nos cipós esguios. Estabilizada nas perobas e figueiras milenárias. Guardando embaixo de sua sombra o húmus vermelho que os séculos criaram. Um dia veio o homem. Mudaram os ruídos sonoros da floresta pelo som abrupto das derrubadas. Abriram-se clareiras e fizeram-se ranchos. Criaram-se plantações. E Londrina veio depois. Resposta da terra fértil à semente que o homem lhe confiou. Orgulhosa hoje de seus milhões de cafeeiros, de seus arranha-céus suntuosos, da azáfama de seu povo com fibra de pioneiro, do movimento de suas ruas bem delineadas, de tudo que nela se criou. (PREFEITURA MUNICIPAL, 1958, p.1 apud ARIAS NETO, 2008, p. xii).

No excerto acima há uma descrição laudatória da cidade, realizada pelo poder público londrinense no final dos anos 1950, a exemplo do que fazia a CTNP, para atrair compradores para seus lotes e plantar cidades ao longo dos trilhos de ferro. Como uma espécie de epígrafe, um paratexto introdutório, Lopes (2004, p. 7) coloca em um papel de carta timbrado, o nome da companhia colonizadora: PARANA PLANTATIONS LIMITED. Em seguida, a misteriosa data 1-4-1931. Nessa página, primeira pista a ser seguida pelo leitor-detetive, vem um poema conhecido com o número 13. Trata-se de uma cantiga de amor, provençal, escrita pelo trovador Arnaut Daniel, que vai aparecer traduzida nas p. 22-23. É o índice da trama – assassinatos em série –, talvez como pista a alertar o leitor ainda desavisado sobre o envolvimento de pessoas da empresa inglesa. Entretanto uma outra face desse Éden, descrito em publicações do município, aparece no discurso do delegado, colocando como pioneira, ao lado de trabalhadores, uma malandragem variada:

– Os senhores não imaginam a dificuldade que encontramos pra manter a lei nesta cidade. Não bastassem a prostituição e a jogatina, que andam aumentando muito...há uma carência de mulheres na cidade. Além disso, meus inspetores de quarteirão têm tido todo tipo de problema com os picaretas, pistoleiros e malandros. A clientela anda tão grande que estamos exportando para Jacarezinho... (LOPES, 2014, p. 84).

O cronista Rubem Braga, que esteve no Paraná pela primeira vez em 1934, a trabalho, relata que na época Londrina tinha dois mil habitantes e que ao voltar em 1940, para uma caçada às margens do Tibagi, sua população já era de doze mil pessoas. Acrescenta que quando retornou, pela terceira vez, no início dos anos 1950, havia perto de 35 mil moradores e também o espaço físico havia sofrido verdadeira revolução, acontecendo o mesmo com as pessoas que ali circulavam:

No lugar das casas de madeira que conheci antigamente, Londrina está cheia de prédios novos — e

os edifícios de cimento armado, de linhas modernas, crescem em vários pontos. A cidade tem todo o conforto, tem vida noturna com damas cariocas, argentinas e uruguaias, tem boate, pode chamar cantores internacionais que não vão a Curitiba — e tem também uma das maiores criminalidades do mundo. Não é segredo para ninguém que muitas autoridades já foram corrompidas aqui: é difícil, com um ordenado mesquinho, ter uma verdadeira ascendência em uma terra em que as fortunas nascem de súbito e a vida é frequentemente mais cara que no Rio de Janeiro. (BRAGA, 1952).

Braga ainda exemplifica que pagava ao barbeiro o mesmo preço, na terra vermelha, que o cobrado em uma barbearia situada no anexo do Hotel Copacabana Palace, no Rio de Janeiro. Informa ainda que o delegado de então queria prender os malfeitores antes da safra, quando os golpes aumentavam e o número de otários, ingênuos, se multiplicava grandemente.

Londrina, capital desse mundo novo, cresce com imponência, fica importantemente urbana, gasta seus montes de dinheiro com uísque, cimento e luxos; mas a poeira do trabalho ainda lhe dá um ar rude, o barulho dos caminhões carregados ainda lhe proíbe qualquer doçura — pois só a idade e a discreta indolência podem fazer a cidade dos homens abençoada pelo espírito, pela sabedoria e pela graça de viver. (BRAGA, 1952).

E os fatos tratados n' **O trovador** ocorrem mais ou menos na época em que Braga esteve por aqui: tudo acontece em 3 meses (setembro a dezembro de 1936), numa narrativa histórico-policial, em torno do desaparecimento de funcionários da CTNP: o médico Müller, sua mulher e o contador Nussbaum (LOPES, 2014, p. 25-27). Muitas pessoas serão assassinadas e, para resolver o mistério, Lord Lovat traz um detetive-tradutor, cujo nome é significativamente Adam Blake, para ajudá-lo a desvendar o que anda acontecendo naquilo em que o que mais se destaca é o sertão a ser explorado, a mata.

E é na seção “No coração da floresta” (LOPES, 2014, p. 32-36) que se inicia a aventura inglesa em terras de Rodrigo Garcia Lopes, que realizou profunda pesquisa histórica, colocando as informações de forma agradável, deixando pistas também para que os iniciados em Londrina a reconheçam. Por conseguinte, como faz parte da natureza do gênero em questão, realiza-se uma interpretação do passado, às vezes até de fatos pouco conhecidos. Há referências às diversas etnias presentes na cidade (LOPES, 2014, p. 33), ao início da colonização com a Missão Montagu (LOPES, 2014, p. 33), investigatória-financeira; ao Coronel Barbosa Ferraz, grande latifundiário (LOPES, 2014, p. 33); à compra, pelos ingleses, de quase 20% de terras paranaenses do vendedor (governo estadual) por uma bagatela (LOPES, 2014, p. 34); aos estabelecimentos comerciais: Casas Pernambucanas, Casas Fuganti, Serraria e Cerâmica Mortari, Casas Catharinenses, Padaria Esmeralda, Hotel Campestre, Hotel Berlim, entre outros; às moças de cabarés e suas patroas que vendiam o amor – Londrina se notabilizou pelo grande número de casas e de trabalhadoras do sexo (LOPES, 2014, p. 101-116); à cidade e suas fronteiras:

Minutos depois ainda estava claro o bastante para que tivessem uma bela e estranha visão: as plantações de café, milhares de pontos verde-escuros formando desenhos sinuosos na pele vermelha da terra. Sobrevoaram o terroso rio Tibagi e a ponte sobre ele. A oeste, o pôr do sol ardia como um incêndio fora de controle.

– Londrina, senhores – avisou o piloto. [...]

O tapete da mata virgem pouco a pouco foi sendo substituído por manchas retíneas de áreas povoadas, sítios, estradas e plantações. Pequenos rios serpenteavam a floresta e devolviam os reflexos do sol, como se feitos de mercúrio.

[...] O avião sobrevoava a cidadezinha que parecia uma enorme clareira povoada, recortada na mata, deixando entrever centenas de telhados. O pontilhado de casas tinha um círculo central e ruas traçadas num formato de tabuleiro de xadrez, com uma longa avenida principal cortando o círculo em forma de elipse. No coração da cidade erguia-se uma igreja de madeira, ocupando o alto de uma colina coroada de perobas. [...]

A praça principal, vista do alto, tinha o formato da bandeira da Inglaterra. Observou também o traçado da linha férrea atravessando a cidade em sentido leste-oeste, ladeada por dezenas de galpões, pátios e barracões. (LOPES, 2014, p. 36).

Em suma, a pequena Londres e seus arredores são descritos com minúcias, inclusive com o traçado da idealizada cidade-jardim. Mais à frente, há uma extensa exposição do local em que foi construída a sede da “MAIOR EMPRESA COLONIZADORA DA AMÉRICA DO SUL”, do crescimento do município, que já contava “com mais de trinta mil habitantes”, do seu comércio e de suas dificuldades, como saneamento básico, ruas precárias (batizadas com pó ou lama), mau odor do matadouro e violência crescente (LOPES, 2014, p. 45-47). Entretanto nada disso afastava pessoas que chegavam como moscas atraídas pelo mel da propaganda alardeada sobre o novo Eldorado.

Londrina vermelha, de amor e poeira

Como o Grande Khan, personagem de Calvino (2003, p. 97), poderíamos dizer a Rodrigo Garcia Lopes: “– Portanto, na realidade a sua é uma viagem através da memória! [...] É para se desfazer de uma carga de nostalgia que você foi tão longe!”. Mas não seria correto, pois não é só nostalgia o sentimento que o marca: é o amor, a vontade de registrar fatos passados, documentados e poetizados, para que todos saibam quem foi a criança Londrina, quem é a moça Londrina, quem é a balzaquiana Londrina que ainda não chegou aos cem anos, que ainda não se tornou uma senhora idosa.

A terra vermelha de sangue, de amores acontecidos e, muitos, perdidos no pó ou na lama, é aquela que foi pisada por desfavorecidos e por aqueles que se favoreceram com a sua colonização, retratada em um romance com forte carga histórica, humorística e poética. O autor não pesquisou plantas arquitetônicas, como Umberto Eco (1986), entretanto recorreu a fotografias, mapas e a outros diversos tipos de fonte para construir uma narrativa que pinta um painel de sua terra natal, a cidade chamada de pequena Londres. E quem a conhece/conheceu há tempos, reconhece espaços, ruas e lugares, estabelecimentos comerciais e clubes, fatos e pessoas, e até mesmo personagens as quais, ainda que fictícias, lembram alguém, por suas características e atitudes. Reconhece as perobas onipresentes, que deram nome ao câmpus da Universidade Estadual de Londrina (UEL), em seus primórdios; as Casas Fuganti, com seu “chá da tarde” e diversidade de bons produtos; os japoneses fotógrafos e cineastas que registraram as primeiras imagens daquela que iria se tornar a segunda cidade do estado, em número de habitantes; a gastronomia babelizada pelas etnias que tornaram Londrina um pequeno centro cosmopolita; os homens de terno de linho branco e revólver na cintura, escorregando na lama enquanto se dirigiam aos bordéis; o mito da colonização pacífica – pioneiros vistos como heróis – e o discurso “Norte do Paraná” construído sob o patrocínio da CTNP (TOMAZI, 1997); os enigmas que devem ser desvendados pelo leitor de **O trovador**, um romance histórico que dialoga com o passado, o presente e o futuro. Tudo isso torna a obra envolvente e enigmática, à disposição de Sherlocks do século XXI.

Referências

- ARIAS NETO, José Miguel. **O Eldorado**: representações da política em Londrina (1930-1975). 2. ed. rev. Londrina: EDUEL, 2008.
- BATISTA, Raimunda de Brito. **Ludovic Surjus**: história, histórias. Londrina: Atrito Art, 2005.
- BILENKI, Marlene. **A poética do desvio**: a forma do diário em O amanuense Belmiro de Cyro dos Anjos. 1992. 232 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1992.
- BONI, Paulo César; UNFRIED, Rosana Reineri; BENATTO, Omeletino. **Memórias fotográficas**: a fotografia e fragmentos da história de Londrina. Londrina: Midiograf, 2013.
- BRAGA, Rubem. Dois repórteres no Paraná. 23 de janeiro de 1952. In: DOCLONDRINA Blogspot. **Rubem Braga de passagem por Londrina**. Disponível em: <<http://doclondrina.blogspot.com.br/2012/06/rubem-braga-de-passage-m-por-londrina.html>>. Acesso em: 30 jan. 2018.
- BURKE, Peter. A invenção da história. COUTO, José Geraldo. **Folha de S. Paulo, “Mais!”**. São Paulo, 11 set.1994. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/9/11/mais!/6.html>>. Acesso em: 10 ago. 2017.
- BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CHIEES, Cláudia; YOKOO, Sandra Carbonera. Colonização do norte paranaense: avanço da cafeicultura e problemas decorrentes deste processo. **Revista GEOMAE- Revista de Geografia, Meio Ambiente e Ensino**, FECILCAM, Campo Mourão, v. 3, n. 1, p. 27-44, 1º. sem. 2012.
- CMNP- Companhia Melhoramentos Norte do Paraná. **Colonização e desenvolvimento do Norte do Paraná**. Depoimentos sobre a maior obra do gênero desenvolvida por uma empresa privada. 24/09/1975. Disponível em: <<http://www.cmnp.com.br/melhoramentos/50anos-cmnp/files/CMNP.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- ECO, Umberto. **O nome da rosa**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. Rio de Janeiro: Record: 1986.
- ECO, Umberto. **Pós-Escrito a O Nome da Rosa**. Tradução de Letizia Z. Antunes e Álvaro Lorencini. 3.ed., São Paulo: Nova Fronteira, 1989.
- ESTEVES, Antonio R. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI). **Revista de Literatura, História e Memória**, Cascavel, 2008, v. 4, n. 4, p. 54-66.
- FRANCOVIG, Carlos. **Ouro verde e café quente**: 50 anos de literatura em Londrina. Londrina: O Autor, 2005.
- HARA, Tony. **Oitenta vezes Londrina**: cotidiano, história e trajetórias de vida. Londrina: Kan, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRAMMER, Lloyd S. **Literatura, crítica e imaginação histórica**: O desafio de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 131-173.
- LOPES, Rodrigo Garcia. **O trovador**. São Paulo: Record, 2014.

- LYNCH, Kevin. **The image of the city**. Cambridge: The Technology Press: Harvard University Press, 1960.
- PARANÁ-NORTE. Mais uma etapa. 05/01/1936. In: ARIAS NETO, José Miguel. **O Eldorado: representações da política em Londrina (1930-1975)**. 2. ed. rev. Londrina: EDUEL, 2008. p. 46.
- PORTELLA, Cláudio. Entrevista- Rodrigo Garcia Lopes. **Candido**. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. 23 de junho de 2013. Disponível em: <http://www.candido.bpp.pr.gov.br/arquivos/File/Capa_candido23OK_gi.pdf>. Acesso em: 20 out. 2016.
- PREFEITURA MUNICIPAL. Eis aqui sua Londrina... só para ter uma ideia. Londrina. Março, 1958, p. 1. In: ARIAS NETO, José Miguel. **O Eldorado: representações da política em Londrina (1930-1975)**. 2. ed. rev. Londrina: EDUEL, 2008. p. xii.
- ROCHA, José de Oliveira. Nova Mesopotâmia. **Revista Terra Roxa**, Londrina, n. 1, junho de 1947. In: ARIAS NETO, José Miguel. **O Eldorado: representações da política em Londrina – 1930-1975**. Londrina: EDUEL, 2008. p. 67.
- ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. 4. reimpressão da 1ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- RUIZ, Glacy Weber. **Londrina: história de Londrina**. Disponível em: <<http://www.weber-ruiz.com/londrina.html>>. Acesso em: 10 dez. 2017.
- SAMOUYALT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- TOMAZI, Nelson Dacio. **Norte do Paraná: História e fantasmagorias**. 1997. 342 f. Tese (Doutorado em História) - Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1997.
- TROUCHE, André. **América: história e ficção**. Niterói: EdUFF, 2006.
- ZORTÉA, Alberto João. “Londrina através dos tempos e crônicas da vida”. In: BLOG –Doc. Londrina. **O homem que mandou bala nos ingleses** Disponível em: <<http://doclondrina.blogspot.com.br/view/timeslide>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

A ruína na cidade através da literatura e da fotografia

Rafael Fontes Gaspar*

Resumo

Este artigo analisa o processo de modernização do espaço urbano através de uma leitura de textos literários que apresentam a cidade como um cenário em ruínas. São incluídas fotografias de ruínas urbanas para compor junto à literatura, reflexões sobre o processo de degradação da paisagem citadina. Como modo de compreender a relação da experiência do sujeito na cidade, deve-se refletir sobre a destruição da memória de construções abandonadas, como as ruínas habitadas em Havana, descritas no conto “Uma arte de fazer ruínas” de Antonio José Ponte. Além disso, outras descrições literárias também contribuem como forma de observar o processo de destruição de antigas construções. Convém observar que as fotografias ilustram nesta apresentação as produções literárias sobre a ruína na cidade. Por exemplo, as fotografias de Robert Polidori que registra Havana, revelando os vestígios de uma arquitetura abandonada, de espaços que resistem ao tempo como forma de abrigo da vida humana. De modo similar, surge outros trabalhos fotográficos, como realizados por Yves Marchand e Romain Meffre sobre Detroit, no qual levantam questões sobre a utopia de uma cidade idealizada no passado, ao mesmo tempo que exhibe no presente uma paisagem arruinada e distópica. Não se pode deixar de notar, que o encanto da ruína surge no espaço literário através de um olhar poético e sensível, como pode ser visto através das lentes de Julia Solis, fotógrafa que registra e escreve sobre teatros e palcos abandonados através de uma viagem feita pelos Estados Unidos e pela Europa.

Palavras-chave: Literatura. Ruínas. Fotografia. Cidade.

The Ruin in the City Through Literature and Photography

Abstract

This article analyzes the process of modernization of the urban space through a reading of literary texts that present the city as a ruined scenery. Included are photographs of urban ruins to compose next to literature, reflections on the process of degradation of the city landscape. As a way of understanding the relationship of the subject's experience in the city, one must reflect on the destruction of the memory of abandoned buildings, such as the Havana inhabited ruins, described in the “Uma arte de fazer ruínas” of Antonio José Ponte. In addition, other literary descriptions also contribute as a way of observing the process of destruction of old constructions. It should be noted that the photographs illustrate in this presentation the literary productions about ruin in the city. For example, the photographs of Robert Polidori that records Havana, revealing the vestiges of an abandoned architecture, spaces that resist time as a form of shelter of human life. Similarly, other photographic works, such as Yves Marchand and Romain Meffre on Detroit, raise questions about the utopia of a city idealized in the past, while at the same time exhibiting a ruined and dystopian landscape. One cannot fail to notice that the charm of the ruin appears in the literary space through a poetic and sensitive look, as can be seen through the lens of Julia Solis, photographer who records and writes about abandoned theaters and stages through a trip made the United States and Europe.

Keywords: Literature. Ruins. Photography. City.

Recebido: 30/03/2018

Aceito: 04/12/2018

* Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Campus Sertão. Mestre em Ecologia Humana pelo Programa de Pós-Graduação em Ecologia Humana no Campus VIII da Universidade Estadual da Bahia (UNEB). É membro dos Grupos de Pesquisa, “Ecologia Humana” (SABEH/CNPq) e “Socioeconomia do Desenvolvimento Sustentável” (UNEB/CNPq).

1 Introdução

Primeiramente, para pensar o cenário das ruínas na cidade moderna, este estudo apresenta como modelo a cidade “Clarisse” descrita em **As Cidades Invisíveis**, de Ítalo Calvino, em que o escritor descreve uma urbe que se deteriora e que renasce. A construção fantástica das narrativas e a memória do autor indicam um conjunto de representações sobre as ruínas da cidade. Como forma de alegoria, “Clarisse” demonstra o processo dos casarões abandonados e mostra a imprevisibilidade do processo de modernização das cidades. Como realizar uma leitura da cidade repleta de signos e imagens se a cidade está em constante transformação? A cidade de “Clarisse” representa uma continuidade de movimentos de destruição e construção. Uma cidade marcada pela glória, que floresceu e desmoronou diversas vezes, mas que sempre será lembrada como uma cidade gloriosa; o nome “Clarisse” é a sua maior herança.

Os tempos de indigência eram sucedidos por épocas mais alegres: uma suntuosa Clarisse-borboleta saía da mísera Clarisse-crisálida; a nova abundância fazia a cidade extravasar de novos materiais edifícios objetos; afluía gente nova de fora; nada e ninguém tinha a ver com a Clarisse ou as Clarisses anteriores; e, quanto mais se estabelecia triunfantemente no lugar e com o nome da primeira Clarisse, mais a nova cidade percebia afastar-se desta, destruí-la com a velocidade dos ratos e do mofo: apesar do orgulho do novo fausto, no fundo do coração sentia-se estranha, incongruente, usurpadora (CALVINO, 1990, p. 99).

Como descrito por Calvino, a ruína apresenta-se como um processo de degradação natural das construções na cidade, que a torna semelhante a um organismo vivo. Do mesmo modo, para compreender o processo da ruína na transformação da cidade moderna, os poemas de Charles Baudelaire, em **As flores do mal**, sobre a paisagem parisiense exibem uma metrópole como palco de um espetáculo em constante transformação. No poema “O Cisne”, dedicado a Victor Hugo, ele mostra as transformações do processo de modernização da metrópole. Na segunda parte, a cidade moderna torna-se o cenário de transformações que representam a fragilidade da metrópole, da fugacidade humana e da velocidade das mudanças. Registra o exílio no interior de Paris, sobre uma cidade que passa pelo processo de urbanização.

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos
(BAUDELAIRE, 1985, p. 327).

O poema não declara somente a transformação da cidade, pois a transitoriedade esconde uma relação que ela mantém com a cidade antiga. Ao constatar que a antiga feição da cidade desaparece, o poeta mostra que a metrópole torna-se mutável, sujeita a transformações, pois a cidade existe a partir de uma continuidade de formas transitórias, mediante um processo de construção e destruição. A memória do poeta situado na nova Paris. O processo de modernização que já nasce fadado ao destino. Os “Novos palácios, andaimes, lajedos”, coexistem lado a lado entre os “Velhos subúrbios”, assim representam o paradoxo no poema, a reconstrução e a destruição da cidade com o processo de urbanização.

Em Baudelaire, a alegoria das ruínas consiste na memória do poeta entre a perda da cidade antiga e as imagens da cidade em transformação. O material apreendido pela memória e suas lembranças mostram uma justaposição de tempos, entre a nova e velha Paris, vista sob a perspectiva da ruína. As lembranças rendem-se ao olhar alegórico. A alegoria da cidade de Paris no poema surge como uma alegoria da transitoriedade. O processo de modernização da metrópole contém uma força de destruição que representa a cidade moderna como as ruínas da antiguidade. A antiguidade no interior da cidade

moderna concebe a imagem de Paris transformada em destroços. A força destrutiva da metrópole moderna em Baudelaire traduziu os efeitos do projeto de urbanização executado por Haussmann.¹

2 Havana: um cenário em ruínas

As ruínas podem ser examinadas através de descrições literárias, como as ruínas habitadas em Havana, descritas por Antonio José Ponte, por exemplo. No conto, “Uma arte de fazer ruínas”, o autor descreve a capital cubana como o cenário de uma cidade em guerra, de uma guerra que nunca existiu, descrevendo os moradores como fantasmas que sobrevivem, construindo abrigos em meio às ruínas. O conto relata a experiência de um estudante que sofre uma crise para escrever a tese de doutorado sobre o urbanismo e a arquitetura decadente de Havana. Para estimulá-lo, seu orientador diz: “Quando se é criança, a geografia é muito mais apaixonante do que a história. Outros países são mais importantes do que outras épocas... Mas será que já não temos que começar nossas viagens pelo tempo?” (PONTE, 2005, p. 61, tradução nossa). Percebe-se que o orientador mostra a conexão entre o tempo e o espaço, a geografia e a história, de como é necessário viajar no tempo para pesquisar uma cidade, no caso, o urbanismo e a arquitetura de Havana, pois, para Ponte, caminhar pela cidade é como fazer uma viagem no tempo.

Nessa linha de reflexão, Ponte considera-se um “ruinólogo”, um habitante de Havana, preocupado em investigar a formação, as causas e a situação desses espaços esquecidos, mesmo sem perder a contemplação das ruínas. A arquitetura dessa cidade encontra-se em processo de degradação diante dos habitantes, embora continuem, atualmente, a atrair turistas. Percebe-se que existe uma relação entre a ruína e o viajante, que admira essas construções através de um distanciamento temporal, de quem contempla a ruína histórica, mas não participa do cotidiano dessa edificação arruinada. Não se trata de uma cidade fantasma sem habitantes, pois as pessoas habitam essas ruínas em Havana. E devido às dificuldades impostas pelo governo quanto à construção e manutenção dos edifícios, surge uma população que se ocupa dessas habitações abandonadas. As ruínas de Havana são habitadas, são casas e edifícios remendados, que as tornam vivas. Logo, levantam a questão do limite que existe entre o espaço público e a vida privada, podendo ser consideradas como patrimônios da história de Cuba.

Considerando esses aspectos, pode-se notar que, para Georg Simmel, no ensaio “A ruína”, as ruínas habitadas não respeitam o espírito natural da construção em desmoronar. Segundo o autor, a natureza, com o avanço do tempo, reivindica essas construções humanas mediante um processo de destruição natural. Assim, o morador de Havana que habita essa ruína demonstra a passividade, “sendo cúmplice da natureza”, considerado um destruidor por não lutar pela preservação e manutenção, indo na direção contrária, “no sentido oposto a sua própria essência”.

Tal contradição gera não apenas a atividade positiva do homem, mas também sua passividade, se e por que o homem passivo atua como mera natureza. Isso caracteriza algumas ruínas de cidade que ainda são habitadas, como ocorre frequentemente na Itália fora das grandes avenidas. Aqui temos o peculiar na impressão: os homens, apesar de não destruírem a obra humana - sendo, antes, a natureza responsável por isso -, deixam-na ruir. Este deixar acontecer é, não obstante - visto da perspectiva da ideia do homem -, por assim dizer uma passividade positiva. O homem faz-se com isso cúmplice da natureza e agente da atuação desta, que vai no sentido oposto à sua própria essência (SIMMEL, 2005, p. 137).

¹ Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefeito da cidade parisiense entre 1853 e 1870, foi responsável pela reforma urbana em Paris.

² “De niño la geografía apasiona mucho más que la historia. Otros países importan más que otras épocas... Será que todavía no tenemos que empezar nuestros viajes en el tiempo” (PONTE, 2005, p. 61).

Evidentemente que Ponte demonstra o contrário sobre os habitantes de Cuba, pois, no conto, nota-se o esforço dos moradores para sobreviver nessas construções arruinadas. Além disso, os habitantes têm consciência do risco de viver nesses edifícios, pois assim: “estava o empenho desses edifícios em não cair, em não se transformar em ruínas. De modo que a perseverança de toda uma cidade podia ser entendida como uma luta entre a *tugurização* e a *estática milagrosa*” (PONTE, 2005, p. 67, tradução nossa)³. Em outras palavras, o processo de “tugurização” designa a ocupação desordenada dessas ruínas. Especificamente, a palavra *tugúrio* significa casebre, choça e cabana, assim, *tugurizar* seria transformar o espaço em uma habitação precária. No entanto, a etimologia da palavra, por uma variação popular do latim, pode significar abrigo, logo, uma variação do termo diz que *tugurizar* é abrigar e se proteger. Esse processo realmente causa uma alteração dos edifícios em habitações impróprias para moradia, que causam mortes por desabamento. De acordo com Ponte, as pessoas em Havana “acumulavam-se em um prédio até fazê-lo cair. Faziam um espaço para si onde não parecia haver nenhum, enfiando-se pelos cantos, junto de suas vidas. E tanta vontade de viver acabava quase sempre no extremo oposto” (PONTE, 2005, p. 68, tradução nossa)⁴. Consequentemente, a “estática milagrosa” à qual o autor se refere indica a luta desses edifícios em permanecer de pé, mesmo que pareçam desabar. Ponte ainda alega que “uma cidade com tão poucas fundações e aquelas que existem sobrecarregadas para além do suportável... isso é coisa que só se explica pela levitação” (PONTE, 2005, p. 63, tradução nossa)⁵.

Em virtude dos fatos mencionados, faz-se necessário entender o processo político de Havana, porque Fidel Castro impediu, no início do governo, um projeto de modernização da cidade, semelhante ao processo de urbanização realizado por Haussmann em Paris. Esse plano urbanístico conhecido como *Plano Sert* visava derrubar noventa construções históricas em Havana. Além disso, no governo de Fidel houve um “estatismo imobiliário”, já que não se construía novos edifícios e se destinava poucos recursos à manutenção dessas construções. A Havana descrita por Ponte revela uma cidade que é um “museu em ruínas”. No entanto, vale ressaltar que existe uma diferença entre as construções abandonadas em Havana e as ruínas na Europa como, por exemplo, a cidade de Pompeia, que é preservada e que não se confunde com a vida dos habitantes. Contrariamente, a vida dos habitantes em Havana não está separada do processo da ruína das edificações.

Nessa ótica, considera-se a cidade de Havana um patrimônio histórico a partir de um processo chamado por Ponte de “museificação” da cidade. Esse conceito pode ser compreendido pelo abandono de um edifício, devido à falta de recursos para a sua manutenção, no intuito de transformar, depois, essa construção em ruína. Para tanto, deslocam-se os habitantes, formando, assim, museus e centros culturais. Verifica-se que esse processo de museificação instaurado após a revolução de Fidel converte-se em um processo de desertificação, uma vez que esse museu está mais próximo do vazio, do deserto, em comparação a uma cidade em ruínas preservada como Pompeia. No conto de Ponte, a paralisação do tempo em Havana revela uma paisagem de escombros, ao passo que o processo de desmoronamento da cidade permite criar espaços vazios, revelando o processo de “desertificação” sobre um lugar onde nada se constrói, tendo, como um dos fatores, o “estatismo imobiliário”, em uma cidade que “tinha os mesmos limites fixos, não dava sinais de se espalhar. Onde caía um prédio, não se levantava outro. A gente se livra do desabamento do modo mais barato, com a construção de um parque, de um espaço vazio” (PONTE, 2005, p. 65, tradução nossa).⁶

3 Y estaba, por otra parte, el empeño de esos edificios en no caer, en no volverse ruinas. De modo que la perseverancia de toda una ciudad podía entenderse como lucha entre tugurización y estática milagrosa (PONTE, 2005, p.65).

4 “podía copar un edificio hasta hacerlo caer. Se hacían un espacio donde no parecía más, empujaban hasta meter sus vidas. Y tanto interno de vivir terminaba casi siempre en lo contrario” (PONTE, 2005, p. 64).

5 “Una ciudad con tan pocos cimientos y que carga más de lo soportable sólo puede explicarse por flotación” (PONTE, 2005, p.63).

6 “los mismos bordes fijos, no daba señal ninguna de extenderse. Donde caía una edificación no levantaban otra. Salíamos del derrumbe del modo más barato, con la construcción de un parque, de un espacio vacío” (PONTE, 2005, p. 65).

Nesse sentido, a vida dos habitantes descrita na paisagem de Havana pode ser exemplificada pelas descrições dos personagens de Nelson Brissac Peixoto, no livro **Cenários em ruínas**. Nele, o autor cria uma visão do imaginário urbano a partir da imagem arquetípica do cinema através dos filmes *noir*, das novelas policiais e do *western*, e assim, utiliza a imagem cinematográfica popular na descrição das imagens evocadas sobre a cidade. Essa descrição detalhada da paisagem urbanística revela os *outdoors*, os letreiros de teatro e de cinema, principalmente aquilo que interessa a esta pesquisa, isto é, as casas e as construções abandonadas, pois na visão de Peixoto,

A ruína é um amontoado indistinto de coisas de diferentes épocas e origens. Tudo é colocado num mesmo plano, tudo é trazido à superfície, para frente. Não há história nem lugar onde tudo acabou. Uma paisagem arruinada não tem profundidade. Nela não se consegue distinguir os objetos uns dos outros (PEIXOTO, 1987, p. 177).

Nota-se que a experiência humana na metrópole moderna está sujeita a um mundo saturado, onde o indivíduo sente a estranha sensação de deslocamento. Assim, parece-me que o personagem estrangeiro de Peixoto e o *tugur* no conto de Ponte aproximam-se, conceitualmente, da perspectiva de não possuir uma habitação própria, sendo obrigados a viver entre as ruínas, como nômades e estrangeiros. Nesse sentido, o retrato da condição subjetiva na contemporaneidade torna o sujeito um estrangeiro no próprio país, vivendo sob o signo da melancolia e do abandono. Nos dizeres de Peixoto,

Ele vive nos escombros de outros. Este é o mundo das pessoas que, carentes de história, tomam o passado em ruínas de outros como seu presente, sem futuro. Constroem seu lugar e sua identidade com os restos daqueles que desapareceram, com suas identidades perdidas. Esse estrangeiro sofre de melancolia por um passado que ele na verdade *não teve*, que criou a apropriá-lo de outros (PEIXOTO, 1987, p. 169).

A Havana narrada por Ponte esconde uma cidade subterrânea, chamada *Tuguria*, sua entrada se dá por um caminho que conduz a um antigo abrigo de bombardeios aéreos, assim, “é a cidade submersa onde tudo se conserva na memória” (PONTE, 2005, p. 73, tradução nossa)⁷. O espaço arquitetônico como ficção e imaginação tem, em sua estrutura, a memória e o espaço. *Tuguria* é uma cidade subterrânea constituída pelos escombros dos desmoronamentos da cidade de cima, que foi organizada por uma espécie de *tugur*, habitante que vive entre os escombros da cidade, responsável pelas demolições. O personagem do conto de Ponte, ao observar a cidade subterrânea, percebe que teria que reconhecer que ali existia uma cidade muito parecida com a de cima. Tão parecida que teria sido planejada por aqueles que proporcionavam os desmoronamentos. Nesse sentido, ela ressurgiu no subterrâneo semelhante àquela de cima, através do processo de *tugurização*, de demolição dos espaços abandonados. O sujeito nomeado como *tugur* é uma espécie de nômade, mas como esse *tugur* apresentado por Ponte mora em Havana, em uma ilha, sua única alternativa consiste em escavar e seguir na vertical, pois, conforme o autor, cabe a ele uma única saída, “quando você não encontra terra nova, quando está cercado, pode lhe sobrar ainda um recurso: fazer reluzir aquela que está debaixo do construído. Escavar, caminhar na vertical. Procurar a conexão da ilha com o continente, a chave do horizonte” (PONTE, 2005, p. 66-67, tradução nossa)⁸.

Sobre o processo de modernização das cidades, considera-se que Cuba possuía túneis e esgotos, além de querer expandir o subterrâneo para realizar a construção de um metrô. Não se trata, como vimos, do subterrâneo presente na literatura de Ponte, como um avanço no processo de urbanização da cidade, mas, como espaços que permitiam a conservação de escombros para abrigos, ou, um espaço da destruição de memórias feitas pela espionagem. Conforme aponta Rodrigo Lopes de Barros, Ponte

⁷ “la ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria” (PONTE, 2005, p. 73).

⁸ “Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado, puede quedarte todavía un recurso: sacar a relucir la que está debajo de lo construido. Excavar, caminar en lo vertical. Buscar la conexión de la isla con el continente, la clave del horizonte” (PONTE, 2005, p. 66-67).

descreve em **La Haba: ciudad y archivo**, uma cidade submersa, secreta, no qual os arquivos eram apagados, contrária à cidade subterrânea de *Tuguria*, que conserva sua memória com a reconstrução dos escombros da cidade solo acima. Esse subterrâneo ao qual se refere Ponte fala de uma cidade submersa que espionava as informações da cidade de cima, procurando silenciá-las.

pode-se falar também de uma cidade secreta, submergida, na qual foram parar as mais impensáveis conversas, as cartas que não chegaram ou não saíram até seu destino [...], [o universo telefônico paralelo, a escuta]. Refiro-me à cidade [...] composta de quilômetros e quilômetros de arquivos secretos (PONTE *apud* BARROS, 2010, p. 262).

Nesta perspectiva, pode-se encontrar o exemplo desse sujeito que vive entre os escombros, no documentário **Haban – un arte nuevo de hacer ruinas**, dirigido por Florian Borchmeyer e produzido por Matthias Hentscher⁹, que registra a vida dos habitantes de Havana em suas casas. O documentário mostra entrevistas em que os habitantes demonstram ter consciência dos desmoronamentos, mas que permanecem sobre essas ruínas, mesmo assim. É o caso de Reinaldo, personagem do documentário que mora nos escombros de um teatro há muito famoso, o Teatro Campoamor, onde se apresentava Enrico Caruso, um grande mestre da música. Observa-se, no documentário, a precariedade dessas habitações, porém, os moradores mostram que é possível tornar a ruína um “lugar” habitável. Mesmo com o risco de ocorrer desabamentos, as imagens revelam o cuidado que as pessoas têm com suas casas. Outro exemplo é a personagem Misleydis, que mora em um hotel antigo e descreve o local através de lembranças e histórias, referindo-se a um lugar bonito que guarda suas memórias.

3 O registro das ruínas habitadas

Para entendermos essa questão, vamos usar outro exemplo, as fotografias de Robert Polidori, que revelam cidades devastadas por catástrofes naturais, cidades arqueológicas e todo lugar referente à desintegração da vida no espaço urbano, como favelas e construções abandonadas. O fotógrafo realiza uma expedição por Havana revelando a história passada e a contemporaneidade em uma única imagem. Essas fotografias revelam vestígios arqueológicos de vidas perdidas, pois, seguindo os pressupostos desta pesquisa, é preciso considerar, a partir dessas imagens, as ruínas como recipientes de memória que acumulam tempos passados. Na fotografia de Polidori sobre Havana (Fig.1) evoca-se, como se vê, um passado luxuoso, mas que no presente encontra-se em ruína. As ruínas do salão aristocrata exibem o bolor que fazem as paredes descascar, os livros empoeirados sobre uma grande mesa e grandes pinturas a óleo com as telas rasgadas, os outros objetos como lustres e a mobília também nos indicam que, outrora, fora um lugar bonito e sofisticado. Contudo, a negligência atual, como a falta de manutenção e a restauração das construções antigas em Havana, tornaram esses espaços, como o salão na fotografia, em moradias precárias.

⁹ Disponível em: www.dailymotion.com/video/xl1b13_habana-arte-nuevo-de-hacer-ruinas_shortfilms. Acesso em: 10 dez. 2017.

Figura 1: Robert Polidori. *Salon, Señora Faxas residence, Miramar, Havana, Cuba, 1997.*

Fonte: www.robertpolidori.com.

Corroborando com essa ideia, que corresponde à ação da natureza sobre as construções humanas, Simmel (2005) afirma que a arquitetura e todas as expressões artísticas estão destinadas à finitude material, portanto, quando as obras e as construções começam a desmoronar, o espírito ou a cultura separam-se da natureza, que se liberta do espírito humano através de sua força destrutiva. Segundo Carlos Fortuna (2014), a primeira leitura a respeito da ruína em Simmel refere-se ao papel da arquitetura como uma arte suprema, que estabelece o equilíbrio entre a vida humana e a natureza, já que considera os arquitetos como os únicos capazes de promover essa arte. A origem da ruína para Simmel expressa a imagem alegórica do conflito entre a cultura e a natureza presente em toda metrópole, assim, o autor eleva a arquitetura como uma arte suprema.

Ainda conforme Fortuna (2014), a segunda leitura de Simmel sobre a ruína indica uma tonalidade romântica nos fundamentos estéticos e filosóficos da ruína, porque esta designa o estado de paz, o momento em que a natureza repõe a ordem contra a ação racional do homem a que estava submetida. Em síntese, o encantamento da ruína é resultado dessa reivindicação da natureza, uma vez que revela o processo corrosivo e demolidor manifestado por sua força. Segundo Simmel,

Este balanço singular entre a matéria mecânica, pesada, passivamente resistente à pressão e a espiritualidade enformante, que impele ao alto quebra-se, no entanto, no instante em que o edifício rui, pois isso não significa outra coisa senão que as meras forças da natureza começam a predominar sobre a obra humana: a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza. Este deslocamento toma-se uma tragicidade cósmica que na nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia, pois o desabamento aparece agora como a vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu, por meio da formação segundo sua imagem (SIMMEL, 2005, p.135-136).

O arquivo fotográfico das ruínas contemporâneas revela as utopias e as distopias das cidades, a destruição da memória e o esquecimento dos lugares abandonados, evidenciando tanto a utopia das cidades que foram sonhadas pelo capitalismo quanto as cidades e os monumentos que foram arquitetados pelo comunismo, que hoje se encontram em abandono. O arquivo fotográfico dessas ruínas podem ser analisados em diversos contextos: políticos, sociais e históricos, do mesmo modo, que podem ser abordadas através da literatura as antigas construções do continente europeu, ou, os antigos casarões na ilha de Cuba.

A ruína como espetáculo

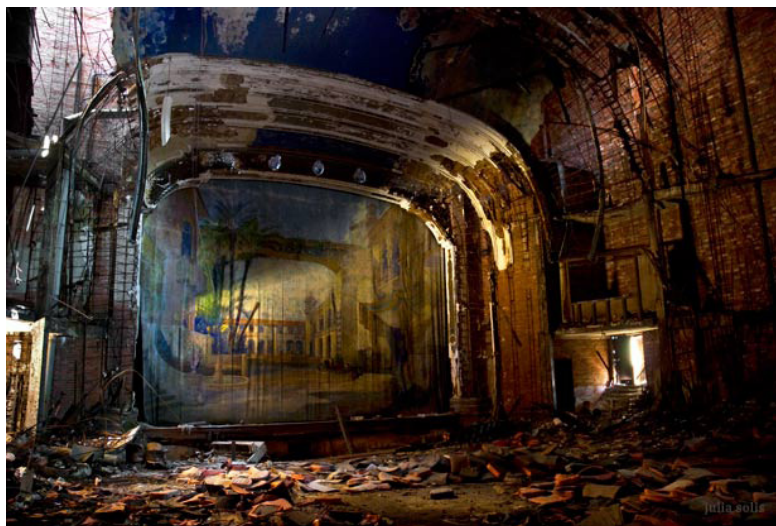
Outra personagem que compõe essas histórias de expedições fotográficas e literárias sobre as ruínas modernas é Julia Solis, que atravessou os Estados Unidos e viajou pela Europa à procura de teatros abandonados. Em *Stages of Decay*¹⁰ reúne uma coleção de fotografias a partir de uma poética visual que retrata o desaparecimento de teatros, percorrendo cinemas e casas de apresentação, onde se apresentou outrora, no palco, o glamour dos espetáculos. As fotografias revelam as camadas e os elementos decorativos desses teatros em ruínas, que permanecem em pé. A elegância desses espaços no passado apresentado pelo olhar de Solis capta os últimos vestígios. São teatros onde muitos artistas famosos se apresentaram, como Johnny Cash, Led Zeppelin, entre outros. Ela se apresenta como a espectadora de um espetáculo que traz as marcas do passado em ruínas. Observa o abandono, presencia o vazio e o silêncio desses lugares. Uma memória assombrada que carrega vestígios de um tempo de glória e glamour. As fotos aparecem como um testemunho dos estágios de decomposição, de modo que Solis documenta esses espaços abandonados a partir da deterioração e da resistência que as paredes sustentam.

Do ponto de vista artístico, as ruínas têm sido adotadas através dos tempos por seu impacto emocional e da capacidade de evocar visões de fuga. Elas se tornaram especialmente populares, motivadas durante o movimento estético do romantismo em meados do século XIX, um período em que a atmosfera dos teatros atraía, sobretudo, a inspiração. As ruínas simbolizam o estado transitório dos esforços humanos e mostram que até mesmo as nossas barreiras mais fortes contra as forças da natureza, um dia, desintegram-se e entram em colapso, até mesmo as fortalezas feitas para resistir a exércitos inteiros e catedrais destinadas a elevar o espírito da sujeira terrestre para os céus. Não importa o quanto seja grandioso, tudo iria sucumbir ao abraço negro da podridão, puxando o edifício físico de volta para o ciclo da natureza, terminando, inevitavelmente, em decadência e decomposição (SOLIS, 2013, p. 20, tradução nossa).¹¹

O processo de deterioração é registrado a partir de um olhar sensível e poético sobre os teatros abandonados, as cortinas, os moldes, as poltronas, em suma, de cada espaço em desintegração. É o registro feito após a última apresentação, após o fechamento da cortina, da fotografia feita pela última espectadora do espetáculo. Os teatros capturados pela lente de Solis são transformados no espetáculo de sua própria morte, de sua degradação física, arquitetônica e do esquecimento de sua memória. Da mesma forma, auditórios de escolas, igrejas, hotéis, quartéis do exército, prisões, ou mesmo espaços destinados a performances e apresentações musicais, filmes, peças de teatro, como se pode observar na Figura 2, o *Teatro Palace*, em Indiana. A sensação de ser transportado para outro tempo, a expressividade dos teatros e a elegância dos detalhes fazem com que as fotografias evoquem o passado. O sentimento de tristeza sobre o abandono desses espaços e o mistério sobre os estágios de decomposição revelam imagens que fascinam, ou então, um olhar triste que evoca um fascínio. A sensibilidade do olhar poético de Solis capta a essência dos lugares através do vazio e do silêncio. O espetáculo acontece, uma vez que é o próprio processo de desintegração, o teto que desaba, a cortina que apodrece, os lixos que aparecem, as gramas que crescem, é o espetáculo da natureza.

10 SOLIS, Julia. *Stages of decay*. Munich; London; New York: Prestel, 2013.

11 “From an artistic perspective, ruins have been embraced through the ages for their emotional impact and ability to conjure visions of escape. They became especially popular motifs during the aesthetic movement of Romanticism around the 19th century, an age that the atmospheric playhouses draw particular inspiration from. Ruins symbolize the transitory state of human endeavors and show that even our strongest barriers against the forces of nature will one day crumble and collapse, even fortresses made to withstand whole armies and cathedrals designed to raise the spirit from the earthly muck into the heavens. No matter how grandiose, all would succumb to the dark embrace of rot, pulling the physical building back into the cycle of nature, inevitably ending with decay and decomposition” (SOLIS, 2013, p. 20).

Figura 2: Julia Solis. *Palace Theater, Indiana, 2013.*

Fonte: www.stagesofdecay.com.

É a ruína no palco se apresentando em sua essência. Solis assiste, assim como o espectador, o ato final, que é a passagem do tempo. Um espetáculo de drama e beleza da decadência dos teatros, auditórios e espaços destinados à performance. O abandono dos teatros é causado por questões econômicas e sociais. A decadência de sua arquitetura não é causada pela guerra ou por desastres naturais, mas por descaso humano, de modo que o seu fechamento é causado por mudanças econômicas. As paredes descascadas, os gessos que caem, manchas de mofo, os telhados que desabam e a poeira constituem um novo cenário. O teatro é o próprio protagonista dessa cena que se desenrola, em que o ato final consiste em assistir a própria morte. Contudo, o olhar poético de Julia Solis sobre essas fotografias mostra que o teatro, mesmo em processo de decadência, continua a encantar.

4 A paisagem desolada de Detroit

Como foi visto, é possível perceber como as fotografias de ruínas urbanas revelam o contexto político, econômico e social presentes na utopia do sistema capitalista e comunista, visto que ambos os sistemas criaram um ideal de cidade, baseado em monumentos, prédios, fábricas e demais construções que contribuíram para a formação do espaço urbano. Conforme Susan Buck-Morss,

a imagem coletiva da cidade como um espaço utópico foi abalada fundamentalmente na Segunda Guerra Mundial pelos ataques aéreos catastróficos [...]. Por certo, cidades ao redor do mundo continuaram a [...] prometer [...] sonhos de consumo. Mas uma contra-tendência é cada vez mais aparente: os sonhos estão divorciando-se do espaço da cidade (BUCK-MORSS apud LOPES DE BARROS, 2010, p. 262).

O arquivo fotográfico dessas ruínas geradas pelas crises econômicas do capitalismo revela paisagens distópicas do espaço urbano, tais como apresenta o catálogo fotográfico de Yves Marchand e Romain Meffre, que abordam a cidade de Detroit, no Estados Unidos, em **The Ruins of Detroit**. O projeto *The Ruins of Detroit*, de Yves Marchand e Romain Meffre, que teve início em 2005, e que tardou cinco anos, revela uma cidade em ruínas, como podemos observar na Figura 3, que registra um hotel abandonado compondo a paisagem urbana de Detroit. Cidade que em 1930 era a que mais crescia no mundo, sendo que hoje é a que mais retrocede, porque existem mais de cem mil casas abandonadas, lotes, prédios e fábricas vazias¹². As propagandas dos veículos em Detroit anunciavam uma cidade

¹² Informações retiradas do documentário *Detropia* (2012), dirigido por Heidi Ewing e Rachel Grady, que registra o colapso da cidade de Detroit nos Estados Unidos. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=HRDCDaodlmQ. Acesso

perfeita, uma paisagem futurística com luzes, rodovias e belíssimos carros. Uma breve história da cidade nos diz que o fabricante de automóveis Henry Ford, no início do século XX, aperfeiçoou uma linha de montagem em grande escala, tornando a cidade a maior capital do mundo na produção de automóveis. Como consequência, a produção em massa modernizou a cidade e muitos bairros tornaram-se símbolos da riqueza. Assim, ela se tornou o foco do sonho americano e muitos migrantes mudaram-se para Detroit, tornando-a a quarta maior cidade do país. Houve uma remodelagem na paisagem urbana com o advento dos carros, construíram-se estradas e rodovias que permitiam alcançar uma distância maior entre os lugares. Na década de 1950, a classe média abandona o centro urbano e passa a residir na periferia, criando várias áreas suburbanas. O contexto social na década de 1960 era crítico devido ao aumento da segregação e da diminuição do processo de industrialização, houve violência e motins urbanos que marcaram a história americana. Com o êxodo populacional acelerado, os bairros desapareceram e os edifícios foram esvaziados. Dentro dessa ótica, o abandono de prédios e edificações causado por crises econômicas reflete o processo de industrialização e de modernização das cidades, a qual, pela mesma lógica capitalista que constrói e desenvolve, pode ser abandonada.

Figura 3: Yves Marchand and Romain Meffre. *Ballroom, Lee Plaza Hotel. The Ruins of Detroit*, 2010.



Fonte: www.marchandmeffre.com/detroit/index.html.

As ruínas de Detroit não estão isoladas da cidade, de modo que complementam a paisagem urbana. Percebe-se que o registro fotográfico da arquitetura decadente contém o poder do testemunho histórico desses lugares, independente do aspecto e das condições que se encontram. A maioria das pessoas encara esses espaços abandonados como perigosos, obscuros e imundos, mas o fascínio para esses fotógrafos está em explorar as camadas dessas ruínas que revelam memórias esquecidas, objetos quebrados e vestígios da vida humana. O olhar desses fotógrafos que se detêm a procurar ruínas pode ser comparado com os aventureiros de um tempo perdido, uma vez que este fotógrafo encontra-se em contato direto com o passado. Em outras palavras, o vazio e o silêncio desses lugares esquecidos remetem a uma época extinta, enquanto que o registro dos lugares abandonados apresenta-se como uma luta contra a destruição da memória. Isso podemos ver, por exemplo, na fotografia de viagem de Julia Solis, pois, as expedições que percorrem as ruínas na contemporaneidade tornam-se, a meu ver,

em: 20 jun. 2015.

para esses fotógrafos, como uma espécie de busca por um tempo perdido, ao passo que o arquivo de suas fotos são marcadas por uma melancolia que reflete lembranças de memórias perdidas, que também são encontradas na literatura. Ao analisar a cidade pelo prisma da imagem, é possível perceber, nos escritos surrealistas sobre a cidade de Paris, imagens que evocam as ruas, os monumentos e os lugares em abandono a partir da memória e da imaginação do sujeito que caminha pela cidade.

Nessa linha de reflexão, o homônimo romance de Breton, *Nadja*, escrito em forma de diário, relata o caminho de dois personagens que se cruzam pelas ruas de Paris, Breton e Nadja. Um diário composto de fragmentos e lembranças, por fotografias da cidade, por telegramas, pelos desenhos feitos da personagem, etc. Diz Breton: “Comecei por rever vários dos lugares a que este relato conduz; fazia questão, na verdade, tanto em relação a algumas pessoas como objetos, de tomar uma imagem fotográfica do mesmo ângulo especial em que eu próprio as havia considerado” (BRETON, 2012, p. 138). O romance revela uma Paris através da memória afetiva com os lugares e espaços da cidade e o percurso da narrativa deixa pistas por onde é possível traçar um mapa imaginário da cidade quanto aos monumentos. Breton afirma: “em Paris a estátua de Étienne Dolet, na Place Maubert, sempre me atraiu e ao mesmo tempo me causou o mais insuportável mal-estar” (BRETON, 2012, p. 29). Os lugares que o personagem percorreu, como a livraria, a praça, o restaurante, o hotel, são descritos por meio de recordações afetivas. Pode-se notar que o detalhe biográfico marca o trajeto de lugares e monumentos que guardam o valor afetivo dos caminhos que Breton percorreria pelas ruas de Paris.

No caminho errante, Breton explora a cidade de Paris e mostra uma atmosfera mágica da metrópole. Narra por meio da experiência e da imaginação uma memória que conta e explora os encantos da cidade com uma paisagem parisiense surrealista. Revela a vida dos habitantes e transeuntes de Paris para criticar o modo de vida do trabalhador alienado. O passeio de Breton pela cidade está aberto ao acaso, o caminho surrealista de andar pelas ruas contribui para surpreender a experiência do homem na cidade moderna, de conhecer passantes, de explorar novos caminhos. O autor descreve sobre a relação com os monumentos, enquanto que a figura de Nadja representa a experiência de quem realmente explora o espaço urbano como fonte de conhecimento.

Quem é a verdadeira Nadja, essa que me garante ter errado por uma noite inteira, em companhia de um arqueólogo, pela floresta de Fontainebleau, à procura de sei lá que vestígios de pedra, os quais, admitamos, seria bem mais fácil encontrar durante o dia – mas se era essa a paixão daquele homem! –, ou seja, a criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar na rua, para ela o único campo válido de experiência (BRETON, 2012, p. 105).

O ato de caminhar do surrealista está sujeito ao desconhecido. De modo semelhante, o acaso está presente no caminho percorrido por esses fotógrafos de ruínas urbanas, pois, mesmo que ele esteja preparado às dificuldades, pode ocorrer algo de inesperado. A prática de fotografar ruínas modernas apresenta o maravilhamento de imagens em lugares inusitados, oriundos de caminhadas pelos cantos mais remotos da cidade, como os descritos por Breton sobre a paisagem parisiense surrealista. Além disso, a sensibilidade do olhar poético e fotográfico sobre a ruína capta o silêncio e o vazio desses espaços assombrados pelo esquecimento.

Conclusão

Nessas descrições literárias podemos encontrar vestígios e respostas que nos indicam os motivos do abandono das construções e dos monumentos, que também são representados pela estética fotográfica da ruína, as quais podem ser analisadas sob a ótica capitalista ou comunista, dependendo do contexto social-político em questão. Em meio ao contexto da ruína pós-guerra e industrial, a fotografia surge como um registro da luta contra a destruição da memória. Os fotógrafos de ruínas registram

a degradação e o esquecimento da arquitetura, e assim, suas fotografias surgem como arquivo e memória dos lugares esquecidos. Esses fotógrafos inspecionam com o olhar de suas lentes, registrando vestígios de objetos antigos, da decomposição da arquitetura, de escritos e de nomenclaturas de pessoas que passaram naquele lugar, de traços de memória de quem abandonou algo. Para Frayze-Pereira (1997), a experiência do sujeito na cidade não é só visual, é uma experiência ampla, o sujeito pode ter a lembrança do cheiro das plantas, das árvores de uma praça, lembrar-se de uma esquina onde aconteceu um incêndio. Deste modo, a memória e a imaginação percorrem o espaço urbano e retêm as mudanças na cidade. O caminho do indivíduo é marcado por essas transformações, visto que, por onde ele caminha, percebe uma mudança, uma nova construção, a pavimentação de uma rua, a demolição de um lugar, as pinturas das fachadas. Como descreve Breton:-

embora o Boulevard Bonne-Nouvelle, com as fachadas de seus cinemas repintadas, tenha, desde então, se imobilizado para mim, como se a Porte Saint-Denis acabasse de fechar, vi renascer e de novo morrer o Théâtre du Masque e, sempre na Rue Fontaine, ficava no meio do caminho da minha casa (BRETON, 2012, p. 140).

Analisar imagens de ruínas urbanas exige um olhar sobre os rastros contidos nesses lugares esquecidos que se apresentam neste espaço imaginário e residual da criação literária e fotográfica. Nessa linha de reflexão, esses espaços são concebidos como recipientes de memória, que indicam os vestígios de construções históricas, de reminiscências presentes em lugares isolados e destruídos. Observar a estética do abandono analisada através da literatura e da fotografia exige um olhar que fundamenta-se sobre uma metodologia, que toma a ruína como processo natural de forças que agem contra a construção do homem. Assim, sob uma perspectiva surrealista, os olhares literários e fotográficos sobre as ruínas despertam um encantamento visual do abandono, estetizando as ruínas modernas, entre a melancolia e a contemplação da arquitetura decadente.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. Aquém dos mapas: um trabalho de elaboração. In: FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Annablume, 1997, p. 23-30.
- LOPES DE BARROS, Rodrigo. **Havana: a cidade como catástrofe em Antonio José Ponte**. Alea, v. 12, n. 2, julho-dezembro, 2010, p. 257-268.
- MARCHAND, Y.; MEFFRE, R. **The Ruins of Detroit**. Steidl, 2010.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em Ruínas**. São Paulo: Brasilense, 1987.
- PONTE, Antonio José. Un arte de hacer ruinas. In: **Un arte de hacer ruinas y otros cuentos**. México: FCE, 2005.
- SIMMEL, Georg. A ruína. Tradução de Sebastião Rios. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. (Org.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Unb, 2005.
- SOLIS, Julia. **Stages of decay**. Munich; London; New York: Prestel, 2013.

Filmes

Habana: Arte nuevo de hacer ruinas. Dir. Florian Borchmeyer. Prod. Matthias Hentscher. Raros Media (Berlin), 2006.

Detropia. Dir. Heidi Ewing e Rachel Grady, 2012.

Créditos das imagens

Figura 1, Robert Polidori. *Salon, Señora Faxas residence*, Miramar, Havana, Cuba (1997).

Disponível em: <www.robertpolidori.com>. Acesso em: 15 jul. 2017.

Figura 2, Julia Solis. *Palace Theater*, Indiana (2013).

Disponível, em: : <www.stagesofdecay.com>. Acesso em: 10 jul. 2017.

Figura 3, Yves Marchand and Romain Meffre. *Ballroom, Lee Plaza Hotel. The Ruins of Detroit* (2010).

Disponível em: <www.marchandmeffre.com/detroit/index.html>. Acesso e em: 20 jul. 2017

Cenas cariocas: a teatralidade dos espaços em três contos de Machado de Assis

Claudia Barbieri Massera*

Resumo

A cidade do Rio de Janeiro apresenta-se como uma das principais personagens machadianas. O escritor perscrutou os bairros, os largos, as praças, as ruas, avidamente. Dedicou a ela tantas páginas, com tão variadas feições, que a cidade multiplicou-se literariamente. Entre os muitos recursos estilísticos empregados por Machado de Assis (1839-1908) na constituição dos seus espaços narrativos, sejam eles urbanos ou não, destaca-se, sobretudo, o uso recorrente da composição cênica. Marcações e fragmentações de cena, dramaticidade textual, cortes narrativos são alguns dos elementos que corroboram a construção teatral dos espaços. Para o entendimento da teatralidade presente nesse processo compositivo, o trabalho elege três contos pertencentes ao volume **Várias Histórias**, publicado em 1896, como *corpus* de análise: “A cartomante”, “O diplomático” e “Mariana”.

Palavras-chave: Literatura e cidade; Espaço narrativo; Representações urbanas; Machado de Assis.

Scènes Cariocas: la théâtralité des espaces dans trois nouvelles de Machado de Assis

Resumé

La ville de Rio de Janeiro se présente comme l’un des principaux personnages machadiens. Il parcourait avec avidité les quartiers, les rues, les places, les rues. Il y consacrait tant de pages, avec tant de traits, que la ville se multipliait littéralement. Parmi les nombreuses caractéristiques stylistiques employées par Machado de Assis (1839-1908) dans la constitution de ses espaces narratifs, qu’ils soient urbains ou non, l’utilisation récurrente de la composition scénique se distingue. Marquages et fragmentations de scène, drame textuel, coupures narratives sont quelques-uns des éléments qui corroborent la construction théâtrale des espaces. Pour la compréhension de la théâtralité présente dans ce processus de composition, l’œuvre sélectionne trois histoires courtes appartenant au volume **Various Histories**, publié en 1896, comme corpus d’analyse: “La diseuse de bonne aventure”, “Le diplomate” et “Mariana”.

Mots-clés: Littérature et ville; Espace narratif; Représentations urbaines; Machado de Assis.

Recebido: 28/03/2018

Aceito: 07/11/2018

* Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Doutora e Professora adjunta de Literatura Portuguesa no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), junto ao Departamento de Letras e Comunicação (DLC) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

Introdução

Iniciar a leitura de algum romance ou conto machadiano implica aceitar o convite, legado pelo escritor, de adentrar na intimidade da existência humana. Uma busca sôfrega pela compreensão dos sentimentos, das atitudes, das relações sociais, do seu tempo, do seu meio. Ao versar sobre temas tão universais o escritor poderia, facilmente, ter caído no artil da superficialidade. Não Machado de Assis. O criador dos “olhos de ressaca” soube escrever sobre o homem e tudo aquilo que lhe era inerente, de forma intensa, porém delicada. Soube ser contestador sem transformar-se num leviano. Trouxe o caráter público para dentro da residência de suas personagens, conferindo-lhes um trato próximo, quase doméstico. Tal cuidado estendeu também aos seus leitores. Ao dialogar diretamente conosco, nos transformou em seus confidentes. Fomos ouvintes curiosos, gratos pela partilha de tantas histórias.

Talvez não seja escusado dizer que este sopro de intimidade – brisa fresca que permeia a escrita machadiana – seja, enfim, um dos traços diferenciadores e mais característicos de sua estética.

A composição do espaço narrativo não ficou imune a tal aragem. Ambientes públicos e privados, ruas, praças, paisagens, quartos e salas são estruturados com pouquíssimos elementos. Este comedimento no uso das palavras não acarreta prejuízo algum de compreensão por parte do leitor. Ao contrário, – a precisão das informações passadas garante completo entendimento e permite, por meio da leitura, uma liberdade criativa na construção imagética dos espaços.

Este tipo de estruturação, cuja formação fica atrelada à disposição de elementos pontuais, aproxima-se muito do arcabouço dramático, ou, em outras palavras, do texto de teatro. O enredo constrói-se pelo encadeamento de unidades narrativas fragmentadas, pequenas cenas costuradas e tramadas pela pena do artista. A paixão pelo teatro, nutrida por Machado desde a infância, influenciou sobremaneira sua escrita, transparecendo em seus romances, contos e suas crônicas, numa espécie de linguagem cênica, resultado do diálogo entre o texto dramático e o narrativo.

Todo este universo literário deambula por um palco específico: a cidade do Rio de Janeiro, durante a vigência do Segundo Reinado até as primeiras décadas da República. Machado de Assis, na construção das suas narrativas breves, explora os espaços mais privativos deste contexto urbano, dotando a atmosfera doméstica de influências socioculturais cosmopolitas, por meio dos hábitos e costumes desenvolvidos pela sociedade. Os dramas desenrolam-se, portanto, entre as paredes dos salões burgueses e a cidade, com seus vícios e virtudes, adentra as residências pelas janelas abertas, pelos convidados e visitas que transpõem os umbrais das portas. Os elementos espaciais, como mencionado anteriormente, são poucos e precisos e funcionam como as rubricas nos textos teatrais: pontuam a informação, sendo suficientes e essenciais para a construção cênica.

Assim, este artigo pretende aproximar o texto machadiano do texto dramático, observando como a construção do espaço narrativo e do desenvolvimento do enredo se apropriam dos elementos teatrais para a sua constituição. Pretende ainda observar como a cidade do Rio de Janeiro avulta nas linhas dos contos escolhidos: “A cartomante”, “O diplomático” e “Mariana”, integrantes do volume **Várias Histórias**, publicado em 1896.

O Rio de Janeiro oitocentista

De pano de fundo para assunto principal, causa e consequência das ações de personagens, a cidade de São Sebastião inspirou um elevado número de obras no século XIX, de poemas a pinturas e aquarelas, de romances a peças teatrais.

Esta consagração urbana oitocentista se deveu, sobretudo, à instalação da Corte Portuguesa, que migrava em virtude das guerras napoleônicas em 1808. A cidade passava de um território de colônia ao *status* de metrópole, enquanto capital do império. É oportuno recordar o impacto que tal mudança operou: no final do século XVIII a cidade não totalizava 45 mil habitantes. Apenas a comitiva que acompanhava a corte ultrapassava 20.000 pessoas e o Rio chegaria ao final do século, com mais de 500 mil habitantes.¹

Período rico em mudanças políticas durante as quais o Rio estetizou sua aparência por meio do trabalho contínuo empreendido por sucessivas ações urbanísticas, que buscavam dotar ruas e praças, bem como seus principais monumentos, de aspectos europeus. Neste sentido, Paris se configurava como a principal referência citadina, modelo urbano por excelência, principalmente após as reformas empreendidas pelo Barão Haussmann, durante o Segundo Império. Os passeios arborizados, os cafés e os teatros, os bulevares com suas esplanadas, os longos eixos que enquadravam os monumentos imponentes tornaram-se, paulatinamente, o cenário perfeito para o desenvolvimento do mito da cidade de Paris. A civilidade encontrara o berço no velho mundo e todos acorriam para respirar os seus ares: escritores, artistas, jornalistas, pintores, burgueses ricos, nobres.

Aos poucos, sua influência era generalizante. As cidades ao redor do mundo buscavam transformar seus traçados urbanos, extirpando quaisquer aspectos tacanhos de ruas estreitas, com características medievais. A moda chegava acomodada em caixas e descrita em revistas pelos paquetes. O francês tornava-se a preferida nos salões e outros locais de circulação nobre. A culinária invadia os cardápios e definia a elegância dos jantares e das recepções. A decoração das residências abundava nos tecidos de revestimento, nos *bibelots*, no estilo dos móveis, no uso dos reposteiros e das poltronas, na conformação dos palacetes, com seus jardins, escadas laterais e claraboias. O alcance parisiense era completo e refletia-se nos mais variados níveis e costumes sociais.

O Rio de Janeiro foi intensamente influenciado pelo imaginário urbano francês, contudo, suas transformações não se efetivaram ao longo do século XIX, mas, sim, nas primeiras décadas do século XX, com as reformas empreendidas por Pereira Passos.

A cidade se expandiu primeiro na direção norte, denominada “Cidade Nova”, e, posteriormente, na direção sul, Botafogo, Copacabana e Ipanema. Os novos bairros, que tinham como referência os subúrbios parisienses, como o caso de São Cristóvão, apresentavam construções diferentes das do Centro (Cidade Velha), com residências mais amplas. A população abastada que habitava a região central, aos poucos migrou para as partes novas e essas antigas casas, tanto as térreas, quanto as assobradadas, passaram a ser ocupadas pela população menos favorecida. Muitas residências foram subdivididas e tornaram-se habitações coletivas, como cortiços ou pequenas vilas, ou, então, foram ocupadas pelo comércio.

Em 1850 apareceram os primeiros bondes e trens, e, na mesma década, foram instalados os primeiros lampiões a gás. A eletricidade só chegaria à dita cidade trinta anos mais tarde e, em 1891, os antigos lampiões foram substituídos pelas lâmpadas. Os novos meios de transporte facilitaram o deslocamento das pessoas, corroboraram na ocupação de bairros mais afastados, permitindo, assim, que a população residisse longe de seus locais de trabalho. Mas vale lembrar que a maioria destes arruamentos não era calçada e não possuía nenhum tipo de benfeitoria urbana. Bem ilustrativa dessa situação é uma crônica de Machado, escrita em 15 de setembro de 1876, pertencente à série *História de quinze dias*. Nela o cronista comenta o pedido de calçamento da Rua das Laranjeiras, feito pelos moradores às autoridades competentes:

Talvez [os empresários] sejam tão exigentes como os moradores da Rua das Laranjeiras, que estão a bradar que a mandem calçar, como se não bastasse morar em rua de nome tão poético.

¹ Dados extraídos do livro **Europa, França e Bahia**, de Eloísa Petti Pinheiro, de 2002. A referência completa encontra-se no final do artigo.

É certo que, em dias de chuva, a rua fica pouco menos lamacenta que qualquer sítio do Paraguai. Também é verdade que duas pessoas, necessitadas de comunicar uma coisa à outra, com urgência podem vir desde o Cosme Velho até o Largo do Machado, cada uma de sua banda, sem achar lugar em que atravessem a rua.

Finalmente, não se contesta que sair do *bond*, em qualquer outra parte da dita rua, é empresa só comparável à passagem do mar Vermelho, que ali é escuro.

Tudo isso é verdade. Mas em compensação, que bonito nome! Laranjeiras! Faz lembrar Nápoles; tem uns ares de idílio: a sombra de Teócrito deve por força vagar naquelas imediações.

Não se pode ter tudo, – nome bonito e calçamento; dois proveitos não cabem num saco. Contentem-se os moradores com o que têm, e não peçam mais, que é ambição. (ASSIS, 1997a, p.48).

Os problemas apresentados pela população são abordados, pelo escritor, humoristicamente. A graça da crônica não esconde a gravidade da situação. Assim, por características próprias da sua formação, a cidade do Rio diferia de Paris ou de outras capitais europeias. Nestas cidades, o uso do espaço público era um grande atrativo, não só pelo comércio diverso e sedutor, mas também pela presença de outros elementos paisagísticos como jardins, parques e praças e de espaços de encontros e convívio como cafeterias, confeitarias e restaurantes.

A população do Rio não dispunha de sítios assim. O comércio sedutor concentrava-se na Rua do Ouvidor e adjacências. Para Machado, o “rosto da cidade fluminense é essa rua”, afinal, era “onde todos moravam em certas horas do dia”. Isso se dava porque, segundo o escritor, existiam horários certos para frequentá-la. Depois do meio-dia, o movimento intensificava-se até às quatro horas, sendo “de mau gosto andar na rua do Ouvidor às 5 horas da tarde”, mas quando anoitecia, voltavam os habitantes elegantes, pois era “lindíssima à noite, iluminada pela trêmula chama do lampião a gás”. Os rapazes postavam-se “às portas das lojas, vendo passar as moças” e a rua pertencia, assim, “exclusivamente à *fashion*, à aventura e ao namoro”. (ASSIS, 1997a, p. 74).

O Passeio Público, já existente em 1783, tornou-se um espaço decadente até meados de 1860, quando foi completamente remodelado e entregue aos habitantes da capital. Havia também o Campo de Sant’Ana, um grande espaço aberto, muito utilizado para festas populares e corridas de touros, segundo relata Joaquim Manuel de Macedo no livro **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**.

Portanto, de modo distinto de outras capitais europeias, onde a rua tornou-se lugar de encontro, de exposição pública, de diversão, de interação social e de satisfação dos desejos de consumo, no Rio, poucos eram os espaços públicos onde essas ações podiam acontecer de fato. A solução encontrada foi transferir tais atividades para os espaços privados. O salão foi, indubitavelmente, o ambiente por excelência da sociabilidade e do entretenimento da burguesia fluminense, concorrendo com os teatros, clubes musicais e cassinos.

Inúmeros são os documentos históricos, crônicas, pinturas e fotografias que registraram a vivência urbana da capital do Brasil no século XIX, que corroboram esta leitura privada da vivência social.

As ruas cariocas caracterizavam-se por uma vida intensa: gente em constante movimento, mercadorias expostas, muitos ruídos, muitas ruas estreitas ainda. Mas essa multidão era composta, sobretudo, por escravos, negros livres, trabalhadores braçais, entregadores, caixeiros, viajantes. O eterno vaivém, que enchia as ruas de ritmo aos gritos dos pregões, dos anúncios das mercadorias, restringia o ir e vir das jovens, das damas e das pessoas “da boa sociedade”.

A cidade do Rio de Janeiro – enquanto grande personagem machadiana – foi conduzida habilmente para dentro da intimidade das residências. Festas, bailes, serões, partidas de jogos e outros costumes tipicamente cosmopolitas, desenvolviam-se em espaços restritos, privados e domésticos. Tais ambientes sediam muitos contos do escritor: propiciam a ação, motivam as personagens, albergam o desenrolar do enredo, precipitam situações. Isto não significa dizer que o escritor deixasse de explorar as ruas, paisagens e demais espaços públicos cariocas. Ao contrário, incorporou em suas narrativas os logradouros, os bairros, os teatros, o comércio, o passeio público, os jardins, largos e chafarizes. Entretanto, em suas histórias breves, Machado explorou o caráter intimista do convívio entre as

personagens e as cenas urbanas são incidentais, constroem-se como elementos de passagem entre as unidades narrativas. Tal característica, entretanto, em nada lhes diminui o valor e importância dentro dos enredos em que se inserem. Este fator, aliás, mostra-se bem revelador do Rio de Janeiro da época.

O escritor e a cidade

A cidade escrita, descrita, criada ou reinventada na literatura, merece algumas considerações. Um escritor que elege uma cidade como o espaço acolhedor para sua ficção depara-se, quase que no mesmo instante, com uma problemática. Se o escritor for habitante de tal cidade, naturalmente deve possuir predileção por determinados lugares, e, muito provavelmente, deve nutrir alguns sentimentos por ela, positivos ou negativos. Seria possível manter-se imparcial, na escolha das palavras, no ato da transposição literária? Seria possível, ao escritor, eximir-se completamente?

Contudo, se a cidade escolhida não fosse a mesma que o escritor habitasse, mas alguma que apenas conhecesse ou imaginasse, haveria imparcialidade nesse processo memorialista ou criativo? A escrita literária nunca é totalmente imparcial, mesmo quando vinculada ao princípio da mimese. A composição do enredo, das personagens, dos espaços, exige que o escritor, a todo instante, realize uma série de escolhas: a heroína será loira, morena ou ruiva? Possuirá cabelos volumosos e abundantes? Residirá em qual bairro da cidade? Pertencerá a qual classe social? Que cor de vestido lhe ficará melhor? Qual será a cor de seus olhos? Estes exemplos, apesar de simplórios, são pertinentes. Escrever pressupõe uma escolha de palavras (verbos, substantivos e adjetivos) que são reveladoras por si mesmas.

Não há imparcialidade na escolha. Assim, a escrita da cidade está impregnada da percepção do escritor. O romancista criou, para cada obra, uma interpretação e um juízo a respeito da cidade – uma maneira de vê-la e avaliá-la como uma série de experiências em coerência apenas com o seu ser interior e com a sua intencionalidade artística. Assim, cada obra, cada texto literário guarda em si um registro único do escritor.

A literatura é esclarecedora na medida em que testemunha como uma cidade é percebida, vivenciada e interpretada, como faz sentido para os seus habitantes ao passar dos tempos. Ela expressa a formação e a transformação da consciência e da experiência dos lugares, dotando a cidade de uma linguagem, tornando-a um espaço cuja legibilidade altera-se historicamente.

Desse modo, como arranjar histórica, espacial e criticamente as possibilidades ficcionais que a cidade oferece cotidianamente? A relação estética entre forma e matéria torna-se, portanto, um conjunto importante, quando se estuda o modo pelo qual um escritor funde sua visão social da cidade às técnicas formais que recorre para expressar adequadamente essa mesma visão. Assim, o tema, a estrutura, o enredo, as personagens, os espaços se tornam agentes empregados pelo artista para vitalizar a sua própria percepção da cidade.

Estabelecer relações entre uma cidade e um escritor exige alguns cuidados. O primeiro deles, e, talvez, o mais importante, é evitar reducionismos. É imprudente falar de uma Londres de Charles Dickens, de uma Paris de Zola ou de um Rio de Janeiro de Machado de Assis. Cada obra mostra-se como um universo novo para o escritor e, como tal, cada romance, cada conto pode expressar uma visão diferente da cidade. Não existe apenas uma Londres de Dickens, mas várias. Cada personagem pode desenvolver uma percepção individual da cidade e, nada impede, que esta percepção mude de acordo com as suas sensações e sentimentos. Homem e cidade mudam constantemente. Escreveu Machado em *Notas semanais*, na crônica “O ofício do cronista”, de 14 de agosto de 1878: “Consolemo-nos; é isto mesmo a vida de uma cidade, ora tétrica, ora frívola, hoje lúgubre, amanhã jovial, quando não é todas as coisas juntas.” (ASSIS, 1997b, p.26).

A visão expressa por um escritor em um livro de juventude pode e muito provavelmente não será a mesma em uma obra de maturidade.

Cenas cariocas

Em 1896 veio a lume o título **Várias Histórias**, a quinta coleção do gênero apresentada aos leitores por Machado de Assis. Ao todo compunham o exemplar dezesseis narrativas curtas que, publicadas esparsamente nos jornais, foram reunidas em volume. Tanto o conto “A cartomante”, que abre o livro, quanto “O diplomático”, foram publicados na **Gazeta de Notícias** em 1884. Sete anos depois, em 1891, “Mariana” aparecia nas páginas da **Gazeta**.

Em “A cartomante”, Machado cria a intertextualidade com o teatro logo nas primeiras linhas, pois principia o texto com uma referência à trágica peça **Hamlet**, de William Shakespeare. Esta primeira frase adquire um significado simbólico e revelador no transcorrer do enredo, além de abrir um diálogo atemporal entre o conto e a peça do século XVII:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras. (ASSIS, 1904, p.3).

Neste primeiro parágrafo, de forma sucinta, são apresentadas duas personagens, Rita e Camilo, além da data e de uma diferença de crenças entre ambos. A bela Rita acreditava em certo misticismo, afinal consultara uma cartomante, enquanto o moço Camilo demonstrava incredulidade ao rir de sua atitude. Poucas informações a respeito das características físicas e dos traços de personalidade serão acrescidas a estas notas dadas logo no início. De Rita saberemos ainda que era uma “dama formosa e tonta”, “graciosa e viva nos gestos”, que possuía “olhos cálidos, boca fina e interrogativa” e que “contava trinta anos”. (ASSIS, 1904, p. 4). Camilo, mais jovem quatro anos, “era um ingênuo na vida moral e prática”. Não possuía “nem experiência, nem intuição”. (ASSIS, 1904, p.4). Testemunhamos este breve diálogo entre os jovens, em uma cena que guarda reminiscências passionais que o leitor surpreende como se adentrasse, de maneira quase furtiva, o espaço e surpreendesse as personagens em meio a uma conversa íntima e privada.

Rita, certa da perda da estima de Camilo, havia consultado uma cartomante para que esta pudesse lhe aprofundar os sentimentos do jovem e sanar as suas dúvidas. Este, por sua vez, após restituir à moça a convicção do seu amor, sente-se lisonjeado por ser alvo de sentimento tão forte. Tranquilizados, encerram o encontro e separam-se:

A casa do encontro era na antiga Rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela Rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda Velha, olhando de passagem para a casa da cartomante. (ASSIS, 1904, p.5).

Este fragmento é bem ilustrativo do uso que o escritor faz das cenas de espaço público em seus contos. As denominações dos logradouros servem para localizar espacialmente as personagens, especificando a classe social a que pertenciam. No caso específico, tanto a Rua dos Barbonos (atual Evaristo da Veiga), bem como a Guarda Velha (atual 13 de Maio) localizam-se no centro da cidade, informação esta que não é fortuita. O casal, que havia construído um relacionamento adúltero, se encontrava, furtivamente, na casa de uma amiga de Rita, o que não levantaria suspeitas caso ela fosse vista por algum conhecido. A região central, por sua vez, justificaria, ainda, a presença de Camilo, caso este fosse confrontado por alguém. O conhecimento da trama urbana da cidade do Rio de Janeiro, pelo leitor, é quase que obrigatório para a percepção desses aparentes detalhes. O espaço define socialmente a personagem, sendo autoexplicativo quanto a alguns traços de sua personalidade.

O trecho esclarece ainda que Rita habitava no bairro de Botafogo, zona residencial com chácaras extensas e grandes palacetes aristocráticos, informação esta que corrobora no entendimento de Rita e

Vilela, seu marido, possuírem uma situação financeira bem estabelecida.

Após esta breve passagem, o narrador onisciente dá início a uma analepse, que procura retomar os fatos desconhecidos do leitor, explicando como os dois conheceram-se e, mais importante, como se formou o triângulo amoroso: “Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela” (p.6).

O diálogo entre o narrador e os leitores é muito frequente no texto machadiano, que explora o formato também na conversação entre as personagens. Esta desenvoltura compositiva garante fluidez e ritmo ao texto. Ficamos sabendo, nesta breve analepse, que Camilo e Vilela eram amigos de infância, que este último ausentara-se da capital por algum tempo, regressando já casado com Rita. Os amigos se reencontraram. “Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade.” (ASSIS, 1904, p.7). O uso das frases curtas, seguidas umas das outras, é outro recurso explorado pelo autor neste conto. Além de pontuar as ações, essas construções frasais possuem simbolicamente o aspecto conclusivo, como se uma ação decorresse naturalmente da ação anterior, constituindo, desse modo, o desenrolar esperado, inevitável das coisas. Assim, Rita e Camilo envolvem-se romanticamente, fruto da convivência diária, da partilha dos serões, dos jogos, dos passeios conjuntos.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita, como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. (ASSIS, 1904, p.8).

No conto fica explícito que foi o comportamento de Rita que suscitou a paixão de Camilo: seus olhos teimosos procuravam continuamente os dele, suas mãos frias, seus bilhetes distantes. A comparação com uma serpente calculista, que o envolveu arditamente, despertando sentimentos e sensações, até se tornar imprescindível, aproxima a personagem do arquétipo da *femme fatale*. O relacionamento desenvolve-se até o instante em que Camilo recebe uma carta anônima, recurso este amplamente utilizado nos melodramas e comédias do repertório francês. A necessidade de manter as aparências e de despistar quaisquer conclusões por parte de Vilela obriga o casal se ver com menor frequência. Camilo se afasta e deixa de aparecer nos serões em Botafogo.

Depois de explicados estes pormenores, o narrador retoma o enredo da história, no exato momento em que a havia interrompido. A lógica do texto, portanto, se efetiva pela enunciação do narrador, que, habilmente, compõe a sequência entre as cenas e organiza os vários fragmentos narrativos:

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez. Correram ainda algumas semanas. (ASSIS, 1904, p.9).

O comportamento de Vilela muda, torna-se sombrio e então ele escreve a Camilo o fatídico bilhete: “Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora.” (ASSIS, 1904, p. 10). Receoso que o amigo houvesse descoberto a traição e temeroso pela situação vindoura, visualiza a tragédia:

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando da pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. (ASSIS, 1904, p.11).

A sensação de que uma tragédia poderia efetivamente acontecer já havia sido sugerida desde as primeiras linhas do conto, na referência à peça **Hamlet**, de Shakespeare. Curiosamente, Camilo intui sobre o que poderia lhe acontecer, contrariando a informação anterior de que não possuía “nem

experiência, nem intuição”. (ASSIS, 1904, p.4). As palavras de Vilela repassavam-lhe continuamente no pensamento, como se vaticinassem o seu destino.

O suspense construído, com a repetição dos termos do bilhete, prepara o leitor para o instante catártico, levando a narrativa num contínuo crescente, rumo ao clímax do enredo.

Sem poder fugir à situação, Camilo pega um tálburi para ir ter à casa de Vilela. No caminho, sente-se cada vez mais ansioso e amedrontado. Quando uma carroça atravanca a passagem, percebe-se parado na frente da residência da cartomante, o que lhe desperta uma curiosidade tentadora. Por várias vezes rejeita a ideia que lhe perpassa à mente, usando como argumento para tal repulsão, sua incredulidade.

É curioso notar que poucas são as informações sobre essa rua e a casa da cartomante. Porém, será neste percurso público que vai do Largo da Carioca até o Botafogo, que a sorte de Camilo será definida. O incidente com a carroça o colocava estrategicamente na frente de um espaço simbólico, que, mesmo sendo por ele refutado, exercia sobre o seu espírito uma influência significativa. Teria sido o destino que o levava ali, naquele exato instante? Sua comoção não parava de intensificar-se. O medo que invadia a alma de Camilo e perturbava profundamente o seu ser, podia ser percebido e vivenciado pelo leitor, por meio da construção de uma atmosfera de suspense, criada na espacialidade compositiva do texto. Vejamos um exemplo transcrito com marcações nas pausas das quais faz uso Machado de Assis:

Camilo fechava os olhos,/ pensava em outras cousas:/ mas a voz do marido sussurrava-lhe a orelhas as palavras da carta:/ “Vem,/ já,/ já...”/ E ele via as contorções do drama/ e tremia/. A casa olhava para ele/. As pernas queriam descer/ e entrar/. Camilo achou-se diante de um longo véu opaco.../ pensou rapidamente no inexplicável de tantas cousas/. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários/: e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro/: “Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia...”/ Que perdia ele, se... /? (ASSIS, 1904, p.13).

As frases curtas marcadas ou pelas pausas, ou pelos pontos finais, criam um ritmo novo no texto, acentuando a sobreposição dos pensamentos de Camilo e, tal qual um metrônomo, marcam o compasso de sua comoção crescente. O uso da conjuntiva “e” no início de algumas orações, quebra completamente a pausa anterior e justapõe as frases umas às outras, como se a mente da personagem fosse tomada por lembranças e reflexões. A atmosfera tensa que permeia estas linhas constitui um espaço não descrito, mas inscrito no texto. Vale ressaltar aqui, também, a personificação do espaço em “A casa olhava para ele”, como se Camilo tivesse sido levado até a residência da cartomante pela fortuna, e diante da sua relutância, a casa o convocasse adentrá-la. A personagem procura costurar sentidos para o inexplicável: o destino.

Uma nova referência à peça **Hamlet** é feita, porém, desta vez, a alusão parte de Camilo e, de certo modo, a frase proferida pelo “príncipe da Dinamarca” o ajuda a tomar uma resolução:

Deu por si na calçada, ao pé da porta: disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve ideia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumiada por uma janela, que dava para o telhado dos fundos. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruíra o prestígio. A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. (ASSIS, 1904, p.15).

Esta passagem é muito representativa por sua composição cênica. As frases são curtas e diretas. As descrições são secas, mínimas, mas eficazes. A construção imagética do cenário é simples e por esta razão é quase imediata. Os passos de Camilo são enumerados e sua apreensão espiritual firma-se na

descrição do ambiente: um corredor, uma escada, pouca luz, degraus gastos, uma porta. Vem a espera impaciente, a cartomante, uma nova escada mais estreita, um sótão mal iluminado, uma pequena sala, uma única janela e alguns trastes velhos espalhados. Os elementos compositivos da cena são poucos e apresentados objetivamente. Não há minúcias de detalhes. Não sabemos nada sobre a fachada da residência, de que material eram feitos os degraus da escada ou que trastes eram aqueles. Todavia, a ausência dessas informações não cria lacunas semânticas, pois a singularidade da escrita abriga a suficiência, exatamente como em um texto de teatro. Machado de Assis apropria-se desses recursos cênicos, transporta-os para sua narrativa e, partindo deste mesmo princípio de teatralidade, estrutura os espaços. Assim, como no texto dramático em que a apreensão do cenário da ação acontecia pela denominação de certos ambientes (jardim do palácio, salão de baile, aposentos do rei, etc.) e de alguns outros poucos elementos marcadores de cena, o espaço no conto forma-se sobre esta mesma base compositiva. Os poucos elementos propiciam a criação de um imaginário de mistério, enfatizando o suspense gerado pelo bilhete.

Na sequência da narrativa, a cartomante restitui a paz de espírito de Camilo por meio das previsões otimistas. É interessante notar como a percepção espacial do rapaz muda com essas revelações apaziguadoras:

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante, alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o tálburi esperando; a rua estava livre. Entrou e sentiu o trote largo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo. (ASSIS, 1904, p.17).

A rua, antes atravancada pela carroça, agora se encontrava livre, seus sentimentos também estavam atravancados por preocupações, mas foram libertos com as palavras da cartomante; o trote largo do cavalo que o angustiava, pois precipitava seu encontro Vilela, era percebido com tranquilidade; o céu apresentava outro aspecto, estava límpido, como a clareza e a certeza que sentia de que todas as suas aflições foram excessos de sua imaginação; as caras eram joviais e não mais curiosas... ou seja, o olhar de Camilo sobre o espaço urbano mudara. O que antes parecia assustador e aumentava a sua angústia, agora era claro e vivo. Não havia mais motivos para preocupar-se. A cartomante lhe garantira.

Apenas nós, leitores, sabemos o quanto essa falsa sensação de segurança e incapacidade intuitiva anunciada será fatal a Camilo:

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror: — ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão. (ASSIS, 1904, p.19).

No final do conto a ação precipita-se rapidamente. As últimas ações de Camilo são descritas e marcadas verbalmente: chegou, apeou, empurrou, entrou, subiu, gritou... Há alguns indicativos do que poderia acontecer, como a casa silenciosa, o fato de Vilela vir abrir prontamente a porta, como se já o esperasse largamente, com as feições decompostas. O término abrupto da narrativa, a crueza da descrição e da resolução da vingança cometida é de grande composição dramática e quase se torna possível imaginarmos o pano caindo e fechando não apenas a cena, mas marcando o final do ato e da peça.

Em “O diplomático” reiteram-se alguns elementos compositivos de “A cartomante”, como a exploração do diálogo entre o narrador e os leitores, a linguagem sintética e precisa. Entretanto, neste conto é singular e explícita a apropriação do espaço público pelo espaço íntimo, doméstico. Vejamos como isso acontece:

Estamos na noite de São João de 1854, e a casa é na rua das Mangueiras. Chama-se João o dono da casa, João Viegas, e tem uma filha, Joaninha. Usa-se todos os anos a mesma reunião de parentes e amigos, arde uma fogueira no quintal, assam-se as batatas do costume, e tiram-se sortes. Também há ceia, às vezes dança, e algum jogo de prendas, tudo familiar. (ASSIS, 1904, p.169).

A tradicional festa junina, em homenagem a São João, não acontecia nas ruas, largos ou praças de igrejas como em outras cidades brasileiras. A festa popular “privatizava-se” já que acontecia dentro das casas de família. Fora o espaço, outros costumes característicos mantinham-se como a fogueira, a comida, a dança e a previsão das sortes. A casa de Viegas, localizada na rua das Mangueiras (atual Visconde de Maranguape), ficava próxima aos Arcos da Lapa.

No festejo, Rangel, protagonista da história e cuja alcunha é o diplomático, por sua educação e polidez, pretende entregar uma carta para Joaninha², jovem filha de João Viegas, em cujas linhas procura declarar o seu amor e as suas intenções. Mas Rangel é homem sem brio, sem ímpeto. Posterga para outros momentos todas as oportunidades que aparecem. Esta ausência de iniciativa assolava apenas sua vida prática. Em seus sonhos e devaneios era “ímpetuoso, ardente, capaz de arrebatrar de um lance a palma da fortuna”. (ASSIS, 1904, p.171).

Antes de decidir-se por Joaninha, Rangel frequentou outros espaços onde esperava encontrar uma “noiva superior”. Todos, sem exceção, espaços reclusos, burgueses, onde apenas certas camadas da sociedade podiam transitar:

Chegou a frequentar os bailes de um advogado célebre e rico, para quem copiava papéis, e que o protegia muito. Tinha nos bailes a mesma posição subalterna do escritório; passava a noite vagando pelos corredores, espiando o salão, vendo passar as senhoras, devorando com os olhos uma multidão de espáduas magníficas e talhes graciosos. Invejava os homens, e copiava-os. Saía dali excitado e resoluto. Em falta de bailes, ia às festas de igreja, onde poderia ver algumas das primeiras moças da cidade. Também era certo no saguão do paço imperial, em dia de cortejo, para ver entrar as grandes damas e as pessoas da corte, ministros, generais, diplomatas, desembargadores, e conhecia tudo e todos, pessoas e carruagens. (ASSIS, 1904, p.172).

A única referência no texto a um espaço mais popular é quando o narrador explica que Rangel conhecia Joaninha desde que ela era criança: “Andara com ela ao colo no Passeio Público” inclusive. A personalidade romântica do protagonista impregna a ficção e a enunciação do narrador, que se torna repleta de metáforas e comparações. Há certa ironia neste procedimento, o que pode sugerir uma crítica velada ao romantismo: Joaninha é comparada a uma espiga baixinha de milho, passível de ser apanhada por Rangel, pois “bastava esticar o braço com algum esforço, para arrancá-la do pé”. (ASSIS, 1904, p.173). Esta comparação não é muito romântica, ao contrário, aborda o amor de forma premeditada e calculista, assente em um dito popular.

Como em “A cartomante”, o narrador, em determinado momento recua a narrativa para explicar situações anteriores e, depois, volta no exato instante em que a havia suspenso:

Agora mesmo traz ele a primeira carta de amor, disposto a entregá-la. Já teve duas ou três ocasiões boas, mas vai sempre espaçando; a noite é tão comprida! Entretanto, continua a ler as sortes, com a solenidade de um áugure. (ASSIS, 1904, p.173).

Numa espécie de marcação de cena, o narrador retoma o protagonista no mesmo espaço e no

2 A personagem possui alguns traços semelhantes à jovem romântica de **Viagens na minha terra** (1846), de Almeida Garrett. Além do nome, ambas possuem como grande atrativo o par de olhos. A Joaninha, de Garrett, os tinha verdes. Em Machado, são “lindos e sossegados, virgens de toda a conversação masculina” (ASSIS, 1904, p. 172).

mesmo instante em que o havia deixado momentos antes de iniciar sua digressão, recuperando assim, toda a unidade narrativa interrompida. É interessante observar que a imparcialidade do narrador em terceira pessoa, em alguns momentos, torna-se questionável. Sua ironia é explícita, observável no modo como enuncia as ações da personagem, ridicularizando-as por diversas vezes.

Quando as leituras das sortes acabam, todos os presentes dispersam. Joaninha, seguida por Rangel, vai à janela:

Defronte, numa casa grande, havia um baile, e dançava-se. Ela olhava, ele olhou também. Pelas janelas viam passar os pares, cadenciados, as senhoras com as suas sedas e rendas, os cavalheiros finos e elegantes, alguns condecorados. De quando em quando, uma faísca de diamantes, rápida, fugitiva, no giro da dança. Pares que conversavam, dragonas que reluziam, bustos de homem inclinados, gestos de leques, tudo isso em pedaços, através das janelas, que não podiam mostrar todo o salão, mas adivinhava-se o resto. (ASSIS, 1904, p.174).

Nesta passagem percebe-se outro costume bem característico dos salões do Rio de Janeiro oitocentista: um baile. A rua, de apropriação pública em tantas cidades europeias, torna-se efetivamente mero limite entre festas e espaços privados. Em cada residência acontecia um tipo de reunião, para determinada sorte de gente. A sociedade estratifica-se assim, em espaços afins e segregados.

A chegada de Queirós na festa de S. João abalou os planos de Rangel. O moço era, na prática, idêntico ao que ele, Rangel, era apenas em seus sonhos: desembaraçado, espontâneo, distinto, encantador, cosmopolita. A partir deste instante, o narrador expressa bem o ciúme do protagonista com o aparecimento do concorrente. Sim, um concorrente, pois Joaninha mostrava-se notadamente atraída pelo rapaz:

Teso na cadeira, o Rangel estava atônito. Onde vinha esse furacão? E o furacão ia soprando, levando os chapéus dos homens, e despenteando as moças, que riam de contentes: Queirós daqui, Queirós dali, Queirós de todos os lados. Rangel passou da estupefação à mortificação. Era o cetro que lhe caía das mãos. Não olhava para o outro, não se ria do que ele dizia, e respondia-lhe seco. Interiormente, mordida-se e mandava-o ao diabo, chamava-o bobo alegre, que fazia rir e agradava, porque nas noites de festa tudo é festa. Mas, repetindo essas e piores coisas, não chegava a reaver a liberdade de espírito. Padecia deveras, no mais íntimo do amor-próprio; e o pior é que o outro percebeu toda essa agitação, e o péssimo é que ele percebeu que era percebido. (ASSIS, 1904, p.181).

Esta cena possui um forte humorismo. O uso do discurso indireto livre garante fluidez ao trecho e repete com grande teatralidade as falas despeitadas de Rangel. O desfecho do conto torna-se previsível: “a espiga de milho baixinha” seria apanhada por outro – se é que é permitida esta apropriação da expressão usada pelo narrador. Este, porém, muito próximo da linguagem do provérbio dramático, encerra a narrativa de outra forma:

O pobre-diabo, feito de devaneio, indolência e afetação, era, em substância, tão desgraçado como Otelo, e teve um desfecho mais cruel.

Otelo mata Desdêmona; o nosso namorado, em quem ninguém pressentira nunca a paixão encoberta, serviu de testemunha ao Queirós, quando este se casou com Joaninha, seis meses depois. (ASSIS, 1904, p.185-186).

A referência à peça **Otelo** cria uma intertextualidade e um diálogo entre as personalidades dos protagonistas, ao indicar que Rangel e o mouro de Veneza são marcados pela tragicidade. Entretanto, salienta o narrador, de modo satírico, que seria menos trágico matar a esposa, tal como o fez Otelo, do que servir de testemunha ao enlace matrimonial da mulher desejada com outro homem, como ocorreu com Rangel. Porém, permanece a pergunta: qual seria o provérbio oculto neste conto? Quem sabe “não deixes para amanhã o que podes fazer hoje...”.

Para concluir as análises, o conto “Mariana” apresenta uma estrutura bem diferente dos outros dois, pois aparece dividido em três capítulos. Evidencia-se, assim, a fragmentação das unidades narrativas

em cenas.

No primeiro capítulo é apresentado Evaristo. Ficamos sabendo que chegara ao Rio de Janeiro poucos dias antes, no início de 1890, após uma ausência de dezoito anos. O narrador explica que Evaristo estendera sua estada em Paris, pois “o viajante põe e Paris dispõe”, trocadilho adaptado do provérbio “o homem põe e Deus dispõe”. A personagem após adentrar “aquele mundo” esqueceu-se das coisas do Brasil, construção esta que reforça as diferenças culturais existentes entre a capital francesa e a capital dos trópicos. Sua volta fora motivada por um súbito interesse em colher informações sobre a revolução acontecida no Rio em novembro de 1889, referência indireta à Proclamação da República. Uma vez na cidade, Evaristo resolve visitar Mariana, um antigo amor de maturidade. Encerra-se esta cena, para iniciar outra, juntamente com o segundo capítulo:

Dias depois apeava-se ele de um tálburi à porta de Mariana, e dava um cartão ao criado, que lhe abriu a sala. Enquanto esperava circulou os olhos e ficou impressionado. Os móveis eram os mesmos de dezoito anos antes. A memória, incapaz de os recompor na ausência, reconheceu-os a todos, assim como a disposição deles, que não mudara. Tinham o aspecto vetusto. As próprias flores artificiais de uma grande jarra, que estava sobre um aparador, haviam desbotado com o tempo. Tudo ossos dispersos, que a imaginação podia enfaixar para restaurar uma figura a que só faltasse a alma. Mas não faltava a alma. Pendente da parede, por cima do canapé, estava o retrato de Mariana. (ASSIS, 1904, p.194).

Na sala a disposição dos móveis permanecia a mesma. Nada havia mudado, apenas envelhecido, descolorido com o passar dos anos. O quadro “era o único alento vivo da sala; mas só ele bastava a dar à decrepitude ambiente a fugidia mocidade”. (ASSIS, 1904, p.195). Evaristo sentiu-se voltar no tempo, pois a lembrança que tinha de Mariana, não distava muito em idade da imagem do retrato. Nesse instante, como nos outros dois contos, a narrativa é interrompida, porém não por uma digressão explicativa, mas por um devaneio de Evaristo que constitui a terceira cena do conto. Nele, a figura de Mariana sai da moldura do quadro e vai ter com ele à cadeira, onde conversam e repassam cenas antigas do relacionamento dos dois. A passagem, marcada por diálogos, se encerra com a fala de um criado, ruptura temporal que devolve o protagonista à realidade e dispersa a situação onírica na qual mergulhara.

Inicia-se o terceiro capítulo. Duas cenas marcam esta última fragmentação narrativa. A primeira apresenta o marido de Mariana em um quarto, bastante enfermo:

Xavier estava no gabinete próximo, estirado em um canapé, com a mulher ao lado e algumas visitas. Evaristo penetrou ali cheio de comoção. A luz era pouca, o silêncio grande; Mariana tinha presa uma das mãos do enfermo, a observá-lo, a temer a morte ou uma crise. Mal pôde levantar os olhos para Evaristo e estender-lhe a mão; voltou a fitar o marido, em cujo rosto havia a marca do longo padecimento, e cujo respirar parecia o prelúdio da grande ópera infinita. Evaristo, que apenas vira o rosto de Mariana, retirou-se a um canto, sem ousar mirar-lhe a figura, nem acompanhar-lhe os movimentos. Chegou o médico, examinou o enfermo, recomendou as prescrições dadas, e retirou-se para voltar de noite. Mariana foi com ele até à porta, interrogando baixo e procurando-lhe no rosto a verdade que a boca não queria dizer. Foi então que Evaristo a viu bem; a dor parecia alquebrá-la mais que os anos. Conheceu-lhe o jeito particular do corpo. Não descia da tela, como a outra, mas do tempo. Antes que ela tornasse ao leito do marido, Evaristo entendeu retirar-se também, e foi até a porta. (ASSIS, 1904, p. 201-202).

A cena possuiu uma forte dinâmica teatral e, como em um texto dramático, apresenta muitos elementos cênicos, necessários à sua efetiva encenação: a indicação da movimentação das personagens e das suas expressões corporais é a grande responsável pela teatralidade obtida neste trecho. Somada às outras poucas informações da estruturação do cenário, como luz e som, será a movimentação das personagens em cena a formadora da ambientação. A primeira oração compõe efetivamente a cena. Apresenta o foco principal, Xavier, estirado em seu leito em um gabinete “próximo” à sala onde Evaristo se encontrava. As poucas pessoas que participam do quadro estão dispostas ao redor do

doente, entre elas Mariana. Depois, uma indicação da movimentação do protagonista que “penetrou” aquele espaço pouco iluminado e silencioso. Percebe que Mariana retém, nas suas, uma das mãos do marido. Mal se olham e Evaristo “retira-se” para um canto. Uma nova personagem surge: o médico. Sua entrada e suas ações são indicadas verbalmente: “chegou”, “examinou”, “recomendou” e “retirou-se”. Depois, novas movimentações: Mariana “vai” até a porta, “conversa” baixo com o médico enquanto é “observada” por Evaristo do gabinete que logo “se retira” do recinto e, também, “dirige-se” até a porta.

A última cena a ser comentada, a morte de Xavier, é melodramática em sua composição. Algumas expressões dispostas regularmente no texto corroboram a assertiva, pois seus significados semânticos elevam o descomedimento das ações representadas. Na transcrição da passagem, tais expressões foram colocadas entre aspas:

Xavier durou ainda uma semana. Indo fazer-lhe segunda visita, Evaristo “assistiu à morte” do enfermo, e não pôde furtar-se à “comoção natural” do momento, do lugar e das circunstâncias. Mariana, “desgrenhada” ao pé do leito, tinha os “olhos mortos de vigília e de lágrimas”. Quando Xavier, depois de “longa agonia”, expirou, mal se ouviu o choro de alguns parentes e amigos; “um grito agudíssimo” de Mariana chamou a atenção de todos; depois o “desmaio e a queda da viúva”. Durou alguns minutos a “perda dos sentidos”; tornada a si, Mariana “correu ao cadáver, abraçou-se a ele, soluçando desesperadamente”, dizendo-lhe os nomes mais queridos e ternos. Tinham esquecido de fechar os olhos ao cadáver; daí um “lance pavoroso e melancólico”, porque ela, depois de os beijar muito, foi “tomada de alucinação e bradou” que ele ainda vivia, que estava salvo; e, por mais que quisessem “arrancá-la” dali, não “cedia, empurrava” a todos, “clamava” que queriam tirar-lhe o marido. “Nova crise a prostrou”; foi levada “às carreiras” para outro quarto. (ASSIS, 1904, p.206).

Diferentemente da cena anterior, onde as indicações cênicas atribuíam o caráter teatral ao texto, nesta passagem, o efeito melodramático é suficiente para a sua efetivação. A escrita é trabalhada de forma que o leitor possa sentir, e quase presenciar imaginariamente, a comoção do instante. A morte de Xavier, o descontrole de Mariana, sua perda de razão. É interessante observar também que a referência à protagonista, depois do falecimento do marido, não se serve mais do seu nome, “Mariana”, mas, sim, de seu estado, “viúva”. Esta transformação abrupta opera uma ruptura significativa que intensifica e racionaliza a morte.

A teatralidade também é obtida por meio da pontuação. O uso seguido do ponto e vírgula garante a continuidade das ações, provocando expectativa e ansiedade nas pausas criadas. Estas sensações são mantidas em todo o trecho pela surpresa gerada no desenrolar de cada acontecimento.

No fim do conto, Evaristo frustra-se com a indiferença de Mariana e, desiludido, regressa para Paris, a tempo de, metaforicamente, testemunhar o insucesso da peça de seu amigo.

Considerações finais

Buscou-se, ao longo do artigo, apresentar algumas das relações guardadas entre Machado de Assis, o teatro, e a cidade do Rio de Janeiro. Observou-se que em muitos momentos o escritor transpôs, para seus contos, a estrutura da escrita dramática e cingiu sua ficção de teatralidade. A convivência com esta arte lhe proporcionou não apenas uma sólida formação cultural, mas, sobretudo, um extraordinário domínio da forma dramática. Como foi demonstrado, são significativos certos modos teatrais de armar as cenas, de movimentar as personagens, de indicar os cenários das ações ficcionais e de organizar os diálogos. O texto, não raramente, aparece fragmentado em unidades narrativas, dividido em episódios, pequenos quadros compositivos. Os espaços, por sua vez, estão impregnados de indicações cênicas, responsáveis pela constituição das ambientações.

Observou-se também que a cidade do Rio de Janeiro permeia os contos enquanto atmosfera urbana e cosmopolita, estratificando socialmente as personagens. Não há vivência dos espaços públicos, pois

esta não era uma característica da capital oitocentista. As ruas pertenciam aos escravos, aos vendedores ambulantes, não às classes burguesas e aristocráticas, a não ser em lugares muito específicos. Assim, os espaços públicos, bem como todas as ações passíveis de serem nele desempenhadas, privatizam-se. As festas, bailes, brincadeiras e jogos transferem-se para outra esfera: a intimidade das residências.

Para encerrar, as linhas finais de “Mariana”, são interessantes: “Cousas de teatro, disse Evaristo ao autor, para consolá-lo. Há peças que caem. Há outras que ficam no repertório.” (ASSIS, 1904, p.207).

A obra machadiana certamente nunca cairá do repertório.

Referências

ASSIS, Machado de. “A cartomante”. In: ASSIS, Machado de. **Várias Histórias**. Rio de Janeiro: H. Garnier; Paris: H. Garnier, 1904, pp.3-19.

ASSIS, Machado de. “O diplomático”. In: ASSIS, Machado de. **Várias Histórias**. Rio de Janeiro: H. Garnier; Paris: H. Garnier, 1904, pp.169-187.

ASSIS, Machado de. “Mariana”. In: ASSIS, Machado de. **Várias Histórias**. Rio de Janeiro: H. Garnier; Paris: H. Garnier, 1904, pp.191-207.

ASSIS, Machado de. **História de quinze dias**. São Paulo: Globo, 1997 (a). (Obras completas de Machado de Assis)

ASSIS, Machado de. **Notas semanais**. São Paulo: Globo, 1997 (b). (Obras completas de Machado de Assis)

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1991. (Coleção Imagens do Brasil, vol.1)

PINHEIRO, Eloísa Petti. **Europa, França e Bahia**: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador). Salvador: EDUFBA, 2002.

Cidade e cidadela: a nação reimaginada em **Janela de Sónia** de Manuel Rui

Ludmila Guimarães Maia*

Resumo

Janela de Sónia (2009), do escritor angolano Manuel Rui, narra a saga de uma família refugiada na guerra civil em Angola, lutando pela sobrevivência, enquanto vai construindo quase um império com os destroços de uma cidade. À medida em que a fazenda transforma-se de um espaço abandonado em uma empresa próspera, vemos desvelar-se uma metonímia da reconstrução do país e uma metáfora da capital Luanda. Legitimado pela ação de nacionalização de bens praticada pelo governo pós-independência, o protagonista, Samuel, pode não só reconstruir a fazenda, senão também se transformar no grande provedor de bens escassos, contribuindo igualmente com a reconstrução da cidade da Caála. A imagem ambígua do personagem reflete a realidade do país no pós-independência, quando a transferência do poder das mãos dos colonos para a elite colonizada não significou a ruptura das estruturas de controle do capital e de dominação da população. Luanda representa a autonomia conquistada pelos revolucionários e o modelo de ordem e prosperidade em meio ao caos bélico, não obstante, sendo a instância legal primeira do país, atua também como uma ameaça à posse legítima da fazenda. O objetivo deste trabalho é analisar como se dá o processo de reconstrução do campo e da cidade no contexto bélico pós-independência, tendo em conta a tensão gerada entre esses dois espaços e compreender como o autor é capaz de construir, concomitantemente, uma metonímia da reconstrução do país e uma metáfora da capital Luanda no cenário ambientado no interior de Angola.

Palavras-chave: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. Literatura Angolana. Manuel Rui. Estudos Culturais. Medo.

Ciudad y ciudadela: la nación re-imaginada en **Janela de Sónia** de Manuel Rui

Resumen

Janela de Sónia (2009), del escritor angoleño Manuel Rui, narra la saga de una familia refugiada en la guerra civil en Angola, luchando por su supervivencia mientras va construyendo casi un imperio con los destrozos de una ciudad. A medida que la finca se transforma de un espacio abandonado en una empresa próspera, vemos desvelarse a la vez una metonimia de la reconstrucción del país y una metáfora de la capital Luanda. Legitimado por la acción de nacionalización de bienes practicada por el gobierno pos-independencia, el protagonista Samuel logra no solo reconstruir la finca, sino también transformarse en el gran proveedor de bienes escasos, contribuyendo igualmente en la reconstrucción de la ciudad de Caála. La imagen ambigua del personaje refleja la realidad del país en la pos-independencia, cuando la transferencia del poder de las manos de los colonos para las élites colonizadas no significó la ruptura de las estructuras de control del capital y de dominación de la población. Luanda representa la autonomía conquistada por los revolucionarios y el modelo de orden y prosperidad en medio al caos bélico, no obstante, siendo la instancia legal primera en el país, actúa también como una amenaza a la posesión legítima de la finca. El objetivo de este trabajo es analizar cómo se da el proceso de reconstrucción del campo y de la ciudad en el contexto bélico pos-independencia, teniendo en cuenta la tensión causada entre esos dos espacios, y comprender como el autor logra construir a la vez una metonimia de la reconstrucción del país y una metáfora de la capital Luanda, en el escenario ambientado en el interior de Angola.

Palabras-clave: Literaturas Africanas de Lengua Portuguesa. Literatura Angoleña. Manuel Rui. Estudios Culturales. Miedo.

Recebido: 30/03/2018

Aceito: 31/10/2018

* Universidade de São Paulo. Pesquisadora de pós-doutoramento do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

Introdução

O romance **Janela de Sónia** (2009), do escritor angolano Manuel Rui, narra a saga de uma família refugiada em uma fazenda na guerra civil em Angola, lutando pela sobrevivência, enquanto vai construindo quase um império com os destroços da cidade mais próxima. A narrativa transcorre pela voz desenvolvida de um narrador em terceira pessoa e está entrecortada por constantes diálogos nos quais está presente a oralidade, no uso de expressões regionais e na mescla da língua portuguesa com outras línguas africanas, sobretudo, o umbundo. À medida em que a fazenda Janela de Sónia vai-se transformando de um território abandonado por ex-colonos em uma empresa próspera com infinitas oportunidades de negócio, vemos desvelar-se uma metonímia da reconstrução do país.

Legitimado pela ação de “nacionalização” de bens praticada pelo governo pós-independência, o protagonista, Samuel, é capaz não só de reconstruir a fazenda, rebatizada em homenagem à sua falecida filha, senão também de se transformar no grande provedor de toda a sorte de bens escassos, contribuindo, nesse processo, com a reconstrução da cidade da Caála, na qual o território está situado. Esse desenvolvimento faz-se de forma contraditória, já que por um lado Samuel é uma espécie de salvador, que traz ao povo tudo o que lhe carece, mas é também oportunista; beneficia-se da destruição e do abandono da cidade para saqueá-la e construir com os escombros as bases do seu futuro império. Assim, estabelece-se uma tensão entre o campo e a cidade, marcada pela prosperidade do primeiro ante a escassez de tudo da segunda, que acaba por refletir uma metáfora do que representa a capital Luanda, com a sua paz e prosperidade, enquanto o resto de Angola está destruída pela guerra.

A cidadela imaginada e erigida por Samuel na fazenda explicita o tom de denúncia do autor, ao deixar ver no comportamento do protagonista as mesmas atitudes por ele criticadas nos governantes do país. Samuel realiza ações como corrupção, abuso de poder e falsificação de documentos na tentativa de recriar a lei, mas também atua de forma generosa durante toda a sua trajetória de prosperidade, permitindo que familiares e agregados beneficiem-se dos obséquios da terra. No entanto, tantas benesses acabam por privilegiar, praticamente, só o “clã” que agrega à Janela de Sónia, enquanto a grande maioria da população da cidade sofre todo o tipo de calamidades.

A imagem ambígua do personagem reflete a realidade do país no pós-independência, na qual a transferência do poder das mãos dos colonos para a elite colonizada não significou a ruptura das estruturas de controle e monopólio do capital e de dominação da população. Luanda, como sede do poder, representa a autonomia conquistada pelos revolucionários e o modelo de ordem e prosperidade em meio ao caos bélico, não obstante, sendo a instância legal primeira no país, acaba atuando também como uma ameaça à posse legítima da fazenda. Samuel declara: “Aqui é depois do fim do mundo e mesmo quem começou o mundo nunca pensou que depois do fim dele, muito longe, aqui na Caála, iam acontecer milagres com dinamos e bicicletas.” (RUI, 2009, p. 313).

O objetivo deste trabalho é analisar como se dá o processo de reconstrução do campo e da cidade no contexto bélico pós-independência, tendo em conta a tensão gerada entre esses dois espaços e compreender como o autor consegue construir, simultaneamente, uma metonímia da reconstrução do país e uma metáfora da capital Luanda no cenário ambientado no interior de Angola.

A fundação simbólica do “mundo”

Antes de iniciar-se a reconstrução física da fazenda, ocorre a sua fundação simbólica. Segundo o teórico das religiões, Mircea Eliade, as civilizações tradicionais entendem o espaço como uma forma heterogênea e descontínua em cujas rupturas, as hierofanias – “algo sagrado que se manifesta” (ELIADE, 1975, p. 18) – revelam-se, delimitando a dimensão do lugar sagrado, ou seja, o mundo

que se considera real em oposição ao profano e desconhecido que está além desse limite. O espaço sagrado, ou o Cosmos, constitui-se, então, como o lugar em que se vive, se trabalha e se desenvolve a sociedade. Em contrapartida, tudo o que está à margem desse limite compõe o Caos, causador de grandes pavores, onde habita tudo o que não pertence ao mundo conhecido.

Sendo assim, consideramos que o primeiro componente transcendente que determina a instituição da Janela de Sónia é a morte da personagem homônima, filha do protagonista. A jovem é assassinada logo no início do romance, enquanto a família encontra-se escondida em um abrigo de guerra na fazenda, da qual se tinha apropriado quando veio refugiada do Huambo. O desaparecimento violento da menina inocente e pacifista – um verdadeiro cordeiro imolado – reproduz um ritual de fundação do mundo, no sentido em que, esse sacrifício cria um vínculo entre a família e o lugar, tornando-o um espaço sagrado, ou seja, elevando o seu significado a um nível simbólico.

É interessante notar como o túmulo da jovem evolui de uma cova provisória a uma sepultura ao pé de uma nespereira, à beira da janela do quarto onde ela dormia; e mais tarde é transformado em um mausoléu de mármore rosa. Essa evolução do santuário criado pelos pais para eternizar a memória da jovem simboliza a presença do primeiro antepassado da família enterrado naquele local, dando-lhes sentido de pertencimento ao lugar. Quer dizer, a sepultura exerce o papel de *axis mundi*, é o centro do mundo que delimita o espaço habitável ao redor, os domínios de Samuel, em oposição ao espaço profano exterior, a cidade da Caála destruída. O progresso e a prosperidade do túmulo de Sónia reflete a evolução da fazenda, que nasce de uma fatalidade para permitir a tomada de posse e a reconstrução do espaço.

A morte da jovem representa o fim da paz no período pós-independência. A sua imolação reproduz a catástrofe da guerra civil, que acabou sendo outro cruel sacrifício – além da guerra colonial – que o país teve que sofrer pela independência, para que fosse possível a reapropriação do poder e a criação de uma nova nação. A morte de Sónia proporciona, também, à fazenda um mito fundacional, já que a sua história foi sendo transmitida oralmente até transformar-se em lenda contada e recontada nas redondezas da Caála, sendo a jovem considerada uma santa.

Ainda segundo Eliade, os mitos são relatos de histórias fundamentais que representam a manifestação do sagrado no mundo e explicam a origem do Cosmos, do homem e da natureza, que ocorreu em um tempo imemorial. Tais narrativas proporcionam, à sociedade, modelos exemplares de ritos e atividades significativas que determinam o seu modo de viver e atuar no mundo, através da repetição dos atos cosmogônicos dos deuses. O mito constitui uma forma pela qual o mundo se mostra como Cosmos real, ordenado e repleto de significado simbólico. Assim sendo, entendemos que a reverberação da lenda de Sónia legitima a função simbólica do seu sacrifício e justifica a necessidade de reconstrução da fazenda, dando à família ainda mais sensação de pertencimento ao espaço, que passa a ser um Cosmos habitável e constituído; um modelo exemplar, como o da menina da lenda. Nesse processo, nota-se também a importância da oralidade no processo de legitimação e de reconstrução do lugar cultural, já que é a transmissão oral da história que a permite alcançar distâncias, que reforça o seu carácter verossímil e que lhe dá mais potência simbólica.

No entanto, mais adiante, a lenda de Sónia junta-se a de um rinoceronte, que andava a correr enlouquecido pelas redondezas, com uma chapa de metal presa ao chifre, supostamente possuído pelo espírito da jovem à procura do seu assassino. Samuel não quer que as duas histórias se entrecruzem por temer que alguém descubra o destino dos assassinos da filha; e para impedir que isso ocorra, recorre à religião cristã da sua mulher Elita – da qual insiste não ser professante – declarando aos habitantes da fazenda:

Irmãos e irmãs em Cristo. É preciso não misturar essa intromissão de Satanás na lenda de Sónia. A lenda de Sónia vem do facto de ela ter existido e em vida ter tido um comportamento exemplar, principalmente pela oposição à guerra. A outra é uma estória do mal, que, verdadeiramente, quem diz que viu pode ter visto uma assombração, uma ilusão da vista mas sempre uma obra do diabo, de contrário, os caçadores já teriam apanhado numa armadilha um animal que anda descontrolado. (RUI, 2009, p. 339).

Nota-se como o personagem insiste no juízo de “verdadeiro x falso”, depois de haver definido a lenda de Sónia como um *olusapo*, palavra do umbundo, cujo significado ele mesmo explica: “olusapo faz parte da nossa tradição popular e por princípio, conta sobre pessoas boas que viveram na terra em paz e muitas vezes, tendo sido sacrificados pelo ódio e a guerra” (RUI, 2009, p. 338). Essa atitude do protagonista demonstra o seu carácter ardiloso ao manipular a reconstituição da tradição e da ordem simbólica local, tendendo ora à tradição africana ora à religião cristã, segundo o que lhe seja mais conveniente na ocasião. Entendemos que, dessa forma, o autor reforça o valor da tradição oral, demonstrando a importância do resgate dos elementos culturais autóctones no processo de reconstrução da cultura da nação, ao passo em que critica a atitude oportunista dos atuais governantes do país.

O protagonista, à primeira vista, parece confuso e perdido, tem certa dificuldade para falar português e está sempre envolto em mistérios sobre seu passado que não revela nem à família. Além disso, tece longos diálogos com o burro Antonove no qual monta para ir e voltar da cidade. No entanto, ao longo da narrativa, vai demonstrando muita astúcia e tino, sendo um verdadeiro visionário para viabilizar novos negócios e, paulatinamente, transformar a fazenda em um grande empreendimento. As suas conversas com o burro funcionam como uma espécie de expurgo para os seus erros e culpas, já que confia tudo ao animal e através desse monólogo pode refletir sobre as suas ações, que sempre se justificam pela morte de Sónia. Essa conjunção de características caricatas e a oscilação entre atitudes confusas e momentos de absoluta lucidez, fazem do protagonista uma mistura única de pícaro e ingênuo, de herói e anti-herói, em uma autêntica representação do malandro, como definido na obra **Luanda, cidade e Literatura** (2008) de Tania Macêdo. A autora faz um detalhado percurso sobre a imagem do malandro, segundo importantes teóricos como Antônio Cândido, Roberto Damatta, entre outros e, em suma, define-o como personagem ambivalente, que circula na liminaridade e que tem um carácter híbrido por transitar “entre a ordem e a desordem, entre o lícito e o ilícito” (MACÊDO, 2008, p. 167), sem negar o mundo que o oprime, senão o usando para realizar as suas artimanhas.

O protagonista ao princípio assemelha-se ao personagem bíblico Noé, já que salva a família e alguns animais da guerra; não obstante, a medida em que vai realizando os mais diversos negócios na fazenda e na cidade, fica clara a sua verdadeira afinidade com a imagem ambígua do malandro. Por um lado, Samuel empenha-se em prover o bem-estar a todos os habitantes da Janela de Sónia, por outro, realiza grande parte do seu empreendimento à custa de leis inventadas, de bens apropriados e da concentração do conforto na fazenda, enquanto a cidade míngua.

A sua figura contraditória executa o papel de patriarca, delegando as responsabilidades aos filhos e aos demais agregados da fazenda, que são os que realmente trabalham, enquanto ele aprecia uma boa festança com fartura de comida, bebida, música e amigos, na mais pura bonomia. Esse aspecto multifacetado representa, afinal, um reflexo do governo pós-colonial, que sustentou ideais marxistas durante a guerra de libertação e acabou transformando-se no retrato do antigo colono, de quem tomou o poder sem romper com as estruturas de subjugamento das populações.

Como um mestre de marionetes, o protagonista articula a reconstrução da Janela de Sónia e impulsiona a reestruturação da cidade da Caála, reproduzindo a situação de impotência das oposições políticas africanas, devido à conjuntura do cenário contemporâneo, como propõe o teórico Achille Mbembe, no ensaio “Sortir de la grande nuit” (2010). “Poder e oposição operam em função de um tempo curto marcado pela improvisação, pelos acordos pontuais e informais, pelos compromissos e negociações diversos, pelos imperativos de conquista imediata do poder ou pela necessidade de conservá-lo a todo custo.” (MBEMBE, 2010, p. 25). Quer dizer, à picardia de Samuel juntam-se as características da contemporaneidade em que vive, um tempo de informalidade quando se pode reinventar a lei, e, nesse contexto, ele é capaz de tornar-se o agente transformador da sua própria história. ““Família! Tudo em ordem que eu vou na reconquista das nossas bombas de combustos e óleos, que me desculpem na maneira que não sou da igreja, mas abençoada guerra que nos vais trazer a riqueza.” (RUI, 2009, p. 359).

Dessa forma, entendemos que o caminho traçado por Samuel para a reconstrução do lugar, embora nada impoluto e muito marcado por contradições, reproduz o fenômeno de “*declosão* do mundo”, descrito por Mbembe, na obra citada acima. Segundo o teórico, esse é o cerne do pensamento anticolonialista e designa uma forma de abertura, de eclosão, de surgimento, que possibilita o florescimento daquilo que estava enclausurado. Isso se reflete na noção “do pertencimento ao mundo, da habitação do mundo, da criação do mundo, ou ainda, das condições sob as quais fazemos o mundo e nos constituímos enquanto herdeiros do mundo” (MBEMBE, 2010, p. 68).

A reconstrução do “mundo”

Os esforços de Samuel no processo de “*declosão*” do seu mundo, unido às suas características contraditórias, fazem dele um demiurgo que vai aos poucos reinventando o espaço, enquanto mantém acesa a sua capacidade de sonhar, apesar de todas as adversidades. Declara aos filhos: “Uma pessoa que já não consegue sonhar morre. Uma pessoa para ainda sonhar hoje e ter esperança tem que esquecer o que passou na guerra. Se não esquecer não sonha e se não sonha morre, filharada.” (RUI, 2009, p. 78). A insistência no esquecimento dos horrores do passado corrobora na transformação da tragédia familiar em alicerce do plano de apropriação e reconstrução do lugar, já que a verdadeira história foi ocultada e substituída por uma bonita lenda. Passo a passo, o protagonista vai se tornando um líder inspirador, capaz de motivar todos ao seu redor a serem também sujeitos construtores das suas próprias histórias. Em **As cidades invisíveis** (1975), Ítalo Calvino propõe o papel ambíguo do sonho na construção das cidades:

(...) mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (CALVINO, 1975, p. 44).

Samuel tem o desejo de modificar a realidade e atua todo o tempo nesse sentido, no entanto, está constantemente afetado pelo medo, sobretudo, no que se refere à segurança da sua família. No início, teme a guerra, depois passa a temer também a perda da fazenda, o que o impulsiona a investir tudo o que pode no sonho de transformar o abandono em produtividade, como forma de garantir o direito de permanência no local. “Posso-lhe confessar que esta minha fazenda para ter força de não ser ocupada por outros do estado até, tem que ter uma produção” (RUI, 2009, p. 100).

O medo é uma emoção inerente ao ser humano, que se manifesta de diversas maneiras, conscientes ou inconscientes, como através de ansiedades, sonhos e fobias, todas originadas no medo primordial da morte, que gera a necessidade de segurança nos indivíduos. Segundo o historiador Jean Delumeau, a resposta ao medo depende das circunstâncias e pode caracterizar-se pela paralisação ou por ações violentas entre outros efeitos, que atuam no sentido de autodefesa e autopreservação. Notamos que as reações do protagonista aos seus temores são tão ambíguas quanto as suas características. Quer dizer, o medo desperta nele uma vertente positiva do instinto de preservação, que impulsiona a transformação produtiva e contínua do espaço, mas, ativa, igualmente, uma tendência à acumulação e concentração de capital.

Com esse intuito de preservar-se a si e à sua família, Samuel começa a trazer mais habitantes à fazenda e a agregar o máximo possível de pessoas, de preferência parentes, interessadas em contribuir nessa empresa. O primeiro a integrar o clã é o compadre Tita, parente da sua esposa, habitante da Caála, que passa a ser o seu sócio fiel em todos os negócios e o seu representante na cidade. Ambos compartilham o sonho de fazer a empresa crescer, no entanto, o compadre mostra-se mais ambicioso que o protagonista, desejando ter muitos bens e até um helicóptero.

A sólida confiança que se estabelece entre os dois, imediatamente após o seu reencontro, corrobora com o que Mbembe descreve ocorrer no cenário africano contemporâneo, no qual a violência social provoca grande mobilidade das populações, gerando a necessidade de discussão e redefinição do conceito de cidadania. Segundo o autor, há muitas formas de determinar se um sujeito é cidadão de determinado lugar, uma delas é através do reconhecimento do Estado e outra é pelos laços de sangue.

Os laços de sangue permitem de fato fundar a distinção entre os “autóctones” e os “alógenos” (...). Essa produção identitária permitiu o reestabelecimento de antigos reinos e chefias, a nascença de novos grupos étnicos, seja pela separação de acordo com os anteriores, seja por amalgamação (MBEMBE, 2010, p. 189).

A evolução e o crescimento populacional da fazenda representam, de certa forma, a criação de uma nova etnia na Janela de Sónia, que parte do núcleo familiar de Samuel e vai adquirindo novos agregados. O protagonista delega à filha Vani a contabilidade e ao filho Bundi a administração da empresa; já o comércio, fica sob responsabilidade de Tita. Mas, ainda que o empreendimento receba novos integrantes, a liderança dos negócios fica sempre centralizada nos parentes mais próximos, aumentando a concentração de poder.

A família da contadora de histórias Garacinda é um exemplo dos agregados que Samuel leva à fazenda. Quando Tita e ele se alojam na casa dessa família depois de uma caçada mal sucedida, a mulher deixa o protagonista emocionado e envaidecido ao contar-lhe a lenda de Sónia, sem saber que ele era o pai da jovem. A hospitalidade dos conterrâneos e a contação de histórias fá-lo rememorar antigas tradições do povo umbundo, o que o leva a convidá-los a viver na fazenda: “(...) é convite de coração, que me sinto aqui como em minha casa e se não fosse encontrar aqui a vossa maneira de receber as visitas, já não ia mais acreditar no nosso povo umbundo.” (RUI, 2009, p. 250).

A identificação de laços étnicos comuns, cujos valores ainda são respeitados, fazem com que Garacinda e a sua família sejam consideradas parte integrante do seu projeto. É importante acrescentar que os novos habitantes proporcionam à fazenda uma griô, componente tradicional fundamental para a estruturação da cultura local, que reforça uma vez mais a relevância dada pelo autor ao resgate das tradições autóctones. Ao garantir a permanência da oratura na fazenda, o protagonista pode não só preservar as culturas locais, senão igualmente gerar educação e conhecimento aos habitantes, reiterando o que afirma Tania Macêdo: “a oralidade tece-se a partir dos fios da educação, da arte e das crenças, sendo sob esse aspecto, o hábil tecido que auxilia a continuidade da comunidade.” (MACÊDO, 2008, p. 46).

Outro integrante que se torna fundamental para o funcionamento da fazenda é o misterioso Aylonda, que chega à Caála com o suposto novo administrador, a quem logo abandona para viver na Janela de Sónia. O personagem é, extremamente, hábil e criativo, e ganha o respeito de Samuel, que tem interesse em usufruir da sua astúcia para o desenvolvimento da fazenda. No entanto, ao negar-se a contar a sua trajetória até chegar ali, intriga Samuel que estabelece com ele uma relação que alterna entre a confiança e a desconfiança, sempre com certo ar de picardia, revelando a importância dos laços de sangue na determinação do papel de cada membro dentro do clã. Samuel reflete: “(...) feliz por ter caído do céu um homem honrado e mais de verossimilhança do que o administrador.” (RUI, 2009, p. 171). Nesse trecho fica clara a dualidade que o protagonista percebe no personagem, Aylonda parece-lhe decente, no entanto, considera-o como verossímil, ou seja, com aparência de verdadeiro, mas não necessariamente real. E de fato, esse receio prova-se fundamentado quando descobre que Aylonda era um dos soldados desertados que tinham assassinado Sónia.

Mais um fato interessante, que amplia a experiência com esse personagem ao nível simbólico, é a sua conexão com a lenda do rinoceronte, tendo sido ele atacado pelo animal, que supostamente estava a procura do assassino de Sónia. Isso revela o processo de reconstrução do imaginário popular a partir de fragmentos de memória amplificados, caricaturados e, igualmente, compostos por traços

de verdade, ou como bem disse Samuel, de verossimilhança. Assim, fica claro como as variáveis de poder influenciam na produção da história, negando ou afirmando a realidade conforme os seus interesses, apagando fatos escusos do passado e registrando só o que efetiva e garante a sua posição.

A produção da fazenda começa pelos alimentos, com a venda de ovos, carnes e peixe seco para os habitantes da cidade e, rapidamente, Samuel vai arquitetando ideias até conseguir, aos poucos, suprir as necessidades básicas da população como moradia, educação, saúde, transporte, lazer e cultura. A componente educação surge com a figura de Dona Ilda, a professora que Samuel contrata para dar aulas aos filhos e, também, a ele mesmo de língua portuguesa; ambos sonham reconstruir juntos a escola da Caála. Dessa forma, a medida em que a fazenda vai-se tornando próspera, o protagonista também se transforma gradativamente, já que melhorando a sua habilidade na “língua dos brancos”, melhora a sua imagem perante os representantes do poder. “Gosto de a ouvir falar e aprendendo como vou consigo, um dia, se eu quiser, só a falar, põe-me de presidente” (RUI, 2009, p. 353). Compreendemos que o autor faz uma crítica à supervalorização da língua do colono e ao poder de manipulação da retórica, que é o que permite ao protagonista empoderar-se do discurso de nacionalização de bens em prol da reconstrução nacional e consegue construir assim um império sem investir nenhum recurso próprio.

O grande patriarca proporciona também lazer aos seus agregados e a alguns habitantes da cidade com festas fartas de comida, bebida e música. Além de salvaguardar a saúde com o contrabando de medicamentos e o transporte com o estoque clandestino de combustíveis e com a reconstrução e reparação de veículos. Aylonda, Bundi e o agregado Melunga começam a construir casas para os agregados e constroem até uma piscina. Dessa forma, a Janela de Sónia progride e demanda recursos para continuar o seu franco crescimento. Para suprir essa carência, os rapazes têm a ideia de ir até a Caála para procurar peças e todo tipo de matéria-prima nos destroços da cidade arrasada pela guerra. E enquanto “o atrelado do tractor vinha atafalhado de cascalho, pedaços de paredes, chapas de zinco, tudo resto da destruição” (RUI, 2009, p. 72), a imagem de morte da cidade é assustadora:

Que a Caála cheirava mesmo a pólvora de cadáveres podres. E ninguém se incomodava porque já tinha passado o pior, a guerra, a morte. (...) E começavam a chegar de muitas desorientadas bandas fugadas na desorientação. Com as bicuatas na cabeça, as crianças pela mão, magras ou inchadas, cabelo arruçado, na desnutrição, de ranho e choro e roupa quase desfeita (...). As crianças a morrer, a morrer como pedaços de coisas que já não dava para carregar da e para a Caála, já tão perto, que era mesmo, mais um posto de chegada da morte ou da vida à beira da sepultura do que da alegria da guerra ter acabado” (RUI, 2009, p. 71).

A descrição da Caála carente de tudo estabelece uma oposição à prosperidade da Janela de Sónia, gerando uma tensão entre o campo e a cidade, que acaba por reproduzir o retrato da cidade do colono ante a cidade do colonizado, denunciado por Frantz Fanon em **Les damnés de la terre** (1985): “A cidade do colono é uma cidade saciada, preguiçosa, o seu ventre está permanentemente farto de coisas boas. (...) A cidade do colonizado é uma cidade esfomeada, esfomeada de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz.” (FANON, 1985, p. 28).

O que podemos perceber é que se Samuel está “servindo assim à reconstrução nacional” (RUI, 2009, p. 328), fornecendo bens escassos à população da Caála e possibilitando o renascimento da economia local, está também reproduzindo o comportamento dos ex-colonos e as injustiças cometidas por algumas elites intelectuais africanas no pós-independência, como afirma Fanon:

eles organizam a pilhagem de alguns recursos nacionais. Impiedosos, alçam-se por artimanhas ou por roubos legais: importação-exportação, sociedades anônimas, jogos de bolsa, passes livres, sobre essa miséria hoje nacional. Eles pedem com insistência a nacionalização de negócios comerciais, quer dizer, a reserva de mercados e de boas oportunidades aos nacionais. Doutrinalmente, proclamam a necessidade imperiosa de nacionalizar o roubo da nação.” (FANON, 1985, p. 34).

É esse o ímpeto que justifica a empresa de Samuel, que usa o projeto de reconstrução nacional como justificativa para garantir a estabilidade e segurança da sua família, evidenciando uma vez mais o seu caráter híbrido, que oscila entre a generosidade e a vontade de viver em um mundo mais justo e a mesquinhez provocada pelo medo da escassez e da instabilidade. O personagem mostra-se extremamente sensorial, sempre a contemplar a natureza, os cheiros e, sobretudo, os sabores da terra, desfruta vorazmente do sentido das palavras, nota-se que tem uma conexão visceral com o espaço, o que amplia a dimensão simbólica do lugar e justifica toda a sua empresa. A fazenda Janela de Sônia nasce, cresce e legitima-se como uma metonímia da cidade da Caála, já que está, literalmente, construída com partes desta, que por sua vez é uma metonímia do próprio país, oscilando entre a bonança de uns e a calamidade de outros. Essa cidadela reinventada e reedificada representa uma utopia da nação imaginada pelos revolucionários em oposição à distopia na qual se transformou a realidade no pós-independência.

A legitimação do “mundo”

A reconstrução de uma nação depois de um processo colonial, seguido de guerras com alto nível de destruição, requer meios legais que a confirmem, tanto interna como externamente, seja na forma de leis ou de documentos, carimbos, selos, firmas notariais e ferramentas afins. Isso está refletido na preocupação constante de Samuel de encontrar formas de fazer a Janela de Sônia sua propriedade legalmente. No entanto, pelo fato de estar em uma localidade onde já não há notários nem qualquer outro tipo de autoridade, o protagonista aproveita as oportunidades de recriar ele mesmo a legalidade e de usufruir dos laços de parentesco para tanto. Um exemplo é um carimbo que o engenhoso Aylonda fabrica com Bundi para legitimar “o documento comprovativo de que está aqui na fazenda e ocupou-a legítima, revolucionariamente e em estado de necessidade por se encontrar abandonada.” (RUI, 2009, p. 109).

A atitude mais estratégica e certa do protagonista no esforço de reinstituir a burocracia na Caála foi a legitimação do suposto administrador Bani, que chega à cidade sem dizer de onde vem nem dar mais explicações sobre o seu passado. Ao saber da sua chegada, Samuel e Tita sentem-se ameaçados pela presença da ordem e da legalidade na cidade e aproximam-se imediatamente do personagem; bajulam-no e realizam na sua homenagem “um ato político-cultural”, com desfile de carros e uma festa com imensa fartura de comida e bebida. Essa cerimônia consolida a autoridade de Bani ante toda a comunidade e esta mantém-se intacta até a sua partida, quando a família já se tinha dado conta de que era Samuel, um tanto embriagado, quem tinha “batizado” o administrador:

(...) o pai com os copos e na brincadeira é que pusera o nome de Bani “não sei quantos que não me lembro agora, sim, Da Silva Manuel Bani, foi o pai que lhe pôs e toda a gente ficou a pensar que era.” (...) pois que ele aceitou e a menos que Samuel tivesse adivinhado e até amigos do pai julgaram que eram conhecidos de outros tempos e até ficaram contentes com a chegada do novo administrador amigo de Samuel, que o tal Bani que afinal ninguém sabia o nome dele, assinava com um arabesco (RUI, 2009, p. 281).

Não se pode determinar se Samuel age dessa forma por ação do álcool, por distração ou deliberadamente e, uma vez mais, fica evidente o seu caráter híbrido, entre o pícaro ingênuo e o malandro estrategista. É evidente que o fato de o administrador ser seu conhecido outorga a entrada do forasteiro no clã e é assim que as ações do protagonista criam novas verdades e articulam novas regras, que aos poucos o levam, finalmente, à legitimação oficial da sua cidadela imaginada e estrategicamente realizada.

A medida em que a fazenda vai crescendo, Samuel ganha prestígio e importância na cidade e, através do novo administrador, consegue blindar as suas posses, para a tranquilidade de Dona Elita, que também vive apavorada pelo medo de perder o novo lar, sede do mausoléu da sua estimada filha. “Na maneira que na fazenda já estão muitas famílias, isto é, já uma povoação e ninguém tira povo de uma povoação (...) Tu és um patriarca, a família é muito grande e nunca mais ninguém nos tira daqui com a pessoa principal da família aqui sepultada e fazendo lenda.” (RUI, 2009, p. 290).

A celebração oferecida por Samuel e Tita para saudar o administrador Bani é cenário de um fato caricato envolvendo uma cabeça de porco. O protagonista ofereceu um leitão assado ao evento e insistia em ter o direito de deleitar-se com a cabeça do animal; sendo assim, quando Dona Ilda lhe pede a iguaria, ele mente dizendo que está reservada para a autoridade máxima ali presente. Pouco depois, Samuel nota que o administrador tinha a cabeça dentro do bolso e não resiste a comentar o fato; os três acabam por devorá-la juntos entre risadas, tendo a história se transformado em motivo de escárnio entre os moradores da Janela de Sónia.

É inevitável a associação desse episódio ao porco Carnaval da Vitória, protagonista do romance **Quem me dera ser onda** (1982), de Manuel Rui, que representa o estado do país no pós-independência, que como o suíno teve um destino trágico: um na panela e outro na guerra. Compreendemos que a atitude inapropriada de Bani com a cabeça do porco, transforma-o no retrato caricato do corpo burocrático do contexto recente e, como tal, tem a sua legitimação efetivada através de meias histórias, arranjos mal explicados e grandes trapalhadas. Essa manobra de certificação de um administrador impostor, como forma de recriação da lei, reflete o que Mbembe sugere que deve ocorrer no cenário africano atual, onde o fracionamento do poder público encoraja práticas de improvisação.

As novas arenas de poder emergirão ao passo em que os imperativos de sobrevivência acentuarão o processo de autonomização das esferas da vida social e individual. Mais que nunca, as práticas de informalização não mais se limitarão somente aos aspectos econômicos e às estratégias de sobrevivência material. Elas tornar-se-ão, pouco a pouco, as formas privilegiadas da imaginação cultural e política. (MBEMBE, 2010, p. 194).

O mundo construído na Janela de Sónia representa uma amostra do que descreve o teórico e também do que ocorre em Angola no pós-independência. Quer dizer, a fazenda surge como uma esfera mínima de poder controlada por um soberano único e auto-eleito, que trata de recriar essa micronação, desde a sua infraestrutura básica até o nível simbólico, salvaguardando os seus interesses e privilégios.

A cidade x A cidadela

No contexto da luta de libertação nacional em Angola, a tomada de Luanda significava a apropriação do poder e a possibilidade de reinvenção deste por parte dos revolucionários, o que, consequentemente, levava ao controle da nação. A partir de então, a cidade passa a representar um espaço agregador da multiculturalidade e modelo do país que se quer construir daí adiante; como ponto de maior visibilidade, projeta-se como a imagem que se vê de Angola.

No cenário da guerra civil, a capital mantém-se resguardada, com o governo pós-colonial no comando, reprimindo violentamente qualquer tipo de ameaça que pudesse surgir à sua hegemonia. Por essas e outras razões, Luanda tem lugar privilegiado como cenário de obras literárias, desde os primórdios da literatura angolana até os dias atuais, na obra de autores consagrados como Luandino Vieira, Boaventura Cardoso, Pepetela, Ondjaki e o próprio Manuel Rui. Este último, apesar de situar boa parte da sua narrativa na capital, tem explorado a região do Huambo e arredores nos seus últimos trabalhos como **O manequim e o piano** (2005), **A casa do rio** (2007) e, obviamente, a obra objeto de análise deste trabalho.

Alguns desses autores, ao ambientar os seus textos no musseque luandense e dar voz aos seus personagens e linguagens, permitiram que a literatura atravessasse a linha invisível que separa a “cidade do colono” da “cidade do colonizado”, dicotomia que continua marcando a capital nos dias atuais. Já os textos mais recentes de Rui oferecem uma nova perspectiva de observação do país, através do cenário ambientado em regiões mais distantes e interioranas.

Apesar de estar representada como a distante capital, a inatingível sede do governo, da qual tudo o que se sabe tem aparência de rumor ou de possibilidade duvidosa, Luanda é um ente constantemente presente no romance **Janela de Sónia** (2009). Enquanto a guerra cessa na Caála e continua no Huambo, a capital prevalece intacta e, como base do poder, representa o último reduto da ordem e da lei vigentes, sendo, obviamente, uma constante ameaça a Samuel e à posse da sua fazenda.

O problema que eu e o meu compadre, quer dizer, aquilo que mais nos preocupa é aparecer aí um desses oportunistas que já tenha pago uma corrupção em Luanda e se argumente por cá com um documento, pode até surgir alguém com um documento falso ou falsificado, chega aqui com uns capangas, põem tabuleta, pessoal de segurança e depois não há o que fazer (RUI, 2009, p. 269).

Nota-se que o temor do protagonista é que alguém mais poderoso do que ele faça exatamente o que ele está fazendo. Segundo Heidegger, em **Ser e tempo** (2005), o que se teme, ou seja, o temível “é sempre um ente que vem ao encontro dentro do mundo e (...) possui o caráter de ameaça” (HEIDEGGER, 2005, p. 195), tem aspecto de dano iminente e surge de uma região conhecida. No entanto, não se encontra em uma esfera reconhecível, está sempre em aproximação, o que faz irradiar o seu aspecto ameaçador. A temeridade constitui-se, então, desse constante aproximar, dessa possibilidade de chegar dentro em pouco ou de extinguir-se em absoluto. É exatamente essa oscilação que aterroriza Samuel, quer dizer, o risco iminente de que a qualquer momento o governo, desde Luanda, consiga derrotar os seus inimigos e reinstaurar a ordem e a legalidade no país e, obviamente, na Caála. Esse risco está representado pelos aviões que sobrevoam a região, pelas notícias do fim próximo da guerra, que não se sabe quando será; e finalmente, pela chegada do novo e legítimo administrador em uma aeronave.

Samuel como um homem do seu tempo, está sempre ameaçado – pelas guerras, pela escassez de tudo, pela iminente ameaça de subjugação por outro mais forte – e exatamente por ser resiliente e capaz de absorver o *modus vivendi* da sua contemporaneidade, consegue transformar os seus temores em ações construtivas. Nesse sentido, o medo impulsiona o protagonista na realização do que Mbembe chama de “escalada em humanidade”. O teórico explica que no contexto da descolonização a noção de humanidade não existe *a priori* e está a ponto de surgir “a partir de um processo pelo qual o colonizado se desperta para a consciência de si mesmo, se apropria subjetivamente de si mesmo, desmantela as barreiras e se autoriza a falar em primeira pessoa” (MBEMBE, 2009, p. 69). No entanto, ainda que as atitudes de Samuel colaborem na construção dessa noção de humanidade, contribuem, igualmente, para a manutenção do *status quo*, no qual há acúmulo de poder e de capitais. Isso comprova a única coerência do protagonista: a sua ambivalência, que nada mais é do que uma reação às condições inevitavelmente contraditórias da realidade atual.

Assim como Samuel, Luanda também tem um sentido ambivalente, já que é símbolo do poder reconquistado enquanto exerce uma ameaça à liderança local; representa a prosperidade, ao passo que o país irradia calamidades; está em paz enquanto a nação está em guerra. Assim, entendemos que a Janela da Sónia desenha-se como uma metáfora de Luanda, um lugar próspero e um modelo para a reconstrução do país, que, contraditoriamente, reverbera a pobreza da Caála. Além disso, a tensão entre a fazenda e a cidade reproduz um retrato torto da estrutura da capital, até hoje dividida entre os contrastes da cidade rica com os musseques.

Outra característica que aproxima o mundo criado na fazenda à imagem da capital é o fato de ambos estarem constituídos por pessoas de diferentes lugares e origens, sendo um ambiente acolhedor

da diversidade e, como tal, um espaço com alto potencial de renovação. Dessa forma, Manuel Rui consegue lançar luz a novos horizontes angolanos, demonstrando o potencial de reconstrução e a capacidade de resiliência da população, que resiste lutando e trabalhando ante a atitude opressora e abusiva dos governos no pós-independência.

Considerações finais

Ao longo da trajetória da família presenciamos a reconstrução de um local que, inicialmente, se encontra destruído e abandonado, destituído de legitimidade, tanto simbólica quanto legal e em constante ameaça. O estado de calamidade desencadeia um rito fundacional, representado pelo sacrifício de Sónia, que determina a sacralização do lugar, ou seja, a sua elevação ao nível simbólico, dando um sentido transcendental à permanência da família ali e ao projeto de reconstrução. O túmulo da jovem remete ao processo evolutivo da fazenda, saindo de uma situação precária, de guerra e escassez, a um estado de saciedade e tranquilidade.

A consolidação da lenda de Sónia, que representa o mito fundacional do novo mundo, é outro elemento que, além de reforçar a carga simbólica do espaço, contribui para a construção dos seus alicerces culturais, em diálogo com a tradição, através do resgate de elementos como a transmissão oral de histórias. A ambivalência apresentada nas características e no comportamento do protagonista comprova como o contexto no qual está inserido o leva a agir buscando sempre realizar os seus interesses, ainda que tente, de alguma forma, redistribuir parte da riqueza que consegue acumular. As ações de Samuel levam-no a realizar um processo de “*declosão* do mundo”, no qual ele se impõe diante das adversidades e se posiciona como sujeito ativo da sua história.

É essa consciência de si mesmo que o faz entender o seu papel diante da oportunidade que lhe surge e que o impulsiona a construir uma empresa produtiva e rentável para garantir a segurança da sua família. Sensibilizado pela morte da filha, o protagonista ainda consegue manter aceso o sonho de construir um mundo melhor, como forma de compensar o sacrifício da jovem. Sendo assim, é capaz de colocar em movimento um projeto que evolui em diferentes frentes que têm como consequência a agregação de novos habitantes à fazenda e o seu desenvolvimento autossustentável. Como um patriarca, Samuel é capaz de oferecer alimentação, moradia, saúde, educação e lazer aos seus protegidos, formando assim uma espécie de clã, no qual os antigos laços étnicos têm influência na posição de cada um dentro do novo espaço.

A presença de lendas e contadores de histórias demonstra como se dá o processo de reconstrução cultural, através do resgate das raízes locais e da recriação da história, processos nos quais as dinâmicas de poder exercem forte influência. Os benefícios que o protagonista e a sua fazenda chegam a acumular criam uma oposição à cidade da Caála, destruída pela guerra e com a sua população esfaimada. Esse paralelo reproduz o antigo formato da “cidade do colono” e da “cidade do colonizado” estabelecido na época colonial e, lastimavelmente, mantido no pós-independência.

O processo de legitimação burocrática da fazenda é outra ação que demonstra como, no cenário africano contemporâneo, as instabilidades de poder geram a informalização e a possibilidade de reinvenção da lei. O protagonista atua à luz dos revolucionários que estão agora no governo de Luanda e, usando o argumento de nacionalização de bens em prol da reconstrução da nação, é capaz de gerar progresso para a sua fazenda e para a região.

A imagem da capital, como instância última de poder legítimo no país representa uma ameaça ao protagonista e, sendo assim, gera nele um medo que desperta o seu instinto de sobrevivência e a sua capacidade de renovação. Assim, concluímos que o protagonista é capaz de realizar uma escalada em humanidade que minimiza os seus erros e amplia a sua capacidade recriação do mundo.

Nessa intrigante obra, Manuel Rui apresenta um retrato da região do Huambo dilacerada pela guerra, ressaltando a resiliência da sua população na luta constante pela sobrevivência e pela construção de um mundo melhor.

O autor constrói, simultaneamente, uma metonímia da reconstrução do país e uma metáfora da ambivalência da capital Luanda, enquanto critica a atitude do governo pós-independência e a sua falha em romper com as rígidas estruturas coloniais. E fá-lo sem deixar de reforçar, como sempre, a importância do resgate das traduções culturais autóctones no processo de reconstrução das novas identidades culturais. Assim, mostra-se em uma posição de vanguarda, se levamos em consideração o que Mbembe propõe ser a tendência da criação artística na África contemporânea, que “trata de testemunhar o homem arruinado que, lentamente, se põe outra vez de pé e se emancipa das suas origens.” (MBEMBE, 2010, p. 225).

Referências

- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHAVES, Rita. **Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários**. 1ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. 1ª ed. Paris: La Découverte, 1985.
- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. 1ª ed. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. 4ª ed. Campinas: Vozes, 2005.
- MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. 1ª ed. São Paulo: UNESP/ Nzila, 2008.
- MBEMBE, Achille. **Critique de la raison nègre**. 1ª ed. Paris: La Découverte, 2013.
- MBEMBE, Achille. **Sortir de la grande nuit**. 2ª ed. Paris: La Découverte, 2010.
- OLIVEIRA, Marta. **Na(rra)ção satírica e humorística: uma leitura da obra narrativa de Manuel Rui**. 1ª ed. Porto: Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto, 2008.
- RUI, Manuel. **Janela de Sónia**. 1ª ed. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.
- RUI, Manuel. **Quem me dera ser onda**. 1ª ed. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1982.
- RUI, Manuel. **A casa do rio**. 1ª ed. Lisboa: Caminho, 2007.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Cidade e literatura: um encontro com Raskólnikov nas ruas de São Petersburgo

Heloísa Alves Braga*

Resumo

Sabendo que a cidade é um lugar de encontros e desencontros, vários autores da literatura universal a utilizaram como estratégia narrativa capaz de “unir” ficção e realidade em um ambiente de constantes mudanças e transformações. Dostoiévski seguiu também por estas veredas e nos mostrou seus personagens em meio a seus conflitos vividos nos grandes centros do Império Russo. Para evidenciar a importância da cidade como estratégia narrativa nas obras do famoso escritor russo, foi analisada a obra **Crime e Castigo**, história que se passa em São Petersburgo do século XIX, cidade na qual o protagonista, Raskólnikov, vai aprofundando em suas teorias e se “afundando” em seus pensamentos e culpas. O movimento regular da cidade bem como o vagar de Raskólnikov pelas ruas misturam-se, em uma narrativa que evidencia tanto o dilema do protagonista quanto a diversidade de pessoas que caminham por São Petersburgo, cada uma com seus dilemas e pensamentos e desconstruções e reconstruções/destruições, modificações que são refletidas nas mudanças diárias da cidade. Dessa forma, este artigo busca evidenciar a tênue linha entre ficção e realidade tão bem trabalhada por Dostoiévski.

Palavras-chave: Cidade. Dostoiévski. Conflitos e mudanças. Ficção e realidade.

Scènes Cariocas: la théâtralité des espaces dans trois nouvelles de Machado de Assis

Resumé

Sabiendo que la ciudad es un lugar de encuentros y desencuentros, varios autores de la literatura universal la utilizaron como estrategia narrativa capaz de “unir” ficción y realidad en un ambiente de constantes cambios y transformaciones. Dostoiévski siguió también por estas veredas y nos mostró sus personajes en medio de sus conflictos vividos en los grandes centros del Imperio Ruso. Para evidenciar la importancia de la ciudad como estrategia narrativa en las obras del famoso escritor ruso, se analizó la obra **Crimen y Castigo**, historia que se desarrolla en San Petersburgo del siglo XIX, ciudad en la que el protagonista, Raskólnikov, va profundizando en sus teorías y, “Hundiéndose” en sus pensamientos y culpas. El movimiento regular de la ciudad, así como el vagar de Raskólnikov por las calles se mezclan, en una narrativa que evidencia tanto el dilema del protagonista como la diversidad de personas que caminan por San Petersburgo, cada una con sus dilemas y pensamientos y desconstrucciones y reconstrucciones / destrucciones, modificaciones que se reflejan en los cambios diarios de la ciudad. De esta forma, este artículo busca evidenciar la tenue línea entre ficción y realidad tan bien trabajada por Dostoiévski.

Palabras-clave: Ciudad. Dostoiévski. Conflictos y cambios. Ficción y realidad.

Recebido: 28/03/2018

Aceito: 05/10/2018

* Secretaria de Educação de Minas Gerais. Professora de Língua Portuguesa. Mestra em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. (PUC Minas).

1 Introdução

A cidade é um lugar de transformações, que revela as modificações das pessoas que nela habitam, transformações essas que encontram eco nas mudanças ocorridas em sua própria estrutura, nas evoluções dos prédios, da arquitetura. Como afirma Oliveira, “[a] cidade é, pois, dinâmica, evolui, cresce modifica-se, transformando-se num local mais ou menos aprazível, dependendo de toda a sua trajetória, dependendo de quem a vê, ou ainda de quem a vive ou a estuda” (OLIVEIRA, 2009, p.8).

Este foi um dos motivos que levou diversos escritores da literatura universal a utilizar a cidade como estratégia narrativa para desenvolver seus romances. Conforme Brum, “A narrativa torna-se necessária e nasce como decorrência da anterioridade da imaginação e da sua posterior realização na representação sobre a concretude física.” (BRUM, 2009, p.22).

As cidades foram colocadas em evidência por diversos autores que revelaram a influência do ambiente urbano na construção das personagens. Eles misturaram elementos do cotidiano das cidades, suas histórias, suas mudanças e os moradores reais, que viveram histórias reais, com personagens e histórias ficcionais. Américo afirma “A ideia é traduzir um setor da realidade em linguagem, transformá-lo em texto, isto é, em uma informação codificada, e introduzi-lo na memória coletiva.” (AMÉRICO, 2016, p. 51).

Ao misturar ficção e realidade esses autores criaram atmosferas que influenciavam o leitor a mergulhar na história dos protagonistas de tal modo que podiam compartilhar com eles suas dúvidas e angústias. Para Rocha o autor deveria

Estar suficientemente perto da cidade para dela sorver o que há de mais expressivo na Modernidade que se consolida; estar suficientemente dela distanciado para não deixar sorver por seu ritmo alienante: esse é o desafio do olhar poético que se detém nos centros urbanos em meados do século XIX (ROCHA, 2012, p.112).

Um dos autores que trabalhou essa temática com enorme maestria foi Fiódor Dostoiévski, o qual utilizou a cidade de São Petersburgo, que para Toporov (2003), citado por Américo, tem um significado ímpar, uma vez que

A nenhuma cidade russa foram dirigidas tantas maldições, injúrias, desmascaramentos, insultos, recriminações, ofensas, lamentos, choros, desencantamentos, quanto a Petersburgo; o texto de São Petersburgo é excepcionalmente rico de representantes desse tratamento “negativo” para com a cidade, o que de maneira alguma exclui (e frequentemente supõe) fidelidade e amor (TOPOROV *apud* AMÉRICO, 2016, p. 11).

A história da cidade é peculiar, bem como o crime praticado por Raskólnikov e mais ainda a forma como o protagonista lida com o que fez.

São Petersburgo é uma cidade com uma história singular. Não surgiu pela vontade de seus moradores, nem pelo crescimento de um comércio local, tampouco por se localizar num [*sic*] área produtiva e de geografia agradável. Surgiu pela vontade de um homem, um tsar excêntrico, com mania de grandeza, não apenas porque media pouco mais de dois metros de altura. Era inquieto ao ponto de dominar 14 ofícios ao final da vida, variando da marcenaria à medicina. Pedro I, o Grande, queria equiparar a Rússia às grandes capitais europeias, especialmente Amsterdam, onde vivera sua juventude e aprendera, entre outras carreiras, o ofício de construtor naval.
[...]

Deste modo, em 1703, a primeira construção foi erguida e fundou-se a cidade de Petrograd. Cidade que em pouco mais de três séculos mudou de nome quatro vezes, passou por três regimes diferentes de governo, viu o país ser invadido por forças estrangeiras duas vezes, foi cercada pelo exército nazista, passou por três enchentes avassaladoras que penetram profundamente no imaginário de seus moradores, além das centenas de milhares de *mujiques* que deixaram suas vidas sob o terreno pantanoso do estuário o Rio Nievá. [...] (FONSECA FILHO, 2010, p.14).

Até o século XIX, a literatura russa seguia os padrões franceses, a partir de então “vai encontrar motivos internos, a razão e a inspiração pra sua retórica e poesia” (FONSECA FILHO, 2010, p.39)

São Petersburgo, ao apresentar os dois lados: sombrio e amável, demonstra não ser mais um lugar de abrigo, de refúgio, mas um lugar que poderia envolver seus habitantes em inúmeros sentimentos negativos e atitudes diversas. Senra fala sobre o papel das cidades nas atitudes das pessoas que nelas transitam,

a cidade passa a representar a própria civilização à medida que a vida urbana é vista como destino inexorável. A cidade deixa de ser um lugar de abrigo, proteção e refúgio, escapulindo à sua condição mineral e se torna um aparato comunicacional do entrecruzamento dos discursos do processo civilizatório. (SENRA, 2011, p.64)

A cidade mostra sua própria realidade por meio de seus habitantes e transeuntes e a literatura se apropria deste ponto para apresentar as personagens de suas narrativas, seu desenrolar e, muitas vezes, seu enigmático fim.

2 Ficção e realidade em São Petersburgo

A imagem de um crepúsculo no início de julho em São Petersburgo do século XIX foi a maneira encontrada por Dostoiévski para levar o leitor ao encontro do desespero de Rodion Románovitch Raskólnikov por comprovar sua teoria de que grandes homens da História teriam sido absolvidos de seus crimes.

Caminhamos com Raskólnikov pelas ruas da cidade russa, percebendo seu cotidiano envolvido pelo medo de encontrar com sua credora – um medo que lhe parecia insignificante perante o medo do que iria fazer – e seus questionamentos acerca da Humanidade, seus axiomas e seus paradoxos.

No decorrer da leitura o leitor é envolvido por uma atmosfera urbana na qual encontram-se misturadas ficção e realidade. Ricouer, citado por Brum, diz que “A experiência da leitura faz com que o sujeito entre na literatura, no espaço aberto entre a prática ficcional e o espaço vivido.” (BRUM, 2009, p. 31).

Dostoiévski consegue fazer uma junção entre ficção e realidade em **Crime e Castigo**, por meio da cidade de São Petersburgo

Dostoiévski cria uma imagem concreta da cidade em um período igualmente concreto, com precisão topográfica e menções a locais reais e pontos turísticos da cidade. No caso, tal abordagem produz uma sensação de realidade aos fatos narrados. Por outro lado, o autor cria uma atmosfera estranha para uma imaginação consciente que segue o herói: o leitor perde o senso da realidade e deixa de visualizar seus limites. O motivo do calor e sufocamento na verdade são característicos igualmente para o estado tanto do herói, quanto da sociedade. (AMÉRICO, 2016, p. 56).

O narrador faz um retrato da cidade de São Petersburgo no verão, seu abafamento, seu odor, seu calor, que refletem os sentimentos do protagonista:

Na rua fazia um calor terrível e, para completar, o abafamento, o aperto, cal por toda parte, madeira, tijolo, poeira, e aquele peculiar mau cheiro de verão tão conhecido de cada petersburguense sem condição de alugar uma casa de campo – tudo aquilo afetou de modo súbito e desagradável os já abalados nervos do jovem. (DOSTOIEVSKI, 2015, p.20).

Esse trecho encontra consonância com o texto de Brum:

A cidade faz convergir as temporalidades e os grupos humanos que nela habitam. Já a narrativa que se faz sobre a cidade dá sentido aos grupos humanos e suas experiências imediatas, desdobradas no cenário urbano. Esta narrativa, no entanto, para existir necessita que haja um urbano para narrar, isto é, um modo de vida, de morte, até que possa ser entendido como próprio do convívio citadino. (BRUM, 2009, p.29).

Absorto em seus pensamentos, Raskólnikov é tragado pela cidade, ele parece ser tão comum, tão parecido com os outros, refletir tanto a cidade em que habita, que nem seria notado, conforme nos conta o narrador:

Estava tão malvestido que outra pessoa, ainda que habituada a tal situação teria vergonha de sair à rua de dia em semelhantes andrajos. É bem verdade que o quartirão era um daqueles em que seria difícil ver alguém de terno. A proximidade da Siénnaia, o grande número de certas casas e a população predominante de artesãos e operários de oficinas, amontoada naquelas ruas centrais e travessas de Petersburgo, às vezes matizavam a paisagem geral com tais tipos que seria até estranho alguém admirar-se de encontrar uma figura esquisita. [...] (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.20).

Nesse momento da narrativa, percebemos o retrato do Império Russo, apresentando uma pobreza generalizada, o aumento da criminalidade e a situação de embriaguez de diversos cidadãos, sendo ainda mais evidenciados no trecho em que Raskólnikov vai para uma taberna.

[...] Sei ainda mais que bebedeira não é uma virtude. Mas a miséria, meu caro senhor, a miséria é defeito. Na pobreza o senhor ainda preserva a nobreza dos sentimentos inatos, já na miséria ninguém o consegue, e nunca. Por estar na miséria um indivíduo não é nem expulso a pauladas, mas varrido do convívio humano a vassouradas para que a coisa seja mais ofensiva; o que é justo, porque na miséria eu sou o primeiro a estar pronto para ofender a mim mesmo. [...] (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.30).

Continuando a leitura do trecho, Marmieládov, o interlocutor do protagonista, fala sobre Nievá, um rio de São Petersburgo, no qual havia lanchas de feno, lugar em que mendigos podiam pernoitar, com tal informação o leitor é situado na época em que se passa a narrativa, uma vez que sabemos que tal lugar era muito famoso na São Petersburgo da década de 1860. Um período em que o Império Russo começa a passar por grandes transformações: o início da Industrialização, as quais foram desenvolvidas pelo czar Alexandre II, que ascendeu ao trono em 1855. O czar percebeu o atraso em que o Império Russo estava submetido e resolveu tomar algumas medidas para alcançar avanços no Império, no entanto isso gerou miséria e uma grande crise na população.

Apesar de situar o leitor em um contexto real, o texto é ficcional e apresenta uma São Petersburgo criada por Dostoiévski, era só um reflexo da cidade real, conforme afirma Schnaiderman,

O real empírico mistura-se em Dostoiévski ao simbólico, a realidade aparentemente chã é, muitas vezes, paródia, estabilização de uma outra realidade, mas não apenas para iludir a censura, e sim num jogo de máscaras, de duplicação do mundo, de fragmentação da imagem numa oposição de “espelhos”, enfim, na inserção da novela ou romance numa totalidade múltipla e variada ao infinito, dinâmica e fluida, em que o real é a máscara de outro real, em que nada é definitivo ou estratificado – conforme tem sido apontado por alguns dos estudiosos mais sérios da obra de Dostoiévski. (SCHNAIDERMAN, 1982, p.67).

Seguimos com o protagonista seus “exatos 730” passos (cf. DOSTOIÉVSKI, 2015, p.22) que o separava de seu apartamento e seu destino, contados com precisão. Enquanto andamos com ele, é possível perceber que quanto mais ele caminha mais se sente angustiado. Cada passo parece fazê-lo como pertencente à cidade. Cada página narrada em **Crime e castigo** parece humanizar a cidade de São Petersburgo.

Essa afirmação encontra respaldo nos estudos de Américo,

Para Dostoiévski, a cidade vive uma vida humana: acorda, sorri, se enerva, sente frio, adoece; suas estátuas podem ganhar vida; as janelas dos edifícios agem como olhos que tudo observam, que perseguem os personagens em suas andanças.

São Petersburgo, para a criação artística de Dostoiévski, inicialmente é o local onde se desenrolam as ações dos personagens, já depois que os “defeitos” da sociedade, são apresentados, a cidade passa a influenciar os personagens. (AMÉRICO, 2016, p. 56)

Raskólnikov ao andar pelas ruas da cidade russa revela uma imagem sombria, embriagada e confusa que reflete a confusão de seus sentimentos e pensamentos, desde o planejamento de seus atos até o seu arrependimento. Tais fatores são observados por Américo, segundo o autor,

Petersburgo é mostrada em sua obra por meio de sombras e miragens, em uma sensação embriagante onde nada pode ser visto com clareza: seja o futuro da própria cidade, criada por imposição do Imperador, contra a vontade da natureza, seja o destino dos personagens e da Rússia. Os protagonistas são acudados pelo estranho mundo fantasmagórico e trágico da cidade, seus pensamentos são atormentados. Por um lado, Petersburgo é um fundo social no qual se desenrolam os acontecimentos, por outro é um ator que testemunha atos bárbaros como o cometido por Raskólnikov e seu posterior arrependimento. (AMÉRICO, 2016, p.50)

A imagem da cidade que se apresenta entre coisas sombrias e claras, entre coisas desagradáveis e agradáveis, mostrando um contraste entre o claro e o sombrio, está refletida na imagem que Raskólnikov nos mostra de si mesmo e de outros personagens.

Uma imagem dicotômica que percebemos da cidade é a que antecede ao suicídio de Svidrigáilov, em que vemos nitidamente de um lado a escuridão da noite e de outro a claridade dos canhões, além da solidão e angústia dele diante da possibilidade da alegria de um parque de diversões.

Svidrigáilov acordou, levantou-se e caminhou para a janela. Pelo tato achou o ferrolho e a abriu. O vento arremeteu contra seu cubículo apertado e como uma geada gelada grudou-se em seu rosto e em todo o peito coberto apenas pela camisa. Debaixo da janela realmente devia haver alguma coisa como um parque e, parece, igualmente de diversões; era provável que ali também se cantasse de dia e se servisse de chá nas mesas. Agora voavam respingos das árvores para a janela, estava escuro como numa adega, de sorte que mal dava para distinguir umas certas manchas escuras que representam os objetos. Inclinado e apoiando os cotovelos no peitoril, olhava há uns cinco minutos para as trevas, sem despegar os olhos. No meio das trevas e da noite ouviu-se um disparo de canhão, seguido de outro. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.514-515).

Percebemos nesse trecho imagens antitéticas, claro e escuro, tristeza e alegria. Imagens fortes diante do que estaria por vir, continuando a narrativa, seguimos com ele pelo corredor vazio “Andou demoradamente pelo corredor longo e estreito sem encontrar ninguém, e já queria gritar alto quando subitamente distinguiu num canto escuro, entre um armário velho e a porta, algum objeto estranho, algo assim como uma coisa viva.” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.515). Nesse trecho, permanecem as antíteses, temos o corredor vazio e o canto cheio de “uma coisa viva”, que resulta na representação imagética do início da vida, representado pela criança, e pela morte, representada por Svidrigáilov, que cometerá suicídio.

O homem continua nos mostrando a cidade e seus passos, minuciosamente detalhados pelo narrador.

[...] Svidrigáilov tomou uma calçada de madeira suja, escorregadia, na direção do Pequeno Nievá. Teve a impressão de ter visto as águas do Pequeno Nievá subirem muito durante a noite, a ilha de Pedro, os caminhos molhados, a grama molhada, as árvores e os arbustos molhados e, por fim, aquele mesmo arbusto [...] (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.518).

Continuando o texto, ele continua mostrando para onde está indo até encontrar seu fim.

Rejane Rocha (2012) ressalta que os escritores do século XIX passam a ter admiração pela cidade e suas mudanças, bem como por suas dicotomias e paradoxos:

O mito de atração e repulsa que está implícito no significado do vocábulo, emerge [dos] versos de Baudelaire, que olha para a cidade de finais do século XIX com o olhar crítico daquele que a sabe como repositório de todas as tensões de que a modernidade – e as novas relações de trabalho, de consumo e de produção que a caracterizam desde o seu surgimento – é agregadora e, ao mesmo tempo, a sabe, também, como fonte inesgotável de material poético (ROCHA, 2012, p. 107).

A admiração dos autores pelas cidades ocorre, pois nesse século houve grande modificação das estruturas dos grandes centros, principalmente no que diz respeito à maneira como os cidadãos viam suas cidades. Os muros foram derrubados, a cidade já não era sinônimo de proteção, os espaços começam a passar por um processo de ruptura e com isso as pessoas que habitam tais espaços também começam a tornarem-se cada vez mais fragmentados.

Na São Petersburgo de **Crime e Castigo** conseguimos observar essas dicotomias, vemos por um lado uma cidade bem estruturada, que fora projetada para ser a capital do Império Russo, com todas as suas promessas de ser uma cidade promissora em que seus habitantes poderiam progredir com facilidade, e por outro uma cidade sombria, na qual seus habitantes encontram-se frustrados, embriagados e mergulhados em seus inúmeros problemas.

Conseguimos perceber essa dicotomia – Progresso/miséria – na fala de Marmieládov, o qual afirma ter ido para a capital com o objetivo de prosperar, mas sua realidade mostrou-se bastante diferente, tendo mesmo de levar sua única filha para obter a “carteira amarela” para ter comida para alimentar sua família, resultando em sua embriaguez e seu sentimento de impotência diante de Liebeziátnikov.

Dostoiévski, com essas personagens, consegue fazer emergir uma parte da população russa que vivia à margem, tanto da sociedade quanto da própria literatura. Dá voz a esses indivíduos, que por diversas vezes no romance têm oportunidade de contar suas histórias, dando notoriedade a situações reais que ocorriam no cotidiano do Império Russo. Levando a população a questionar, criticar ou simplesmente aceitar. Mas, acima de tudo, a ouvir. Não há escapatória, ao ler o romance temos de ouvir essas vozes esquecidas, sofridas, fragmentadas. Mostra também seus conflitos, desigualdades e contradições.

3 Uma cidade e muitas vozes

As cidades, principalmente as grandes, apresentam essa polifonia, seus habitantes vêm de vários lugares diferentes, com suas histórias, culturas, influências, idiomas, que se misturam em um único lugar, as ruas que compõem a cidade em que vivem. Isso gera inúmeras narrativas que se encontram nas encruzilhadas, nos becos, nas tabernas, nos mercados e nas casas da cidade. Toda grande cidade é assim, em São Petersburgo de Dostoiévski não poderia ser diferente. De acordo com Bakhtin

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência uma do autor, se desenvolveu nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes [consciências e vozes em pé de absoluta igualdade] e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 2010, p. 5).

Em **Crime e Castigo**, observamos diversas vozes emanando de diferentes cantos da cidade russa, cada voz conta sua história e o seu ponto de vista em relação ao que viveram, sentiram e pensaram. Encontramos a pobreza e a embriaguez advindas das narrativas de Marmieládov bem como seu esgotamento.

– Caro senhor, caro senhor! – exclamou Marmieládov, recompondo-se. – Senhor meu, tudo isso pode servir de riso para o senhor e os demais, eu só faço incomodá-lo com a bobagem de todos esses detalhes miseráveis da minha vida familiar, só que para mim não é motivo de riso! Porque posso sentir tudo isso... E eu mesmo acalentei em meus sonhos fugazes a continuidade de todo aquele dia paradisíaco da minha vida e de toda aquela noite: ou seja, acalentei como iria dar jeito em tudo, vestir as crianças, dar a ela uma vida de conforto, tirar minha filha única da desonra e devolvê-la ao seio da família... [...] usando de um artifício como um ladrão no meio da noite, roubei de Catierina Ivánovna a chave do seu baú, retirei o que tinha sobrado dos vencimentos que lhe entregara, do total

já não me lembro, e eis-me aqui, olhem para mim, todos! Faz cinco dias que saí de casa, lá estão à minha procura, o emprego já perdi, o uniforme deixei numa taberna da Ponte do Egito, em troca destas roupas... e tudo chegou ao fim! (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.38).

Também ecoa a angústia e o amargor sentidos por Piotr Pietróvitch em relação a todos os boatos sobre Dúnia, sua noiva. Boatos que percorreram as ruas e as casas da cidade.

Ao lembrar há pouco a Dúnia, com amargor, que se atrevera a tomá-la como esposa apesar dos maus boatos que corriam a respeito dela, Piotr Pietróvitch fora sincero e sentia até uma profunda indignação contra tão “negra ingratidão”. Entretanto, na ocasião em que pedira Dúnia em casamento, ele já estava absolutamente convencido do absurdo de todos aqueles mexericos, publicamente desmentidos pela própria Marfa Pietróvna e há muito esquecidos por toda a cidadezinha, que absolvera Dúnia calorosamente. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.317).

Nesse trecho, em especial, a voz de Piotr Pietróvitch é exposta por meio da fala do narrador e não de si mesmo, mas é possível observar cada pensamento e sentimento que emanam do personagem.

Está presente também no diálogo angustiante entre Sônia e Raskólnikov, que procura entender o que realmente havia acontecido e desejava uma explicação sobre suas meias palavras e seus discursos enigmáticos, com isso revela seu tormento e sofrimento diante de tudo o que sentia e, também, sua insegurança em relação a tudo que passara naquela cidade.

– Mas que verdade é essa! Oh, Deus!
– Acontece, Sônia, que matei apenas um piolho, inútil, nojento, nocivo.
– A pessoa é um piolho!?
– Ora, eu também sei que não é um piolho – respondeu ele, fitando-a de maneira estranha. – Aliás estou mentindo, Sônia – acrescentou –, faz tempo que ando mentindo... Não é nada disso; tu dizes coisas justas. As coisas são inteiramente, inteiramente, inteiramente outras!... Fazia tempo que eu não conversava com ninguém, Sônia... Agora estou com muita dor de cabeça. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.425).

Na afirmação de Svidrigáilov à Dúnia, sobre o crime de Raskólnikov e o desespero da moça, ao tentar negar o ocorrido:

– Ele roubou, eis todo o motivo. Pegou o dinheiro e os objetos. É verdade, por uma questão de foro íntimo ele não se aproveitou nem do dinheiro nem dos objetos, mas os levou para algum lugar e os meteu debaixo de uma pedra, onde continuam até agora. Mas isso foi porque ele não se atreveu a se aproveitar deles. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.498).

Continuando o diálogo, a voz de Dúnietchka que surge envolta em desespero, pois “tinha no coração um sofrimento incomensurável” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.497),

– Ora, por acaso é provável que ele fosse capaz de roubar, de saquear? Que pudesse sequer pensar nisso? – gritou Dúnia e deu um salto da cadeira. – O senhor não o conhece. Não o viu? Acaso ele pode ser ladrão?
Era como se ela implorasse a Svidrigáilov; havia perdido todo aquele seu pavor. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.498).

A cena de Mamieládov chegando carregado em casa por ter sido atropelado por uma carruagem é outro exemplo de mistura de vozes e até mesmo da invasão do espaço privado, como se um homem bêbado, que contava todas as suas histórias para todos em uma taberna deveria ser violado, por não existir mais respeito, uma vez que sua vida já estava degradada.

– Pólia! – gritou Catierina Ivánona. – Corre até Sônia, depressa. Se não a encontrares em casa, mesmo assim deixa o recado dizendo que o pai dela foi atropelado por causa de cavalos e que ela venha imediatamente para cá... assim que voltar. Vai logo, Pólia! Toma esse lenço, te agasalha!
– Corre até não aguentar mais! – súbito gritou da cadeira o menino e, dito isto, tornou a mergulhar no silêncio anterior sentado reto ali na cadeira, de olhos esbugalhados, calcanhares expostos e meias cada uma para um lado.

Enquanto isso o quarto ficara tão cheio que não havia onde caísse uma maçã. Os policiais tinham ido embora, menos um, que permanecera provisoriamente e procurava esconder o público que se amontoara desde a escada e fazê-lo voltar para a escada. Ao mesmo tempo, quase todos os inquilinos da senhora Lippevechsel haviam acordado e começaram a amontoar-se, a princípio junto à porta, mas depois se precipitaram em bando para dentro do quarto. Catierina Ivánovna teve um acesso de fúria.

– Deixem pelo menos morrer em paz! – gritou para toda a multidão. – Que espetáculo descobriram! E de cigarro na boca! Khe-khe-khe! Vão acabar entrando de chapéu na cabeça!... E tem um de chapéu... Fora! Respeitem ao menos um corpo morto! (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.192).

Já não existe um limite entre o que é público e o que é privado, os personagens agem como se não se importassem com o que não lhes pertence, como se, na verdade, tudo fosse parte de algo que lhes é próprio a seu bel prazer. Não se importam com o homem moribundo, querem observar o “espetáculo”, Gilles Deleuze fala sobre uma urgência que os personagens de Dostoiévski procuram, a qual chama de a fórmula de “O Idiota”, pode-se perceber isso nesse trecho do atropelamento de Mamieládov, em que as pessoas estão preocupadas com algo além do moribundo

Em Dostoiévski, os personagens são perpetuamente vítimas da urgência e, ao mesmo tempo em que eles são vítimas dessas urgências, que são questões de vida ou morte, eles sabem que há uma questão ainda mais urgente, embora não saibam qual. E é isso que os paralisa. Tudo se passa como se, na maior urgência — “É um incêndio, é preciso que eu vá” —, eles se dissessem: “Não, existe algo ainda mais urgente. Não moverei um dedo até saber do que se trata”. É “O Idiota” (romance de Dostoiévski filmado por Kurosawa). É a fórmula de “O Idiota”: “Veja, há um problema mais profundo. Qual problema, não saberia dizer ao certo. Mas me deixe. Tudo pode arder... É preciso encontrar esse problema mais urgente” (DELEUZE, 1983, p. 187).

Apesar da fúria de Catierina, os vizinhos continuavam a tentar dar suas opiniões e suas vozes chegavam aos ouvidos da mulher como uma afronta que lhe rasgava a alma.

Lá de fora se ouviram vozes de pessoas que sugeriam hospital e que não convinha causar incômodos inúteis ao sossego do lugar.

[...]

– Amália Ludwígovna! Eu lhe peço que se lembre do que está falando – começou em tom arrogante Catierina Ivánovna (ela sempre falava em tom arrogante com a senhoria para que esta “compreendesse o seu lugar” e nem agora podia abrir mão desse prazer) –, Amália Ludwígovna!

[...]

Tudo isso ia sendo pronunciado com extrema rapidez, e quanto mais ela falava mais rápidas saíam as palavras, porém a tosse interrompeu de vez a sua eloquência. Nesse momento o doente voltou a si e deu um gemido, e Catierina Ivánovna correu para ele. Ele abriu os olhos e, ainda sem reconhecer onde estava em pé ao lado. Respirava pesado, fundo e espaçadamente; no canto da boca brotou sangue; na testa apareceu suor. Sem reconhecer Raskólnikov, ele olhou ao redor. Catierina Ivánovna olhava para ele com um olhar triste mas severo, e lágrimas lhe escorreram dos olhos. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.193-194).

Esse trecho mostra que as cidades há muito não são mais lugares de proteção, não há mais a defesa dos que dentro dela estão inseridos, como se todos fizessem parte de uma única família que se respeitaria e se protegeria, mesmo que por vezes brigasse por algum motivo. Os muros das cidades se desfizeram e com isso as pessoas que estavam dentro desses muros foram se compreendendo como rivais, como defensores apenas de si mesmo, no entanto encontravam-se frustrados por não conseguirem alcançar nem mesmo esse objetivo.

Além, é claro, do próprio discurso de Raskólnikov que demonstram suas teorias, suas convicções, seu sofrimento e seu arrependimento era um exemplo da polifonia que emanava das ruas da cidade e também de dentro de si mesmo.

É no meio da multidão, das inúmeras vozes que ecoavam ao seu redor, que Raskólnikov, desesperado por estar só, decide seguir os conselhos de Sônia e gritar a todos o crime que cometera, mas, em meio à confusão do centro da cidade, ao abaixar-se e beijar a terra, o máximo que conseguiu foi despertar

nos transeuntes comentários distintos sobre o que realmente estava acontecendo e, por um instante, diante das inúmeras vozes que o rodeavam, pensou em desistir, em voltar para casa.

Ele entrou na Siénnaia. Achava desagradável, muito desagradável deparar-se com o povo, mas ele caminhava precisamente para lá, para onde se via mais gente. Daria tudo no mundo para ficar só; mas ele mesmo percebia que não iria ficar nenhum minuto só. [...] abriu caminho no meio da multidão, olhou alguns minutos para o bêbado e súbito deu uma gargalhada breve e entrecortada. Um minuto depois já o havia esquecido, nem o via, embora olhasse para ele. Por fim afastou-se, sem nem sequer atinar onde estava; mas quando chegou ao centro da praça foi tomado subitamente de um movimento, uma sensação logo e apossou dele, envolvendo-o por completo de corpo e pensamento. [...] Tremeu todo ao se lembrar disso. E já estava tão oprimido pela desesperadora melancolia e pela inquietação de todo esse tempo, mas especialmente das últimas horas, que acabou se precipitando para a possibilidade dessa sensação inteira, nova, completa. Ela lhe chegou de súbito como uma espécie de acesso: começou a lhe arder na alma como uma fagulha e de repente se apossou de tudo como fogo. Tudo nele amoleceu, e as lágrimas jorraram. Do jeito que estava caiu no chão...

Ajoelhou-se no meio da praça, inclinou-se até o chão e beijou essa terra suja, com êxtase e felicidade. Levantou-se e tornou a inclinar-se. (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.533-534).

No entanto, seguiu em frente e confessou seu crime: “– *Fui eu que matei com um machado a velha viúva do funcionário e sua irmã Lisavieta e a roubei.*” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p.539, grifos do autor).

Tal polifonia representa o movimento diário das cidades, o barulho comum provocado pelo andar das pessoas com seus sapatos barulhentos, as conversas de amigos, amantes, cônjuges, famílias, sócios, que caminham juntas, conversando sobre uma conta que precisam pagar, um negócio que estão para fechar ou um assunto que ficou inacabado. Todas as vozes juntas, mas excepcionalmente distintas, como um emaranhado de ruas que se cruzam e juntas, cada uma com suas particularidades, formam a cidade na qual se encontram.

Como afirma Bakhtin, Dostoiévski não apresenta apenas diversas vozes, que falam de maneira individual ou coletiva, mas apresenta a polifonia em seus romances por meio da consciência dos personagens. A voz de outrem se manifesta na fala do narrador, que expressa os sentimentos e os desejos mais íntimos dos personagens, bem como o reconhecimento de suas atitudes e suas possíveis consequências, resultando na consciência de seus atos e do que ele poderia vir a ser.

Os personagens interagem, dialogam e expressam-se de diferentes maneiras, suas vozes são ouvidas por toda a cidade, em locais públicos como é o caso da taberna ou locais privados como é o caso do quarto de Sônia ou o apartamento de Svidrigáilov.

4 Considerações finais

A cidade é utilizada por diversos escritores do século XIX como forma de apresentar as modificações sofridas pelas sociedades, pela escrita e pela forma de narrar com o passar do tempo.

Tal estratégia narrativa apresenta uma diversidade de opções, pois se mostra sempre em movimento, sendo modificada constantemente e habitada por inúmeros seres que vêm e vão o tempo todo, ressaltando o burburinho provocado pelas inúmeras vozes que perpassam de um lado para o outro, que se escondem nos lugares mais ermos e no íntimo das casas.

O presente artigo procurou mostrar a importância de uma cidade específica na construção da narrativa de Dostoiévski, São Petersburgo. Essa cidade marcou inúmeros romances do autor russo e foi palco de diversas histórias com inúmeros personagens. Neste trabalho, utilizou-se o romance **Crime e Castigo**, que situa a São Petersburgo da década de 1860.

Procurou-se revelar as condições por meio das quais a cidade foi criada e toda a repercussão que isso gerou em seus moradores, bem como os problemas advindos da crise durante o governo do czar Alexandre II, que deu início à Industrialização russa, acarretando em aumento do desemprego, da

pobreza, levando os petersburguenses a procurarem alternativas precárias, ou até mesmo ilícitas, para tentar sobreviver nesse cenário que não lhes mostrava um futuro próspero.

A cidade começou a apresentar um crescimento às custas dos menos favorecidos, Alexandre II não media esforços para conseguir fazer com que a capital do Império Russo fosse a capital mais bela e moderna da Europa. A vontade de imprimir significações e culturas próprias do continente vizinho fez com que São Petersburgo não fosse reconhecida pelos russos como lugar de pertencimento. Na busca por melhorar suas condições, muitos iam para países europeus para obter melhor educação, quando voltavam para seu país de origem sentiam-se deslocados, com sentimento de não pertencimento, afinal não eram europeus e não se sentiam bem com o que viam no Império Russo.

Essa falta de perspectiva é vista em **Crime e castigo**, os personagens se encontram no meio dos conflitos que o próprio Império Russo vivia. Não sabendo se deveriam continuar seguindo seus ideais, que em alguns momentos nem sabem quais são, ou se deveriam abrir mão de certos pensamentos buscando sobreviver a condição de miséria na qual se encontravam.

Todo o caos dessa cidade, apresentado de forma brilhante por Dostoiévski, reflete na atitude e na degradação dos personagens, que são reflexos da cidade em que habitam.

O autor consegue mostrar os diversos problemas do desenvolvimento tardio da Rússia, a maneira como a industrialização começou a aparecer, mediante a vontade do czar, a qualquer preço, levando uma nação a sérias dificuldades e até mesmo a custas de várias vidas que foram degradadas durante o processo. Com suas narrativas sobre a cidade de São Petersburgo, a forma como constrói a história fundamentada nela, consegue criticar seu processo de desenvolvimento acelerado, sem nenhum planejamento e mostrar o reflexo disso na população russa, tão bem representada na imagem de seus personagens.

O autor russo mostra diversas vozes, que em algumas situações aparecem de forma distinta, separadas umas das outras e em outras situações essas vozes são misturadas, enlouquecidas e perturbadoras para o protagonista, que apenas gostaria de ficar sozinho com suas próprias vozes interiores, que tanto o atormentam.

Outro ponto importante são os encontros e desencontros que a cidade proporciona, além da luz em detrimento das sombras, os paradoxos e dicotomias presentes nos centros urbanos. A necessidade de evolução de um lado e as consequências dessa evolução para a população do lugar, a miséria que ela gera. A defesa pelos ideais bem como a necessidade de ir contra eles pela sobrevivência e a necessidade de afirmação dos propósitos de todas as atitudes tomadas, buscando justificar seus atos por meio de teorias.

A cidade em **Crime e Castigo** parece espremer os personagens, acuando-os em seus apartamentos e levando-os a um imenso sofrimento, que parece aumentar à medida que a narrativa evolui.

Mostra-se assim que as personagens são apenas fragmentos que compõem a narrativa ao mesmo tempo em que são seres fragmentados pela própria modificação da cidade do século XIX. Revelando, por sua vez um paradoxo, que consiste na busca pela unicidade do ambiente composto por seres que não se sentem unidos, não sabem como se unir e se atacam e se desconstroem cada vez mais.

Dessa forma, o presente artigo procurou mostrar a importância da cidade para a literatura universal, principalmente na obra de Dostoiévski, em especial, no romance **Crime e Castigo**. Abrindo espaço para a reflexão sobre a temática, tanto no tange a obra do autor russo quanto na literatura de maneira geral.

Muitos estudiosos já abordaram a temática, mostrando o papel fundamental da cidade em diversas obras, entretanto cada nova leitura corrobora para tal afirmação, sendo um assunto importante e que apresenta inúmeras possibilidades de leitura e releitura, contribuindo para o estudo da Teoria da Literatura como um todo.

Referências

- AMÉRICO, Edelcio. Petersburgo: personagem atuante em Crime e Castigo. In: RUS - **Revista de Literatura e Cultura Russa**. São Paulo. v. 7, n. 7, jan/jun 2016, p. 49-60 Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rus/article/download/114018/111871>> Acesso em: 24 de fev. de 2018.
- BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BRUM, Rosemary Fritsch. **Uma cidade que se conta**: Imigrantes italianos e narrativas no espaço social da cidade de Porto Alegre nos anos 20-30. São Luís: Edufma, 2009.
- DELEUZE, G. **Cinema 1: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1983.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FONSECA FILHO, Odomiro Barreiro. **A cidade de São Petersburgo na obra do jovem Dostoiévski**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.
- OLIVEIRA, Suzana Vieltz. **Valores da vida e qualidade urbana**: o imaginário urbano e a construção das cidades. PNUD – Relatório de desenvolvimento humano, Recife, 2009, p. 1-12.
- ROCHA, Rejane. **As foras do real**: a representação da cidade em “Eles eram muitos cavalos”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.39, jan/jun 2012, p.107-127.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Dostoiévski: Prosa Poesia**. São Paulo, Perspectiva, 1982. (Debates)
- SENRA, Márcia. A cidade moderna: história, memória e literatura – Paris, Belo Horizonte. **Revista Univap**. São José dos Campos – SP, v. 17, n.29, ago. 2011. p.62-79

Os Lugares da Cidade em **Hotel Siesta** e o Trânsito Metafórico do Feliciano De Mira

Wellington Amâncio Da Silva*

Resumo

Este ensaio objetiva descrever e analisar o conteúdo documental, artístico e literário do livro **Hotel Siesta**, de Feliciano de Mira. Esta obra tem uma cronologia e uma espacialidade próprias, aludindo às viagens intercontinentais e experiências da cidade, sem formalmente possuir o caráter de “diário de viagem”, porque as narrativas ornaram-se de excursões oníricas, poéticas, imagéticas, mnemônicas e pictóricas, diante da presença das cidades, na qualidade de lugar de certas especificidades objetivas e subjetivas — para não falar nas diversas outras concretizações estilísticas, fruto do entrecruzamento constante das demais categorias literárias, narrativas, epistolares e locacionais. Para o jogo livre da presente narrativa-análise, utilizamos da metodologia desenvolvida por Feliciano de Mira, a Epistemologia Metafórica.

Palavras-chave: Poesia Concreta. Representação da Cidade. Literatura Portuguesa. Hotel Siesta. Feliciano de Mira.

The Places of City in **Hotel Siesta**, and Metaphorical Transit from Feliciano De Mira

Abstract

This essay aims to describe and to analyze the documentary, artistic and literary content of the book **Hotel Siesta**, by Feliciano de Mira. This work has a chronology and its own spatiality, alluding to the intercontinental travel, and cities-experiences without a format of the “travel diary”, because the narratives are made up of dreaming, poetic, imaginary, mnemonic and pictorial excursions, in front of the cities’ presence, as a place of certain objective and subjective specificities — and even the various other stylistic concretions from a constant intersection with the literary, narrative and epistolary categories. For the *free play* narrative-analysis, we used the methodology developed by Feliciano de Mira, called Metaphorical Epistemology.

Keywords: Concrete Poetry. City Representatio. Portuguese Literature. Hotel Siesta. Feliciano de Mira.

Recebido: 06/03/2018

Aceito: 10/12/2018

* Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Campus Sertão. Mestre em Ecologia Humana pelo Programa de Pós-Graduação em Ecologia Humana no Campus VIII da Universidade Estadual da Bahia (UNEB). É membro dos Grupos de Pesquisa, “Ecologia Humana” (SABEH/CNPq) e “Socioeconomia do Desenvolvimento Sustentável” (UNEB/CNPq).

1 Introdução

Quando senti que a desconstrução global começava a tomar conta do mundo, abri a palma da minha mão esquerda e vi sair o reflexo incandescente das pedras vulcânicas de El Salvador, Centro América. Feliciano de Mira

Feliciano de Mira¹ nasceu em Arroios, Portugal, em 1957. Esteve singrando os mares e pairando os ares em direção a quatro continentes, a Europa, a África, a América Latina e a América do Norte. Atualmente, além do Brasil, tem residido em vários países. Feliciano de Mira publicou o **Hotel Siesta** em 2017, pela Editora Palimage Coimbra 2017. Escreveu-o durante os vários anos de viagem. O livro possui 122 páginas e mais de 100 figuras entre montagens fotográficas e poemas concretos. Esta obra contém uma série de desenhos, isto é, poesias concretas experimentais de grande originalidade: pela reorganização lógico-sensível da afiguração concreta antes esboçada na fonte de espontaneidade, seu lugar de intuição. Sem quaisquer pretensões simplificadoras da realidade, o autor intercala, amálgama e faz transitar, pela força da arte — arrolada de sua subjetividade — diversos níveis de representação da realidade. **Hotel Siesta** é antes de tudo um diário de viagem, em sua maioria, viagens de facto, muito embora ornamentadas por viagens oníricas, poéticas, imagéticas, mnemônicas e pictóricas, contadas em fluxos de pensamento e de memória — para não falar nas diversas outras concretizações estilísticas fruto do entrecruzamento constante das demais categorias literárias, narrativas e epistolares, no âmbito de uma liberdade de construção estilística própria de uma mente que “contorna para além” as muitas concepções modernas de fronteiras e limítrofes conceituais, estéticos e paradigmáticos. Em sua obra, especificamente nesta, é bem possível entrever aquele universo literário típico da Noigrandes (1952-1962).

2 As cidade em Hotel Siesta e seus imbricamentos no ser do autor

Surpreende-nos que nas primeiras páginas, por meio de uma narrativa de “diário de viagens”, há um forte trânsito metafórico presente nas sentenças (do relato dos fatos entremeado de figuras poéticas), misto de viés “impressionista”, na forma de representar os acontecimentos, e de uma visão de mundo quase onírica, uma ponderação quase surrealista diante dos acontecimentos vivenciados, mas que não se perdem em meio à narrativa precisamente realista ao suscitar os acontecimentos que vivenciou. As representações, em sua narrativa sobre os factos - e os “factos” não prescindem da experiência subjetiva do narrador diante da história vivida — são apresentadas de modo muito pessoal em que cada detalhe descrito expressão a ligação afetiva, artística e mnemônica do autor aos elementos constitutivos da realidade lembrada — e este trânsito de metáforas, dentro da realidade relatada, ocorre na simples junção da escrita de repostagem com a escrita literária. Se Hayden White (1995) afirmava que os discursos históricos são tais como tropos, aqui, Mira aplica uns tropos no objetivo de deixar a história contada transcender aquele modelo formal de representar um facto, dando espaço à metáfora; sua imaginação histórica e pós-moderna a todo tempo parece reger esta difícil sinfonia entre o relato instrumental histórico e sua partitura metafórica² na condição de horizonte onde os factos vividos são apresentados.

1 Doutor em *Socio-économie du Développement* pela *École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris*. É doutor em Sociologia Econômica e das Organizações, pelo Instituto Superior de Economia e Gestão da Universidade Técnica de Lisboa. Pós-Doutor em Estudos Culturais Comparados no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

2 Em “Ao correr do Olhar” (2013) o autor parece adorar o mesmo princípio de aplicar a metáfora como uma linha colorida

O livro é dividido em onze partes enumeradas em algarismos romanos, quais sejam: “Hotel Siesta”; “Entre o Retrato e o Espelho”; “Angústia”; “O pião”; “Évora”; “Capelas Imperfeitas”; “O Rapaz do Teatro Nacional”; “*Fractura*”; “O Carocha”; “A Menina”; “Rosa dos Ventos”. A temporalidade da produção nasce mais ou menos na década de 70 até o momento presente, demonstrando profunda coerência na linguagem e signos adotados, bem como da estruturação do discurso poético-político afirmado. No capítulo “Hotel Siesta”, temos uma narrativa cujas reflexões muito pessoais — e na maioria das vezes refletidas a partir de outro lugar — tratam de acontecimentos em Moçambique, Angola, Etiópia, Portugal, especialmente sobre a instabilidade política em El Salvador (“Um grupo de guerrilheiros aproveitou a siesta dos vulcões”). Inspirado em uma conversa com Eduardo Galeano (“As veias abertas da América Latina”), em pleno voo a Miami, Feliciano confessa o quão maravilhoso é “ouvir os livros a falar, com a cabeça mais próxima do céu e da lua sem os pés estarem assentes na terra, mantendo-me concretista e progenitor de verdades poéticas de outra-tradição”. Este é o nível pessoal e metafórico da obra em questão. Um dos fatos principais diz respeito à situação do autor em ser obrigado a estar “num lugar limítrofe entre nações”, instalado no Miami International Airport, situado no *Terminal Concourse-E*, e o seu desafio de “procurar formas de desafiar a espera deste não-lugar”. No centro da narrativa há uma exposição imparcial sobre a dicotomia das vidas sob o Capitalismo e sob o Socialismo (Cuba) a partir da consideração aos relatos destes sujeitos diaspóricos (Eduardo Galeano; o barbeiro cubano; as mulheres e homens em protesto em San Benito, El Salvador).

“Entre o Retrato e o Espelho” é composto de 11 poemas visuais, predominantemente em *noir et blanc*. Nos dois primeiros poemas há a fotografia “tratada” do autor na condição de elemento composicional que lembra tanto um espelho quebrado como a sobreposição especular de uma mesma imagem; aquela imagem é vista, por assim dizer, num rio translúcido, cujo protagonista se enxerga como um anti-narciso, qual seja, mais interessado na imagem de si, no horizonte metafórico da poesia visual, na qualidade de um *homo-poeticus*, do que da sua representação vazia, figurativa, apenas. O aparente hiato, entre o “retrato e o espelho” é uma *epoché*, isto é, uma suspensão de qualquer pretensão de dizer quem é enquanto sujeito, visto que ali “vida e obra” ultrapassam qualquer isonomia, ou “acordo”, na verdade são como “um”. Devido à complexidade ontológica e existencial do autor, dizer de si e dizer-se requerem um hibridismo de elementos composicionais, na extensão plausível da obra de arte (até onde permite-se entendê-la, dentro da sua orla de sentido, da sua forma quadrada de ser e de enquadrar uma enunciação artístico-poética), que faz corar as convenções do tradicional estético. Quando se diz: “*Depois do espelho partido passei a escrever sobre o pentágono o que escrevera no quadro negro do tempo do bibe de quadriculado azul, quando o branco do giz exalava a grande luz de outros meridianos*”. Se o *quadro negro do tempo do bibe* remete à infância, na escola do aprender fechado, já estruturado para formar o ser, o *branco do giz*, aberto, sobreposição das experiências de vida, registra, pelo crivo do próprio autor, suas impressões de viagens por Moçambique, Europa e América Latina. Esses percursos de além-mar é antes definido por seus motivos iniciais, isto é, quando se diz, “Depois do espelho partido e o retrato rasgado, reparti a alma pelos céus do mundo, lendo de prumo a celebração da terra mesmo com a alma estilhaçada”, percebemos a consolidação destas experiências de viagens por *outros meridianos* sem a perda de lucidez poética do autor que mesmo desconstruindo os velhos dispositivos de representação de si (espelho partido e o retrato rasgado) vai buscar em lugares outros a sua própria imagem, bem como os sentidos novos que ela representa a partir das novas alteridades de além-mar, em fragmentos especulares necessários. A inteireza do

na tessitura de cores formais da metodologia de pesquisa das conceituações correlatas. É preciso reconhecer neste livro uma consistente realização de um livro de metodologia de pesquisa, relatos de pesquisa dentro de um *transito metafórico* que preenche as tradicionais lacunas deixada pela ânsia de objetividade; os aspectos subjetivos da Metáfora exortam a todo tempo para o fato de que é preciso reconhecer o caudal de subjetividades humanas que escapa pelas bordas do discurso formal.

antigo espelho e a hiperrealidade da fotografia não foram suficientes para abarcar a multiplicidade do ser do autor — fora preciso parti-lo e rasgá-la, permitindo ao semblante *en blanc* refazer-se para si, em identidade poética da dupla imagem abaixo (MIRA, 2017, p. 28).

Figura 1

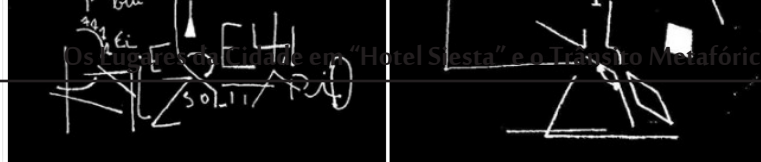


Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

Quando se diz, “quando voltei à caligrafia original (ao vernáculo da sua natividade, a palavra que o originou) escrevi palavras sobre palavras, retirando do cesto celeste novas ameixas tintas e caligrafias cruzadas de ortogramas das cinco partidas do mundo” isto que dizer que o humano cosmopolitano havia nascido, e à continuidade desse projeto de humanidade requerer-se-ia a imersão gramatical e vocabular para além da língua portuguesa, bem como para além da própria linguagem formal escrita; era preciso recompor formas novas de dizer-se, arquitetar combinações em busca de um horizonte próprio, por exemplo, de uma “epistemologia metafórica” (MIRA, 2013). Por isso, para não dizer pela incompletude das enunciações formais do vernáculo, o autor desconstruindo-o remonta-o de modo singular, ao seu critério e gosto, em letras, palavras, garatujas, riscos, pontos, repetições, formas e movimento, numa colagem de elementos cujos sedimentos de significados lembram a alma complexa do autor — *facile intelligere animae ratio est*.

No poema visual duplo “espelho”, (imagens abaixo) é possível identificar uma estrutura sintética de um corpo cuja silhueta é toda comporta a partir da possibilidade da escrita da palavra “espelho”; e esta possibilidade exaustiva do “espelho”, sempre num fundo *noir*, faz refletir por diversos ângulos especulares a colocação da palavra ante o olhar do espectador, que descobre atônito, algo de si, no “se” (possibilidade) do autor que perpassa estes dois poemas visuais:

Figura 2



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

Em “Angústia”, vemos doze poemas visuais, em crescente exercício ao propósito daquilo que sugere o título do capítulo. Antes, há um lembrete existencial para todos aqueles que objetivam o duríssimo ofício da escrita: “existem pessoas sem rosto que procuram os cafés para se sentar e escrever a lápis poemas até os bicos dos lápis se partirem” (MIRA, 2017, p. 27). O exercício angustioso desta escrita é um olhar-para-trás, “até que o carvão do bico do lápis reduz à insustentabilidade o exercício de dissolver essas ideias.” Este lembrete é anunciado por duas vezes seguidas, não apenas para reforçar duplamente a premência desta revelação, porque esta revelação mesma - de quem apreende, no caos dos cafés, um acontecimento repetitivo -, só pode ser entregue carregada da compulsão do acontecimento ali relatado: o bico do lápis que se quebra à exaustão sob o peso da angústia da escrita do passado. E é nessa escrita decalcada duas vezes, como uma espécie de releitura minimalista e precisa, que se pode sentir, no recurso linguístico da repetição, na figura retórica de duplicação, a compulsão de quem escreve como o “olhar para trás”. Este percurso é tratado por meio de poemas visuais, em sequências precisas (MIRA, 2017, p.29), que tratam desta dimensão psicológica da angústia, do seu nascedouro — memórias, escrita e bicos de lápis quebrados - a sua repercussão; na imagem abaixo (MIRA, 2017, p. 28), “existem pessoas sem rosto que procuram os cafés para se sentar e escrever a lápis poemas de dor, até os bicos dos lápis se partirem por completo³”.

Figura 3



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

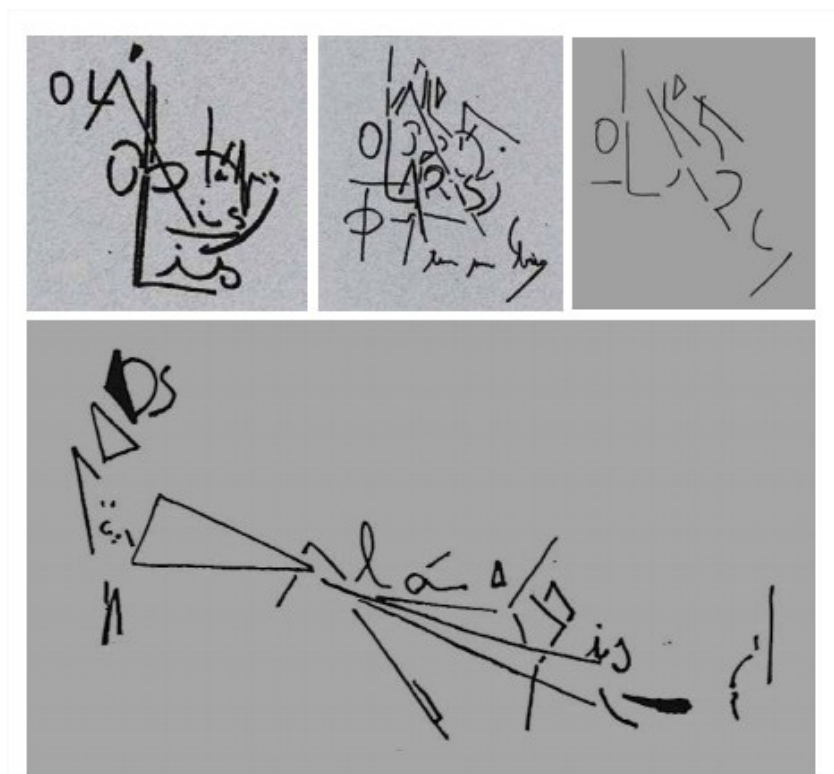
Nesta imagem (acima) há esboçada uma figura angustiada, de terno e gravata, circundada de propagações alfabéticas, que pairam sobre sua cabeça, fazendo espirais e círculos; que rodeiam todo o seu corpo — isso faz alusão ao poder da linguagem sobre o ser do *anthropos mnémonikós*⁴.

3 A palavra “completo” não existe no corpo do texto original. Somente no poema visual. Isso porque, com este poema o exercício se completa, o processo do texto inicial à imagem figurada no poema se completa. Este poema visual é o ponto final à prefaciação da página 27.

4 Ser humano dotado de memória e linguagem, considerando as interações entre estas duas como condição e possibilidade ontológicas de ser. No entanto, angustiosamente o *anthropos mnémonikós* necessita da escrita (linguagem como estabelecimento de sentidos sobre uma superfície neutra, branca, o papel) para ressuscitar seus fantasmas quarados na extensividade diacrônica do tempo.

Aos pés deste, como um tapete perspectivado, as letras, outrora precisas, caem sobre o chão e se dissolvem em nada (nem ao menos em garatujas acabam); na perspectiva do tapete sugere-se que estas “letras dissolvidas”, como a própria memória pessoas, e vão sendo deixadas no caminho. E há demasiadamente reticências.

Figura 4



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

No poema “O(s) Lápis” (MIRA, 2017, p.30) - composto de um tríptico e de um desenho maior, síntese dos três primeiros - o autor desconstrói as possibilidades da forma-lápis, ao tempo em que faz interagir sua forma com as letras que esta mesma desenha no papel (imagem abaixo). O lápis quebrado, da última imagem é o reforço compositivo do seu substantivo simples, escrito: “lápis” — sobre o desenho deste, em isonomia de significação; faz desta ferramenta algo mais que um instrumento da técnica para a qual fora criado; não apenas uma extensão dos dedos que desenha; suscita o arquétipo do *instrumento que risca e desenha*, uma extensão da voz do espírito humano; faz transitar neste espírito de escritor não apenas letras e traços que evocam o lápis, mas uma outra função: a de quebrar-se sobre o papel como um sinal preciso da angústia desse escritor que insiste em “olhar para trás”.

Em “O pião” temos doze poemas visuais e um poema concreto, cuja distribuição de palavras e frases compõe um pião. Este aponta para a tradição portuguesa de “embarcar e navegar oceanos”. O pião é a figura metafórica do viajor universal. O pião é um gira-mundo onde o poeta encontra a sua bússola, continuamente no provisório da estadia, quando parte da sua terra natal para um mundo outro, do devir, assentando os pés sobre os “continentes de pausa” (MIRA, 2017, p. 37). Mas, quando a nau parte, logo suscita-se a nostalgia às lembranças das “festas dos passos, fogo, glória e cristal”. Mas o projeto do navegar tem seus autos e baixos (“Inoperância e Ocultação”):

Figura 5



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

Na imagem acima, é possível afirmar que a essência é o projeto. Astrolábios, coordenadas, idas e vindas, setas, mantimentos ondas, vagas e um horizonte incógnito para o navegante se encontrar nas noites atlânticas; em outras palavras, este aparente emaranhado de letra é mais que um ensaio para aquele que rearranja as letras em buscas de palavras definidoras do seu imo em alto-mar. Não há separação entre forma e conteúdo, essência e fundamento; projeto e execução dialogam aí, e ainda, causa e feito são frutos de uma isonomia pictórica, num fundo negro, cujos traços brancos e dourados reorganizam formas de coesão e coerência no desenho; estes são, por si, os elementos poéticos inerentes. O capítulo denominado “Évora” é composto do texto “o quintal” e de doze poemas visuais. Neste capítulo, há um momento de profunda epifania ao estilo de Joyce (1993) e a evocação da presença das coisas anteriores à linguagem, como em Gumbrecht (2004, 2012):

[...] Dancei de manhã comigo e com uma folha de nespereira⁵, esguia na forma, seca no aspecto e castanha na cor, daquelas que caíram no quintal. Foi um momento sem escrita, um processo destituído de caracteres, uma atitude obstinada de mudança (MIRA, 2017, p. 47).

Pura epifania! A dança com a folha da nespereira, no transcurso dos afagos espirituais do autor, é mesmo o instante de revelação interior, mesmo que momentâneo, poderoso e marcadamente revelador. É um acontecimento ritualístico de contiguidade com a natureza e seus elementos, e ao mesmo tempo, um momento de contemplação abrupta do Inescrutável; é um transe posteriormente analisado, em que o autor busca entendê-lo, sempre e sempre, através dos anos — com bem explica a nota de rodapé: “Seleção de anotações do ano de 1983, reescritas em 1991 em Lisboa, revistas em 1992 em Maputo e terminadas em Paris em 2002 quando regresssei às Laranjas do Quintal entre Espelhos e

5 A nespereira (*Eriobotrya japonica*) é uma espécie vegetal da subfamília *Maloideae*, da família *Rosaceae*. Seu fruto, a nêspera, muito agridoce e mais para doce, no Brasil chama-se amexia-amarela. Todavia, como a escrita de Feliciano de Mira não é comum, é importante considerar a alusão da Nespereira que é também o nome de uma freguesia portuguesa, do antigo concelho de Guimarães, que por sua vez é cidade portuguesa próxima ao Distrito de Braga, na região do Norte e sub-região do Ave.

Marés” (MIRA, 2017, p. 47). A “Dança Feliciano” “[...] foi um momento sem escrita, um processo destituído de caracteres” (p. 47), qual seja, a experiência da presença (DA SILVA, 2017), do corpo em contiguidade com a coisa-da-natureza, a “folha de nespereira” que fez despertar a percepção passageira e rara de *conexão de mundo*, típica dos povos étnicos, onde a atividade de busca e evocação central do numinoso não é a do trabalho de produção de subsistência a “sem fantasia, senão o pão real dessa manhã” (MIRA, 2017, p. 47), mas a atividade da mimese das representações espirituais presentes ali, por meio do trabalho do lúdico, do corpo que dança como esteio do espírito, em busca de adentramentos no horizonte das margens de sentidos para além das convenções *reconhecidas*. É a dança como reencantamento do corpo, na qualidade de imitação sutil da dinâmica do universo, e aqui, a função do corpo é a de “órgão poroso” como meio e onde transita toda a vida significada, poetizada, imaginada, “essa magia que torna as coisas simples e perdidas, ao fim do dia” (MIRA, 2017, p. 47) e a forma de cantar o acontecimento é uma espécie de epitalâmio que celebra a união entre o factual e o transcendente. Um fato clarificador é o da composição fotográfica da página 50, o “R de Reflexão (Palácio de D. Manuel, Évora, 1979)”, em que o autor certa vez me confidenciou: “é uma manifestação dos meus encantados”. Ainda neste capítulo, o “Évora”, há 16 poemas visuais de alta complexidade, ao menos dois deles (“Évora, 1979”, e “A Fonte da Porta de Moura”, p. 52 e 53) será tratado detidamente mais adiante. Tais poemas requerem um estudo em particular de monta, no âmbito de compreensão de uma *paideuma*⁶, e que não caberia no espaço desejado deste ensaio crítico. Em “Capelas Imperfeitas”, temos o sexto capítulo laureado por um poema visual, em forma de chama de vela, e, em seu verso mais intenso o autor confessa-nos: “desejei com mais força/com a forma que revelasse o milagre” — esse “milagre” presente na concretude da forma da chama alude a uma epifania luminosa, muito longe da alusão à queima de um pavio; é muito mais do que aquilo que na linguagem insiste em dizer o que é uma chama de vela em face das suas possibilidades devocionais religiosas, talvez especificamente essa concretude da forma nos convide a pensar a *Aufklärung* histórica contexto no qual a poesia transita em busca de sentidos para além das formalidades de entendimento de mundo que a própria linguagem cristalizou.

Na imagem da página 65, a silhueta antropomórfica de arame sobre um fundo de luz e sombra marrom é um exemplo dessa força que “revela o milagre” da forma como efeito, no vão não preenchido de alguma coisa, pois esta “silhueta humana” tem a função talvez apenas demarcativa sobre o quadrado não apenas como um indicativo da *presença*, mas alude ao autoral, à assinatura, é uma representação do próprio autor. Os exercícios caligráficos das páginas 68 a 72 — alguns redigidos em 2003 — desconstroem e reconstroem essa possibilidade autoral na assinatura como arte para além de um sinal que aponta a um autor, seu criador, mas também, como síntese de todas as assinaturas possível, no itinerário de influências do autor. Contudo, este exercício caligráfico — por meio do assinar, do redigir pequenas sentenças —, quase inteligíveis, é mais um processo compositivo que valoriza a forma e o movimento da escrita do que a leitura formal de uma frase escrita. Os “Exercícios (Évora, 1977)”, da página 74, é um caso peculiar: mais um jogo geométrico com arames sobre um fundo semipintado num tecido opaco; como um todo, é uma montagem fotográfica impressa em preto e branco, cujo dedo do autor é um elemento de composição e que se relaciona contiguamente com os outros elementos compositivos da obra, fazendo alusão ao “dedo de Deus” na obra “A criação do homem”, de Michelangelo⁷; parte do corpo do autor como elemento de composição transcende o objetivo de autoria fazendo-nos lembrar da questão da técnica e da questão da ferramenta como extensão das mãos; da técnica que se precisa e se consolida pelas mãos, e da “ferramenta-suficiente” implícita no ato em si da execução (de dobrar o arame em formas geométricas), aqui temos a “mão desnuda”, livre de acessórios e dispositivos de execução da arte; portanto, a mão se torna um elemento

⁶ Paideuma: a ordenação do conhecimento, de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos. (POUND, 2006, p.161).

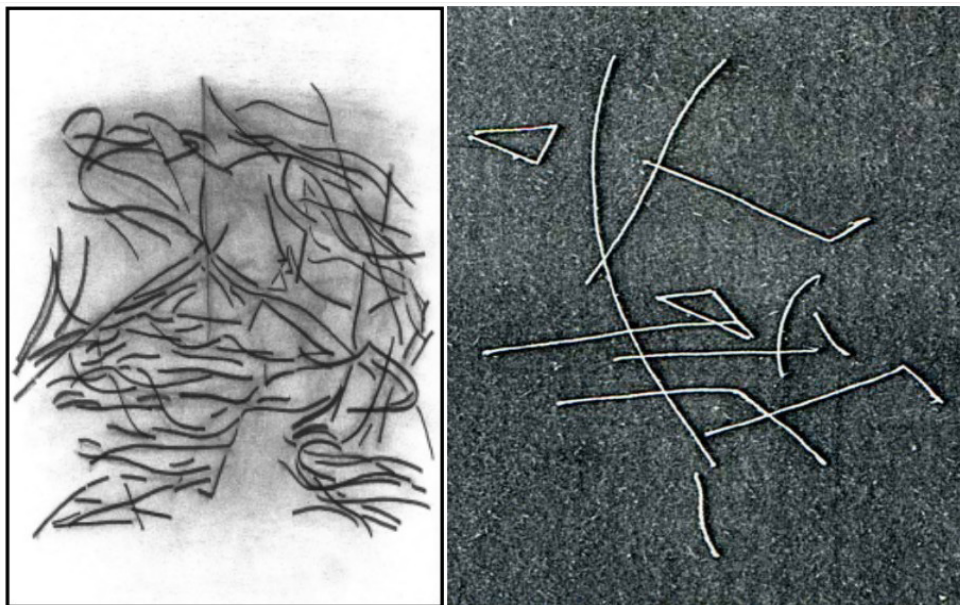
⁷ “A Criação de Adão”, de Michelangelo, é um afresco de 280 cm x 570 cm, executado por volta de 1511.

de arte, logo um objeto de arte no conjunto da composição, e quase por um momento perde sua função de “fazer coisas”, tornado-se uma “coisa já-feita”, ou um “objeto-preciso”, juntamente com o fundo opaco e a geometria dos arames; deste modo, se temos aí uma mão que faz, temos também uma mão já feita pelo processo artístico aí presente.

Em “O Rapaz do Teatro Nacional” inicia-se a partir de um texto que, como os demais, seguem um fluxo de pensamento e da memória, prescindindo de quaisquer sinais de pontuação. Neste capítulo o autor faz alusão a fatos, sentimentos, impressões, objetos, paisagens, construções arquitetônicas e lugares em Portugal e talvez em outros países (Teatro Nacional, o capitel da coluna Dona Maria, Tejo, Bairro Alto, o mosteiro, Sam Miguel); estes elementos estão por assim dizer, interligados de modo holístico; estes se pertencem intrinsecamente no âmago do ser do personagem e o fundamento sobre o qual estão dispostos é o ser no que diz respeito aos seus aspectos mnemônicos e estilísticos. O personagem sem nome é alguém que vê e sente atônito, os factos, a vida e o lugar; na cidade onde se encontra, imanente e implicado, ele diz de si: “um fio de prumo directo ao solo e o movimento angular dos braços na continuação da passada no olhar segurava outros meridianos perseguido e possesso por aquela imagem do teatro nacional” (MIRA, 2017, p.77). A condição humana e o problema dos sentidos desta condição são duas preocupações constantes na obra do autor — e ele sabe como poucos que “a palavra correcta criou um conflito com a palavra desejada”; e esse desejo de saber, de enunciar o que é o correcto e de inclusão permanente do outro reconhece a tradição e a história da *ratio* ocidental, por isso mesmo em seu mundo, o mundo possível, o mundo sempre-com-o-outro, é mundo antes de tudo de emotividades cotidianas *hic et nunc*, porque a “emoção e razão entornar café sobre o verbo retoca a imagem das ervas a ideia do desenho o sentido marginal reparte-se o subjectivo a leveza do que se respira no ar” (MIRA, 2017, p.77). Esses elementos bucólicos — ervas, café, desenho, ar e respirar — são postas em sua obrar e apresentadas por novos vieses (a exemplo do café, o qual de quando em quando é um elemento pictórico utilizado em suas pinturas e desenhos), em que se busca “o sentido dos sinais contrários” (MIRA, 2017, p.78).

No capítulo “Fractura” temos de início o poema concreto, “a Ausência”, escrito em 1984, na Ilha de São Miguel. Visualmente, constitui-se em um formato sinuoso e remete, em seu conteúdo, ao universo marítimo daquela ilha o qual celebra e evoca, em sua forma concreta, a sensualidade das ondas marinhas e entre suas letras uma poesia nostálgica: “não sei se é partir ou chegar” (MIRA, 2017, p. 85). Talvez, singrando o Atlântico, de volta à pátria, não reconheça o mesmo lugar devido ao *peso* das experiências de além-mar, como um Ulisses acometido de estranhamento quando do retorno ao contemplar a paisagem outra de Ítaca; esse estranhamento é como “os passos geométricos da utopia nas paredes perpendiculares do mar” (MIRA, 2017, p. 85), o horizonte já é outro. Resta-lhe o esforço por preservar o vivido, o saudoso no exercício novo desta forma de ver. Um exemplo disso consta-se em “Mar Revolto (Faial, 1984)” a tentativa possível de mimetizar aquela primeira experiência do mar que dificilmente se traduz em palavras, quaisquer que sejam estas (MIRA, 2017, p. 87). Em “Mar Revolto (Faial, 1984)” temos dois desenhos distintos; o primeiro, de fundo claro parece representar o comportamento do mar na condição de força sinuosa, em movimento, sempre; o segundo parece-nos demonstrar os modos, as manobras, as linhas de fugas e perspectivas sobre as quais os navegantes buscam situar-se:

Figura 6



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

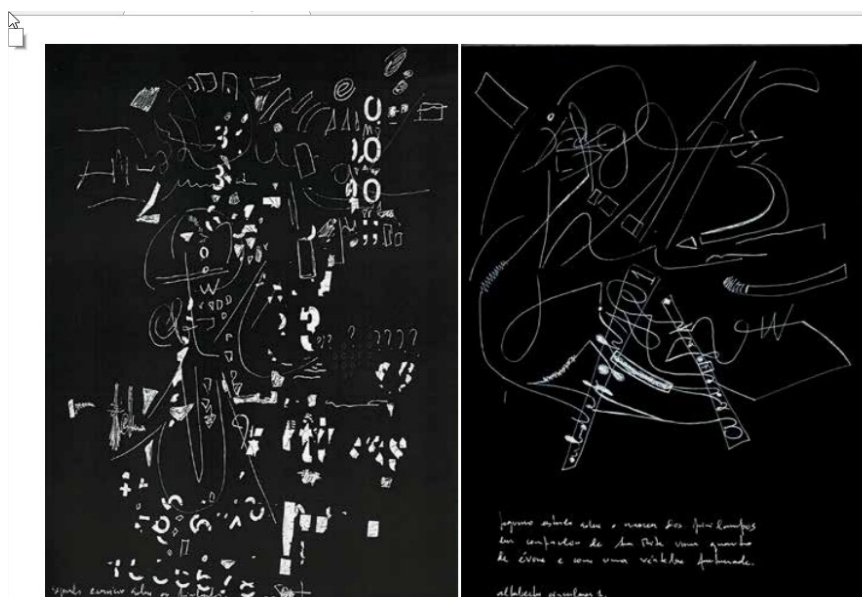
Mas não é somente isso em “Canal do Pico” e “Mar do Açores”, de 1983, registra-se o ímpeto das ondas à beira-mar. A categoria “ondulação” ou o traço que a traduz são dois aspectos essenciais, como representação ou conceito, presentes nestes poemas. A linha em contorno flexuoso, que evoca esse ondamento, nos faz lembrar, a partir dessa forma mesma, o elemento constituinte formal da escrita (cursiva, por exemplo) — a ondulação; a alusão ao mar é mais formal que abstrata no sentido de uma não-escrita alfabética, mas é toda a escrita uma denotação inevitável do mar em ondas. Assim, como uma cruz sobre um fundo branco remete imediatamente a um hospital, as linhas sinuosas de “Mar Revolto”, “Canal do Pico”, “Atlântico Norte” e “Mar do Açores” denotam ao mesmo tempo escrita e vaga. Segundo o autor, “O Mar dos Açores é muito revoltoso, especialmente no Canal do Pico”. O escritor português, nascido nos Açores, o grande Vitorino Nemésio trata da força da natureza em “Mau Tempo no Canal” — eis aqui uma referência adequada para entendimento dos desenhos acima expostos. Do ponto de vista do Significado, o Mar é sempre possibilidades em fim; a escrita do Mar, um recorte demasiadamente menor que os sentidos de mar (no pretérito, no presente e no devir) sobre tudo o que este pode ser, o mar em si mesmo. Essa busca por sentidos, num recorte, de dizê-lo o que é, é própria da poética, porque Mar é possível para nós, antes de tudo, como experiência e memória - possíveis de aludir e partilhar entre os humanos, sobretudo para aqueles que o experimentaram (mesmo os que em suas ondas se perderam). Assim, a partir de “Mar Revolto”, “Canal do Pico”, “Atlântico Norte” e “Mar do Açores”, podemos afirmar que a arte de Feliciano de Mira se inscreve, de modo singular, na Tradição Lusitânia das narrativas e das compreensões do Mar (que se repete desde os povos ibéricos pré-romanos de origem indo-europeia, e na Modernidade, dos antropólogos gabaritados, Luís da Silva Fernandes e Vasco Mantas até o poeta Pessoa). Tal narrativa, de caráter fortemente metafórico, apresenta-nos a contemporização da Tradição Lusitânia a partir de uma subjetividade, experimentada, reflexiva e sob um horizonte de intercontinentalidade, de intersecção das cidades vicenciadas. Disso, pensamos que a poesia visual não é a busca de visualidade em uma poesia formal, mas a descoberta, por vezes experimental, de uma poesia desconhecida nas coisas, nos objetos e trazidos ao centro visual desta poética, na qualidade de elementos compositivos, denotativos

e conotativos desta poesia desejante. A poesia visual é por natureza um espaço de trânsito da metáfora em que os elementos tipográficos no espaço desenhado se comunicam poeticamente, compondo um sentido novo.

Em “O Carocha” (alusão a um Fusca) encontramos uma empatia veicular especial — talvez a mais bela declaração de amor ao um carro já escrita -, um diálogo repleto de encontros, de compreensões, de identificações, de afetividades, de amizade e de gestos de amor, quem sabe lá de viés bíblico de “um só corpo” e “uma só alma”, etc., uma relação de “*philia*” com aspectos de redenção: “Saímos todos juntos, o carro, eu e duas portas. Uma abre para o céu enquanto a outra se fecha para o inferno” (MIRA, 2017, p. 94). E continua agora com a ideia de carro como extensão do ser: “Quando dou boleia ele fica cheio de ciúmes. Até já fomos a Arraiolos terra de judeus e ainda de bem. Ainda de bem que o meu carro não sou eu, mas eu é como se fosse ele, o cão do carro. Ele é o meu melhor amigo” (MIRA, 2017, p. 94). E aqui, um tipo de carro-semiótica sem precedentes: “Com ele saboreio o amor e trocamos conselhos com os espelhos retrovisores que olham para trás e nos avisam do futuro” (MIRA, 2017, p. 94). Segundo o autor, “o carocha era uma fusca que na década de 60 me ensinou a dirigir. Dentro do qual tive imensos momentos de amor, sexo e loucura. Foi nesse carro que também fiz muitas viagens.”. Nesse sentido o autor conceitua “emoção”: “É a glória e a desgraça diluídas em condimentos exactos” (MIRA, 2017, p. 94).

No capítulo “A Menina” (MIRA, 2017, p. 98-106), temos uma série de seis trabalhos entre poemas visuais, fotografia e um poema-objeto que abordam em profusão temáticas e motivos presentes na obra poética do autor. “A menina ainda não sabia falar. No aeroporto olhou pra mim” (MIRA, 2017, p. 98) nos parece a senha para o entendimento dessa epifania dupla da presença da menina que objetiva apreender o mundo dos transeuntes no olhar e do autor que se vê como ente percebido no olhar da menina (possivelmente sua filha⁸) e por isso mesmo (talvez com relação à memória da sua infância) reconhece ali uma epifania. O autor tenta explorar este singelo acontecimento a partir do estudo da forma nos poemas visuais “Segundo Exercício sobre os Pirlampos” e “A Menina e o Alfabeto (Maputo, 1999)”, mas, é sobretudo neste último poema em que se pode perceber o desejo de invocar de memória e subjetivamente a forma intuída e sentida da menina que o observara. Forma consolidada em metáfora visual, sobretudo:

Figura 7



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

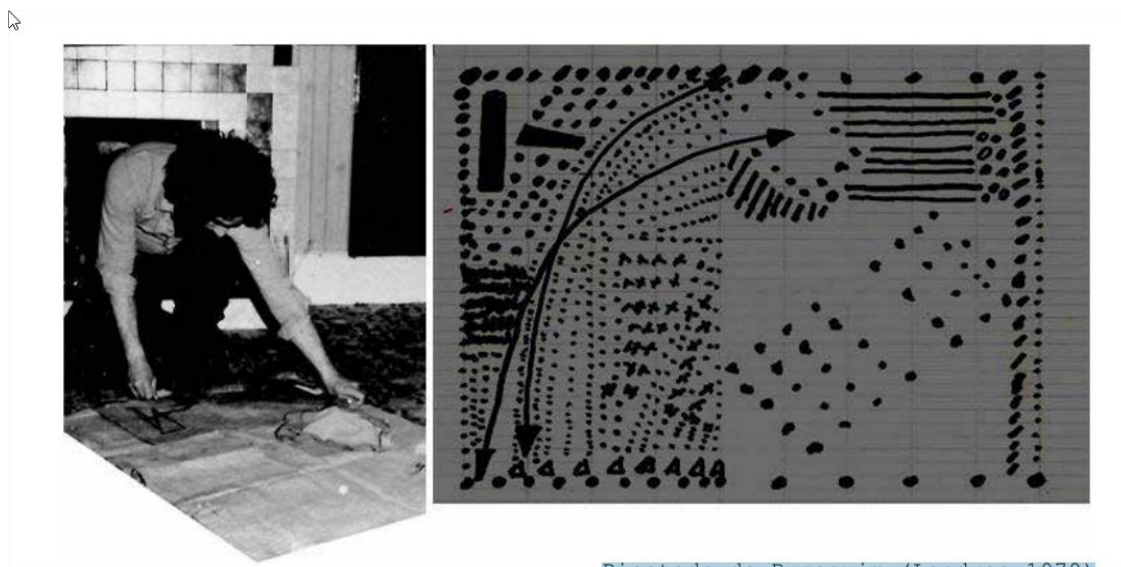
8 Alusão encontrada em “A i B da Rita (s/data)”, p. 102.

Em seguida, na página 106, aparentemente há uma virada temática. Temos uma imagem fotográfica modificada artisticamente que alude ao “habitar”, à “geografia humana” e aos “sentidos do lugar”, na cidade de “S. Paulo - onde está a cidade? (2015)”. Se buscarmos uma sequência temos um contraste radical de experiência de vida, visto que no primeiro momento, no aeroporto - lugar de passagem -, há um encontro, em oposição à cidade de São Paulo da imagem, cuja estrutura hiperbólica da imagem transformada sugere fortemente, desencontros. Na sequência possível de interpretação do capítulo discutido, a menina no aeroporto alude ao familiar, ao encontro e reencontro, ao contato com o outro, as leituras de olhar, em oposição à ideia intrínseca à imagem da página 106. Se a pergunta pela cidade diz respeito ao que ela significaria como “lugar de reunião” e “lugar de acolhida”, e em seu sentido mais estrito, “possibilidade de agregação”, temos um asteísmo (longe de ser humor sardônico) acerca da estrutura urbana de uma capital superpopulosa que por si sua hipercoletividade dificultaria a observação deste sinal da infância aludido pela temática da “A Menina” (MIRA, 2017, p. 98-106).

“Rosa dos Ventos” inicia-se com os versos “alinha a batinha que desliza/ badala meia-noite ao Castelo de Arraiolos/ cosiam agulha e dedal pontos que o desejo lavrou/ e a lua cheia das papoilas beija de claridade a vila mais próxima da noite”. Temos, nestes e nos versos seguintes, pequenas epifanias sobre o cotidiano. São cinco pequenas narrativas, ou microcontos, denominados, “Contra o esquecimento”; “e... de repente... o exílio”; “Não te perturbam os gritos?”; “Salmos do coração”; “sempre noiva e as romãs”. Intrigante é a memória do lugar deste autor viajante e citadino, que não dissocia a natureza, a paisagem, as pessoas e os acontecimentos (o como elementos constituintes determinantes do sentido) dos lugares aos quais visita, a exemplo do verso: “tu dormias, eu ouvia a chuva em Willsden Green e os pássaros cinzelavam delírios nos olhos da chuva em Portobello Road”.

A imagem mista e composicional de “Picotado de Buzeguim” (Londres, 1979) (MIRA, 2017, p.112) configura-se “metarte”, em que o artista na lida e a obra produzida se interconectam como uma obra só, como num ciclo, uma alusão à obra em sua completude: da experiência do artista como meio (método) à realização da obra. Sobre a imagem de “Picotado de Buzeguim” (Londres, 1979) o artista é fotograficamente representado em seu trabalho, sobre o chão forrado por um grande pedaço de papel opaco. Estava ali a trabalhar a sua arte agregando elementos da pintura e da textura, em busca de uma forma que, esboçada ou não, em um dado momento apresentava-lhe a noção de obra concluída; a imagem ao lado desta fotografia (ver próxima imagem) é um desenho em preto e branco, e apresenta pontos cheios organizados em blocos (verticais, horizontais e perpendiculares); linhas paralelas estruturadas na horizontal parece desenhar uma perspectiva formal, que remete a uma paisagem abstrata, paisagem apenas como plano em altura, largura e profundidade; há especialmente duas setas que atravessa a imagem perpendicularmente; estas destoam da formalidade das outras linhas e pontos, de modo que pensamos numa intervenção cujo sentido maior é informar um movimento, um tráfego, um fim. Há dois pequenos monólito negros — um erguido e outro caído fazendo alusão ao tempo, no sentido duplo de permanência e efeméride. Faz-nos lembrar dos elementos que compõem um mapa visual de uma cidade ou grande bairro visto de cima. Isto é prova do bastante complexo imaginário do autor, bem como dos seus recursos visuais, linguísticos e comunicacionais — além das modalidades de arte envolvidas (fotografia e desenhos). Nesta composição dialogam de forma poética (trânsito metafórico) a realidade do fazer artístico e a obra de arte concluída, num vínculo de atravessa o tempo do artista (enquanto produz) e o tempo (perene) da obra, apresentados no âmbito da inseparabilidade:

Figura 8



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

Em “Cartografias do futuro passado” e “Cartografias do passado futuro” (MIRA, 2017, pp. 116-117) o autor artista utiliza-se da escultura, da fotografia e do desenho (poesia visual) para compor sua obra. O destaque é a forma como Mira utiliza o espaço vazio — na escultura com arame de *clips* —, que “vaza” em sua maior substância dentro do “sítio”, isto é, das formas estruturais em linhas que circundam este vazio. Aí é possível entender que o vazio — que é delimitado nas formas estruturais — é um elemento importante sua composição. Na composição bipartida (abaixo, escultura; acima, desenho) a complexidade do desenho nos faz pensar a escultura numa perspectiva menor e de recorte, mas a essência dos elementos de arte aí envolvidos possibilita um trânsito metafórico, no espaço um do outro, de modo que nos insinua a pensar a “forma” como elemento de destaque na composição, e não é a toa que recebe o título de “cartografias”. Abaixo temos um exemplo em “Cartografias do futuro passado”:

Figura 9



Fonte: MIRA, Feliciano, 2017.

Em toda a sua narrativa, sobretudo acerca da Natureza que cerca, o homem é este último que imagina exercer algum controle sobre seu destino, visto que “são os homens do campo que vieram à vila acordar o que estava a dormir.”.

3 Conclusões: a concretude do que se vê

Em Mira (2016), a poética concreta e experimental inscreve-se pelo olho tipográfico e pictórico, e faz unir-se a dimensão de sentidos das palavras à forma e ao movimento figurativo do objeto representado; traduz e integra para o olhar o que vem a ser um pensamento imaginativo e projetivo: *imaginativo* porque essa poética é não-acabada, e *projetivo* pela imensa disposição à referenciação no âmbito representações, por vezes integradas por similitude, ora por contrastes, com objetivo a engendrar a presença do que outrora era conceito, em suma, aquilo que o olhar apenas apreendia como signo e não como signo-forma. A arte de Feliciano de Mira não é simples, muito embora possa evidenciar um método, que, por assim dizer, possui como fundamento a multidisciplinaridade como disposição do pensamento, caminho e execução da obra — um forte exemplo é o de **Hotel Siesta**, em que o autor transforma em metáfora alguns ou muitos elementos presentes nas sentenças, frases, parágrafos, ou utiliza-se esta em suas composições, linhas e traços, etc.; o próprio título parece evocar uma metáfora. Por causa disso, elaboramos o conceito de “trânsito metafórico” com o intuito de pensar esta complexa obra e lançar luz sobre a produção e o pensamento *sui generis* do autor. E é a partir da obra deste, sobretudo com sua gênese, em evolução conceitual e teórica, no livro **Ao Correr do Olhar - Contributos para uma epistemologia metafórica** (2013) que temos os primeiros andamentos daquilo que ele denominou de “Saber Metafórico”, isto é, um conhecimento pós-moderno que não prescinde dos conceitos da modernidade e de sua precisão como representação de mundo, e ainda acrescenta-se os aspectos mais subjectivos do espírito humano, esta dimensão vista pelo olhar oblíquo, porque é mais que sentido e diz respeito a experiência da presença e da epifania cotidiana de mundo — é, sobretudo, por meio desta metáfora que o “não-dito” se desvela no horizonte da compreensão, e o “dito” se ornamenta de uma “razão orgânica”, telúrica e ao mesmo tempo “celeste”, intersubjetiva, onírica, lúdica, em que o *afetivo* nas artes pode ser compartilhado devidamente sem prescindir de linguagem adequada, mas acrescentando a esta uma extensão possível para aquilo que denominamos “margem de sentidos”, inerente à linguagem — a *epistemologia metafórica* de Feliciano de Mira nos oferece grandes possibilidades de transitar por sobre e entre os interstícios desta “margem de sentidos”.

Referências

- ANTÔNIO, Jorge L. **Poesia eletrônica**: Negociações com os processos digitais. 1ª ed. Belo Horizonte — BH. Veredas e cenários. 2008.
- DA SILVA, Wellington Amancio. **Hans Ulrich Gumbrecht Reader of Martin Heidegger**: conception of presence production. In. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 505-522, Sept./Dec. 2017.
- DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Livraria Duas Cidades, 1975.
- GUMBRECHT, Hans. **Graciosidade e Estagnação** — ensaios escolhidos. Ed. PUC- Rio, Rio de Janeiro, 2012.
- DE CAMPOS, Augusto; DE CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Production of Presence**: What Meaning Cannot Convey. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- JOYCE, J. - “EPIFANIAS”, In. **Revista da Letra Freudiana**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, ano XII, nº 13, 1993. p. 113
- MIRA, Feliciano de. **Ao Correr do Olhar** - Contributos para uma epistemologia metafórica. Edições Subjectivas, Oficina do Espírito, Arraiolos: Portugal, 2013.
- MIRA, Feliciano de. **Hotel Siesta**. Arraiolos, Portugal: Oficina do Espírito, 2017. 124 p.
- POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- WHITE, Hayden: **Meta-história**: A imaginação Histórica do Século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Manaus nas margens da melancolia

Cristiane de Mesquita Alves*
José Guilherme de Oliveira Castro**

Resumo

A cidade é também um texto que se ler em uma narrativa. Sua cartografia subjetivada no enredo literário assume um papel de interpretação tão importante, quanto ao de espaço físico-geográfico, e dos demais elementos narrativos analisados nas obras literárias. Diante desse pressuposto é que se articula a discussão deste artigo, analisar a cidade e sua manifestação subjetivada e alegórica a partir do olhar da cidade de Manaus e do flâneur que perambula por ela: Nael, com base na leitura do romance **Dois Irmãos** (2000) de Milton Hatoum; objetivando compreender como se processa a formação da melancolia no olhar de Manaus confluindo e se correspondendo com a melancolia do ser, do narrador-personagem Nael.

Palavras-chave: Cidade. Manaus. Melancolia.

Scènes Cariocas: la théâtralité des espaces dans trois nouvelles de Machado de Assis

Resumé

La ciudad es también un texto que se leer en una narrativa. Su cartografía subjetivada en el enredo literário asume un papel de interpretación tan importante, cuanto al de espacio físico-geográfico, y de los demás elementos narrativos analisados en las obras literárias. Delante de ese presupuesto es que se articula la discusión de este artículo, analizar la ciudad y su manifestación subjetivada y alegoría la partir de la mirada de la ciudad de Manaus y del flâneur que deambula por ella: Nael, con base en la lectura del romance **Dos Hermanos** (2000) de Milton Hatoum; objetivando comprender como se procesa la formación de la melancolia en la mirada de Manaus confluindo y se correspondiendo con la melancolia del ser, del narrador-

Palabras-llave: Ciudad. Manaus. Melancolia.

Recebido: 30/03/2018

Aceito: 27/11/2018

* Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutoranda em Comunicação, Linguagens e Cultura pelo PPGCLC. Bolsista Prosup/CAPES. Integrante do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA). O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- Brasil (CAPES)- Código de Financiamento 001. Portaria Nº 206, de 04 de Setembro de 2018

** Universidade da Amazônia (UNAMA – PA). Professor Titular. Coordenador do Grupo de Pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (GITA). Doutor em Letras pela PUC- RS.

Introdução

Em tudo eu pude ver ainda a tua imagem,
A imagem que inspirava os castos madrigais;
E as virações, o rio, os astros, a paisagem,
Traziam-me à memória idílios imortais.

Diziam-me que tu, no flórido passado,
Detinhas sobre mim, ao pé daquelas rosas,
Aquele teu olhar moroso e delicado,
Que fala de langor e de emoções mimosas;
(VERDE, 2003, p. 50).

A cidade é o espaço ideal para entender a natureza das formas contemporâneas de sociabilidade e de experiências humanas; ela simboliza um dispositivo metafórico usado para representar espaços de desenvolvimento da vida moderna. Por este motivo, nos textos literários, a passagem da cidade, não só como um espaço descritivo físico e geográfico onde as ações se desenvolvem, mas também como um texto em que a cidade é também protagonista, deve ser levado em consideração no processo de análise dos dados narrativos em que ela está inserida.

A cidade “é, então, fonte de alegorias” (FEATHERSTONE, 2000, p. 191), que serve para se referir à confusão de mercadorias e fragmentos de culturas que circulam livremente por ela, fazendo-a palco das experiências memorialísticas, contemporâneas e das transformações humanas e sociais, em que ela também vai se configurando, transformando-se no meio desse processo; assim a cidade se hibridiza com o humano e as coisas que estão nela ou passaram por ela.

Nesse processo de (trans)formação constante da cidade, vai-se moldando sua cartografia simbólica, visualizada e sentida pela situação dialogal entre ela e entre os seus interlocutores, criando nas grafias urbanas um relato sensível dos modos de ver a cidade, em que o imaginário individual do sujeito se cruza com o da coletividade, enquanto um símbolo complexo responsável por exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado de existências e experiências humanas presente nela (GOMES, 1997).

Diante disso, refletir acerca das representações da cidade nas cenas escritas nas páginas da literatura é “ler textos que lêem a cidade” (GOMES, 1997, p. 179). É entender a cidade como um discurso significativo e intrínseco a fala de seus habitantes, uma vez que ela é o espelho de seus dândis, “a cidade como diz de Certeau, de caminhantes que escrevem a cidade sem poder lê-la.” (FEATHERSTONE, 2000, p. 191); ela é o resultado da vivência, da história, da memória, da leitura, e da construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico, dotado de sensibilidades, de mitos, condensação simbólica cultural.

Além disso, percebe-se que a cidade na literatura é a representação do cenário de mudança, em busca de significação a respeito dela mesma e de seu “grande deserto de homens” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24) que ecoa suas múltiplas vozes e sentidos na formação do imaginário social da memória coletiva a individual (HALBWACHS, 2013) em um imenso aglomerado de rios e ruas que mapeiam o espaço e a vida desse sujeito e dessa cidade nesses quadros urbanos, cada vez mais solitários no desenvolvimento tecnológico globalizado.

Assim, escrever sobre a cidade “é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel.” (GOMES, 1997, p. 179), e, é dentro desta perspectiva que se apresenta a cidade de Manaus, de como ela vê e é vista a partir do olhar de Nael, sujeito solitário que caminha pelas ruas e pelos rios que a forma, narrador e, também a personagem mais interessante do livro (ALVES, 2017), **Dois Irmãos** de Milton Hatoum. E, para se estabelecer este discurso mútuo entre Nael e Manaus, partiu-se da análise comportamental dos dois, manifestada

pelo teor melancólico.

Cartografia da melancolia que há em nós

Homem livre, terás pelo mar sempre amor,
O mar é teu espelho; contemplas a tua alma
No infinito rolar de sua lâmina calma,
A tua alma não tem um menor amargor

Gostas de mergulhar no fundo de tua imagem;
Tu o abraças com o olhar, braços, teu coração
Às vezes se distrai com teu ruído vão
Ao som desse queixume indomável, selvagem.
(BAUDELAIRE, 2011, p. 39).

Manaus é a cidade alegórica no romance de Hatoum mapeada por uma cartografia simbólica, ultrapassando a noção meramente geográfica de espaço físico, como muitas das cidades presentes nos textos da Literatura (GOMES, 1997). Seu mapa é aberto sobre um plano de múltiplas consistências e de entradas, que o caracteriza ao mapa de Deleuze & Guattari (2011), proposto como um novo conceito de cartografia, baseado na ideia filosófica em que busca novas significações. Uma das quais, possibilita interpretar a cidade de Manaus, muito além de seu plano objetivo: o de cidade geográfica, mas também, proporciona vê-la em seu espaço subjetivo, por meio das descrições de seus cheiros e rios, sua melancolia diante da destruição de seus lugares, de sua natureza, pelo processo de industrialização e pela globalização impostos pelos grandes projetos econômicos na Amazônia. Tal descrição de novo mapa configurado em Manaus, permite escrevê-lo como um rizoma, no qual seu território passa por um processo de desterritorialização, como um dos “princípios de cartografia e de descalcomania: [em que] um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 29), o que possibilita nesta leitura, analisá-la enquanto uma cidade de cartografia, muito além da física.

Isto posto, ao lê-la enquanto espaço-personagem, ela assume uma entidade dotada de subjetividades e sensibilidades, as quais se correlacionam as do narrador-personagem Nael, que de modo geral, apresenta-a ao leitor. Assim, a cidade manauara estrutura-se no “esqueleto da maioria das obras literárias, cujo significado específico provém da maneira peculiar de recobri-lo com nervos e músculos. Poderíamos ir até mais longe, se pensarmos na correlação simbólica dos ambientes iniciais do livro.” (CANDIDO, 1993, p. 65).

Dentre essas sensações sentidas e captadas pelo olhar e pelo corpo da cidade, de maneira muito expressiva na narrativa de **Dois Irmãos**, está a presença da melancolia, tão recorrente entre as imagens das descrições da cidade feitas por Nael, quando constrói as imagens da cidade corroborando ao discurso de que a “alegoria é o corpo ou a sombra da melancolia” (STAROBINSKI, 2014, p. 16), confirmando a premissa de que

Toda narrativa é de alguma forma tributária de um impulso melancólico, pois ao mesmo tempo que atualiza eventos do passado reafirma o seu caráter por definição *passado*, isto é, que passou, morreu, deixou de existir e, portanto, pranteável. O que é a história [...], senão uma outra espécie de narrativa fundamentalmente melancólica, cujo objeto de estudo encontra-se ausente, inalcançável (LAGES, 2007, p. 131).

Diante dessa ausência de si, no caso de Manaus, perdendo-se na própria glória do passado (Ciclo da Borracha), e vendo-se destruída, mais uma vez pela implantação de um novo modelo de cidade, que representasse a modernidade, que já trouxe em seu cerne a ideia de que o mundo pode ser transformado, em que rejeita o mundo tal como ele tem sido no passado e toma para si a decisão de transformá-lo, justificando-se pela “A moderna forma de ser consiste na mudança compulsiva obsessiva: na refutação do que “meramente é” em nome do que poderia – e no mesmo sentido deveria

– ser posto em seu lugar.” (BAUMAN, 2005, p. 34), Manaus de forma amarga se encontra às margens de seu Rio Negro.

E, nesse processo de perda pela transformação imposta pela modernidade, sua forma de ainda se encontrar, é articular-se ao passado, mas com o pressuposto benjaminiano de que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de perigo.” (BENJAMIN, 2012, p. 243), e, desse jeito, faz Manaus para evitar seu esquecimento, e de alguma forma, manter-se lembrada, uma vez que o mundo moderno é um mundo que contém um desejo e uma determinação de desafiar a mesmice, já que a “opção é modernizar-se ou perecer.” (BAUMAN, 2005, p. 34), e quem se recusa a este processo pode se ver rejeitado e abandonado, ou continuar propício a um desgaste que se trava contra a natureza em curso, como se estivesse sendo castigado pelo sistema capitalista imposto, por não se inserir nele, como se observa nas precárias condições de vida em Manaus:

Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. Zana, que na juventude aproveitara os resquícios desse passado, agora se irritava com a geladeira a querosene, com o fogareiro, com o jipe mais velho de Manaus, que circulava aos sacolejos e fumegava (HATOUM, 2000, p. 128).

Esse passado glorioso, marcado pela tristeza do presente, contribui para a reconfiguração do mapa rizomático de Manaus, “mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga.” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 43), que são encontradas pela melancolia do espaço manauara, consequentemente refletida nos seus passantes, já que “os ambientes iniciais do livro em termos polares as opções que regem os atos dos personagens, vinculando-os aos líquidos, que a aparecem nos níveis natural, social, metafórico e simbólico.” (CANDIDO, 1993, p. 66).

Se as personagens leem a cidade, ela também o faz em relação a eles, isto é, a cidade repete uma vida idêntica a de seus habitantes, “Os habitantes voltam a recitar as mesmas cenas com atores diferentes, contam as mesmas anedotas com diferentes combinações de palavras; escancaram as bocas alternadamente com bocejos iguais.” (CALVINO, 1990, p. 39), nesse interdiscurso, a cidade se torna um elemento “muito importante para compreender a função do ambiente, tomado ao mesmo tempo como condicionamento e símbolo, são as metamorfoses sofridas” (CANDIDO, 1993, p. 75).

E dessas metamorfoses sofridas pela cidade de Manaus na contextualização do romance de Hatoum em discussão está a melancolia.

Manaus diante do reflexo de seu flâneur

A natureza é um templo onde vivos pilares
Por vezes dão a ouvir palavras muito estranhas;
Nas florestas dos símbolos o homem emaranha
Que o observam com olhos bem familiares.

Tais longos ecos que ao longe se escondem
Em uma tenebrosa e profunda unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade
As cores, os perfumes e os sons respondem
(BAUDELAIRE, 2011, p. 31).

A melancolia se caracteriza por um desânimo profundamente doloroso, pela inibição da capacidade para realização, que “se expressa em autorrecriações e autoinsultos, até atingir a expectativa

delirante de punição.” (FREUD, 2016, p.100). O sujeito melancólico mostra que algo lhe falta, provocando em si um sentimento de rebaixamento em sua autoestima, tornando-se um Eu indigno, “incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, insulta-se e espera ser rejeitado e castigado.” (FREUD, 2016, p. 103). Ele não julga que uma mudança lhe aconteceu, mas estende sua autocrítica ao passado, e como o “a verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar a imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade.” (BENJAMIN, 2012, p. 243).

Diante disso, ao narrar sua história e, consequentemente, a história da cidade de Manaus, Nael se vê melancólico frente a uma cidade alagada, melancólica e ilhada em seu passado glorioso, reduzindo-se a ruínas, graças às modificações urbanas advindas do desenvolvimento capitalista, que ao impor a civilização urbana e tecnológica pela implantação da Zona Franca na cidade, seus rios de ruas foram sendo substituídos bruscamente por avenidas largas, *shoppings* e *boulevards*, configurando a geografia do espaço em uma que correspondesse à modernização, caracterizada pela progressão de modo triunfante da quase totalidade da produção e do consumo humanos que se tornou “mediada pelo dinheiro e pelo mercado [...] pela comercialização e a monetarização dos modos de subsistência dos seres humanos penetraram os recantos mais longínquos do planeta” (BAUMAN, 2005, p. 13), e dentre esses lugares, Manaus que era um dos espaços promissores para este mundo visionário do dinheiro, também foi obrigada a se inserir, como se observa na passagem:

O que enraizava em cada lugar eram os negócios. Ouvira dizer que Manaus crescia muito, com suas indústrias e seu comércio. Viu a cidade agitada, os painéis luminosos com letreiros em inglês, chinês e japonês. Percebeu que sua intuição não falhara (HATOUM, 2000, p. 226).

Em vista disso, a cidade foi se transformando, assim como Nael, os dois às margens da melancolia, sendo como um o espelho do outro, refletindo as dores e as ruínas de suas próprias existências, e nessa experiência de trocas afetivas melancólicas entre Nael e Manaus, o peso do sentimento de amor pelo lugar, de pertencimento, faz-se inevitável, pois ao relatar suas memórias sobre sua vida e sobre a vida da cidade, Nael não hesita em descrever amargamente a dor de ter perdido as pessoas e a cidade de outrora, quando relembra os pequenos comércios nas ruas da cidade, o porto e a igreja quando caminhava, “Ali o movimento era de multidão: um vaivém noite e dia. Fechariam o restaurante, porque todos aqueles clientes, com suas anedotas obscenas, histórias de naufrágio e seres encantados, lembravam-lhe o pai.” (HATOUM, 2000, p. 64), criando uma referência identitária com o lugar, e com as pessoas que participaram e viveram sua vida com ele, como o seu avô Halim:

Ele me levava para um boteco na ponta da Cidade Flutuante. Dali podíamos ver os barrancos dos Educandos, o imenso igarapé que separa o bairro anfíbio do centro de Manaus. Era a hora do alvoroço. O labirinto de casas erguidas sobre os troncos fervilhava: um enxame de canoas navegava ao redor das casas flutuantes, os moradores chegavam do trabalho, caminhavam em filas sobre as tábuas estreitas, que formam uma teia de circulação. Os mais ousados carregavam um botijão, uma criança, sacos de farinha: se não fossem equilibristas, cairiam no Negro. Um ou outro sumia na escuridão do rio e virava notícia (HATOUM, 2000, p. 120).

Neste processo de andarilho pela cidade e a cidade o observando, Nael busca uma imersão nas sensações da cidade “Aos domingos, [...] passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus.” (HATOUM, 2000, p. 80), perde-se nas sensações, sucumbir-se ao arrasto de desejos aleatórios e aos prazeres, e ao registrar suas impressões, durante a caminhada pela Cidade Flutuante, descrevendo e vivendo o lugar, desenvolve sua sensibilidade “estética nas oscilações entre desenvolvimento e distanciamento, entre imersão emocional e descontrole, momentos de registros e análise cuidadosa [...] de impressões de ruas.” (FEATHERSTONE, 2000, p. 192), aproximando-se do flâneur, observador apaixonado, “[...]. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde

quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 20), por isso, a dor de Nael se identifica com a dor alegórica de Manaus, vendo-se destruída pela reconstrução do urbanismo, sentindo-se as dores da alteração profunda de sua paisagem, como consequência da ascensão da indústria e da burguesia.

Essa alegoria seria, então, “o cúmulo da melancolia: meio de conjurar a passagem do tempo e as imagens da destruição, certamente, mas ao custo de paralisar toda a vida, lançando sobre si mesmo e sobre o mundo um olhar de Medusa ...” (STARONBINSKI, 2014, p. 69), um olhar que se a cidade pudesse ou o próprio narrador petrificariam as ações invasoras tão impostas e injustas na cidade, pelo poder do Governo Militar no chamado plano de Metas para o desenvolvimento da Amazônia, em que cidades inteiras se viram castigadas pelas ações mal planejadas pelo Governo e até hoje, ficaram submersas em uma suposta modernidade, confinadas ao esquecimento político ou a “despejos e de ferramentas para a reciclagem do lixo” (BAUMAN, 2005, p. 13), ou na própria nomeação de Hatoum: *A cidade ilhada*.

Isso traduz de certo modo, a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade, como uma forma de “sugestão de uma certa generalidade, que olha os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados particulares do mundo fictício.” (CANDIDO, 1993, p. 45). Diante disso, Manaus representa o olhar que percorre as suas próprias ruas e os seus rios na amargura de “uma crise aguda da indústria de remoção do refúgio humano” (BAUMAN, 2005, p. 13), quando viu seus moradores sendo remanejados para dá espaço a sua nova arquitetura, como acontece com o próprio casarão árabe da família dos avôs de Nael, vendido para se tornar a “Casa Rochiram, um carnaval de quinquilharias importadas de Miami e do Panamá, encheu as vitrines.” (HATOUM, 2000, p. 255), exemplificando a expansão global da forma de vida moderna que liberou e pôs movimento a “quantidades enormes e crescentes de seres humanos destituídos de formas e meios de sobrevivência.” (BAUMAN, 2005, p. 14), característica do capitalismo em que a cidade agora estava mergulhada e se afundando. E, essa angústia se consolidou quando a Cidade Flutuante foi demolida:

Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite (HATOUM, 2000, p. 211).

Vê esta destruição, motiva tanto Nael, quanto Manaus alimentarem o que instinto melancólico, já embutido no Eu desses dois personagens de **Dois Irmãos**, que são destruídos paulatinamente pela sociedade de valores burgueses, nesse momento, corrobora a ideia de sensação de melancolia a “espelho castrador” (STARONBINSKI, 2014, p. 35), pois os dois são castrados de sua liberdade subjetiva. Manaus não tem mais só seus rios, Nael não tem mais suas ruas em rios, já que os fluxos dos carros e a velocidade da cidade grande chegam a Paris das Selvas.

E “Via um mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheios de seres que improvisaram tudo para sobreviver.” (HATOUM, 2000, p. 80-81) foi ameaçado pela mudança da globalização que tentou modificar Manaus e a partir disso, Manaus deixou de ser a mesma. Aquele cotidiano:

Apoiado no parapeito, Yaqub olhava os passantes que subiam a rua na direção da praça dos Remédios. Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro; na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer; no batente das janelas, tocos de velas iluminariam as noites da cidade sem luz. Fora assim durante os anos da guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro. Zana e Domingas acordavam de madrugada, a empregada esperava o carvoeiro, a patroa ia ao Mercado Adolpho Lisboa e depois as duas passavam a ferro, preparavam a massa do pão, cozinhavam. Quando tinha sorte, Halim comprava carne enlatada e farinha de trigo que os aviões norte-americanos traziam para a Amazônia. Às vezes, trocava víveres por tecido encalhado: morim ou algodão esgarçado, renda encardida, essas coisas (HATOUM, 2000, p. 22-23).

Foi modificado pelo olhar mercadológico e ameaçador do Governo Militar e do Capital estrangeiro, no romance exemplificado pelo indiano Rochiram. Agora, O discurso que dá a ver a cidade que deveria ser visível, não se faz presente, pois Manaus ficou abandonada e desprotegida, bem como Nael. Seu desenvolvimento tardio e incompleto fez com que suas alegorias estivessem associadas basicamente “a arquitetura da cidade [que está] ‘desde sempre em ruínas’”, (FEATHERSTONE, 2000, p. 191).

E, se “a modernidade elegeu o futuro como tempo privilegiado e identificou-se com a mudança, assimilando-a ao progresso.” (GOMES, 1997, p. 188), nessa perspectiva, se a cidade de Manaus – transitoriedade permanente – foi pensada como lugar e objeto dessa mudança capitalista, com o desenvolvimento tecnológico da Zona Franca de Manaus, esse processo de modernização, não chegou, e se chegou foi destruidor e incompleto! Manaus assim como as demais cidades, apresentadas como planos de fundo ou mesmo personagens alegóricas das ações, tornou-se mais um exemplo de cidade-problemática, com um palco de violências e manifestações sociais, que no caso de **Dois Irmãos**, essa crise pode ser observada na loja de Halim, atravessada pela violência, pela desestabilização de valores, de anarquia pela ação dos estudantes do Galinheiro dos Vândalos, em defesa das opiniões políticas defendidas pelos alunos e pelo professor Antenor Laval – frente às forças do Governo Militar, dentre outras ações sociais presentes no romance:

Humilhado no centro da Praça das Acácias, esbofetado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de sangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio. [...] A vaia e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. [...] Na manhã da caçada ao mestre eu apanhei a pasta surrada, perdida na beira do lago. Dentro da pasta, os livros e as folhas com poemas, cheias de manchas. [...] Ele não queria ser chamado de poeta, não gostava disso. Detestava pompa, ria dos políticos (HATOUM, 2000, p. 189-190).

Como se observa na narrativa de Hatoum, a cidade representa um caderno de vários discursos políticos, climáticos e geográficos, de violência, de solidão, de valores humanos corroídos, semelhantes à estrutura descuidada, com rachaduras nas paredes da cidade; é um lugar formador de opiniões que desafia o olhar do habitante, de quem lê e de quem busca um caráter afetivo com o espaço. Mas, que aos poucos vai perdendo a referência aos valores do passado, ficando à beira, à margem da melancolia de quem ressentido a dor de um passado glorioso, que não volta.

Manaus, em **Dois Irmãos**, encena em um palco atrofiado, sem acabamento digno de uma Belle Époque que tanto a glorificou no passado. Seu rio Negro está às escuras do sofrimento, e seu reflexo “reduzir-se a mera superfície refletora: a consciência transmutada em espelho [que] vivencia passivamente a reflexão. Ela apenas suporta as formas e as criaturas que se postam a sua frente, a fim de devolver-lhes o reflexo.” (STARONBINSKI, 2014, p. 34), e como nesse relato, ela vê Nael perambulando por suas ruas, melancolicamente, sádico e atroz ressentindo sua sorte, ela se reflete nele. E,

Mesmo que durante todo o texto, ele (o narrador) se proponha e o faz o papel de contar as suas memórias e as dos outros, ele acaba se identificando como um sujeito isolado e exilado no meio de uma cidade que estava se urbanizando com a chegada do progresso e das lojas que estavam modificando o espaço de Manaus. E Nael acaba se identificando com o tão sujeito da pós-modernidade descrito por Stuart Hall (ALVES, 2017, p. 161).

Um sujeito que se fundi ao próprio espaço da cidade, considerado como um “lugar em que o fato e a imaginação teriam de se fundir, aceitando, por outro lado, o fragmentário, o descontínuo, e contemplando as diferenças” (GOMES, 1997, p. 188), assim como seus estilos, sua multiplicidade de significados, sua delegação alegórica do eu confluindo-se a outros eus, acrescentando-se a alegoria do eu, “materializando-o, convertendo-o em objeto [...]. A alegoria desta feita, não se vincula mais à personificação: ela é despersonificada, desvitalizante, Tornar-se espelho” (STARONBINSKI, 2014, p. 33), buscando dessa forma “decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção” (GOMES, 1997, p. 179).

E no romance de Hatoum, essa dupla se faz presente, fazendo com que o texto, embora apresente “seus personagens protagonistas, secundários e terciários definidos, seu autor escreve a história enveredando seu leitor a atribuir importância a todos, inclusive ao próprio espaço onde se passa a narrativa, *quase um cortiço*” (ALVES, 2017, p. 91, grifo da autora), fazendo uma alusão direta ao romance de Aluísio Azevedo **O Cortiço** publicado em 1890, em que o autor desistindo de montar um enredo em função de pessoas, “ateve-se à sequência de descrições muito precisas onde cenas coletivas e tipos psicologicamente primários fazem, no conjunto, do cortiço a personagem mais convincente do romance” (BOSI, 2006, p. 190), do mesmo modo Hatoum faz da cidade de Manaus, em muitas cenas, como também personagem.

Assim, a cidade de Manaus continua como uma paisagem inevitável e essencial ao desenrolar da narrativa. Observá-la se faz necessário para buscar informações, respostas para as perguntas das dúvidas sobre a vida de Nael, seu conflito enquanto a questão paterna, até o próprio conflito espacial em que a cidade estava passando.

Ao ser “incumbido de vasculhar o centro da cidade, entrei nas barracas espalhadas no porto da praça dos Remédios, nos pequenos restaurantes encafuados no alto dos barrancos, nos botecos do labirinto da Cidade Flutuante.” (HATOUM, 2000, p. 92), era também uma forma do próprio narrador encontrar a teia ou fio de Ariadne que o ajudasse a sair de seu próprio labirinto, que se mescla ao da condição de Manaus naquele momento, depois de sua destruição de Cidade Flutuante a Cidade Polo Industrial.

Nesse sentido, o espaço da cidade é um objeto de análise que concerne ao estudo das partes da memória coletiva do narrador e se torna como mais uma personagem que flutua na mente de Nael (ALVES, 2017), pois fez uso de suas experiências, o próprio espaço social de Manaus de sua época e seus conflitos e suas muitas opiniões em silêncio. Essas experiências são utilizadas nos espaços sociais de Manaus para contextualizar as ações de Nael. No trecho abaixo, o narrador relata como ele vivencia a realidade social de Manaus em passeios ao lado de seu avô Halim.

Parecia um sufi em êxtase quando me recitava cada par de versos rimados. Contemplava a folhagem verde e umedecida, e falava com força, a voz vindo de dentro, pronunciando cada sílaba daquela poesia, celebrando um instante do passado. Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente. Às vezes ele se distraía e falava em árabe. Eu sorria, fazendo-lhe um gesto de incompreensão: “É bonito, mas não sei o que o Senhor está dizendo”. Ele me dava um tapinha na testa, murmurava: “É a velhice, a gente não escolhe a língua da velhice. Mas tu podes aprender umas palavrinhas, querido” (HATOUM, 2000, p. 51).

Isso se justifica pelo fato de a narrativa ser uma forma responsável por relatar aos outros, o que se passou, e aliado a ela, há uma grande importância da memória coletiva e histórica da sociedade na formação da identidade e da memória no indivíduo (HALBWACHS, 2013). A memória vai modelando o pensamento do narrador ao passo que o mesmo vai encontrando respostas para resolver seu drama, justamente para poder tecer fios, lembranças que possam se encaixar nas reflexões do narrador para poder compreender de fato, em sua trajetória, quem ele seria filho (ALVES, 2017).

E andar por Manaus é a sensação de refúgio e de alívio nos dias de folga de Nael, quando ia ao rio e ao cinema:

Mirava o rio. A imensidão escura e levemente ondulava me aliviava, me devolvia por um momento a liberdade tolhida. Eu respirava só de olhar para o rio. E era muito, era quase tudo nas tardes de folga. Às vezes Halim me dava uns trocados e eu fazia uma festa. Entrava no cinema, ouvia a gritaria da plateia ficava zozinho de ver tantas cenas movimentadas, tanta luz na escuridão. Depois eu cochilava e dormia uma, duas sessões e despertava com a lanterninha chacoalhando meu ombro. Era o fim. O fim de todas as sessões, o fim do meu domingo (HATOUM, 2000, p. 81-82).

Diante disso, o que se verifica é que Manaus, não figura no romance apenas como um meio de construção para entender a cidade contemporânea, a cidade global, a cidade que alguns chamariam de pós-moderna, mas como um modo cada vez mais significativo da experiência humana, dos que são a ela contemporâneos. O seu flâneur que se destaca nas ruas da cidade, apontando uma posição central da “locomoção na vida social: ele é constantemente invadido por ondas de experiências novas e desenvolve novas percepções enquanto cruza a paisagem urbana e as multidões.” (FEATHERSTONE, 2000, p. 189), estabelecendo também com ela uma relação, no caso de Nael “esquecido e alagado” (ALVES, 2017, p. 157), em sua dor que não passa e que não se esquece.

A figura do flâneur- Nael convida o leitor do romance a desviar o olhar para um outro tempo, para o tempo em que a cidade era majestosa e encantada com seus seres mitológicos, intrínsecos no imaginário da população ribeirinha, dos cantores, poetas e dos bêbados que preenchiam o medo do escuro das ruas às margens dos rios, de poesia, de uma Manaus vital ao sujeito que se enxerga e se encontra na cidade. Seja a Manaus da época ilustre da Belle Époque do passado, seja a Manaus do século XX, marcada pelas invasões dos projetos militares ou de desenvolvimento. Nael lança sobre a cidade um olhar atento sobre o seu mundo, sobre as pessoas que escolheram o lugar para viver e se identificar com ele, os manauaras, os índios, os nordestinos, os imigrantes, os estrangeiros, sobre a vida e sobre quem lá escolheu viver.

Também lança seu olhar para a cidade, símbolo de todas essas vozes que vão se multiplicando pelos rios, estradas e florestas adentro, mesmo que esta cidade ofereça surpresas para os olhos, “Feliz é aquele que todos os dias tem Filide ao alcance dos olhos e nunca acaba de ver as coisas que ela contém”, exclama-se, triste por ter de deixar a cidade depois de tê-la olhado apenas de relance.” (CALVINO, 1990, p. 54), a cidade permanece ali com suas trocas, seus olhares, e mesmo que ela vá perdendo seus passantes, sua “narrativa se ordena ao redor das coisas que nesse momento povoam o espaço.” (CANDIDO, 1993, p. 75), que vai se modificando para também modificar as pessoas.

E nessa “pluralidade de manifestações, pela particular trama entre energia vital e tensão mortal que abriga, a disposição melancólica continua estimulando a reflexão [...] continuando a se constituir num fascinante enigma do psiquismo humano.” (LAGES, 2007, p. 38), servindo de alegoria para representar a vida dos sujeitos em sociedades e a cidade nos sujeitos.

Considerações Finais

Diante do que foi exposto nas linhas passantes acima, chega-se a algumas considerações para este estudo sobre a cidade de Manaus na Literatura, que mesmo ficcionalizada torna-se uma das cidades imaginárias, ou seja, as “construções mentais e simbólicas elaboradas pela literatura sobre as realidades urbanas.” (PASAVENTO, 2009, p. 1). Estas urbes transfiguradas, melancólicas ou alegóricas, servem para expressar outros mundos que constituem uma forma de leitura sensível da realidade, exercida pela escrita do texto literário.

Assim, com o desenvolvimento urbano de Manaus, visível pelas aberturas das vias públicas, lojas de departamentos, construção de condomínios, e as novas experiências urbanas presente na vida social da cidade impostas pelo sistema capitalista e as intervenções militares na década de 1960 em diante, Manaus aos poucos vai perdendo todas as paisagens do passado em que o olhar de seu flâneur: Nael viu. Novos olhares são impostos a monotonia e beleza singular dos rios e das ruas confluídos pelas águas do rio Negro, substituídos pela velocidade, pela pressa, por novas necessidades sociais, marcando a nova configuração do espaço-água dessa cidade, mais ilhada e melancólica em sua própria dor.

Portanto, mediante a essa nova cartografia física e subjetiva da cidade, as lembranças e as associações da vida manauara vão fluindo por distrações e impressões do momento, passando a experiências de imagens que se encontram por meio de formas variadas de locomoção pela cidade, como uma viagem pela imaginação de quem a viu e foi visto pelo olhar da própria cidade, buscando nessa estranheza dos lugares e das multidões que passam pelas ruas de concreto, outrora banhadas pelo rio, pistas e vestígios de informações que remeteriam à beleza da majestosa senhora que foi construída as margens do labiríntico rio Amazonas.

Referências

- ALVES, Cristiane de Mesquita. **A voz do Narrador e da personagem através da memória em Machado de Assis e Milton Hatoum**. 1ª ed. São Paulo: Paco Editorial, 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do Mal**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre modernidade**: o pintor da vida moderna. Tradução e Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Sobre conceito de História. In: **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas; v.1).
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, FÉLIX. **Mil Plátos**: capitalismo e esquizofrenia. Vol.1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira; Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FEATHERSTONE, Mike. O flâneur, a cidade e a vida pública virtual. In: ARANTES, Antonio A (Org). **O espaço da diferença**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2000.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: **Neurose, psicose, perversão**. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Obras Incompletas de Freud. v. 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- GOMES, Renato Cordeiro. Cartografias urbanas: representações da cidade na literatura. **Semear**: Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 179-188, 1997. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html>. Acesso em: 24 mar. 2018.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. 7ª reimpr. São Paulo: Centauro, 2013.
- HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: Tradução e Melancolia. 1ª ed. 1ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2007.
- PESAVENTO, Sandra. Cidades imaginárias: literatura história e sensibilidades. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**. v. 6, ano VI, n. 1, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/vol18sandra.php>>. Acesso em: 24 mar. 2018.
- STARONBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire**. Trad. Samuel Titan Jr. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2014.
- VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

Matilde Serao e A conquista de Roma

Fabiano Dalla Bona*

Resumo

Partindo do conceito de cidade-capital de Solà-Morales (2002) este artigo traz uma análise das transformações sofridas pela cidade de Roma após ter sido proclamada capital da Itália em 1870, na visão da escritora e jornalista Matilde Serao no romance **La conquista di Roma** (A conquista de Roma) publicado em 1885. Entre outras coisas ela critica o processo de modernização da cidade que, em favor de uma equiparação às demais capitais europeias da época, sacrificava seu passado histórico e artístico para se adaptar às exigências de seu novo status. O protagonista do romance, em *flânerie* pelas ruas da cidade, observa sua paisagem e descreve sua inquietação ao se adaptar à nova vida na metrópole.

Palavras-chave: cidade-capital; Roma; literatura italiana; Matilde Serao.

Title

Abstract

Starting from the concept of city-capital by Solà-Morales (2002), this article presents an analysis of the transformations suffered by the city of Rome after being proclaimed capital of Italy in 1870, in the view of the writer and journalist Matilde Serao in the novel **La conquista di Roma** (The Conquest of Rome) published in 1885. Among other things, she criticized the process of modernizing the city which, in favor of equating the other European capitals of the time, sacrificed its historical and artistic past to adapt to the requirements of its new status. The protagonist of the novel, in *flânerie* through the streets of the city, observes its landscape and describes its restlessness when adapting himself to the new life in the metropolis.

Keywords: capital-cities; Rome; Italian literature; MatildeSerao.

Recebido: 19/01/2018

Aceito: 31/10/2018

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Associado de Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Neolatinas da Faculdade de Letras da UFRJ; docente permanente no Programa de Pós-graduação em Letras Neolatinas da UFRJ e do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italiana da USP. Coordenador de Integração de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes da UFRJ. Presidente da Associação Brasileira dos Professores de Italiano (2017-2019).

Em **Temática romanesca ou topoi literários de longa duração?** (no original **Temática romanesca o topoi letterari di lunga durata**), Clotilde Bertoni e Massimo Fusillo traçam um mapeamento temático do romance, e o fazem com cautela, somente após indicarem algumas respostas à insidiosa pergunta presente no título do estudo. Os autores esclarecem que não existe uma correspondência unívoca entre os temas e gêneros, e que os mesmos temas podem “competir” entre gêneros diversos, pois os temas se irradiam em todas as formas literárias e em todas as expressões artísticas. (BERTONI; FUSILLO, 2001, p. 31) Uma primeira resposta razoável à pergunta do *incipit* poderia nos induzir, portanto, à segunda parte do título: existem apenas *topoi* de longa duração transversais a todos os gêneros literários e a todas as formas artísticas?

Porém os autores esclarecem que se renunciarmos a uma impostação essencialista, também se pode relevar algumas temáticas que estabelecem uma relação privilegiada com o romance enquanto gênero, e que, inclusive contribuíram ao nascimento e desenvolvimento do romance em momentos cruciais da história literária. (BERTONI; FUSILLO, 2001, p. 31). Com tais precauções, eles analisam dois arquitémas que já a antiguidade clássica tinha associado ao romance: o *eros* e a viagem, e prosseguem explorando alguns campos temáticos típicos da grande estação da produção romanesca, e que coincide com a plena modernidade, concluindo que o romance do século XX adentra novos territórios temáticos e que coloca em discussão a própria noção do tema.

O romance moderno apresenta, assim, uma nova e extensa constelação temática, no interior da qual a cidade (a grande cidade europeia, a metrópole) assume um protagonismo autônomo. Mesmo que as obras literárias de todos os tempos tenham focado as cidades de algum modo, o tema literário da cidade é frequentemente considerado um fenômeno moderno sete e oitocentista, próprio de uma Europa que assiste ao nascimento de amplas concentrações urbanas naqueles locais onde se materializam políticas econômicas e sociais que acompanham a industrialização.

Os romances entre os séculos XVIII E XIX oferecem uma forma narrativa à cidade e codificam uma série de motivos de longa duração: a cidade como lugar de degrado ou de marginalização social, ou, vice-versa, de ascensão social e individual; a cidade como lugar de contradições e de antinomias, e que, por isto suscita tanto nos personagens como nos narradores, sentimentos ambivalentes de atração e repulsa; a cidade tentacular, a cidade monstro ou labiríntica; a cidade subterrânea do mistério e do delito; a dicotomia entre a cidade europeia e aquilo que é o *outro* e o *alhures*, por exemplo, nos campos do interior e nos territórios das colônias; e ainda a multidão, o tráfego, os encontros casuais, a neblina, os passeios. Esta lista é claramente redutiva e parcial, mas é útil à economia da presente discussão, pois o confronto com alguns temas que são elaborados pelo romance moderno para contar as modernas cidades europeias, são extremamente relevantes.

Se já ao longo de dois séculos, escritores e poetas consagram a grande cidade como um dos mais importantes aparatos expressivos da modernidade, no início do século XX, a metrópole torna-se não apenas objeto de novas disciplinas que conhecem um rápido crescimento, como o urbanismo, mas também é um tema chave entre aqueles de análise dos saberes que se desenvolvem entorno desta modernidade, graças à reflexão de intelectuais como Georg Simmel, Max Weber ou Walter Benjamin.

Já na atualidade, a cidade e a paisagem urbana são objetos de um renovado interesse de várias disciplinas e de uma constante atenção por parte da mídia, principalmente à luz das profundas modificações que atravessaram os cenários urbanos nas últimas décadas. As cidades de hoje são *redesenhadas* por um complexo conjunto de fatores que vão desde a difusão capilar do espaço urbano sobre o território, dilatado em vastas áreas metropolitanas, à recolocação das periferias, entendidas como espaços físicos e simbólicos, aos sempre mais consistentes fluxos migratórios, não mais e não apenas provenientes do campo, mas principalmente dos países que um tempo constituíam domínios coloniais europeus e outros devastados por guerras ou conflitos étnico-religiosos. A literatura

também reflete sobre essas mudanças, não apenas inventando sempre novas formas para falar dos espaços urbanos, mas também, numa espécie de viscosidade do sistema literário, re-semantizando e aprofundando exatamente aqueles temas já codificados no romance dito moderno.

É sabido que a Itália conheceu certo atraso nos processos de modernização se comparada a outros países europeus. Se é verdadeira a afirmação de que o país chegou tarde à modernidade e que apenas na literatura italiana pós-unitária os fenômenos urbanos começam a encontrar um espaço, também é verdade, como assevera Restucci, que é possível destacar uma verdadeira ausência, na península italiana, de um filão metropolitano na literatura compreendida entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX. (RESTUCCI, 1989, p.182) Todavia, generalizando, ele se esqueceu de considerar, entre outras, a obra de Matilde Serao, **La conquista di Roma**, como uma das presenças desse filão metropolitano na literatura. Os escritores italianos, afirma Restucci, lançaram uma forte resistência ao enfrentar, sem pré-julgamentos, as temáticas do urbanismo, e repropuseram a dialética entre uma vida rural de cunho pré-unitário a um mundo urbano em evolução do qual, com frequência, ele se distancia. Portanto, mesmo simplificando de modo notável, pode-se dizer que apenas na Itália da segunda metade século XX, em concomitância com as profundas e rápidas transformações sociais, econômicas e políticas do segundo pós-guerra, o nexos literatura/cidade se aprofunda e começa a dialogar, mais intensamente, também com outras questões como a industrialização ou a migração interna. (RESTUCCI, 1989, p.183-184)

As principais cidades europeias começaram a alargar os próprios confins, englobando caoticamente pequenos vilarejos e zonas industriais no tecido urbano, e deram vida a grandes conturbações nas quais a massificação da população urbana determinou a necessidade de novas políticas de gestão territorial. Solà-Morales define este novo modelo urbano desenvolvido no século XIX como “cidade-capital”, jogando com a dupla raiz do segundo termo que, se reconduzido ao latim *caput-itis*, significa a condição de “cabeça, centro do poder e das decisões, lugar onde se acumula a capacidade organizativa e se representa a nação” (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 57), enquanto a segunda raiz, *capitalis-ae*, o relaciona ao fenômeno de acumulação de bens e recursos e, mais em geral, com o capitalismo como nova forma econômica e social que encontra a sua sede privilegiada nos grandes centros urbanos. Nas palavras de Solà-Morales, as cidades-capital

deixam de ser recintos limitados para se configurarem como aglomerações contínuas e sempre inacabadas. As cidades-capital, por outro lado, são o cenário dos interesses privados, dos capitais que buscam na concentração urbana novas possibilidades de rentabilidade. A cidade-capital é ilimitada e debilmente planejada, porque seu principal objetivo consiste em liberar as forças produtivas e financeiras que nela têm as suas energias e o seu mercado. (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 58)¹

Os primeiros anos de Roma Capital foram caracterizados por uma controversa situação política, pelo conflito entre Igreja e Estado, e por uma grande transformação com a chegada de novos habitantes, novos dialetos que se ouviam nas ruas e com novas práticas de sociabilidade. A cidade atraía também um grande número de escritores e artistas, na sua maioria forasteiros, que se viam motivados a descrevê-la:

Sobrepõe-se à Roma sonolenta e provincial, todavia orgulhosa dos seus artistas, dos seus eruditos e dos seus- poetas, que havia caracterizado o longo pontificado de Pio IX (de 1846 a 1878 na cátedra de São Pedro), uma Roma bem diversamente frenética, pululante de jornalistas e de políticos. De fato, a capital atrai literatos e pintores de todo o país, e em particular das regiões meridionais e do Abruzzo. É suficiente fazer algumas rápidas contas. Se se excluem as estadias mais breves, nestes anos estabelecem a própria residência em Roma, Edmondo De Amicis (1870-71), Carlo Dossi (1872

¹ Dejan de ser recintos limitados para configurarse como aglomeraciones continuas y siempre inacabadas. Las ciudades-capital, por otra parte, son escenario de los intereses privados, de los capitales que buscan en la concentración urbana nuevas posibilidades de rentabilidad. La ciudad-capital es ilimitada y débilmente planeada, porque su principal objetivo consiste en dar juego a las fuerzas productivas y financieras que tienen en ella sus energías y su mercado. (todas as traduções, quando não indicado na bibliografia, são do autor)

e 1878-97, com uma pausa entre 1893 e 1894 quando é cônsul em Bogotá, e uma outra entre 1895 e 1896, quando é embaixador em Atenas), Edoardo Scarfoglio (1878-87), Gabriele D'Annunzio (1881-98 com duas interrupções entre 1883 e 1884 e em 1894), Matilde Serao (1882-87), Luigi Capuana (1882-83 e 1888-1902), o jovem Benedetto Croce (1883-86), Giovanni Verga (1886-88) e Luigi Pirandello (1887-89 e de 1892 em diante). (FRONTALONI; PEDULLÀ, 2012, p. 313)²

A escritora e jornalista Matilde Serao (Patras, 1856 – Nápoles, 1927) desembarca em 1882 naquela Roma que desde a publicação da Lei nº 33 de três de fevereiro de 1871 ostentava o título de capital da Itália. Três anos depois publica o romance intitulado **A conquista de Roma**. Mas anteriormente, desde a abertura da Porta Pia, em 20 de setembro de 1870, o novo papel da capital já vinha sendo redesenhado, poisa pequena “brecha” aberta pelos canhões de Lamarmora a

cem metros a oeste da Porta Pia, teve em si um significado mais simbólico do que militar. Mas de repente foi como se, graças àquela modesta abertura, tivesse entrado ar novo na cidade. Roma havia rompido o seu isolamento de séculos e no decorrer de poucos anos a sua vida mudou de modo que alguns julgaram traumático. (AUGIAS, 2007, p. 33)³

A condição da Roma como capital do Reino da Itália, determinou a adoção de estratégias de diferente índole com relação à cidade, que apostavam em maiores medidas para reforçar seu caráter simbólico a partir de uma perspectiva artística, ou bem incidiam, com pleno espírito positivista, nas melhorias necessárias para a sua adequação aos modos de produção próprios da industrialização. Antes de tudo, a necessidade da eficiência na organização urbana, que era vista como necessidade peremptória para os impulsos de suas estratégias, acarretou na adoção de uma atitude frequentemente privada de escrúpulos nos momentos de intervenções na cidade histórica. Os velhos traçados urbanos que se configuravam como locais abandonados e aptos ao crescimento da marginalidade social e da delinquência proporcionaram razões suficientes para que, a partir de uma visão higienista, fossem privados de todo valor patrimonial para serem considerados como infraestruturas obsoletas e organismos enfermos com declaradas inclinações à mutilação e à extirpação. Traçava-se um novo perfil envolvendo, mas não apenas, a construção dos palácios do poder que se tornaram o símbolo da cidade, como o *Madama* e *Montecitorio*, mas também com a construção dos hoje chamados “bairros históricos” como o *Esquilino* e o *Testaccio*, sem deixar de apontar a implementação da rede de transportes, a construção da Estação Ferroviária *Termini* e a circulação dos primeiros meios de transporte público, os *omnibus*.

O tecido urbano se expandia recobrendo de casas e de ruas aqueles terrenos que, até então, eram vinhedos, bosques, jardins privados e pastos. Até mesmo os venerandos monumentos da Roma clássica precisaram ser “ajustados” para que a sua presença não atrapalhasse demais o movimento da Roma moderna. Tramonti comenta que Roma procurava, desde 1871, “tornar-se uma capital moderna e definir o estilo da Itália pós-unitária, construído sobre um experimentalismo audaz que se relacionava com os estilos do passado e que havia tido como conclusão, a afirmação de um ulterior ecletismo historicístico.” (TRAMONTI, 2015, p. 53)⁴

2 Alla Roma sonnolenta e provinciale, ma comunque orgogliosa dei suoi artisti, dei suoi eruditi e dei suoi poeti, che aveva caratterizzato il lungo pontificato di Pio IX (dal 1846 al 1878 sul soglio petrino), si sovrappone una nuova Roma ben altrimenti frenetica, brulicante di giornalisti e di politici. La capitale richiama infatti letterati e pittori da tutto il paese, e in particolare dalle regioni meridionali e dall'Abruzzo. È sufficiente fare qualche rapido conto. Se si escludono i soggiorni più brevi, in questi anni stabiliscono a Roma la propria dimora Edmondo De Amicis (1870-71), Carlo Dossi (1872 e 1878-97, con una pausa tra 1893 e 1894 quando è console a Bogotá, e un'altra tra 1895 e 1896, quando è ambasciatore ad Atene), Edoardo Scarfoglio (1878-87), Gabriele D'Annunzio (1881-98 con due interruzioni tra 1883 e 1884 e nel 1894), Matilde Serao (1882-87), Luigi Capuana (1882-83 e 1888-1902), il giovane Benedetto Croce (1883-86), Giovanni Verga (1886-88) e Luigi Pirandello (1887-89 e dal 1892 in poi).

3 Cento metri ad ovest di Porta Pia, in sé ebbe un significato più simbolico che militare. Ma d'improvviso fu come se, grazie a quella modesta apertura, nell'antica città fosse entrata aria nuova. Roma aveva rotto il suo isolamento di secoli e nel volgere di pochi anni la sua vita cambiò in modo che alcuni giudicarono traumatico.

4 Diventare una capitale moderna e di definire lo stile dell'Italia postunitaria, costruito su di un audace sperimentalismo

Uma das primeiras estratégias adotadas na capital italiana foi aquela que procurava, a partir de uma perspectiva totalmente pré-urbanística e formalmente conservadora, fomentar a expressão simbólica do poder estatal, que se exemplifica na sua monumentalização, talvez com a falsa esperança de que a construção de novos marcos fosse capaz de oferecer referência sem um contexto de mudanças aceleradas e imprevisíveis, a exemplo da urbanização de Paris pelo Barão de Haussmann (1809 – 1891) e da transformação da *Ringstraße* de Viena. Roma construía novas pontes sobre o Tibre e novas artérias se abriam no interior da cidade antiga. Frontaloni e Pedullà indicam que aos anos 1880 corresponde uma “febre construtiva”:

Nos primeiros trinta anos após o fim do poder pontifício e o advento daquele saboiano, entre 1870 e 1900, Roma passa de 400 a 900 hectares de superfície e de pouco menos de 250000 a mais de 420000 habitantes. A cidade dos anos sessenta – de vistosa marca barroca, fechada dentro de suas muralhas, pontilhada de vilas patricias – sofre abatimentos e demolições, desenvolvendo-se primeiro a leste, depois em direção oeste, segundo as novas formas da cidade burguesa; ruas ortogonais, quarteirões para a classe média, pequenas vilas para a alta burguesia. (FRONTALONI; PEDULLÀ, 2012, p. 309)⁵

Não é preciso descrever detalhadamente o quanto a história antiga era apreciada no século XIX em toda a esfera cultural no Ocidente, mas vale lembrar que era a base da educação e inspirava as artes, a literatura e a arquitetura. Conhecer-la significava possuir um capital cultural e social, e esta foi uma das principais razões que ocasionou o grande deslocamento dos viajantes do *Grand Tour* para a Itália, número que cresceu ainda mais naquele século. É importante que, no romance, Sero sublinha que na área arqueológica “escavava-se continuamente” (SERO, 1885, p. 35), e estas escavações com a intenção de trazer à luz o glorioso passado não eram as únicas: “A construção de ministérios e de inteiros bairros para os novos funcionários determinou importantes trabalhos de escavação que certamente restituíram uma grande massa de materiais, mas na sua maioria fora de contexto, visto o desinteresse da administração e a pressa de construir novos edifícios. (BARBANERA, 2001, p. 14).⁶

A antiguidade romana também era uma rica fonte simbólica usada por várias e contraditórias ideologias. Em prática, por exemplo, os ingleses que estavam construindo seu império procuravam a inspiração e a legitimação no império romano, e na época do nacionalismo, os italianos, à procura de sua própria idade de ouro, miravam seu olhar especificamente para a antiguidade latina. (VANCE, 1997, p. 86)

Poucas foram as vozes contrapostas a este modo de pensar se manifestaram durante o debate sobre o modo e sobre o momento da transferência da capital de Florença para Roma. “A primeira ideia de Roma capital é, portanto, um produto da retórica, daquela retórica cuja influência, na Itália constituída, deveria ser a primeira coisa a ser abolida, se quisermos realmente tomar lugar entre as nações modernas mais civis” (JACINI, 1871, p. 17)⁷, anotava o senador lombardo, conde Stefano Francesco Jacini (1826 – 1891) na sessão de 23 de janeiro de 1871 no parlamento italiano.

Para Chabod, nos debates políticos da época, Roma era mais um mito e uma ideologia do que

che si relazionava agli stili del passato e che aveva avuto come conclusione l’affermazione di un ulteriore eclettismo storicistico.

5 Nei primi trent’anni dopo la fine del potere pontificio e l’avvento di quello sabauo, tra il 1870 e il 1900, Roma passa da 400 a 900 ettari di superficie e da poco meno di 250000 a più di 420000 abitanti. La città degli anni sessanta – di vistosa impronta barocca, chiusa tra le sue mura, punteggiata da ville patrizie – subisce sventramenti e demolizioni, sviluppandosi prima verso est, poi verso ovest secondo le nuove forme della città borghese: strade a scacchiera, isolati per il ceto medio, villini per l’alta borghesia.

6 La costruzione di ministeri e interi quartieri per i nuovi funzionari determinò imponenti lavori di sbancamento che certo restituirono una grande massa di materiali, ma per lo più fuori contesto visto il disinteresse dell’amministrazione e la fretta di costruire nuovi edifici.

7 La prima idea di Roma capitale è dunque un prodotto della rettorica, di quella rettorica la di cui influenza, ad Italia costituita, dovrebbe essere la prima cosa da abolire, se vogliamo veramente prendere posto fra le nazioni moderne più civili.

uma cidade real e existente. (CHABOD, 1990, p. 323) Da mesma forma que era um mito para o protagonista do romance de Seral. Quando da chegada do deputado Francesco Sangiorgio em Roma, o parlamentar de origem meridional (eleito pela região Basilicata), ainda dentro do trem, assim concebia a capital italiana:

Sim, era Roma. Agora aquelas quatro letras, redondas, claríssimas, vibrantes como as trombas de um exército em marcha, se desenhavam na sua imaginação, com uma obstinação de ideia fixa. O nome era breve e suavíssimo, como um daqueles flexuosos e encantadores nomes de mulher que são um segredo de sedução; e se lhe envolvia na mente em reviravoltas bizarras, em meandros de fascínio. Não podia, não sabia formar para ele mesmo uma ideia do que aquelas quatro letras, como que esculpidas no granito, representavam. A impressão de que aquilo fosse o nome de uma cidade, de um grande aglomerado de casas e de povo, fugia-lhe: Roma lhe era desconhecida. (SERAIO, 1885, p. 10-11)⁸

O total desconhecimento até mesmo da localização geográfica, além do aspecto da cidade e daquilo que nela encontraria, era uma realidade não apenas para o protagonista do romance, mas para a maioria dos habitantes do recém-nascido Reino da Itália:

E não a tendo visto, não podia representá-la senão abstratamente, como uma grande coisa flutuante, como um grande pensamento, como uma grande visão singular, como uma aparição feminina, mas ideal, como uma imensa figura de contornos indistintos. Assim, tudo aquilo que ele imaginava de Roma era grandioso, mas indeciso, indefinido: comparações estranhas, ficções que se transformavam em ideias, um tumulto na imaginação, uma mistura de imagens e de conceitos que se sobrepunham. Dentro daquela máscara glacial de meridional pensativo, ardia um fogo de uma imaginação habituada às contemplações egoísticas e solitárias: e Roma o agitava. (SERAIO, 1885, p. 11)⁹

Tudo era indefinido, grandioso e infinito. Da mesma forma que o senador Jacini, o fictício parlamentar Francesco Sangiorgio também via a cidade como um produto da retórica antiga e comparável, como se pode observar, às figuras mitológicas e à figura feminina de uma mãe ou de uma amante:

Oh! ele a sentia, Roma: a via como uma colossal sombra humana estender-lhe os imensos braços maternos, para fechá-lo em seu seio em um abraço potente, como aquele que Anteu recebia da terra, e dela saía revigorado: parecia-lhe ouvir, na noite, a irresistível suavidade de uma voz feminina que pronunciasse o seu nome, de vez em quando, provocando-lhe um arrepio de volúpia. A cidade o esperava, há tempo, como um filho amado e distante; e magnetizava-o com o desejo da mãe, profundo, que evoca o filho. (SERAIO, 1885, p. 11-12)¹⁰

Assim que desembarca do trem, o solitário deputado sente-se perdido e raptado pelo ritmo frenético e pela vastidão da capital, em pleno processo de desenvolvimento urbano:

Na Piazza Margherita ele viu o governo subir na carruagem, em meio à fila dos amigos que tinha-se formado, saudando: a senhora inclinava a cabeça pela portinhola, sorrindo; viu, depois, todos irem

8 Sì, era Roma. Adesso quelle quattro lettere, rotonde, chiarissime, squillanti come le trombe di un esercito in marcia, si disegnavano nella sua fantasia, con un'ostinazione d'idea fissa. Il nome era breve e soavissimo, come uno di quei flessuosi e incantevoli nomi di donna che sono un segreto di seduzione; e gli si avvolgeva nella mente in attorcigliamenti bizzarri, in meandri di fascino. Non poteva, non sapeva formarsi l'idea che quelle quattro lettere, come scolpite nel granito, rappresentavano. Il senso che quello fosse un nome di una città, di un grande agglomeramento di case e di popolo, gli sfuggiva: Roma gli era ignota.

9 E non avendola vista, non poteva rappresentarla che astrattamente, come una grande cosa flutuante, come un grande pensiero, come una grande visione singolare, come un'apparizione femminile ma ideale, come un'immensa figura dai contorni indistinti. Così, tutto quello che egli si figurava di Roma era grandioso, ma indeciso, indefinido: paragoni strani, finzioni che diventano idee, un tumulto nella fantasia, un miscuglio d'immagini e di concetti che si sovrapponevano. Dentro quella maschera glaciale di meridionale pensoso, ardeva il fuoco di una immaginativa abituata a contemplazioni egoistiche e solitarie: e Roma vi metteva il subbuglio.

10 Oh! egli la sentiva, Roma: la vedeva, come una colossale ombra umana, tendergli le immense braccia materne, per chiuderselo al seno, in un abbraccio potente, come quello che Anteo riceveva dalla terra, e ne usciva ringagliardito: gli pareva di udire, nella notte, la soavità irresistibile di una voce femminile che pronunziasse il suo nome, ogni tanto, dandogli un brivido di voluttà. La città lo aspettava, da un pezzo, come un figlio amato e lontano; e lo magnetizzava col desiderio della madre, profondo, che evoca il figliuolo.

embora de carruagem. Ele estava só, na vasta praça. No chão uma umidade como se tivesse chovido: todas as janelas do Hotel Continentale estavam fechadas. À esquerda, o Corso Margherita ainda em construção: montes de tábuas, de vigas e calça. Os *omnibus* dos hotéis davam a volta para irem embora. Três ou quatro carruagens, por indolência dos condutores que fumavam, ainda continuavam esperando. (SERAIO, 1885, p. 20)¹¹

Após o choque inicial, o primeiro problema encontrado pelo parlamentar foi aquele de encontrar um endereço; estabelecido inicialmente em um hotel defronte ao Parlamento, o narrador informa que “naquele dia não queria colocar seus pés em Montecitorio, não queria, por nada, ocupar-se com o mundo parlamentar: tinha necessidade de ver Roma”. (SERAIO, 1885, p. XX)¹² Na *Piazza Colonna*, endereço do hotel no qual estava hospedado, na saída de um café,

[...] por acaso, uma carruagem que passava lentamente sobre o lajeado molhado, esbarrou-lhe a vista do portão: ele subiu naquela carruagem com um ato decisivo.

“Onde comanda?” perguntou o cocheiro distraído, que não lhe dava o endereço.

“Para... São Pedro... sim, leve-me para São Pedro”, respondeu Sangiorgio.

O trajeto foi longo: as três ruas consecutivas, Fontanella di Borghese, Monte Brianzo, Tordinona, estavam repletas de veículos e de pedestres, estreitíssimas, contortas, com aquelas negras lojas de ferro-velho, de papelaria, todas sujas e poeirentas, com aqueles portõezinhos estreitos, com aquelas arcadas atemorizantes. No Castelo Sant’Angelo se respirava, mas sobre turvo rio amarelado havia uma densidade de casebres marrons, de construções bege, das mil pequenas janelas, das manchas de verde úmido sobre as fachadas, como se uma lepra nojenta as deturpasse, com suas fundações enegrecidas de ferrugem que a maré baixa deixava descobertas: aquela curva de rio, em direção a Trastevere, era ignóbil. Na Via Borgo a profunda quietude clerical iniciava, com os amarelados palácios silenciosos, com as lojas de objetos sacros, estatuetas, imagens oleográficas, rosários, crucifixos, sobre as quais estava pomposamente colocada a legenda: Objetos de arte. (SERAIO, 1885, p. 30-31)¹³

Após seu desembarque na Cidade do Vaticano, Sangiorgio, como um verdadeiro turista qual era, observa:

Na vastidão da praça, solitária, deserta, que ascende em direção à igreja, as duas fontes esguichantes, pareciam dois penachos brancos, e o obelisco do meio, um bastãozinho; e ao redor havia toda uma umidade leve, uma umidade de águas quase gotejante ao nível do solo, um silêncio de local desabitado. A carruagem girou ao redor do obelisco e parou defronte à grande escadaria. O deputado Sangiorgio olhava a fachada de São Pedro, parecendo-lhe muito pequena, muito achatada. [...] Quando estava no umbral, virou-se para olhar a praça, maquinalmente. Havia lido que um homem parecia uma formiga, daquela distância; mas nenhum homem apareceu, e a praça vazia, grandíssima, salpicada de água, sob o céu esbranquiçado, pareceu-lhe semelhante aos campos romanos, uma vastidão de campos desolados. (SERAIO, 1885, p. 31-32)¹⁴

11 Sulla Piazza Margherita egli vide il governomettersi in carrozza, in mezzo alla fila degli amici che si era schierata, salutando: la signora chinava il capo dallo sportello, sorridendo: videtutti andarsene, in carrozza, dopo. Egli era solo, sulla vasta piazza. Per terra un umidore come se avesse piovuto: tutte le finestre dell’AlbergoContinentale chiuse. A sinistra, il corso Margherita ancora in costruzione: mucchi di tavoloni, di travi e calcinacci. Gli *omnibus* degli alberghi voltavano per andarsene. Tre o quattro carrozze restavano, per indolenza dei cocchieri, che fumavano, aspettando ancora.

12 Quel giorno non voleva metterci piede, a Montecitorio, non voleva per nulla occuparsi del mondo parlamentare: aveva bisogno di veder Roma.

13 [...] Per caso, una carrozza che passava, lentamente, sul selciato bagnato, gli sbarrò la vista del portone: egli salì in quella carrozza con un atto decisivo.

“Dove comanda?” chiese il cocchiere a quel passeggero distratto, che non gli dava l’indirizzo.

“A... San Pietro... sì, portami a San Pietro”, rispose Francesco Sangiorgio.

Il tragitto fu lungo: le tre vie consecutive, Fontanella di Borghese, Monte Brianzo, Tordinona, erano ingombre di veicoli e di pedoni, strettissime, contorte, con quelle nere botteghe di ferravecchi, di cartoleria, tutte sporche e polverose, con quei portoncini angusti, con quegli angiporti paurosi. A Castel Sant’Angelo si respirava; ma sul torbido e quasi immobile fiume giallastro, era una fittezza di casupole brune, di casamenti bigi, dalle mille piccole finestre, dalle chiazze di verde umido, sulle facciate, come se una schifosa lebbra li deturpasse, dalle fondamenta nerastre di ruggine, che l’acqua bassa lasciava scoperte: quel gomito di fiume, verso Trastevere, era ignobile. In Via Borgo la quiete profonda clericale cominciava, coi palazzi bigiognoli silenziosi, con le botteghe di oggetti sacri, statuette, immagini oleografie, rosari, crocifissi, su cui era pomposamente messa la leggenda: Oggetti di arte.

14 Nella vastità della piazza, solitaria, deserta, che ascende verso la chiesa, le due fontane zampillanti, sembravano

Augias (2007, p. 33) comenta que foram enormes as transformações sofridas pela cidade nas primeiras inquietas décadas que seguiram a unificação do país e a formação do “novo italiano” e que alguns lugares adquiriram um novo caráter, como aqueles dedicados aos passeios, às compras, aos encontros da embrionária burguesia e dos numerosos visitantes estrangeiros como a *Via Del Corso*, a *Piazza di Spagna* e a *Piazza San Pietro*: tais locais foram enriquecidos com um novo mobiliário urbano à altura das novas exigências de uma capital.

O *Corso*: artéria central da Roma Capital, meta preferida de passeio elegante ou a “rua do bem-estar” como a classifica Ceccarelli (2001, p. 15), era o local onde ver e ser visto estava na ordem do dia. Centro de prosperidade em comparação ao restante da cidade, o elegante logradouro atraía os estrangeiros que, após a visita às mágicas ruínas e aos sacros monumentos, por ali passeavam e faziam compras; porém “os compradores não são apenas os estrangeiros, mas também os forasteiros e romanos com muito dinheiro e que querem parecer *bonvivants* e *chic*”. (CECCARELLI, 2001, p. 16)¹⁵ Era uma Roma mais internacional onde florescia uma nova classe social em busca de bem-estar, de diversão e de uma prosperidade a ser obtida a todo custo, “em nome de um condenado e mesmo confuso progresso” (CECCARELLI, 2001, p. 16)¹⁶; enfim, era a Roma Capital do Reino da Itália.

Ainda um passeio da esquina de Piazza Sciarra até a Piazza San Carlo, sempre ao longo do Corso, um Corso de dia festivo, com todas as lojas fechadas e naquela hora da tarde invernal, entre as duas e meia e as três, uma hora vazia. Na Piazza Colonna o confeitiro Ronzi e Singer estava aberto, mas sem uma alma, com as vitrines onde sobrara pouca *bomboniere* e sobre o grande balcão marmóreo os pratinhos de cristal sem docinhos; fechado o quiosque dos jornais ao lado da fonte. De Montecitorio, um grande ângulo de sol pálido sobre a fachada do palácio Chigi; algumas raras carruagens de aluguel despontavam da Via Bergamaschi, passavam rente à morena coluna Antonina, e iam enfiar-se lentamente no Vicolo del Cacciabove. Através dos vidros fechados via-se o Café o Parlamento, baixo, azulado, semelhante a uma cripta de densas sombras: dentro, ninguém. Defronte ao licorista Morteo, dois jornalistas, dois rapazes, conversavam com as mãos nos bolsos do paletó, bocejando, com a cara de dois seres mortalmente entediados, um outro grupo de quatro ou cinco rapazes, detrás dos cristais do Café Aragno, tomando um vermute, e lendo um fascículo de papel rosa, um jornalzinho literário; e depois, todo um trecho do Corso até San Carlo, com alguns raros passantes, com alguma senhora que saía de um portão, e logo subia em uma carruagem fechada que partia como uma flecha. Um doce siroco invernal temperava e sobrecarregava o ar; e naquela sexta-feira, naquele dia de Natal, naquela hora da tarde, de repente, a vida de Roma parecia suspensa. Todo aquele quarteirão central da cidade, aquele trecho do Corso sempre tão férvido de movimento, com as suas quatro praças, Sciarra, Montecitorio, Colonna, S. Carlo, com os seus cafés sempre barulhentos, com as suas lojas elegantes, com as suas calçadas superlotadas, naquele alegre dia de festa, naquela temperatura agradável, como que flagrado por uma improvisa atonia profunda. (SERAIO, 1895, p. 91-92)¹⁷

due pennacchi bianchi, e l'obelisco di mezzo un bastoncello; e intorno intorno era tutta una bagnatura lieve, un umidiccio di acque quasi trapelanti a fior di suolo, un silenzio di luogo disabitato. La carrozza girò intorno all'obelisco e si fermò innanzi alla grande scalea. L'onorevole Sangiorgio guardava la facciata di San Pietro, sembrandogli molto piccola e molto schiacciata. [...] Quando fu sulla soglia, si voltò a guardare la piazza, macchinalmente. Aveva letto che un uomo sembrava una formica, a quella distanza; ma nessun uomo comparve, e la piazza vuota, grandissima, cosparsa di acqua, sotto il cielo biancastro, gli parve simile alla campagna romana, una vastità di campagna brulla.

15 Gli acquirenti non sono soltanto gli stranieri ma pure i forestieri e i romani con molti soldi e che vogliono apparire *bon vivants* e *chic*.

16 In nome di un condannato seppur confuso progresso

17 Ancora una passeggiata dall'angolo di Piazza Sciarra sino a Piazza San Carlo, sempre lungo il Corso, un Corso di giorno festivo, con tutte le botteghe chiuse e in quell'ora del pomeriggio invernale, fra le due e mezzo e le tre, un'ora vuota. A Piazza Colonna, il pasticciere Ronzi e Singer era aperto, ma senza un'anima, con le vetrine dove restavano poche bomboniere e sul grande banco marmoreo i piattelli di cristallo vuoti di pasticcini; chiuso il chiosco dei giornali accanto alla fontana. Da Montecitorio, un grande angolo di sole pallido sulla facciata del palazzo Chigi; qualche rara carrozza da nolo sbucava da Via Bergamaschi, rasentava la bruna colonna Antonina, e andava lentamente a infilarsi nel vicolo del Cacciabove. Dai vetri chiusi si vedeva il Caffè del Parlamento, basso, azzurrognolo, simile ad una cripta dalle ombre fitte: dentro, nessuno. Innanzi al liquorista Morteo, due giornalisti, due giovinetti, chiacchieravano con le mani nelle tasche del *paletot*, sbadigliando, con la cera di due esseri mortalmente annoiati, un altro gruppo di quattro o cinque giovinetti, dietro i larghi cristalli del Caffè Aragno, prendendo dei vermouth, e leggendo un fascicoletto di carta rosa, un giornalettino letterario; e poi, tutta una lunghezza di Corso sino a San Carlo, con qualche raro passante, con qualche signora che sbucava da un portone, e montava subito nella carrozza chiusa, che partiva come una freccia. Un dolce scirocco invernale

O trecho descreve a tarde do dia de Natal. Embora fosse um dia atípico, percebe-se toda a vida agitada da urbe. A vida diurna, pois, como se infere também do texto, girava ao redor daquela nova burguesia composta por empresários e burocratas, por funcionários dos ministérios e do Parlamento, dentre os quais o próprio Sangiorgio. Estes novos-ricos provinham de toda a Itália, e graças àqueles oriundos das regiões do norte da península, difundiu-se o hábito dos encontros ao ar livre. Se anos antes, na Roma Pontificia, as residências dos nobres e do alto clero constituíam o ponto de encontro e de sociabilidade, a nova classe começou a privilegiar o espaço público, a *piazza*, pois era urgente ver e ser visto, como já acenado. Dentre as inúmeras praças, justamente, a *Piazza Colonna* era o coração político da Urbe, com seus cafés *Ronzi & Singer* (com confeitaria especializada em violetas açucaradas), o *Caffè Ciliario* (que importou para Roma o hábito piemontês do consumo do vermouth), o *Caffè Cavour* (antigo *del Giglio*), *Caffè degli Specchi*, *Caffè Colonna* o primeiro a ter o serviço prestado por mulheres, além do *Caffè Morteo* e do *Caffè Aragni*, ambos na Via del Corso, frequentado pelos jornalistas do *Capitan Fracassa*. (ABBATE, 2014, p.117) Os cafés eram os locais preferidos da classe parlamentar, pois “gritava-se no café, [...] tinha-se um ar de conjurados em frente às mesinhas que o licorista Ronzi e Singer coloca em frente à sua loja, no verão, na Piazza Colonna.” (SERAO, 1885, p. 289)¹⁸

Sempre na *Piazza Colonna*, Sangiorgio sente toda a vida eletrizante da capital, iluminada, barulhenta e veloz, onde

grupos de pessoas estavam parados nas calçadas. Uma intensidade de vida começou a aquecer-lhe o sangue. Um senhor, em uma rodinha defronte a Ronzi e Singer, falava forte que a abertura do Parlamento fora estabelecida para vinte de novembro. As *trattorie* Del Fagiano e delle Colonne, sob o pórtico de Veio, estavam repletas de luz. Através dos vidros, pareceu ao deputado Sangiorgio de discernir, na trattoria delle Colonne, o deputado Zanardelli, de quem conhecia um retrato. (SERAO, 1895, p. 39)¹⁹

Em outro trecho, na já citada *praça*, momentos antes da cerimônia de abertura dos trabalhos do Parlamento no Palácio de Montecitorio, o narrador comenta:

Do licorista Ronzi e Singer ao Clube de Caça, ao grande terraço de dona Teresa Boncompagni, princesa de Venosa e dama da rainha, ao Círculo Nacional, as bandeiras tricolores pendiam desfraldadas: no ângulo do Palácio Chigi, no terraço da embaixada austríaca as duas bandeiras se uniam fraternamente. Na nitidez da luz, onde tudo parecia vibrar, em contornos precisos e aguçados, emitiam uma nota aguda, alegríssima; e o tom amarelo do areão espalhado pelo Corso e pela subida de Piazza Colonna até o Palácio Montecitorio se reforçava. No terraço do Círculo Nacional, um maciço de sombrinhas vermelhas, brancas e azuis como que alouradas pelo sol. Dos dois lados do Corso, da Via Cacciabove, da Via della Missione, da Via Bergamaschi, havia um acorrer contínuo de gente, em bandos, em grupos, um luzir de cartolas negras, um cintilo de dragonas douradas, um movimento ondulante de plumas brancas e róseas nos chapéus femininos. (SERAO, 1885, p. 47)²⁰

temperava e appesantiva l'aria; e in quel venerdì, in quel giorno di Natale, in quell'ora pomeridiana, pareva a un tratto sospesa la vita di Roma. Tutto quel quartiere centrale della città, quel tratto di Corso sempre così fervido di movimento, con le sue quattro piazze, Sciarra, Montecitorio, Colonna, S. Carlo, con i suoi caffè sempre chiassosi, con le sue botteghe eleganti, coi suoi marciapiedi affollati, sembrava, in quel lieto giorno di festa, in quella temperatura mite, come colto da improvvisa profonda atonia.

18 Si strillava al caffè, [...] si aveva l'aria di congiurati davanti ai piccoli tavolini che il liquorista Ronzi e Singer mette innanzi alle sue botteghe, nell'estate a Piazza Colonna.

19 Gruppi di gente erano fermi sui marciapiedi. Una vivezza di vita cominciò a riscaldargli il sangue. Un signore, in un crocchio, davanti a *Ronzi e Singer*, diceva forte che l'apertura del Parlamento era stabilita pel venti novembre. Le trattorie del *Fagiano* e *delle Colonne*, sotto il portico di Veio, erano riboccanti di luce. Attraverso i vetri, parve all'onorevole Sangiorgio di discernere, nella trattoria *delle Colonne*, l'onorevole Zanardelli, di cui conosceva un ritratto.

20 Dal liquorista Ronzi e Singer, al *Club delle Cacce*, al grande balcone di donna Teresa Boncompagni, principessa di Venosa e dama della Regina, al *Circolo Nazionale*, le bandiere tricolori pendevano spiegate: all'angolo del palazzo Chigi, sul balcone dell'ambasciata austriaca, le due bandiere si univano, fraternamente. Nella nitidizza della luce, in cui tutto pareva vibrasse, a contorni precisi e taglienti, i tre colori, vividi, gittavano una nota acuta, allegrissima: e il tono giallo del sabbione sparso per il Corso e per la salita di Piazza Colonna sino al Palazzo Montecitorio, si rinforzava. Sulla terrazza del Circolo Nazionale, era una fittezza di ombrellini rossi, bianchi, azzurri, come imbionditi dal sole. Dai due lati del Corso,

A população se amontoava na praça, e no interior do Parlamento os seletos convidados, para ver as personalidades, senadores e deputados e, é claro, o Rei e a amada Rainha Margherita (Margherita Maria Teresa Giovanna di Savoia, 1851 – 1926):

Quando ela [a rainha] ia, em grande gala na berlinda real, à solene abertura do Parlamento, e fazia o seu ingresso no plenário, antes do Rei, tomando lugar na tribuna real, todos se levantavam em sinal de respeitosa homenagem. Um aplauso fragoroso, seguido por intermináveis “viva a Rainha”, acolhia a chegada da Augusta Senhora, a qual, com um daqueles sorrisos que sabem ser graciosos e reais ao mesmo tempo, respondia à saudação entusiástica fazendo uma reverência. (ROUX, 1901, p. 126)²¹

Nascia uma nova mundanidade, mais europeia, porém não menos provincial, que aos poucos deixava para trás a Roma pontifícia para se tornar cada vez mais laica, mais burguesa, mesmo que com anos de atraso em relação a outras capitais. E um pouco da nova rotina da capital do reino é ilustrada a Sangiorgio por seu colega, o deputado Tullio Giustini:

Aquele é o Quirinale: a rainha, o rei, a corte. Exatamente ali, naquela luz rósea. Quatro bailes, oito recepções oficiais, quarenta almoços de gala, vinte noites teatrais, quatro concertos, trinta inaugurações, quatrocentas apresentações, brilhantes no pescoço, adornos sobre o peito, plumas nos chapéus, costas nuas, massas folhadas de fígado gordo e quadrilhas de honra... quem pensa que haja outra coisa? Mas esta bela rainha que saúda, com tanta amabilidade, amigos e inimigos, monárquicos e republicanos, também é uma mulher que sente, que pensa, que sabe, que escuta: mas este rei, sobrecarregado de um fardo tão pesado, obrigado assim, imperativamente, à uma obediência contínua, não é um homem, ele também não tem uma consciência, um critério, uma vontade? E toda esta gente da corte, militares e funcionários, damas de honra e diplomatas, mordomos e servos, não se agitam, não lutam, não vivem, talvez? E o quê? Uma reverência é toda a manifestação deles? Não sabem senão caminhar antes do rei em uma sala? Quem diz isto? Não têm amor e ódios e paixões furiosas de ambição? Cada uma daquelas mulheres, não têm um desejo, uma inveja, um remorso amargo?” (SERAIO, 1885, p. 114-115)²²

E a propósito desta mundanidade, é obrigatório convocar Walter Benjamin que analisa a transformação do ambiente urbano do século XIX ligando-o ao nascimento de uma figura essencial à compreensão das características particulares, psicológicas e perceptivas da paisagem urbana da época. É o *flâneur*:

A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as suas quatro paredes. Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas as varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. A vida em toda a sua diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas

da Via Cacciabove, da Via della Missione, da Via Bergamaschi, era un accorrere continuo di gente, a frotte, a gruppi, un luccicare di tube nere, uno scintillio di spilline dorate, un movimento ondeggiante di piume bianche e rosee, sui cappelli femminili.

21 Quando Ella andava in grande gala, nella berlina reale, alla solenne apertura del Parlamento e faceva il Suo ingresso nell’aula prima del Re, prendendo posto nella tribuna reale, tutti si alzavano in piedi, in segno di rispettoso omaggio. Un applauso fragoroso, seguito da interminabili “viva la Regina”, accoglieva l’arrivo dell’Augusta Signora, la quale, con uno di quei sorrisi che sanno essere graziosi e regali al tempo stesso, rispondeva al saluto entusiastico, inchinandosi.

22 Giustini taceva, fissando ancora gli occhi sull’immenso paesaggio della città che pareva annegata nel sottilissimo aere nebbioso sciroccale. Sangiorgio ascoltava, turbato, con un palpito di ansietà nel cuore, come all’appressarsi di un pericolo. “Quello è il Quirinale: la regina, il re, la corte. Proprio lì, in quella luce rosea. Quattro balli, otto ricevimenti ufficiali, quaranta pranzi di parata, venti serate teatrali, quattro concerti, trenta inaugurazioni, quattrocento presentazioni, brillanti al collo, decorazioni sul petto, piume sui capelli, spalle nude, pasticci di fegato grasso e quadriglie d’onore... chi pensa che vi sia altro? Ma questa bella regina che saluta, con tanta amabilità, amici e nemici, monarchici e repubblicani, è anche una donna che sente, che pensa, che sa, che ascolta: ma questo re, carico di così pesante fardello, obbligato così doverosamente a un’obbedienza continua, non è un uomo, non ha anch’egli una coscienza, un criterio, una volontà? E tutta questa gente di corte, militari e impiegati, dame d’onore e diplomatici, maggiordomi e servitori, non si agitano, non lottano, non vivono forse? E che? Una riverenza è tutta la loro manifestazione? Non sanno che camminare davanti al re, in una sala? Chi dice questo? Non hanno amore e odii e passioni furiose di ambizione? Ognuna, di quelle donne, non ha un desiderio, un’invidia, un rimpianto amaro?”

da calçada e contra o pano de fundo cinzento do despotismo. (BENJAMIM, 1995, p. 35)

O *flâneur* é aquele indivíduo que percorre a cidade procurando refúgio na multidão; ele acaba por ser inseparável da imagem da Paris oitocentista, principalmente graças à obra de Baudelaireque, nas multidões que se amontoavam nos *boulevards* da capital francesa, via a possibilidade de contraste, aquilo que Sennett indica como o *spleen* da vida moderna, ou seja, uma condição de indiferença em relação ao mundo exterior, típica da vida metropolitana. (SENNETT, 1990, p. 121) O *flâneur* é o típico “homem moderno” baudelaireano, pois é

dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande *deserto de homens*, tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur*, um objetivo mais geral, diverso do prazer efêmero da circunstância. Ele busca esse algo, ao qual se permitirá chamar de *modernidade*, pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão. (BAUDELAIRE, 2006, p. 859)

Da mesma forma são retratados alguns dos personagens de Serao:

Talvez, suave sonhador que qualquer realidade nauseava, [Serra, outro deputado], havia descido lentamente naquela Roma que ele amava, ou, mais provavelmente, costeando as grandes sebes floridas de espinheiros brancos e de rosinhas, tinha ido passear pelas amplas alamedas, profundas e recolhidas, da Vila Pamphily, reencontrando as suas caras ilusões naquela verdura de campo, impregnando-se daquela alta beleza natural. (SERAO, 1885, p. 105-106)²³

Ou ainda no seguinte trecho:

Os dois deputados haviam descido até a praça próxima da fonte de Paulo III, caminhando devagar. Um princípio de umidade crepuscular filtrava através do siroco, ou melhor, o siroco diurno, tépido, transmutava-se no úmido siroco noturno que invade a cidade ao cair do dia. As carruagens senhoriais desciam da Vila Pamphily, voltando em direção a Roma. Apoiados ao parapeito do terraço que olha a cidade, os dois deputados seguiam as carruagens com o olhar. [...] Na ampla bacia a água caía fragorosamente de três bocas; duas servas estavam sentadas no parapeito da bacia e discorriam; um padre alemão, de um terracinho, olhava Castel Sant'Angelo, o rio e abaixo, na vertical, a reta Via della Longarna em Trastevere, sob a Vila Corsini. A passeata entrava na Via Garibaldi; Giorgio Serra havia se colocado ao final dela, olhando o campo e a paisagem de Roma amorosamente. Os dois deputados haviam acelerado o passo, mas de vez em quando, deviam parar para as carruagens senhoriais que transitavam. (SERAO, 1885, p. 101)²⁴

Retomando algumas ideias de Baudelaire, como aquela da realidade da grande cidade e das multidões nas ruas, o pintor da vida moderna - e aqui poderíamos pensar no intérprete da vida moderna no qual se transforma Matilde Serao através do personagem Francesco Sangiorgio - não tinha alternativa senão aquela de “casar-se com a multidão” e fazer dela o seu reino, já que

o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. [...]. Admira a beleza eterna e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelo sopro do sol. Admira as belas carruagens, os garbosos

23 Forse, mite sognatore che qualunque realtà nauseava, era disceso lentamente in quella Roma che egli amava, o, più probabilmente, costeggiando la grande siepe fiorita di biancospini e di roselline, era andato a passeggiare per gli ampi viali, profondi e raccolti, di villa Pamphily, ritrovando le sue care illusioni in quella verdezza di campagna, impregnandosi di quell'alta bellezza naturale.

24 I due deputati erano discesi sino al piazzale presso la fontana di Paolo III, camminando piano. Un principio di umidità crepuscolare filtrava attraverso lo scirocco, o piuttosto lo scirocco diurno, tepido, si tramutava nell'umido scirocco notturno che invade la città al cader del giorno. Gli equipaggi signorili discendevano da villa Pamphily, tornando verso Roma. Appoggiati al parapetto della terrazza che guarda la città, i due deputati seguivano con lo sguardo le carrozze. [...] Nell'ampia vasca cadeva fragorosamente l'acqua da tre bocche; due serve erano sedute sul parapetto del bacino e discorrevano; un prete tedesco guardava, da un terrazzino, Castel Sant'Angelo, il fiume e giù, a picco, la diritta Via della Longara in Trastevere, sotto villa Corsini. La dimostrazione imboccava Via Garibaldi; alla coda si era messo Giorgio Serra, guardando la campagna ed il paesaggio di Roma amorosamente. I due deputati avevano affrettato il passo, ma dovevano ogni tanto sostare per gli equipaggi signorili che transitavano.

cavalos, a limpeza reluzente dos lacaios, a destreza dos criados, o andar das mulheres ondulosas, as belas crianças, felizes por viverem bem vestidas; resumindo, a vida universal. (BAUDELAIRE, 2006, p. 857-858)

Francesco Sangiorgio, observando o crepúsculo, “todo pálido, dobrou-se maquinalmente para olhar também ele, para baixo, como para descobrir a misteriosa máquina de Roma”. (SERAIO, 1885, p. XX)²⁵ Ele admira a cidade como misteriosa máquina, como o *flâneur* baudelairiano, com o vai-e-vem das carruagens, o caminhar das mulheres, o movimento dos servos e operários e as construções. Mas seu interlocutor o faz perceber o quanto a cidade e seus habitantes são indiferentes aos forasteiros, comportamento típico da vida moderna:

“E como se sonha, vindo aqui!” prosseguiu Tullio Giustini, com um breve riso sarcástico. “Toda a serenidade amorosa de grande cidade que vos espera, pois vós sois jovem e tendes inteligência e quereis trabalhar e não ser indigno da cidade augusta. Eu também vim para cá e me parecia que o primeiro cidadão romano devesse me abraçar. Ao invés, após três ou quatro anos de agonia, de tormentos internos e de fortes desilusões, aprendi várias coisas: que eu era aberto demais para vencer na política, que era feio demais para agradar as mulheres, que era doente demais para vencer na ciência, que era duro demais para vencer na diplomacia. Isto eu aprendi e disto uma verdade fúlgida como o sol, terrível como a própria verdade: Roma não se dá a ninguém!” (SERAIO, 1885, p. 118-119)²⁶

A indiferença da população da metrópole é um dos temas centrais do ensaio de **As metrópoles e a vida do espírito**. Na opinião de Simmel (1996, p. 40), a metrópole é a forma geral que o processo de racionalização das relações sociais assume: ela é o lugar onde habita o *Geist*, o espírito, e não o indivíduo. Assim, as transformações vividas pela jovem capital do Reino, “ela é tão grande, tão complicada, tão delicada no seu mecanismo, tão potente nos seus balanços de aço, que quando eu me dobro para olhá-la, daqui de cima, me amedronta, como uma máquina infernal” (SERAIO, 1885, p. 116-118)²⁷, como afirma o personagem de Serao, deixavam-na pronta para se tornar sede privilegiada de cultura e de literatura e preparavam-na para se tornar moderna. De fato, vivia um intenso fermento de atividades literárias e a consequente formação de um novo público que manifestava uma demanda social de mobilização ideológica e também de gratificação cultural. Aquela médio-alta burguesia que estava se sobrepondo à antiga aristocracia, readaptava seus mitos e suspirava pelo advento e o aval de um intérprete de sua classe.

“[...] Ela [Roma] é indiferente, é a imensa cidade cosmopolita, que tem este caráter de universalidade, que tudo sabe, porque tudo viu. A indiferença: a serenidade imperturbável, a alma sura, a mulher que sabe amar. É o siroco espiritual, a temperatura tépida e uniforme, que vos enfraquece os nervos, vos amolece a vontade e vos dá, de vez em quando, as grandes rebeliões internas e os grandes desconfortos. Mesmo assim, nela deve ter alguém ou algo que turbe esta serenidade, que vença esta indiferença. Alguém precisa mesmo conquistá-la, Roma: que seja mesmo por dez anos, por um mês, mas conquistá-la, mas tomá-la, mas vingar todos os mortos, todos os caídos, de todos os fracos que tocaram os seus muros, sem poder superá-los. Oh, este, é preciso que tenha o coração de bronze, uma vontade inflexível e rígida; é preciso que seja jovem, são, robusto e audaz, sem liames, sem fraquezas; precisa que se concentre, profundamente, intensamente, neste único ideal de conquista. Alguém deve conquistá-la, esta soberba Roma”. “Eu”, disse Francesco Sangiorgio. (SERAIO, 1885,

25 Tutto pallido, si piegò macchinalmente a guardare anche lui, in giù, come per scoprire la misteriosa macchina di Roma.

26 “E quel che si sogna, venendo qui!” seguitò Tullio Giustini, con un breve riso sarcastico. “Tutta una serenità amorosa di grande città che vi aspetta, poiché voi siete giovane e avete ingegno e volete lavorare e non essere indegno della città augusta. Anche io ci son venuto così e mi pareva che il primo cittadino romano dovesse abbracciarmi. Invece, dopo tre o quattro anni di rodimento, di tormenti interni e di forti delusioni, ho imparato varie cose: che ero troppo aperto per riuscire in politica, che ero troppo brutto per piacere alle donne, che ero troppo malato per riuscire in una scienza, che ero troppo duro per riuscire in diplomazia. Questo ho imparato e da questo una verità fulgida come il sole, terribile come la stessa verità: Roma non si dà a nessuno!”

27 Essa è così grande, così complicata, così delicata nel suo congegno, così potente nelle sue leve di acciaio, che quando io mi piego a guardarla, di quassù, mi fa spavento, come una macchina infernale.

E Serao, como já acenado, descreve a jovem capital tornando-se uma das intérpretes desta nova classe. Decorre que “o olhar sobre a paisagem é a forma literária da relação com a consciência do mundo” (BAGNOLI, 2003, p. 20-21). O protagonista de *La conquista di Roma* vive, assim, uma condição de *existential insideness*, típica de quem reside em um território sem ter exata consciência dele: vive-o de maneira natural, como um dado factual. (RELPH, 1976)

O ser humano, individual ou socialmente, apropria-se do espaço também culturalmente, isso nos consente comparar as paisagens da terra àquelas “paisagens da mente”. Isto porque o fenômeno de pertença a um lugar, o de possuí-lo, é mais do que um fato mental. Pode-se falar, portanto, de paisagens da mente, isto é, de “todas aquelas profundas ligações interiores que unem intimamente a paisagem com as personalidades, os sentimentos, tanto do escritor como do leitor” e que Lando define com o termo inglês *inscape*. (LANDO, 1993, p. 243)²⁹

Os artistas, de fato, não apenas conseguem tornar mais vivas as qualidades objetivas da paisagem, mas podem definir e condicionar a compreensão das experiências subjetivas ligadas aos ambientes e situações físicas. E a facilidade com a qual o escritor sabe, por vezes, transmitir aquele *sense of place*, pode também contribuir para atribuir aos vários lugares “um atrativo capaz de fazê-los parecer desejáveis ao ‘leitor médio’ exatamente pelas mensagens e as emoções que ele mesmo lhes imprimiu”. (LANDO, 1993, p. 7)³⁰ E frequentemente as obras literárias contribuem também a criar um conhecimento, ao grande público, de sugestivos ângulos do mundo dos quais, talvez, ele ignore inclusive a existência.

É exatamente aquilo que faz Matilde Serao ao apresentar a nova capital do reino para todos aqueles italianos que dela tinham pouca ou nenhuma notícia dela. “Aqueles valores, percepções ou imagens” transmitidos pelos escritores, “se são feitos próprios por alguns leitores, ou ainda mais, por uma precisa formação social, começarão a influenciar as reações e as avaliações a respeito da paisagem, lugares e ambientes”. (LANDO 1993, p. 10)³¹

A narrativa de Serao move, portanto, desde dados realistas obtidos através da observação direta de coisas e de locais “vistos” para, por vezes, deslocar-se em uma espécie de autobiografismo, denotando a modernidade da escritora que levou a literatura italiana oitocentista em direção à novas fórmulas.

Um autobiografismo ambíguo, jamais realmente desvelado, mas sempre confiado a vozes narrantes muito semelhantes à sua, mas sempre escondidas detrás de nomes diversos, tanto femininos quanto masculinos. Uma Serao, portanto, que alimenta a prática do fingir (RODA, 2006, p. 318) na sua luta pela vida, antecipando algumas das teses pirandellianas posteriores. Toda a sua produção está constelada de referências autobiográficas, e em *La conquista di Roma*, ela narra a chegada a Roma do neo-deputato Francesco Sangiorgio, as suas impressões da cidade, as suas aspirações à glória e ao sucesso, a sua vontade de “chegar”. É uma Serao que registra fatos e localidades de modo por vezes impressionante, muito minuciosa nas descrições a ponto de se pensar que as emoções que animavam

28 “[...] Ella [Roma] è indifferente, è la immensa città cosmopolita, che ha questo carattere di universalità, che sa tutto, perché tutto ha veduto. L’indifferenza: la serenità imperturbabile, l’anima sorda, la donna che non sa amare. È lo scirocco spirituale, la temperatura tepida e uniforme, che vi fiacca i nervi, vi ammolisce la volontà e vi dà, ogni tanto, le grandi ribellioni interne e i grandi accasciamenti. Eppure vi dev’essere qualcuno o qualche cosa che turbi questa serenità, che vinca questa indifferenza. Qualcuno bisogna pur che la conquisti, Roma: sia pure per dieci anni, per un anno, per un mese, ma conquistarla, ma prenderla, ma far la vendetta di tutti i morti, di tutti i caduti, di tutti i deboli che hanno toccato le sue mura, senza poterle superare. Oh, costui, bisogna che abbia il cuore di bronzo, una volontà inflessibile e rigida; bisogna che sia giovane, sano, robusto e audace, senza legami, senza debolezze; bisogna che si concentri, profondamente, intensamente, in questo unico ideale di conquista. Qualcuno deve conquistarla, questa superba Roma”. “Io,” disse Francesco Sangiorgio.

29 Tutti quei profondi legami interiori che legano intimamente il paesaggio con le personalità, i sentimenti, sia dello scrittore che del lettore.

30 Un’attrattiva tale da farli apparire desiderabili al ‘lettore medio’ proprio per i messaggi e le emozioni che egli stesso vi ha impressi

31 Quei valori, percezioni o immagini [...] vengono fatti propri da alcuni lettori, o a maggior ragione, da una precisa formazione sociale, cominceranno ad influenzare le reazioni e le valutazioni nei riguardi di paesaggi, luoghi e ambienti.

o personagem Sangiorgio fossem as mesmas que animaram uma jovem Serao, que desembarcou em Roma em 1882. Não por acaso escreveu ao amigo Ulderico Mariani em março daquele mesmo ano: “Eu a tomo pouco a pouco esta Roma moderna: uma parte dela já me pertence”. (SERAO, 1938, p. 383)³² É Matilde, pois, e não Francesco Sangiorgio que desejava conquistar Roma

Referências

- ANDREOTTI, Giuliana. Ipotesi sui concetti di paesaggio geografico e di paesaggio culturale. In: CALDO, Costantino; GUARRASI, Vincenzo (Org.). **Beni culturali e geografia**. Bologna: Pàtron, 1994, p. 39-57.
- AUGIAS, Corrado. Le trasformazioni di una città in continuo movimento. In: BELLECCA, Paola et alii. **Vita in comune**: fotografie di Roma dall'Archivio dell'Ufficio Stampa del Campidoglio. Roma: Gangemi Editore, 2007, p. 33-35.
- BAGNOLI, Vincenzo. **Lo spazio del testo**: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria. Bologna: Edizioni Pendragon, 2003.
- BARBANERA, Marcello. **Idee per una storia dell'archeologia classica in Italia dalla fine del Settecento al dopoguerra**. 2001, p. 1- 18. Disponível em: <http://www.bibar.unisi.it/sites/www.bibar.unisi.it/files/testi/testiqds/q49-50/04.pdf>. Acesso em 26 jun 2017.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Tradução de Aurélio Buarque de Hollanda et alii. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.
- BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**. Tradução de José Carlos Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, p. 33-63.
- BERTONI, Clotilde; FUSILLO, Massimo. Tematica romanesca o topoi di lunga durata? In: MORETTI, Franco. **Il romanzo**. Vol. IV: Temi, luoghi, eroi. Torino: Einaudi, 2001, p. 31-58.
- CECCARELLI, Luigi. Negozi al Corso. In: CECCARELLI, Luigi; BECCHETTI, Piero. **Roma in vetrina**: un secolo di commercio al Corso. Roma: Colombo, 2001, p. 14-22.
- CHABOD, Federico. **Storia della politica estera italiana dal 1870 al 1896**. 2ª ed. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- FRONTALONI, Elena; PEDULLÀ, Gabriele. I luoghi della cultura in Roma capitale. In: LUZZATTO, Sergio; PEDULLÀ, Gabriele. **Atlante della letteratura italiana**: romanticismo a oggi. Vol. III. Torino: Einaudi, 2012, p. 309-328.
- JACINI, Francesco. **Discorso pronunciato dal senatore Jacini nella tornata del 23 gennaio del 1871 per disposizioni relative al trasferimento della capitale a Roma**. Firenze: Senato del Regno, 1871.
- LANDO, Francesco. **Fatto e finzione**: geografia e letteratura. Milano: Etaslibri, 1993.
- RELPH, Edward. **Place and placeness**. London: Pion, 1976.
- RESTUCCI, Amerigo. L'immagine della città. In: ROSA, Asor. (Org.) **Letteratura italiana, storia e geografia**. Vol. III. Torino: Einaudi, 1989, p. 170-220.
- RODA, Vittorio. Simulazioni, disimulazioni e sdoppiamenti negli scritti di Matilde Serao. In: PUPINO, Angelo R. (Org.) **Matilde Serao le opere e i giorni**: Atti del Convegno di Studi (Napoli 1-4 dicembre 2001). Napoli: Liguori, 2006, p. 317-330.
- ROUX, Onorato. **La prima regina d'Italia nella vita privata, nella vita del paese, nelle lettere e nelle arti**. Milano: Carlo Aliprandi Editore, 1901.

32 lo me la prendo poco a poco questa Roma moderna: una parte di essa già mi appartiene.

SENNET, Richard. **The conscience of the eye**: the design and social life of cities. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

SERAO, Matilde. **La conquista di Roma**. 1^a ed. Firenze: G. Barbèra Editori, 1885.

SERAO, Matilde. "Alla Conquista di Roma" – Lettere dal 1882-1884. In: **Nuova Antologia**. Anno LXXIII, n°. 1602. Roma, 16 dicembre 1938, p. 380-395.

SIMMEL, Georg. **Le metropoli e la vita dello spirito**. Tradução de Paolo Jedlowaki. 2^a ed. Roma: Armando Editore, 1996.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Territorios**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

TRAMONTI, Ulisse. Roma liberty: Teatro Ambra Jovinelli. In: SPEZIALI, Andrea. (Org.) **Italian Liberty**: una nuova stagione dell'art nouveau. Forlì: CartaCanta Editore, 2015, p. 53-56.

VANCE, Norman. **The Victorians and Ancient Rome**. Oxford & Cambridge: Wiley, 1997.

Mirante da cidade e o tempo que reluz: memórias na obra **Os canhões do silêncio**, de José Chagas

Ernane de Jesus Pacheco Araujo*
Silvana Maria Pantoja dos Santos**

Resumo

A obra **Os canhões do silêncio** (2002) do poeta naturalizado maranhense José Chagas tem como espaço de memória o mirante: construção elevada dos casarões coloniais que ambienta os centros históricos, nesse particular, o da cidade de São Luís, do Maranhão. Esta estrutura erige-se como um monumento edificado entre passado/presente, sendo visto na poética de Chagas como um local de acolhimento do tempo, onde se reconstrói e reconfigura memórias. Nesta construção arquitetônica, lugar do dizer poético, espaço e tempo se fundem, convertendo-se em uma unidade indissociável que se dilui na subjetividade do eu lírico. As imagens do passado, reconfiguradas poeticamente, testemunham memórias no (des)contínuo processo de ser e estar no mundo.

Palavras-chave: Cidade. Tempo. Mirante. José Chagas.

El mirador de la ciudad y el tiempo que reluce: memoraciones en la obra **Os canhões do silêncio**, de José Chagas

Resumen

La obra **Os canhões do silêncio** (2002) del poeta naturalizado maranhense José Chagas tiene como espacio de memoria el mirador: construcción elevada de los caserones coloniales que ambienta los centros históricos, en particular, el de la ciudad de São Luís do Maranhão. Esta estructura se erige como un monumento edificado entre pasado/presente, siendo visto en la poética de Chagas como un local de acogida del tiempo, donde se reconstruye y reconfigura memorias. En esta construcción arquitectónica, lugar del decir poético, espacio y tiempo se funden, convirtiéndose en una unidad indisoluble que se diluye en la subjetividad del yo lírico. Las imágenes del pasado, reconfiguradas poéticamente, atestiguan memorias en el (des)continuo proceso de ser y estar en el mundo.

Palabras clave: Ciudad. Tiempo. Mirador. José Chagas.

Recebido: 18/03/2018

Aceito: 26/09/2018

* Mestre em Letras/Teoria Literária pela Universidade Estadual do Maranhão – UEMA. Professor do Instituto Federal do Maranhão (IFMA/Campus Barreirinhas) e da Rede Estadual do Maranhão (SEDUC-MA). E-mail: ernane.pacheco@ifma.edu.br

** Doutora em Letras/Teoria Literária. Professora de Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Estadual do Maranhão - UEMA e da Universidade Estadual do Piauí – UESPI. Professora do Mestrado Acadêmico em Letras das referidas universidades. E-mail:silvanaantoja3@gmail.com

1 Introdução

A representação da cidade na literatura depende do modo como o escritor faz uso dos espaços e de seus elementos concretos e simbólicos. A urbe, enquanto um texto a ser decifrado, permite a apreensão de significados mediante a leitura/uso, sendo o próprio uso passível de leitura. Os signos citadinos são uma via de representação simbólica pautados em sociabilidades capazes de pôr em cena experiências individuais e interpessoais. Assim, o registro literário decorre da leitura dos espaços e de formas urbanas, cujas singularidades dão testemunho de acontecimentos que perpetuam no imaginário social. Aquilo que está sob o texto-cidade desnuda aspectos históricos, culturais, bem como sensações que emanam de seus espaços de vivências.

Ante o exposto, propõe-se analisar as interfaces entre tempo e cidade na obra **Os canhões do silêncio**, de José Chagas, tendo o mirante como lugar de memória, onde passado e presente se cruzam e dialogam, construindo percepções sobre o espaço. Esta produção poética, publicada em 2002, constitui-se de um longo poema composto por 284 páginas.

José Chagas, poeta naturalizado maranhense, foi membro da Academia Maranhense de Letras (AML), ocupando a cadeira de número 28. Foi considerado, ainda em vida, um monumento vivo da cultura local. Escreveu mais de 20 obras poéticas, dentre as quais se destacam: **Canção da Expectativa**(1955) – livro de estreia, **Maré Memória** (1973), **Lavoura Azul** (1974), **Os telhados**(1999), **De Lavra e de Palavra** (2002) e **Os canhões do silêncio** (2002).

Os mirantes são espaços de construções arquitetônicas localizadas acima dos telhados de casarões antigos que remontam ao Período Colonial. Outrora, eles tinham várias funções: serviam de observatório da chegada dos navios carregados de especiarias; quartos de hóspedes; locais reservados para segregar os doentes e os loucos ou para guardar móveis velhos.

Os mirantes eram também lugares de isolamento, apropriados para refletir e escrever: o poeta maranhense Graça Aranha escreveu a peça “Malazarte” recolhido em um mirante. O poeta piauiense Hindemburgo Dobal Teixeira, conhecido no meio artístico-cultural como H. Dobal, da clausura de um deles, buscou inspiração para a feitura da obra “A cidade substituída”. “E no mirante, um gentil-homem/sossegado entre o céu e a terra,/ velando a vida e a tarde branca/ escolhia palavras para um livro” (DOBAL, 2005, p. 185). Para além do sentido literal, o espaço carrega simbologias. Santos (2015, p. 240) assevera que “o mirante erige-se como um monumento ou uma torre, divindade gloriosa que irradia eternidade ante o efêmero”.

Figura 1: Mirante de um casarão de São Luís



Fonte: http://ohturismomonobrasil.blogspot.com.br/2011_02_01_archive.html

2 O mirante e o tempo

Em *Os canhões do silêncio* (2002), o mirante comporta um tempo que não transcorre, de modo que a percepção do sujeito poético passa a ter fundamental importância. De acordo com Bergson (1999), a matéria age sobre o indivíduo e atua como estímulo que instiga a percepção, isso porque entre estímulo e resposta há uma imagem privilegiada que é o corpo.

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio (BERGSON, 1999, p.20).

O corpo é definido como uma imagem privilegiada, posto que é o centro a partir do qual todas as outras imagens se movimentam. Enquanto centro, ele as seleciona dentro de um universo que o circunda e tudo muda a cada novo movimento.

Bergson (1999) acrescenta que não há percepção sem que esteja impregnada de lembranças. Os dados atuais se misturam a experiências passadas, assim a memória desloca a percepção sobre as coisas. No imbricamento entre presente e passado, surgem várias ilusões de realidade. As lembranças não são fixas como se depositadas na memória, mas sim reconstruídas. Nesse sentido, vale dizer que *Os canhões do silêncio* constitui-se como depósito de imagens capturadas pelas retinas do sujeito poético. A obra se inicia como a seguinte estrofe:

Para começar
quebrems a louça do tempo
e o cristal do que sopra azul
contra um céu inextato
(CHAGAS, 2002, p. 39)

O eu lírico principia a construção poética dizendo que a “louça do tempo” deve ser quebrada. Dessa maneira, coloca em questão o tempo objetivo, o qual se instaura como absoluto. É Cronos (Κρόνος) que a tudo devora, sendo senhor soberano do homem. No entanto há um outro tempo o qual flui no interior do ser, o subjetivo: das recordações, dos sonhos, dos desejos e das vontades.

Desse modo, a “louça do tempo” deve ser quebrada, a fim de que se adentre no tempo subjetivo, também do fluxo da consciência, da zona de indeterminação do sujeito. Acerca dessa temporalidade, o eu lírico anuncia: “Me alimento de tempo/e duro horas inteiras de sonho” (CHAGAS, 2002, p. 59).

O eu poemático não se assujeita ao absolutismo da cronologia cartesiana, antes, constrói sua própria lógica, atemporal, psicológica, interior, em que se demora, perde a progressividade, a velocidade e caminha ao encontro de si mesmo.

Aqui o tempo não dura em passar
mas em ficar à espera de quem o descubra
(CHAGAS, 2002, p. 60)

O tempo do mirante é largo e solto
como sem compromisso com ninguém,
um tempo em si, que vive por si próprio,
por si mesmo se dura o quanto quer.
(CHAGAS, 2002, p. 155)

O mirante, então, é tido como um lugar em que a lembrança tem repouso absoluto. Enquanto construção arquitetônica está sujeito à ação do tempo objetivo, mas enquanto espaço do dizer poético é uma zona de devaneio, de rememoração. Neste sentido, quebra “a louça do tempo”, desmaterializa a construção arquitetônica e funda-se na subjetividade, em que se encontra o “tempo em si, que vive por si próprio”.

Mas há um tempo
dentro do tempo
passando como num túnel
assim como há
duas noites superpostas
(CHAGAS, 2002, p. 87)

Tem-se, com isso, um tempo que se manifesta na materialidade da vida; outro que se insere nas memórias e percepções. A temporalidade cartesiana, presente na dinâmica da vida, estimula memórias de passados vivenciados. Por sua vez, o contexto das recordações interfere na forma como o sujeito interpreta a realidade objetiva.

pois se aqui
o tempo
tem pó
tem ponte
tem poluição

também é certo
que aqui o tempo
tem poder
tem posição
tem poesia

Mais que tempo
ele aqui é
tempoema
(CHAGAS, 2002, p. 87)

O tempo do “pó”, do “ponte” e da “poluição” coabita com o do “poder”, da “posição” e da “poesia”; o da materialidade e da mentalidade das coisas e do sujeito, da vida e da existência implicam-se mutuamente, criando teias semânticas, sinápses de significação e resignificação. Não há oposição entre os elementos que identificam ambos, ao contrário, há complementariedade como evidencia a estrutura linguístico-poética: “pois se aqui/ o tempo/ tem [...] também é certo/ que aqui o tempo/ tem”, referindo-se as duas temporalidades. Desse modo, pode-se dizer que em “tempoema” coexistem o tempo objetivo e o subjetivo, os quais se cruzam, imbricam-se e relacionam-se, construindo teias de sentidos no poema.

3 O mirante: lugar do dizer poético

A cidade/texto dá vasão ao mirante, lugar do dizer poético. O eu lírico desmaterializa-o enquanto construção em pedra e cal e o coloca no plano do tempo subjetivo. Desconstrói o espaço físico e seu caráter pragmático, deslocando-o do plano material para o imaterial, lugar de memória, sonho e poesia.

Este é o mirante
da vida inteira:
guarda bastante
sonho e poeira,

guarda a estrutura
do quanto em pó
sustenta e apura
solidão só,

guarda uma história
que sem ter fim
é transitória
no mundo e em mim,
(CHAGAS, 2002, p. 48-49)

O eu lírico diz que o mirante “guarda bastante/ sonho e poeira”. Ao falar de “poeira”, refere-se ao seu caráter material enquanto estrutura física, que com o passar do tempo tende a se deteriorar. Bachelard (2008) comenta que dar espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou, melhor, é seguir a expansão de seu espaço íntimo.

Em **Os canhões do silêncio**, a espacialidade do mirante se expande e ultrapassa as paredes de pedra e cal, direcionando-se para o mundo da imaginação e da rememoração, onde o sujeito pode encontrar-se consigo mesmo, penetrando na intimidade do ser, em que estão a lembrança e o esquecimento, duas faces da mesma moeda, que revelam e escondem aquilo que o ser é na sua interioridade.

guarda o que era
e que por ter sido
ficou à espera
de nosso olvido,

mas que é lembrança
feita do ar
que ninguém cansa
de respirar,
[...]

guarda o que o tempo
fez e desfez
e o que ainda tem
por chegar a vez.
(CHAGAS, 2002, p. 49)

Heidegger (2003, p.169) fala que “o tempo encaminha o que a simultaneidade entreabre: o tempo-espaço [...]. O mesmo deve-se dizer do espaço, que entreabre, libera e concede localidades e lugares, assumindo o simultâneo como espaço-tempo”. No mirante, espaço e tempo tornam-se uno, indissociáveis. “O tempo se torna espaço/que se fecha no mirante.” (CHAGAS, 2002, p. 51). O espaço guarda o tempo dos antepassados. Cada marca, raladura ou arranhão são linguagens que comunicam vivências. E, mais ainda, o mirante torna-se uma unidade com o eu lírico:

E sou o mirante
escutando fora
a chuva incessante
que em mim se elabora.
(CHAGAS, 2002, p. 152)

O mirante aqui se metamorfoseia, passa a ser todo sensações. Forma-se, desse modo, uma tríade sujeito – mirante (lugar) – tempo. O tempo subjetivo confunde-se com o espaço, que se dilui no sujeito, de modo que este não diz mais “eu sou o que sou”, mas “eu sou onde estou”, tal como diz Bachelard (2008, p. 287), citando um verso do livro *L'État d'Ébauche* (Estado do Esboço): “Sou o espaço onde estou”.

Vivo o espaço
que a vida oferta
no quanto passo
da porta aberta.

Porque sou fora do tempo

e minha vida tem o tamanho
do espaço que me ocupa

Vivo o onde
não o agora
(CHAGAS, 2002, p. 68)

O mirante é o lugar poético, a partir do qual o sujeito enuncia sua fala, reconstruindo-se dentro do tempo subjetivo. E como se configura o sujeito que fala? Centralizado, dialógico ou deslocado (fragmentado)?

Quantas vezes me achei antes,
quantas vezes me achei depois
mas nunca no instante certo
de estar comigo
para o ajuste pessoal
de mim com o que sou
(CHAGAS, 2002, p. 146)

Assim, o homem vazio
do que foi e do que é,
não acha a ponta do fio
de seu novelo de fê.
(CHAGAS, 2002, p. 239)

O vento sopra a minha alma
que para longe flutua
e some na noite incalma
como poeira de rua.
(CHAGAS, 2002, p. 273)

O eu poético de **Os canhões do silêncio** é inquieto e movente. É o vazio que o movimenta. É um ser em constante procura. Um eu diluído no tempo e no espaço, que segue o fluxo da vida, sempre cambiante, flutuante como o vento, fluido como a água e os gases.

No vazio
de mim
cabem lances de escada
por onde me desço
até o porão imenso do nada
ou por onde me subo
até o não-alcance em azul
do quanto lá fora também sou eu
(CHAGAS, 2002, p. 69)

O vazio é o princípio de tudo, o marco zero, é o início da criação. No vazio do eu lírico cabem “lances de escada” que se direcionam do “porão imenso do nada” até “o não alcance em azul”, dependendo do sentido do movimento: descida ou subida. O mirante é este lugar vazio o qual se dilui no sujeito. O nada é a ausência de existência, a negatividade do ser, mas também é o que garante a existência porque o ser “é” em virtude de não ser o “nada”. Ser e Nada se complementam. O nada, para o eu lírico, está abaixo do vazio, em um “porão” e acima dele está aquilo que denomina de “o não alcance em azul”, o que está para fora da janela do mirante, a amplidão da cidade, o céu, a infinitude cósmica. O sujeito poético localiza-se na unidade tempo-espaço, sendo oscilante, cambiante, mutável, deslocando-se a partir do vazio, ora para o Nada ora para o Ser.

4 O mirante e as memórias da infância e do bairro do Desterro

Em **Os canhões do silêncio** a memória está presente e atuante, permitindo a reconstrução de várias imagens, uma delas são as lembranças da infância e do Desterro, bairro situado no Centro Histórico da cidade de São Luís. No poema a seguir, o sujeito poético relembra o contexto da infância em que “soltava papagaio” (pipa), brincadeira geradora de sensação de liberdade que não era plena, pois o papagaio estava preso a uma linha por onde o menino controlava o seu movimento. Assim, o brinquedo constitui um elemento simbólico que distancia e aproxima do seu outro eu - menino.

Nele um garoto solta papagaio
e o garoto é maior do que seu sonho.
No brinquedo que voa me abstraio
e com o que não sou eu me recomponho.

A infância pelo espaço se transmite
e o garoto que vejo se faz eu
que fico além de mim, do meu limite.

O garoto não sabe na distância
que o papagaio dele agora é meu
e que lhe estou roubando toda a infância.
(CHAGAS, 2002, p. 65)

Nessa lembrança, há a presença do mito do eterno retorno, o mergulho na subjetividade, a volta ao passado para atualizá-lo no presente, por isso diz “No brinquedo que voa me abstrai / e com o que não sou eu me recomponho”. Neste contexto, passado e presente se cruzam, gerando um momento único na memória do menino-homem: a infância, descrita como o tempo da inocência, cujo retorno é inviável.

Como diz Benjamin (1987, p. 224), “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”. O passado é uma representação imagética de um acontecimento e toda rememoração é uma reconstrução subjetiva do vivido. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

O porão é um lugar de despejo das inutilidades ou de coisas que não se quer ou não se pode desfazer. Nesse local sombrio, misterioso e vazio, símbolo do inconsciente na perspectiva bachelardiana, está o brinquedo, revisitado pelo eu poemático, mas que lhe escapa, porque o inconsciente não obedece à vontade. Compreendendo isso, o eu lírico tenta reconstruir seu brinquedo de menino-adulto, ressignificando aquilo que pode ser revisitado pela consciência:

E ainda que cedo
em mim me desande,
construo meu brinquedo
de menino grande.
(CHAGAS, 2002, p. 67)

O eu lírico fala, ainda, sobre as memórias da infância que lhe causam solidão e saudade, retomadas a partir da janela. Santos (2015) assevera que as janelas, assim como os binóculos, têm a função de enquadrar as cenas, de modo a impedir o transbordamento da visão periférica.

Nesta janela
sou o menino
que se revela
no que imagino

e brinca só
numa outra infância
com mãe e avó
morta em distância

e cria luas
que acenderão
as praias nuas
da solidão.

Mas a criança
fora de uso
cedo me cansa
e eu a recuso,

porque ela invade
a noite imensa
numa saudade
que não compensa.

(CHAGAS, 2002, p. 93)

A janela do mirante se abre para o tempo subjetivo, o tempo das lembranças. O sujeito lírico diz “Nesta janela/ sou o menino”. Localizadas na infância, as memórias vão surgindo: recorda-se da mãe e da avó “morta em distância”, símbolos da origem, da criação, força matriz, geradora, Gaia. Bachelard (1988, p. 120, grifos nossos) diz:

A lembrança só faz reabrir a porta do sonho. O arquétipo está ali, imutável, imóvel sob a memória, imóvel sob os sonhos. E, quando se faz reviver, pelos sonhos, o poder de arquétipo da infância, todos os grandes arquétipos das potências paternas, das potências maternas retomam a sua ação. O pai está ali, também ele, imóvel. A mãe está ali, também ela, imóvel. Ambos escapam ao tempo. Ambos vivem conosco num outro tempo. E tudo muda: o fogo de outrora é outro fogo, diverso do fogo de hoje. Tudo o que acolhe a infância tem uma virtude de origem. E os arquétipos permanecerão sempre como origens de imagens poderosas

As lembranças da infância revelam muito sobre o ser. São memórias que perduram no tempo e estão ligadas a um valor afetivo. São recordações relacionadas ao sentimento do sujeito, as quais possibilitam compreender seu estado, suas emoções e suas sensações.

Do mirante, o sujeito poético constrói memórias do Bairro do Desterro (um dos mais antigos logradouros de São Luís), que recebeu esse nome em função da Igreja de Nossa Senhora do Desterro, a qual foi destruída pelos holandeses em 1641. Foi reconstruída em 1832 por devotos de São José, liderados por José Lé, negro convertido ao catolicismo, passando a denominar-se Igreja São José do Desterro, constituindo-se a mais antiga de São Luís.

O Desterro é um velho bairro
que fica para o lado do tempo
situado entre a fê e o vício
lá onde moram sombras
pagando aluguel de medo
e onde o tempo despeja a massa de seus dias
para montar sua usina
de memórias eternas

(CHAGAS, 2002, p. 203)

No poema, o eu lírico localiza o bairro dizendo “que fica para o lado do tempo”. O bairro passou por várias transformações e foi palco de muitos acontecimentos, tal como a guerra entre portugueses católicos e holandeses protestantes no processo de expansão marítima, territorial e comercial, que resultou na destruição da Igreja do Desterro e na profanação da imagem de Nossa Senhora, quebrada pelos holandeses, vitoriosos na batalha. Assim, o eu poético monta a “sua usina/de memórias eternas”, recuperando subjetivamente o tempo histórico.

Senhora nossa e
do Desterro
quebrada por mãos estranhas
e atirada para além da praia
como um lixo de Deus
incômodo à vontade aberta
dos invasores
CHAGAS, 2002, p. 221)

Ao referir-se aos holandeses, o eu poético chama-os de “mãos estranhas” em virtude de possuírem identidade, discursos e práticas diferentes, conflituosas e opostas a sua. Sobre o processo de reconstrução da igreja, o sujeito lírico ressignifica a história, sem se aprisionar à factualidade, antes, usa elementos metafóricos e imagens contraditórias que se fundem e produzem sentidos distintos do histórico.

A igreja sustentou o nome do bairro
no tempo
sustentou a fé e a esperança dos homens
no bairro
sustentou-se ela própria
como uma força possuída de si mesma
e resistiu aos ventos sem crença
das águas do Bacanga
ou às marés de blasfêmias que morriam
em batismo de sal
na praia
(CHAGAS, 2002, p. 219)

A Igreja Nossa Senhora do Desterro é elemento central na memória do Bairro, pois “sustentou a fé e a esperança dos homens...”. Representa o que é construído, destruído e reconstruído num processo dialético da dinâmica da vida e da existência. A igreja traz em si marcas de memórias. Como diz Santos (2015, p. 84), “Aquilo que está registrado em arranhões, fissuras e gretas de espaços percorridos, não carrega seu passado, mas sim, marcas de histórias e memórias dos habitantes do lugar.”

Figura 2 - Igreja Nossa Senhora do Desterro



Fonte: <https://passeiourbano.com/2012/11/04/igreja-de-sao-jose-do-desterro/>

5 Considerações finais

Em **Os canhões do silêncio**, o mirante constitui-se o lugar do dizer poético. Nele e a partir dele, o sujeito rememora e dá vazão aos sonhos e à imaginação, sendo ressignificadas as lembranças particulares e sociais.

O tempo que predomina na obra não é o cronológico, o eu poemático quebra “a louça do tempo” objetivo e cria a temporalidade subjetiva, onde a existência flui mais lentamente. O eu lírico volta-se para a intimidade: repouso e recolhimento, confundindo-se com o espaço, cuja unidade o faz anunciar: “Eu sou o mirante”, gerando a tríade sujeito – tempo – espaço.

No mirante, as marcas temporais reluzem nos azulejos, nas paredes de pedra e cal, nos telhados, fundindo-se com outros espaços da cidade, comunicando o passado, ao tempo em que o atualiza, construindo sentidos do ontem-agora que são percebidos pelo sujeito poético, o qual ressignifica movências no “tempoema”.

A cidade é rebobinada como uma linha, sendo, de forma metonímica, representada pelo Bairro do Desterro. Sob o campo de visão sensível do eu lírico, o Bairro encrava-se no corpo poemático e se transforma em espaço de memória. A transmutação da matéria em memória poética é uma espécie de reserva, face à fragmentação e extinção dos elementos e espaços urbanos, resultante da ação do tempo objetivo.

Desse modo, o sujeito poético constrói sua percepção sobre a cidade, movendo-se no tempo que comunica por meio de fissuras, cal e pedra. Assim a urbe antiga dialoga com a moderna, num processo de hibridização espaço-temporal. Antigo e moderno, o velho e o novo convivem numa relação de interdependência e continuidade. Nesse movimento, o espaço urbano se reconstrói como símbolo do ontem e do hoje, produzindo sentidos e sensações em um processo dialético ininterrupto.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CHAGAS, José. **Os canhões do silêncio**. 3 ed. São Paulo: Editora Siciliano, 2002.
- DOBAL, H. A cidade substituída. In: **Poesia reunida**. 2. Ed. Teresina: Oficina da Palavra, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, Bragança Paulista; São Paulo: Editora Universitária de São Francisco, 2003.
- SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. São Luís: Editora da UEMA, 2015.

Paisagens urbanas: narrativas de Porto Alegre em perspectiva

Natalia Borges Polesso*

Resumo

Neste artigo, apresentamos um panorama histórico e geográfico da cidade de Porto Alegre em 12 obras da literatura produzida por autores que nasceram, viveram ou vivem nesta mesma cidade. A partir desse panorama desenvolvemos um pensamento-paisagem (Collot, 2011) composto pelas narrativas, verificando os itens mais importantes da cidade que aparecem como um conjunto de referencialidade para sua construção. Nos amparamos nos estudos de Collot (2007 e 2011) e Westphal (2007) para paisagem e geografia; Sarlo (2005), Harvey (1999) e Jacobs (2001) para cidade; Franco (1992) e PESAVENTO (2002) para história de Porto Alegre.

Palavras-chave: Paisagem. Urbanidade. Referencialidade. Romances. Porto Alegre.

Title

Abstract

In this article, we present a historical and geographical panorama of Porto Alegre in 12 novels written by authors who were born, lived or live in this same city. From this panorama, we develop a *pensée-paysage* (Collot, 2011), composed by the narratives, verifying the most important items of the city that appear as a set of referentiality for its construction. We are supported by the studies of Collot (2007 and 2011) and Westphal (2007) for landscape and geography; Sarlo (2005), Harvey (1999) and Jacobs (2001) for city; Franco (1992) and Pesavento (2002), for the history of Porto Alegre.

Keywords: Paysage. Urbanity. Rreferenciality. Novels. Porto Alegre.

Recebido: 30/03/2018

Aceito: 27/11/2018

* Universidade de Caxias do Sul (UCS), pós-doutoranda, bolsista PNPd/CAPES.

A paisagem é um modo de observação humana que está intimamente ligado à experiência e, portanto, ao sujeito. Neste artigo, apresentamos e discutimos imagens de Porto Alegre presentes em 12 obras da literatura, produzidas entre 1897 e 2013.¹ Os objetivos são: a) fazer um percurso panorâmico histórico e geográfico de como a referida cidade surge e se transforma na literatura no período mencionado, e b) destacar os elementos referenciais que a tornam essencial para as narrativas. Segundo Collot, a paisagem “não é pura representação, nem simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (Collot, 2011, p. 18, tradução nossa).² O ponto de vista narrativo nos interessa sobretudo, pois é a partir dos narradores e das personagens que a cidade nos é contada, são eles que nos entregam os referentes e é a nossa leitura, como ato estético do pensamento, que a recria, daí a experiência um pensamento-paisagem³. Outro conceito que nos é bastante caro é o de referencialidade que, segundo Westphal (2007), tem o papel de não fazer do espaço um terreno móvel onde a ação ocorre, mas oferecer elementos que proponham diferentes possibilidades narrativas. O referente do discurso (a cidade), ou a referencialidade da obra (o conjunto de elementos narrativos da cidade), é composta por um repertório compartilhado e conhecido, formado por elementos da realidade, que nos coloca diante de um conjunto de itens e mentalidades. Chamamos esses itens construídos de *realemas*. O realema se torna um elemento muito significativo, porque ele está na cidade como item da paisagem, mas na literatura, encontra-se como constructo simbólico, intelectual, compondo as metáforas da cidade. Retomando o conceito de Westphal (2007), os realemas são realidades não linguísticas que formam um repertório de realidade (a referencialidade). Esse repertório não é ingênuo nem imune às relações físicas e simbólicas que mantém com a cidade.

Porto Alegre começou a ser povoada por imigrantes açorianos por volta de 1750. Em 1809, o pequeno aglomerado ganhou o *status* de vila e, logo mais em 1822, o de cidade. Conforme Sandra Jatahy Pesavento (2002), nas décadas seguintes, vias foram abertas, casarões e prédios públicos foram arquitetados, paços e praças foram inaugurados, igrejas e hospitais foram erguidos, um teatro foi construído e uma vida social e cultural se instaurou.

Segundo Polesso (2017), o romance **Estrychnina**, de 1897, dá início a Porto Alegre urbana literária, logo nas primeiras páginas do romance, encena-se **A Dama das Camélias**, de Dumas. Na plateia de um teatro, que segundo Luís Augusto Fischer, na apresentação da edição de 1998, tem como referente o Theatro São Pedro, os protagonistas, Neco Borba e Chiquita, se inserem nos costumes e nas práticas de qualquer cidade grande. Chiquita, moça do interior, despertava com a cidade, enquanto “A vida ruidosa e atraente da capital foi-lhe, no entanto, curando pouco a pouco a chaga que a nostalgia tinha-lhe aberto no coração” (p. 57). A moça que habita a cidade nascente é a personagem que nos conecta com o estranhamento do lugar. Ela está na companhia de um *flâneur*, que conhece os modos de ser urbanos, e juntos vão desbravando cafés, praças, e a Rua da Praia, endereço preferido para passeios e observações dos costumes citadinos.

O coração de Porto Alegre parece sempre ter sido a Rua da Praia ou dos Andradas, a mais antiga da cidade. Essa rua sustenta grande parte do espírito do tempo da capital do Rio Grande do Sul, é nela que podemos observar suas mudanças nas narrativas. Um de seus elementos mais marcantes foi a chegada da luz elétrica em 1897. A luz elétrica, seca e áspera, na experiência dos narradores, iluminava de fato uma capital civilizada que rumava à completude de sua modernização. Ali, todos se encontravam num trânsito pleno de diversidade. O centro sempre manteve essa característica de integração.

1 Este artigo é fruto de minha tese de doutoramento *Literatura e cidade: cartografias metafóricas e memória insolúvel de Porto Alegre (1897-2013)*.

2 No original : “[...] n’est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue .” (COLLOT, 2011:18)

3 Conforme Collot (2011), quando um sujeito enquadra, por assim dizer, a paisagem, quando ele escolhe os elementos que a compõem e os relaciona no que se refere a questões físicas e simbólicas, ele imerge em um pensamento-paisagem.

Conforme Sérgio da Costa Franco (1992), Porto Alegre já é uma cidade iluminada no final dos anos 1830, primeiro com lâmpões e, mais tarde, com um sistema de distribuição de gás, após a instalação da companhia São Pedro Brazil Gaz Ltd, em 1874. Porém, só é em 1891 que a Cia. Fiat Lux se instala, trazendo a luz elétrica ao centro, ainda que de maneira precária. A confluência desses dois tipos de iluminação durou algum tempo, assinalando também a transição do velho para o novo, da vila para a capital. A luz elétrica é um índice de que havia uma atmosfera de progresso na cidade, como podemos observar no seguinte trecho de **Estrychnina**:

E as lâmpadas elétricas, como olhos esbugalhados de moribundos, iluminavam a rua a trechos, com a sua luz vivíssima e parada [...] Os empregados da iluminação pública principiavam a apagar os lâmpões de gás. Começara a cair sobre a terra a aragem fria da madrugada. Uma claridade enevoadada vinha se estendendo pelo céu, empalidecido e brumoso, e as torres da igreja, o alto dos grandes edifícios, a casaria toda da cidade iam a pouco e pouco surgindo fantásticamente da sombra. (AZURENHA et al., 1998, p. 96)

Transformar as lâmpadas elétricas em olhos esbugalhados é dizer que a observação do mundo e da vida mudara. A luz “vivíssima e parada” se contrapõe à luz instável dos lâmpões, as lâmpadas não são mais apagadas por alguém, agora elas são os olhos autônomos da cidade.

No início do século XX, antes do que se considera ser de fato a instalação da modernidade, Andradina de Oliveira já descrevia Porto Alegre como uma cidade moderna, no livro **O perdão**, de 1910:

A rua extensíssima e movimentada, a Voluntários da Pátria, cingia uma parte da cidade com sua larga facha de progresso, entre murmúrios do rio azul e os rutilamentos do céu claro, como si agora é que fosse um caminho novo, com o apitar animados das suas machinas (sic), a série de obeliscos das altas chaminés, com os mil ruídos das engrenagens dos seus engenhos, com a vida imensa e movimentos das fábricas, e com a assombrosa vitalidade do seu commercio poderoso. E a agitação della era feita de tudo isso e mais as vozes dos que transitavam e o rumor dos bonds que se cruzavam, e o rodar atordoador dos carros e das carroças (OLIVEIRA, 1910, p. 219-220).

Notamos características de uma cidade já moderna e urbanizada, na acepção de Walter Benjamin. A rua movimentada aos olhos da narradora, o progresso, palavra-chave do Positivismo e do crescimento dos grandes centros urbanos, se contrapõe aos adjetivos “assombrosa” e “atordoador”. Está exposta a tentativa de compreender o mundo e ao mesmo tempo temê-lo. Não é como Baudelaire descrevia a Paris nascente, mas algumas questões humanas reverberam na melancolia do assombro e do atordoamento para com a vida na grande cidade, que a narradora tenta humanizar para melhor compreender:

O mercado, o empório que o ventre insaciável da grande cidade não esvasia nunca, era rodeado de dezenas de carroças, atulhadas [...]. A Doca coalhava-se de barcos ennegrecidos, velhos, desbotados. Aqui o carvão enchendo uma porção delles [...]. Pelas ruas a vida da cidade se desenrolava na realidade das cousas (OLIVEIRA, 1910, p. 219-220).

O estranhamento da vida se desenrola no ventre da cidade, sem espaço, *coalhado*, pleno de eventos e itens que precisam ser identificados e compreendidos. Maria Lúcia Henriques (2010) afirma que no referido romance representa-se uma vida no estilo *belle époque*, o que, em certa medida, pode ser constatado, visto que os costumes, especialmente em cenas que acontecem no interior da residência dos Souza, são uma imitação de costumes europeus, os quais a elite cultivava. Contudo, as descrições da cidade não condizem com o referido estilo. A discussão de problemas urbanos começa a surgir desde então. O espaço do romance é o produto de uma tentativa de compreensão da experiência de urbanidade. Na fala de Armando, personagem forasteiro, revela-se a surpresa da grandeza de Porto Alegre:

– E que surpresa quando cheguei. Porto Alegre é uma belíssima cidade! Um foco intelectual com todas estas escolas superiores e gymnasios equiparados. A indústria e o commercio me surprehenderam. Há extradordinária vida aqui, tio. O progresso desta terra é uma brilhante realidade. Os usos e costumes são os de centros adiantados. A cultura da mulher é já bastante apurada. As artes são aqui acolhidas com imenso carinho. Há gosto pela música e pela pintura. Cantam, bordam e vestem-se as mulheres. E são bonitas ás devéras, tio! (OLIVEIRA, 1910, p. 73)

Oliveira evidencia que a mentalidade de Porto Alegre se intelectualiza com um aparato educacional completo (escolas superiores e ginásios), além da estrutura industrial e comercial que se desenha mais formalmente. De maneira perspicaz, ela expõe, na voz de Armando, a *cultura da mulher* sulina, questão muitíssimo cara à autora que militou em prol dos direitos da mulher, sua educação e autonomia.

Em 1935, completava-se o centenário da Revolução Farroupilha. Nesse ano, Erico Verissimo, com **Caminhos cruzados**, um marco na literatura urbana em Porto Alegre, ainda busca humanizar alguns referentes da cidade. A diferença é que nesse ano a cidade literária criada pelo autor se torna mais complexa com divisões, eixos e uma sociedade que começa a aparecer estratificada na literatura. No trecho que abre o romance, podemos observar alguns desses pontos:

Agora nas fachadas escuras começam a brotar olhos quadrados e luminosos. D. Vera acendeu o lampião e vai acordar o marido que tem que tomar o primeiro bonde. No mercadinho de frutas, Said Maluf abre a porta dos fundos para apanhar a garrafa de leite. Na casa do alfaiate espanhol chora o filho mais moço. Na meia-água vizinha, o Cap. Mota toma chimarrão na varanda, em mangas de camisa (está fazendo frio, mas não se deve quebrar um hábito de vinte anos). Fiorello já abriu a sapataria e, enquanto ferve a água para o café, o italiano bate sola, bate sola; na litogravura da folhinha, na parede, Mussolini em cima do seu cavalo, berra marcialmente: “*Camicie nere!*” Um trem apita. Um galo canta (VERISSIMO, 1976, p. 1)

As janelas da vizinhança são olhos a observar a cidade. O professor Clarimundo se distancia para compreender a configuração da vida. Os relemas que surgem vão desde um lampião, uma meia-água, um mercadinho, a sapataria de um imigrante italiano, alguém que precisa tomar o bonde e, ao mesmo tempo o trem-máquina apita e o galo canta. O narrador e as personagens, a partir de diferentes lugares, oferecem visões múltiplas sobre a mesma cidade, os caminhos se cruzam.

A tentativa de dominar a cidade pela visão panorâmica aparece em diversos trechos do romance e pode ser fruto do início da verticalização e expansão do território da cidade. A personagem Salu vigia o movimento do centro em sua pequenez, que apenas pode ser constatada pelo distanciamento:

Salu debruça-se à janela. Lá embaixo na rua movimenta-se um exército de bichos minúsculos. Correm os bondes de capota parda; chatos e rastejantes, parecem escaravelhos. Uma confusão de cores e formas móveis, um entrebalaçamento de fios de aço e de sons. Vermelhos pardos, os telhados se estendem ao sol. Coruscam vidraças. Flutua no ar uma névoa azulada [...] São como formigas – repetia ele. – Caminham, caminham e caminham. Sempre preocupados com o trabalho, os burros! Os formigueiros (e o velho fazia um gesto que abrangia a cidade) sobem para as nuvens... (VERISSIMO, 1976, p. 17-18)

Quer-se dominar a paisagem. O distanciamento agora é possível pela configuração da cidade, por sua verticalização. Nota-se sua vastidão, que se constrói com a tríade da composição paisagística lugar-olhar-imagem, quando num gesto pode se tocar todos os elementos. Junto dessa vastidão está o desejo de abrangê-la e talvez de dominá-la:

Esta abertura é a condição da emergência da paisagem. Ela está ligada à conquista da posição ereta que define o homem como um “ser distante”. Ela permitiu que nossos antepassados erguessem seu olhar, outrora, fixo ao chão e ao seu ambiente imediato, para o céu e para o distante, para desenhar um horizonte. É no cruzamento desses dois recursos, a verticalidade da figura humana e o horizonte que nasce a orientação do espaço, a partir desse momento, distribuída entre o céu e a terra, para cima e para baixo, com o dianteiro e o traseiro, a direita e a esquerda, o perto e o longe (COLLOT, 2011, p. 21, tradução nossa).⁴

4 No original: cette ouverture est la condition de l'émergence du paysage. Elle est liée à la conquête de la station verticale

Desde a compreensão integral até o detalhe, o ser urbano se posiciona ao mesmo tempo como dominador e dominado, esmagado pela paisagem que ele nunca vai controlar verdadeiramente. Clarimundo tenta capturar sentido nessa imensidão:

Da sua janela, ponto culminante da Travessa das Acácias, o Prof. Clarimundo viaja o olhar pela paisagem. No pátio de D. Vera um cachorro magro fuça na lata do lixo. Mais no fundo, um pomar com bergamoteiras e laranjeiras pontilhadas de frutos dum amarelo de gemada. Quintais e telhados, fachadas cinzentas com a boca aberta das janelas. [...] Vem e outras ruas a trovoadas dos bondes atenuada pela distância. Grasnar de buzinas. Num trecho do Guaíba que se avista longe, entre duas paredes caídas, passa um veleiro. Clarimundo debruça-se à janela... Então tudo isto já existia antes, enquanto ele passava as horas às voltas com números e teorias e cogitações, tudo isto tinha realidade? (VERISSIMO, 1976, p. 39)

A janela é uma boca aberta que enquadra a multiplicidades. A rua se torna “um mar encapelado de cabeças multicores” (p. 63) e de repente “o sol já se escondeu por trás dos edifícios mais altos” (p. 63). A cidade aponta para cima e permite que apenas alguns tenham a experiência de abrangê-la. Há diversas menções ao edifício Colombo, capaz de ser visto e de servir de base para a vista. E é ainda pela janela que Clarimundo avalia o progresso:

O progresso mecânico é horrível, pois significa bondes, automóveis, gramofones, rádios, máquinas e mais máquinas! A admiração de Clarimundo pela ciência que tornou possível todas essas engenhocas fica limitada aos domínios da teoria. (VERISSIMO, 1976, p.156)

O fascínio: comparar a janela com um microscópio, de onde poderia analisar os pequenos e grandes detalhes da vida urbana, é a configuração clara de um ponto de vista, de onde se destaca uma paisagem. O progresso está ligado às máquinas, à mecânica, ao passo que a ciência o ajuda a compreender a necessidade desses fatores, porém a teoria não lhe assegura o gosto pelos inventos e nem sua operacionalidade. Uma paisagem afetada pela maquinaria da modernidade se cria, o que atrai e desagrada a personagem. Eis a contradição da paisagem urbana, que reside na experiência de cada sujeito.

É por meio da família Pedrosa, do interior do Estado, que um narrador expõe suas expectativas de compreensão da “metrópole”. Sabemos que Chinita quer ser artista de cinema e Manuel quer conhecer a capital. “Para ela, Porto Alegre significava uma vida nova: sociedade fina, automóveis, passeios, cinemas, bailes, ruas muito movimentadas, luxo e gozo. Manuel sonhava com farras homéricas” (VERISSIMO, 1976, p. 29). A experiência da urbanidade se apresenta pelo desejo. O automóvel parece ser uma espécie de símbolo do consumo e da independência; o passeio, os cinemas e os bailes, a culminância do envolvimento social, o contato com o mundo dentro da cidade e seu alcance mundial através dos filmes. Os bailes seriam a maneira de Chinita ser a estrela que sonhava. Manuel resume todos os índices em *grandes farras*. A variedade e a quantidade de personagens possibilita que o narrador jogue com os pontos de vista, trazendo diferentes ângulos da paisagem para a construção da ideia de urbanidade da obra.

Em **E as águas invadiram a metrópole** (194?), a chegada de Aldo e Doris, no vapor da companhia Arnt, também carrega a ideia de experiência na metrópole. Nesse romance, há um distanciamento, pela margem do rio, que nos apresenta ícones referenciais já mencionados agora mais carregados de importância, simbolizando o progresso:

Milhares de pontinhos luminosos estendiam-se desde a ponta da cadeia até o bairro dos Navegantes. A enorme chaminé da usina elétrica fumegava. Os arranha-céus altivos e eretos cada qual querendo subir mais numa ânsia louca de aguilhar o azul do céu. (MARRONI, [1942?], p. 78)

qui définit l'homme comme un "être des lointains". Elle a permis à nos ancêtres de porter leur regard, autrefois rivé au sol et à leur environnement immédiat, en direction du ciel et jusqu'aux lointains, pour y tracer un horizon. C'est au croisement de ces deux traits, la verticale de la silhouette humaine et la ligne d'horizon, que naît l'orientation de l'espace, désormais distribué entre le ciel et la terre, le haut et le bas, l'avant et l'arrière, la droite et la gauche, le proche et le lointain.

A luz continua sendo assunto importante, mas, além disso, a importância do rio Jacuí e do Guaíba para a mobilidade na capital é fundamental. Muito do que chegava ou saía tinha seu trajeto determinado pelo rio. Inclusive o trânsito das pessoas que chegavam ou partiam. A metáfora da água, sua fluidez e seu arrebatamento são constantes na narrativa. O narrador observa a cidade desde o Guaíba, um elemento primordial nas narrativas da cidade de Porto Alegre e, nesta obra, o lugar por onde se chega e por onde se pode tomar consciência da grandeza da fragilidade da cidade. É a água das chuvas e da enchente que quase separa o casal protagonista, “Então é esta maldita enchente que impede o meu esposo de estar ao meu lado...” (MARRONI, [1942?], p. 197). No fim do livro, temos uma Porto Alegre abandonada, o casal volta para Esperança (Guaporé) com o filho, deixando a capital de barco. Na década de 1940, Porto Alegre possuía 385 mil habitantes. As pessoas disputavam as ruas do centro com carros e bondes, e alguns bairros ao redor despontavam em crescimento. Obras de implantação de infraestrutura eram realizadas e o progresso tinha um sentido visível e palpável no corpo da cidade. O crescimento de novas indústrias e do sistema portuário foram elementos relevantes para a dinâmica de Porto Alegre; o prolongamento de avenidas importantes como a João Pessoa e a Borges de Medeiros foi feito nessa década; bem como alguns aterramentos na área do porto. A área da saúde também se beneficiou com o crescimento do sistema de distribuição de energia elétrica. Uma história de Porto Alegre, estudo coordenado por Walter Spalding e apoiado pelo Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul, foi publicada. Enquanto o crescimento econômico se evidenciava, a consequência foi uma dilatação da periferia. Monteiro (2006) entende que

Os espaços urbanos sofreram, na década de 1940, grandes transformações, provocando uma experiência de ruptura com o passado herdado e de perda de referenciais para a manutenção da memória das experiências urbanas da sociedade [...] as reformas e as consequentes mudanças na estrutura urbana não ocorreram sem causar tensões na sociedade porto-alegrense. A demolição de muitas quadras, prédios e casas causaram a expulsão de populações e a transformação de espaços centrais da cidade. (MONTEIRO, 2006, p. 58)

Partindo das águas do Guaíba, em **Estrada nova** (1954), a experiência de urbanidade indica e debate o processo de modernização e as consequências do modelo capitalista inerente a essa cidade.

Uma beleza o entrar do sol sobre o Guaíba e as Ilhas. E, no lado direito da Voluntários, as primeiras luzes das lojas davam-lhe uma impressão de vida e movimento de que não tinha lembrança. Nunca lhe ocorrera a ideia de andar por ali àquela hora. Ignorava que aquela zona fosse assim, meio misteriosa, pelo menos pra ele, diferente do resto da cidade, principalmente no anoitecer. Com efeito, a Voluntários da Pátria, próxima ao cais, com trilhos de bonde e linhas de trem, com seus inúmeros hoteizinhos, pensões, bares, armazéns, enormes depósitos de atacado, operários largando o serviço, prostitutas e indivíduos suspeitos parados nas esquinas – batedores de carteira e passadores do conto do vigário, à espreita dos interioranos que se hospedavam nas imediações da estação, todo esse conjunto, no qual contrastavam, entreverados, vagabundos e trabalhadores, honestos e salafários, imprimia àquela rua um interesse bem mais raro e atraente do que o retirado e pacato bairro do Partenon, onde, de estranho, só havia o Hospício, e isso mesmo metido lá para dentro, fechado à curiosidade pública. (MARTINS, 1985, p. 23)

A cidade agora comporta zonas misteriosas e a diversidade se segmenta. É possível fazer comparações de localidades que não mais se contrapõem, mas se parecem. A narrativa evidencia a situação marginal oriunda do crescimento das cidades. Especialmente das famílias pequenas que tinham sua economia baseada na agricultura e que foram forçados a deixar suas terras pela criação de grandes latifúndios. Entre as décadas de 1930 e 1950, o Estado sofreu amplas modificações em sua estrutura física e econômica, a cidade, como formação, acabou sendo o destino dessas famílias que, sem condições de habitá-la, começam a se estabelecer em suas margens:

O trem deixava a cidade para trás. Apareceram as primeiras malocas acompanhando a estrada. Um avião sobrevoava serenamente o campo de São João. Rasgou-se a vista a várzea do Gravataí, de um verde uniforme, úmido e lustroso ao lusco-fusco da noite. (MARTINS, 1954, p. 23)

O afastamento também se amplia na visão panorâmica desde um avião, avista-se as malocas de beira de estrada e também os espaços ainda não ocupados, as várzeas e os campos, ressaltando que não é a falta de espaço que exclui as pessoas, mas a falta de meios para ocupá-lo. No pensamento de David Harvey (1999), o direito à cidade não é simples questão de liberdade, mas de acesso e recursos. Uma cidade está intrinsecamente conectada com os processos coletivos de ocupação e dominação que são políticos e econômicos.

As personagens tinham esperança de encontrar naquele espaço, novos rumos para suas vidas, novas formas de ser e pensar. No entanto, o que se encontra no romance são essas distâncias de pensamentos, de compreensão da vida e das distâncias físicas: do campo e da cidade, da Estância Velha e da Capital, da ditadura e do comunismo, do moderno e do antigo. Longe de ser um livro maniqueísta, Cyro Martins traça as distâncias entre pontos dicotômicos com diálogos bem representativos do pensamento da época. É por meio deles que o autor expressa o seu entendimento de mundo e seu descrédito na ideia romântica de cidade. O êxodo retratado neste livro vai apenas engrossar o caldo da miséria, problema que surge em outros romances, já bastante enraizada na estrutura física e social da cidade. Por este viés, percebemos que a política é um assunto bastante tratado, parte importante nesta literatura que forma a cidade. A Porto Alegre dos romances parece ser habitada sempre por cidadãos politizados. Uma ou outra personagem sempre tem uma opinião ou ligação política. Ainda em **Estrada nova**, a questão política é essencial para retratar a Porto Alegre após a Segunda Guerra:

Por isso, quando ligou o rádio, já o locutor informava aos “céus da América”, esbaforidamente, a ação da polícia em Porto Alegre que, segundo dizia, havia descoberto e anulado um plano subversivo de proporções, organizado pelos comunistas. Cerca de cinquenta implicados tinham sido presos. A cidade estava em pé de guerra, com os edifícios das repartições públicas, a usina de energia elétrica, a estação de bondes, a estação ferroviária e outros locais, devidamente guarnecidos por tropas da Brigada Militar. (MARTINS, 1985, p. 45)

A ideia de comunismo ameaça a configuração da cidade. A forma mais simplificada de reagir a esta ameaça, de acordo com o narrador, é a organização militar, que no trecho acima aparece ocupando diversos pontos da cidade. Interessante que a polícia já aparece não como modo de proteção dos cidadãos, mas de coação. O rádio surge como elemento conector entre a cidade e a campanha e entre os interesses do povo e os do governo, evidenciando conluios com grandes corporações:

[...] naqueles tempos incertos, com a Guerra recém terminada, o Estado Novo caído, o comunismo mandando na metade do mundo. E os jornais e os rádios não cessavam de falar em reformas sociais, em direitos dos trabalhadores, em greves, em *Reforma Agrária*, em assistência social, em salário mínimo e outras complicações pelo estilo. Isto, sem contar com a possibilidade de quebra de bancos. (MARTINS, 1985, p. 60)

A fragilidade dos direitos do cidadão é exposta na voz do narrador, numa perspectiva protecionista do Estado, enquanto as pessoas ovem o rádio, uma aura de medo se instala com a possível quebra dos bancos. Assim fica evidente o ponto de vista político crítico, escolhido para a observação da cidade.

O ambiente de instabilidade continua na década de 1960 em **Mário-Vera Brasil, 1962/1964** (1983), de Tânia Faillace. A autora escolhe um ponto de vista político, porém o faz com uma narrativa da intimidade, pois a protagonista, Vera, vai “mapeando aquela cidade no rastro de Mário” (p.24), o homem pelo qual se apaixona enquanto perambula pelo centro, depois de um dia de trabalho. Uma Porto Alegre pré-golpe militar aparece com as tensões políticas. Vera tem a cidade como símbolo e concretização de sua liberdade, que, ao final do romance, é subtraída pessoal e politicamente. A cidade para ela, moça independente nos anos 1960, equivale a uma aventura proibida e solitária. “Acabava sempre indo para a rua. Como um homem” (p.20), para a protagonista não era um problema que a julgassem, queria o direito de “caminhar pela rua, entrar sozinha em lancheria, ir ao cinema sozinha, sentar em praça sozinha... não convidar ninguém para ir à sua casa esquisita...” (p.32). O

romance contém diversas cenas que se passam à noite, nas ruas e praças da cidade, o que colabora para o ambiente de interdição e perigo, ponto de vista que a protagonista pretende construir.

Na década de 1960, muitas praças foram construídas ou reformadas em Porto Alegre, por isso talvez a praça corresponda a um lugar de extrema importância no romance. Na praça, Vera se encontra com Mário. Para a praça, ela foge ao não querer ir à casa da tia, com quem mora. As personagens passam por diversas praças durante seus passeios. É na praça que ocorrem as manifestações de grupos sociais. São as novidades da estrutura citadina da época, reverberando no olhar da protagonista exposto no romance. A cidade crescia enormemente, em estrutura, mas também em problemas sociais, vista a situação política e as manifestações ocorridas na época, por exemplo, a de 2500 mineiros, requerendo seus direitos, no Largo da Prefeitura, episódio que é relatado no romance. A cidade de Tania Faillace está sempre povoada por uma multidão anônima. Como jornalista engajada em questões políticas, a autora insere em seus livros muitos episódios verídicos, notícias de jornais em grandes sumários da situação mundial, aos quais Mário e Vera se somam.

Apesar da crescente circulação de automóveis, ônibus e táxis, no início dos anos 1960, a utilização do bonde ainda prevalece no romance de Faillace, sendo um elemento fundamental para a ligação do centro com o Quarto Distrito, zona industrial. Os bondes cumpriram a função de elemento conector entre os mundos de Mário e Vera. Contudo, foi nesta década que o bonde foi desativado e o transporte privado automobilístico passou a ser mais incentivado. A mobilidade mudou de uma década para outra e isso pode ser notado nos percursos dos protagonistas e demais personagens dos romances. Com o passar dos anos, a linha do bonde deixa de ser o trajeto de maior concentração, bem como o centro, seu destino final.

Se **Mário-Vera Brasil, 1962/1964** (1983) é um romance que tem muitas cenas noturnas, **Os voluntários** (1979) faz-se quase completamente noturno. O referido romance cobre desde 1935, quando os pais de Paulo, o protagonista, se estabelecem na rua Voluntários da Pátria, até 1970, na noite em que Paulo, Capitão e Elvira tentam zarpar com um rebocador do cais do porto para Jerusalém. A Porto Alegre dos imigrantes notívagos vai se mostrando numa narrativa que mistura a trajetória pessoal de Paulo e os desejos das pessoas que ele encontra. Podemos ver essa Porto Alegre noturna e esses trajetos que se cruzam em uma geografia que o autor adjetiva como sensual:

A esta hora os operários, os caixeiros, os funcionários já tinham ido pra casa. De seus quartos nos velhos sobrados as mulheres começavam a emergir. Caminhavam lentamente, equilibrando-se nos altos saltos; ou então postavam-se nas esquinas, encostadas à parede. Ou ficavam sentadas no interior de bares sombrios, os olhos reluzindo na semi-obscuridade. Aquilo regurgitava de mulheres. Um rápido exame da geografia sensual de Porto Alegre mostraria uma cidade ocupada por esse amável exército. Na Pantaleão Telles, junto à ponte de pedra em que os Farrapos travavam furiosas batalhas, um numeroso contingente entrincheirado nas casinhas da Cidade Baixa, na Azenha, Cabo Rocha era um importante reduto. No Cristal, Monica reinava solitária e esplêndida, com seu luxo, seu Quarto de Espelhos. Mas havia ainda lugares mais fantásticos. O cabaré das Normalistas, onde, segundo a lenda porto-alegrense, as moças deixavam cair as máscaras da inocência, ao invés de olhares ingênuos, um pouco sonso, piscar malicioso de olhos muito pintados; ao invés de saia azul e da blusa branca, vestidos colantes, de decotes ousados; ao invés de hinos escolares, canções pícaras. E tudo de graça, o prazer pelo prazer. (SCLIAR, 1979, p. 41-42)

Esses locais servem ao arquétipo de uma cidade obscura. Esse mundo noturno, um pouco o mundo da interdição de Vera, no romance de Faillace, se constrói agora percorrido por um olhar masculino. O mundo da obscuridade também aparece na questão da imigração. Paulo, cujos pais haviam se estabelecido em Porto Alegre na década de 1930, considerava-se porto-alegrense e seu ponto de vista nos convida a experimentar a estranheza das pessoas:

Que gente estranha, aquele Benjamim, aquele Samir. Gente estranha, vinda de terras estranhas. Uma coisa contagiosa: aos poucos tudo, ali no bar, as pessoas, os objetos, começavam a adquirir um ar estranho. Me deu raiva, uma súbita vontade de gritar, zarpem já daqui, seus energúmenos, infiéis,

vão para a terra de vocês, me deixem em paz, eu pertenço a Porto Alegre, ao bonde Navegantes e a igreja do Rosário, ao Caminho Novo, à praça Parobé, aos plátanos da Redenção, ao banco da Província, à Santa Casa, às ilhas do Guaíba, à grutinha da Glória, ao Alto da Bronze. (SCLIAR, 1979, p. 144)

O desejo de ir embora começa a fazer parte da ideia de cidade. Se, antes, Porto Alegre era destino, agora é ponto de partida. Em **O perdão e Caminhos cruzados**, o desejo de ir embora aparece, no primeiro, como fuga frustrada e, no segundo, como passeio a uma grande capital do País. Contudo, não é a insatisfação com a cidade em si que gera a frustração. A incompletude de estar em Porto Alegre, do que ela não oferece, começa a se fazer mais forte nessa época, quando seus habitantes já passam a achar que a grande metrópole sulina é tão provinciana quanto qualquer cidade do interior:

O que me levava a querer viajar? Generosidade, ou saco cheio? Passava eu então por uma fase difícil de minha vida. No bar olhava os pastéis e me perguntava: é isso então? Será isso daqui por diante, até a hora da morte? O bar, e a Voluntários, e Porto Alegre? Amigos meus a esta altura já estavam há tempos no centro do país, ou mesmo no exterior, uns administrando empresas, outros com bolsas de estudo ou no serviço público. Aninha tornara-se modelo, às vezes eu a via na TV. E eu? Ficaria em Porto Alegre? (SCLIAR, 1979:174)

A vida na capital não poderia ser menos excitante, como enfatiza o narrador. O centro do País e o exterior são opções melhores. Ficar em Porto Alegre é ficar para trás. A cidade não é mais tão atraente.

Contudo, na década de 1980, em **Rastros do verão** (1986), de João Gilberto Noll, a ideia de retorno aparece. O ambiente desértico e denso do narrador cria uma Porto Alegre fechada em si mesma, a ser explorada, revisitada, quase com exotismo. A rua e a errância são cruciais na narrativa, pois o objetivo é exatamente não chegar a lugar algum ou não chegar ao lugar preciso, como se a cidade fosse mesmo um deserto em que o protagonista se perde e descobre miragens. Há um prazer na descrição dos lugares, um amor irrestrito, embora difícil, pelas ruas e locais estranhos. No romance de Noll, a solidão se transmuta na paisagem urbana e no interior da personagem, o que se demonstra através das poucas falas, dos longos silêncios e dos espelhamentos contemplativos entre personagem e cidade.

O protagonista chega à rodoviária numa terça de carnaval, quando as ruas estão vazias. Ele caminha até a Praça Quinze de Novembro, passando pela passarela e observando a cidade, do alto, a torre da Igreja das Dores, para o alto, o cinema, o Mercado, até chegar à Avenida Júlio de Castilhos. Lá ele encontra um garoto e inicia uma conversa. O garoto conta que o pai o abandonou e sua única notícia foi uma carta enviada do Rio de Janeiro. Mais tarde, revela-se o motivo da volta do narrador: visitar o pai enfermo. Garoto e homem criam uma conexão e vão os dois, com suas solidões amparadas, traçando uma Porto Alegre que transita entre um rastro de realidade e outro de sonho. O ponto em que o retorno se evidencia dá-se logo no início do romance, quando o narrador reconhece uma avenida e a sua imutabilidade:

Peguei uma avenida que levava ao centro. Li a placa de ferro pregada na parede: Avenida Júlio de Castilhos. Essa avenida está igual, pensei. Havia um profundo silêncio. Eu não via pedestres nem carros. Aproveitei a primeira rua lateral para mijar. Numa ponta da rua via-se o porto, na outra, casas de pequeno comércio, todas fechadas, com exceção de uma com seus vestidos de verão esvoaçando brandamente pendurados na marquise. Senti uma brisa, espichei um pouco a mijada. Só no ponto onde eu estava ficou sombrio. Olhei para o céu e vi que sobre mim pairava uma nuvem espessa. O resto em volta, azul. (NOLL, 1986, p.10)

A cidade é estranha, mas tão sua, que a personagem pode *mijar* nela sem maiores preocupações e ainda olhar o céu, que, num presságio, envia uma nuvem para assombrá-lo. Mas o que ocorre é sempre algo onírico, por vezes, obscuro, como o episódio de um prédio abandonado nas proximidades da Auxiliadora:

O táxi passava pelo bairro da Auxiliadora. Entrou à direita numa rua chamada Maryland. Parou na frente de um pequeno edifício todo escurecido pelo tempo. Notei que havia uma rachadura entre o térreo e o primeiro andar. Dei o dinheiro ao motorista. Disse que não precisava troco [...]. Subindo as escadas do prédio o garoto me falou que eu estava indo na casa de um amigo que tinha uma enorme tatuagem de uma âncora no braço, talvez de uma caravela. (NOLL, 1986:77-78)

A rua oferece apenas a sede, o calor e o deserto, que embaralha pensamento e sonho, os interiores dos apartamentos, quebram o silêncio, com poucas palavras e com a interação de corpos sempre exaustos.

Essa narrativa mais interior continua em **Duas iguais** (1998), de Cíntia Moscovich. A primeira parte está situada durante ditadura, no bairro de origem judaica, o Bom Fim. A protagonista Clara se apaixona por sua melhor amiga, Ana. Ambas se envolvem em protestos políticos, quando do desaparecimento de um professor. O contexto obriga Clara a se autoexilar em Paris. Na segunda parte, quando da volta de Clara, podemos observar um percurso que se repete quase obsessivamente: o de Clara até a casa de Ana, sendo o principal realeza a rua Auxiliadora. Clara põe Ana como um ponto de desejo no meio da cidade e é em sua órbita que a protagonista se desloca. A morte de Ana desencadeia uma narrativa da memória dessa cidade, desse trajeto e da relação de Ana e Clara, expondo uma Porto Alegre de impressões. Uma cidade impossível, que existe apenas na memória. O que mais pesa nas descrições sucintas é o distanciamento físico e psicológico da personagem para com a cidade. Ela é, assim como o personagem de Noll, uma estrangeira. A narrativa de Moscovich cria uma Porto Alegre pautada nas impossibilidades e os poucos lugares mapeados acabam tendo grandes separações entre eles, no plano geográfico e histórico, como se o afastamento pudesse gerar uma cidade-lacuna.

É em dois tempos também que Daniel Galera em **Mãos de cavalo** (2006), divide Porto Alegre em terrenos irregulares. Com seu protagonista, Hermano, durante sua adolescência, percorremos a cidade de bicicleta, especialmente a zona sul, suas ruas, sua memória idílica, uma cidade emocional e ao mesmo tempo dolorida. Em capítulos intercalados, seguimos com Hermano, adulto, numa Porto Alegre de ruas largas e trajetos lineares. Dois opostos: na adolescência a distância e os labirintos da memória; na vida adulta amplas avenidas em percursos motorizados e quase impessoais.

[...] apreciar rapidamente a vista até que o olhar trave na água do Guaíba lá longe, salpicada do branco das velas dos veleiros. À sua direita, agora, os bairros são ocupados por casas construídas há não mais que um ano, várias delas com a pintura e as telhas ainda imaculadas, separadas entre si por miniaturas de matas fechadas. À sua esquerda predomina um terreno árido coberto por longas faixas de areia dura, alaranjada e erodida que se estendem em declive até a base do morro e dão lugar a uma zona plana onde ruas rigorosamente retas delimitam bairros retangulares subdivididos em lotes à venda. O loteamento da zona sul de Porto Alegre é novo e pouca gente, até o momento, se motivou a estabelecer moradia por ali. O ciclista (urbano) é um pioneiro decidido a mapear com suas rodas destemidas cada metro desta zona inóspita. (GALERA, 2006, p. 12)

Esse é o primeiro percurso. Um narrador em terceira pessoa é estabelecido, ele observa meticulosamente o caminho do *ciclista urbano*, mais tarde revelará o caminho de Hermano adulto. No momento em que o ciclista a inspeciona, a cidade é vazia, quieta, composta pela curiosidade de um garoto. A frase de abertura do livro indica: “não há terreno impossível para o Ciclista Urbano” (GALERA, 2006, p. 9). A narrativa é um percurso entremeado de memórias. Isso fica claro no trecho em que, lembrando do nome da filha, Hermano sai de seu trajeto habitual para mergulhar num trajeto íntimo de seu passado:

O nome suscita uma nostalgia difusa, não de todo agradável, pra dentro da qual tem a sensação de penetrar fisicamente ao deixar o último trecho reformado da Aparício Borges e prosseguir caminho naturalmente pela avenida Teresópolis, que segue em obras por algumas centenas de metros até dar lugar a um cenário que lhe parece preservado, com o mesmo asfalto antiquado e os canteiros centrais com árvores enormes que lembrava ver com frequência até uns cinco anos atrás, quando ainda

morava na zona sul e costumava passar por ali. Fantasia que a continuação interminável da Terceira Perimetral é uma ameaça que o persegue e contra a qual agora, dentro do carro, está apostando uma corrida, como já tinha apostado corrida contra a sombra de nuvens em estradas. (GALERA, 2006, p. 96-97)

Um item do presente desencadeia um percurso que não é apenas geográfico, mas temporal e pessoal. Doreen Massey (2008) afirma que a vida é tanto espacial quanto temporal e não há meios para estabelecer uma fronteira entre essas noções nem hierarquizá-las. A equação tempo-espço resulta das experiências humanas, no caso, de memória e percurso. O espaço é reconhecido, porque já percorrido, logo relacional, construído. Depois é percebido como múltiplo, porque se sobrepõe ao tempo; e, por último, plástico, porque passível de ressignificações:

o concreto das novas avenidas avançava como uma onda gigante e vinha cobrindo o asfalto, as calçadas, as árvores, os pontos de ônibus e os veículos atrás dele, e era necessário afundar o pedal do acelerador e chegar à Esplanada, antes que fosse tarde. Se o cimento o alcançasse, seria ele também transformado em cimento, e dessa vez não ia adiantar a Nara gritar e fazer cócegas, permaneceria para sempre aprisionado na paisagem monocromática, [...]E assim, rapidamente, a avenida Teresópolis se transforma na avenida Nonoai que se transforma na avenida Eduardo Prado, um trajeto ainda adormecido em que o progresso urbano dos últimos cinco anos deixou marcas variadas porém relativamente superficiais. Motéis decadentes, trailers anunciando promoção de xis-bacon e alguns terrenos desocupados deram lugar a mini mercados, condomínios residenciais de baixa renda e templos as Assembleia de Deus com enormes placas na fachada exclamando “Pare de sofrer!” [...]. (GALERA, 2006, p. 96-97)

O caminho até a zona sul é um retorno ao refúgio da infância, que leva Hermano adulto a uma corrida simbólica contra o concreto que embrutece a cidade e que o embruteceria. Hermano se transformaria em vítima, paralisado numa paisagem monocromática entre o passado e o presente. O retorno à zona sul e o reconhecimento da área ou, na verdade, o desconhecimento da área, também é o retorno a si e seu próprio desconhecimento. A paisagem é parte do sujeito, ele se vê na paisagem.

Dos percursos de si que se desdobram no tempo, mais evidentes a partir da década de 1990 na literatura, chegamos a **Habitante irreal** (2011), de Paulo Scott. Por vezes, erros dão origem a fraturas irreparáveis e é isso que motiva **Habitante irreal**. Jane Jacobs (2001) alerta que “Para que maravilhas sejam executadas, as pessoas estigmatizadas pelos planejadores são intimidadas, expropriadas e desenraizadas” (p.3). A autora afirma que as cidades são um imenso experimento de tentativa e erro. A fratura da cidade no romance tem início em 1989, quando o protagonista Paulo, encontra a adolescente indígena Maína, na beira de uma estrada. Logo, ele se dá conta de que seus mundos não podem se integrar. Não é apenas o Guaíba ou a ponte que os separa, a distância é outra, é cultural e social. A vida da indígena está localizada pontualmente em poucos lugares no romance, Barrado do Ribeiro, é um deles. A comunidade indígena não tem direito à cidade, não pode pertencer e ainda está ameaçada de perder os lugares que restaram para sua moradia e sustento, como podemos perceber no seguinte trecho :

A kombi sai do Morro Santana (um dos que formam a chamada Crista de Porto Alegre, a cadeia de morros formados, pelo Morro Santana, Morro da Companhia, Morro da Polícia, Morro Pelado, Morro, da Pedra Redonda, Morro Teresópolis e Morro do Osso), de onde os caingangues retiram Cipó-Guaimbê pra fazer seu artesanato, área que vem sendo ameaçada pela especulação imobiliária crescente. (SCOTT, 2011, p. 129-130)

A equipe de estudiosos formada pelas personagens Henrique e Luisa expõe o exotismo do indígena dentro da cidade. O narrador informa a relação dos morros com os indígenas e a relação da urbanização, associada à especulação imobiliária, com os morros.

O envolvimento afetivo entre Paulo e Maína leva o rapaz a tentar aproximar e modificar seus mundos. Paulo tenta construir uma casa no acampamento indígena, para que Maína, sua mãe e irmãos

possam “viver melhor”. A ideia não se concretiza. Paulo acaba se desentendendo com um policial e é mandado pelo pai a Londres, para evitar maiores confusões. Enquanto Paulo está em Londres, finalmente seu mundo e o de Maína se fundem: ela está grávida. O filho, Donato, é o protagonista da segunda parte do livro, quem empreende um movimento de retorno às origens, retorno à fratura inicial, não para tentar repará-la, mas para fazê-la visível, jamais esquecida.

É também num encontro inusitado, no percurso de Catarina, jovem de classe alta, que a fratura se torna novamente visível na narrativa:

Caminham até a entrada do Café do Porto e se despedem [Catarina e o jornalista]. Ela sai distraída pela Padre Chagas (está no bairro onde nasceu, onde as coisas funcionam, onde pode passear a esmo), então vira à esquerda na Fernando Gomes e vai até a Vinte e Quatro de Outubro. Deveria seguir alguns metros pela calçada da frente do jardim-praça do DMAE e depois pegar a Miguel Tostes e, na sequência, a Vasco da Gama até chegar à livraria quase na esquina da Fernandes Vieira e conferir se o álbum sobre dança popular na década de vinte veio da distribuidora. Mas uma figura incomum, essa figura parada em frente ao portão do jardim do DMAE, chama sua atenção. Não é parecido com nada do que ela já tenha visto. É alguém usando uma espécie de máscara-armadura de madeira que desce até a pelve e lhe cobre tórax, pescoço, rosto. Uma peça única presa aos ombros e à nuca por cintas de couro cru e fivelas dourado claro opacas, no mesmo tom da madeira. (SCOTT, 2011, p. 208)

Donato ocupa a cidade com uma imagem ligada a sua ancestralidade, mas naquele espaço está completamente deslocado, um elemento indecifrável na paisagem. Ele corporifica a própria fratura dos mundos. As relações de poder determinam a Porto Alegre nesse romance. A cidade se faz um laboratório de tentativa e erro que vai se construindo sobre a premissa do desenraizamento das populações e o exercício dos poderes de dominação.

Quando a fratura não basta, erguem-se muros. Um dia todo mundo vai dar de cara com uma parede. Essa é a premissa de **O beijo na parede** (2013), de Jeferson Tenório, que narra uma Porto Alegre crua na voz de João, menino de 11 anos. Ele nos mostra como se vive à margem do que é direito. A narrativa começa com dois acidentes: o do Ayrton Senna e o da avó de João, na Avenida Protásio Alves. A conclusão informa que todos vão bater de frente em alguma coisa, morrer e ir para um buraco, não importa se campeões do mundo ou se pessoas comuns. Depois, João nos conta sobre o Rio de Janeiro, onde morava, a morte de sua mãe e uma sucessão de perdas, que o leva a morar em uma cidade triste, estranha e sem mar:

Gastamos um dia inteiro para chegar a Porto Alegre. Nunca tinha visto tanto morro, pasto e vaca durante a viagem. Antes de chegar, a única coisa que eu sabia é que era um lugar frio, pois meu pai vivia me contando sobre a sua infância na Cidade Baixa, que eles não tinham isso, não tinham aquilo [...]. Mas vou dizer a vocês que Porto Alegre não é só uma cidade fria. É também uma cidade triste. [...]. Não sei dizer o motivo da tristeza dessa cidade, mas acho que as coisas não precisam de motivos para serem tristes. [...] Meus tios moravam em Viamão. E eram todos brancos. (TENÓRIO, 2013, p. 17)

No decorrer do romance, entendemos como essa tristeza se avoluma ao seu redor, vai tomando a cidade inteira, expondo toda sua sujeira material e humana. A felicidade é um luxo que poucos podem comprar. A frieza do lugar não é meramente física, é uma crueza de tratamento, oferecidos pela estrutura das grandes cidades. As relações de afeto parecem acontecer mais pela necessidade do convívio do que pela escolha amorosa. Da estranheza, a personagem nota a cor das pessoas que vivem ao seu redor e logo adiante se identifica como filho de um pai branco com uma mãe negra, “Por isso tenho essa cor meio cinza e meio marrom, entenderam? Na família do meu pai, como eu disse, eram todos brancos, e depois eu soube que eles não queriam ter um parente pretinho como eu por perto” (Tenório, 2013, p.18)

A narrativa, em maior parte, se desenvolve nas proximidades do Guaíba e da Avenida Farrapos, situada nesse quadrante está a casa de João com o pai, destruída, e o cortiço da Estela:

Vou explicar como a coisa funcionava no cortiço da Estela. O lugar ficava a algumas quadras de onde eu morava. Várias vezes a polícia ia lá pra prender as prostitutas e os donos delas. [...]. O prédio tinha cinco andares e nada de elevador. Estela morava no quarto. Olhei em volta e percebi que o quartinho se resumia a um espaço muito pequeno, o banheiro ficava no corredor, porque era coletivo, assim como a cozinha, o que me deu certa alegria, pois parecia com o cortiço da Lapa. (TENÓRIO, 2013, p.55)

Este é o lugar onde João vai morar, quando sua casa é destruída e depois do suicídio do pai. A criança se vê sozinha nessa cidade triste e estranha. Subtrações ecoam por todo o romance dando a entender que nunca serão supridas. Beatriz Sarlo (2004) discute a pobreza e a subtração inscritas nos corpos que vagam por nossas cidades, corpos, geralmente, de crianças desnutridas de comida e amparo, sem ninguém para interceder por elas. Elas transitam nas margens, onde não ofendem ninguém com presença, porém, quando chegam ao centro, aos olhos dos que lá caminham, causam sempre um mal estar:

Há dezenas de milhares de crianças que não comem todos os dias, barrigudas e franzinas, raquíticas e vulneráveis. Há dezenas de milhares de adolescentes que nunca saem das quadras dos bairros afastados em que vivem, por medo, por distância cultural, por falta de recursos. Milhares de outros deixam seus bairros para sempre; são os habitantes da noite, dos túneis, dos becos, dos umbrais das lojas e dos edifícios. Esses corpos marcados pela miséria talvez até venham a receber um alimento amanhã, mas ele jamais compensará o que deixaram de receber hoje. Seus corpos estão sendo maltratados, ofendidos, desprezados, humilhados. (SARLO, 2004, p. 14)

Esse mal estar paira o tempo todo na narrativa, a solidão, o esconder-se dos outros por medo ou falta de entendimento. Há uma necessidade sempre presente de rompimento com a ordem imposta. É um médico amigo da família, a personagem para quem o menino pode relatar tudo o que lhe acontecera até ali, desde que havia chegado em Porto Alegre. Até aqui, a cidade é inóspita. Só tristeza, feiura e dor. Essa é a realidade do protagonista, ele está fora do sistema, é marginal. E assim são a maior parte das personagens de **O beijo na parede** (2013), com algumas exceções que se configuram em salvadores potenciais do ponto de vista do protagonista, são na verdade tão incapazes quanto o próprio garoto para exercer alguma mudança na estrutura social da cidade que é discutida no romance.

As diversas faces de uma cidade através dos tempos são estabelecidas por toda a sorte de personagens e narradores, de diversas idades, gêneros, posição social, desde diferentes lugares de fala. Porto Alegre se estabelece e se desenvolve nessas 12 narrativas. As relações com o espaço são múltiplas, portanto, as paisagens se constituem plurais. Temos o espanto da formação da metrópole, sua ligação fundacional urbana mais aproximada com a *Belle Époque*, os caminhos hídricos de seu crescimento, o desejo de seus habitantes e de forasteiros em habitá-la completamente, suas geografias noturnas e proibidas, o desejo de deixa-la para trás, o retorno, as construções mais impressionistas, mais pessoais, a exposição de suas cisões, de suas falhas estruturais, altos e baixos vão compondo a ideia desta cidade. A implicação desses modos de observação é a de que a experiência de urbanidade só produz imagens da cidade porque é por meio delas que se dá a tentativa da sua compreensão. Os sentidos dessas imagens são a própria construção da cidade como discurso. Se a cidade é como nós a vemos, a literatura se torna a narrativa do próprio desejo de ser na cidade e desse modo pode expor toda sua multiplicidade.

O pensamento-paisagem (Collot, 2011) se constitui também pela arte, pela literatura, neste caso, um modo de interpretação do espaço que habitamos. Os narradores, narradoras e personagens, em certo momento, são como o “Caminhante sobre o mar de névoa”, pintura de Caspar David Friedrich, observando a imensidão da paisagem, sem se dar conta de que também são observados. Logo, o pensamento-paisagem proposto é costurado pelo leitor. No caso deste artigo, o que se estabelece é um amplo panorama da constituição narrativa de Porto Alegre. Seus itens da paisagem e seus realemas propõem – desde a *flânerie* de Neco e Chiquita, em Estrichnyna até a errância “inapropriada” de João –

uma cidade que se codificou, se particularizou, e que, ao mesmo tempo, compartilha o ônus e o bônus da sua formação. Não se quer aqui orientar uma leitura evolutiva, pautada no desenvolvimento, nem mesmo criar dicotomias entre o passado e o presente. Os sentidos se alteram conforme o surgimento e a interpretação de certos itens da paisagem e realemas. Desse modo, ficamos sedentos pela emergência de novas histórias, novas personagens, vindas de lugares refeitos, repensados ou talvez nunca antes literários. A experiência de urbanidade a nós é fundamental para o que se determina como paisagem, e a exploração dos horizontes também é ponto crucial para a transformação do olhar que a elucida. Essa compreensão sintética das relações que unem os elementos constituintes da paisagem, e a construção de um significante por ela mesma, é um dos aspectos da estrutura do horizonte, a qual a fenomenologia utiliza para o entendimento da experiência do sensível, e que Collot, por sua vez, engloba na sua definição de *pensée-paysage*: “uma coisa não é jamais percebida senão na sua relação com as outras no interior de um campo, de um horizonte externo” (Collot, 2011:25, tradução nossa)⁵. Assim, do mesmo modo que deve se levar em conta seu horizonte interno, sua face oculta, a percepção será sempre uma perspectiva subjetiva, um ato de pensamento, em que se pode criar uma ligação com a realidade referencial e um ponto de vista particular sobre o mundo. O invisível é o horizonte, a potência a qual o sujeito ainda não atribuiu sentido. A estrutura do horizonte permite compreender os elementos narrativos que unem o visível e o invisível, o limite e o desejo/expectativa, o imaginário e o referencial/real, ela elucida/ilumina a relação fundamental do ser no mundo, porque o horizonte faz parte da estrutura da experiência, revelado primeiramente através da percepção. Tanto a percepção quando a experiência são itens do campo da subjetividade, por isso nossa atenção devida à importância da construção das personagens e dos narradores na análise. Afinal, são eles que aqui nos convidam a imaginar cidades. Esses são nossos horizontes.

Referências

- AZURENHA, Paulino; LOBO, Souza; TOTTA, Mário. **Estrychnina**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, [1897], 1998.
- COLLOT, Michel. **Le pensée-paysage**. Paris: Actes Sud, 2011.
- COLLOT, Michel. **Pour une géographie littéraire**. Paris : Éditions Corti, 2014.
- FAILLACE, Tania Jamardo. **Mario/Vera. Brasil 1962-1964**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: guia histórico**. Porto Alegre: EdiUFRGS, 1992.
- GALERA, Daniel. **Mãos de cavalo**. Porto Alegre: Companhia das Letras, 2006.
- HARVEY, David. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: UFMG, 1999
- HENRIQUES, Maria Lúcia. **O Perdão, de Andradina de Oliveira** : romance urbano na Belle Époque rio-grandense. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em <http://hdl.handle.net/10183/24040>
- JACOBS, Jane. **Morte e vida nas grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MACHADO, Dyonélio. **Os ratos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
- MARRONI, Belmonte. **E as águas invadiram a metrópole**. Porto Alegre: Tip. Centro, [1942?].
- MARTINS, Cyro. **Estrada nova**. Porto Alegre: Movimento, 1954.
- MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

⁵ No original une chose n'est jamais perçue que dans son rapport à d'autres à l'intérieur d'un champ, d'un horizon externe.

- MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas**: história e memórias da cidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
- MOSCOVICH, Cíntia. **Duas iguais**. Porto Alegre: LP&M, 1998.
- NOLL, João Gilberto. **Rastros do verão**. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- OLIVEIRA, Andradina de. **O perdão**. Porto Alegre: Livraria Americana, 1910.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- POLESSO, Natalia B. **Literatura e cidade**: cartografias metafóricas e memória insolúvel de Porto Alegre (1897-2013). Tese de doutorado, PUCRS, 2017.
- SARLO, Beatriz. **Tempo presente**: notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SCLIAR, Moacyr. **Os voluntários**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1979.
- SCOTT, Paulo. **Habitante irreal**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011.
- TENÓRIO, Jefferson. **O beijo na parede**. Porto Alegre: Sulina, 2013.
- VERISSIMO, Érico. **Caminhos cruzados**. Porto Alegre: Globo, 1935.
- WESTPHAL, Bertrand. **La géocritique**: réel, fiction, espace. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Ilha de Moçambique: “Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar”

Luciana Brandão Leal*

Resumo

Este artigo propõe uma análise de duas vozes inaugurais da poesia da Ilha de Moçambique: Alberto de Lacerda e Orlando Mendes, poetas que escreveram em meados da década de 1940, tendo como principal temática esse espaço matricial das letras moçambicanas. O espaço das ilhas, como se sabe, possibilita o encontro de diversos povos, culturas e influências múltiplas. É, em suma, um espaço de trânsitos de pessoas e de suas ideologias. A poética da insularidade tornou-se uma importante vertente do projeto literário moçambicano, retomado, mais tarde, por outros poetas que saudaram esse espaço de memórias e afetos. Para refletir sobre a geopoética da Ilha de Moçambique, considera-se o que propõe o teórico Kenneth White quando afirma que a “geografia” é “atravessada” pela experiência estética do mundo e defende uma visão fenomenológica da relação entre o Homem e a Terra.

Palavras-chave: Alberto de Lacerda, Orlando Mendes, Ilha de Moçambique, Insularidade, Poesia Moçambicana.

Title

Abstract

This article analyzes two inaugural poetic voices of the Island of Mozambique: Alberto de Lacerda and Orlando Mendes, poets who wrote in the middle of the 1940s, having as a main theme this matriarchal space of the Mozambican letters. In the space of the islands, it is possible to meet different peoples, cultures and multiple influences. It can be considered, a space of transits of various ideologies. The poetics of insularity became an important part of the Mozambican literary project, which was later taken up by other poets who enhanced this space of memories and affections. In order to reflect on the geopoetics of the Island of Mozambique, we consider what Kenneth White proposes when he states that “geography” is “trespassed” by the aesthetic experience of the world and defends a phenomenological view of the relationship between Man and Earth.

Keywords: Alberto de Lacerda, Orlando Mendes, Island of Mozambique, Poetic Insularity.

Recebido: 09/08/2018

Aceito: 05/10/2018

* Universidade Federal de Viçosa (Campus Florestal). Professora 3º grau - Nível Adjunto. Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

Ilha, corpo mulher. Ilha, encantamento. Primeiro tema para cantar. Primeira aproximação para verte, na carne cansada da fortaleza ida, na rugosidade hirta do casario decrepito, a pensar memórias, escravos, coral e açafraão. Minha ilha / vulva de fogo e pedra do Índico esquecida. (PATRAQUIM, 1991, p. 41-42)

Amo-te sem recusas e o meu amor é esta fortaleza, esta Ilha encantada, estas memórias sobre as paredes e ninguém sabe deste pangaio que a Norte e na Ilha traz um amante inconformado. Em tudo habita ainda a tua imagem, o m'shiro purificado da tua beleza e das tuas sedes [...] (WHITE, 1997, p. 27)

Moçambique, “a janela do oriente”, segundo Eduardo White, é um espaço onde se entrecruzam culturas e tradições, refletidas em tensões identitárias que fazem desse território um espaço “em trânsito”. Em trânsito, porque, desde as antigas rotas marítimas que passam pela Ilha de Moçambique e por outras ilhas do litoral Índico, estão em diáspora as etnias, descendências, línguas, culturas e saberes.

É certo que as ilhas e cidades portuárias são lugares propícios ao (re)encontro e ao trânsito de pessoas e de suas ideologias. Por essas evidências, um ponto importante sobre o qual cumpre refletir é a articulação entre a literatura moçambicana e as águas do Índico, encontro tão celebrado e aclamado em representações literárias de Moçambique.

Para Carmen Lúcia Tindó Secco (2012), poeticamente, a ilha é o espaço da sedução e do encantamento, imagem que se perpetua no imaginário dos artistas e poetas, lugar de retorno às origens e aos afetos. Ela esclarece, ainda: tantos poetas como Rui Knopfli, Virgílio de Lemos, Patraquim, Eduardo White e Nelson Saúte cantam a mítica Ilha de Moçambique: “mulher de m'siro feitiço do Oriente”, que “adormece no coração dos poetas”. O mar também é alegoria do desejo, do erótico, pelo “orgasmo das ondas”, e recupera as pulsões do desejo no corpo da própria poesia.

Os primeiros livros de Luís Carlos Patraquim e de Eduardo White, **Monção** (1980) e **Amar sobre o Índico** (1984) apontam, já em seus títulos, para a opção geopoética¹ do Índico e da Ilha, cujas relações revelam heranças de artistas anteriores, como Virgílio de Lemos, Rui Knopfli e Glória de Sant'Anna.

A Ilha de Moçambique, primeira capital do país, que, posteriormente, lhe deu o nome, foi cenário de importantes episódios históricos e construções culturais, tornando-se referência recorrente nas produções artísticas e literárias, desde o século passado, tendo sido declarada “Patrimônio da Humanidade”, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO, onde se entrecruzam as experiências de diferentes povos, histórias e culturas que deram origem a Moçambique.

Esse palimpsesto ideológico e geográfico, lugar de diásporas e relações, é representado, literariamente, de forma diversificada, contando com textos anteriores e posteriores à libertação política, o que permite a criação e a identificação de um produto cultural heterogêneo, fruto da sua diversidade de registros. Importa perceber que o espaço aí criado artisticamente aponta para um passado histórico revelador das múltiplas interferências culturais e históricas que nele se estabeleceram.

¹ Considera-se, aqui, o termo “geopoética” a partir da definição de Kenneth White, que fundou, em 1989, o Instituto Internacional de Geopoética. Kenneth White considera que a “geografia” é “atravessada” pela experiência estética do mundo e defende uma visão fenomenológica da relação entre o Homem e a Terra. “Um mundo, sem dúvida, emerge do contato entre o espírito e a Terra” (<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>). Esse escritor franco-escocês analisa a relação “sensível e inteligente” com a Terra e considera o termo baseado na trilogia: “eros, logos e cosmos” para criar uma “coerência geral” com o espaço que ele denomina “mundo”. Para ele, a geopoética é uma “teoria-prática” (científica, artística, etc.), que extrapola as disciplinas mais estreitas para encontrar uma dinâmica do sensível.

A pesquisadora Viviane Mendes de Moraes retoma o conceito proposto por Kenneth White, ao estudar a poesia do moçambicano Rui Knopfli, em tese defendida na Faculdade de Letras da UFRJ (MORAES, 2015).

Localizada em uma posição estratégica, nas rotas de navegação do Oceano Índico, a sua ocupação é muito anterior à primeira passagem dos portugueses, datada, oficialmente, de 1498. Consta que as ilhas do litoral Norte de Moçambique eram, até o início do século VII, praticamente despovoadas. Entretanto, é importante observar que, em todo o continente, encontravam-se apenas os descendentes das etnias africanas de origem banto, que foram gradualmente ocupando as bacias fluviais costeiras, encostas e planaltos do interior do território.

Os árabes e os indianos foram os pioneiros da navegação pelo Oceano Índico e, em meados do século VII, chegaram à costa oriental da África. O Índico, lugar de complexa rede comercial, ligava as costas asiáticas do Golfo Pérsico, da Índia e do Extremo Oriente a toda costa oriental africana, até ao Sul de Sofala. É nesse contexto que os mencionados navegadores e mercadores assumem o domínio do comércio marítimo entre o Oriente e o Ocidente.

Os portugueses se inseriram na disputa por rotas marítimas que davam acesso ao Oriente e por regiões estratégicas para o comércio de produtos locais. Como já mencionado, essas rotas eram, até então, dominadas pelos árabes e indianos. Mais tarde, esses pontos estratégicos facilitariam o tráfico humano (de escravos), que se tornaria a atividade dominante.

Quando os navegadores portugueses aportaram na Ilha de Moçambique, já no final do século XV, o território ocupado serviu, prioritariamente, como ponto de apoio para a rota para a Índia. A colonização africana se concretizou após a Conferência de Berlim, momento a partir do qual o colonialismo foi assumindo feição ideológica, garantindo todos os privilégios (políticos, econômicos e sociais) à minoria europeia: “Os germes da desigualdade se assumiram como sistema e ideologia”, afirma Cabaço (2007, p. 110).

Como também ocorrera no Brasil e em outros territórios colonizados, a expansão marítima, protagonizada por países católicos, tinha seus interesses comerciais justificados pela “missão evangelizadora”, além da “missão civilizadora”. No caso do território africano, para legitimar a política de dominação, os navegadores enfatizavam aspectos dos nativos, considerados exóticos, que os distanciavam dos parâmetros europeus. Reafirmando a postura de pretensa legitimamente colonial e repetindo cenas ocorridas em outros territórios, a chegada dos portugueses em terras moçambicanas é marcada por incompreensão mútua e, sobretudo, pela intolerância em relação a todas as diferenças.

Considere-se que, com a colonização portuguesa, além das igrejas e monumentos erguidos para ostentar o poder, difundem-se os estereótipos e os preconceitos, concebendo-se como “povos estranhos”, “outros”, não só os negros que ali viviam, mas também os indianos e os árabes. Frantz Fanon (2005), a propósito, explica que, para o colonialismo, o continente africano era um antro de selvagens, com suas superstições e fanatismos; espaço atingindo pela maldição divina, “país de antropófagos, país de negros” (FANON, 2005, p. 232).

Para Edward Said, as relações entre o Ocidente e o Oriente foram construídas em torno das disputas pelo poder e, para determiná-lo, o Ocidente sempre representou negativamente os árabes e indianos que ali habitavam, caracterizando-os como povos exóticos, desonestos, ladrões, traficantes de escravos e riquezas. Desse modo, a imagem do “Oriente foi, quase sempre, tecida como uma invenção do Ocidente” (SAID, *apud* SECCO, 2012, p. 207), a fim de apagar os traços orientais da cultura moçambicana e reiterar, consequentemente, a hegemonia ocidental.

Por todas as referências históricas aqui feitas, vê-se que pensar Moçambique é pensar um espaço híbrido, com diversas tradições que nutrem as tensões identitárias dessa nação. A “janela para oriente” é o lugar das diásporas e dos trânsitos, encontros e reencontros de pessoas e culturas. Não se pode esperar que as manifestações artísticas e literárias advindas desse espaço sejam previsíveis ou regulares, dada a dinâmica da sua constituição.

Sob a ótica da hibridização, os discursos poéticos de escritores como Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim e Eduardo White reverberam, em alguma medida,

ecos das primeiras vozes poéticas que cantaram o espaço mítico da Ilha de Moçambique. O exercício estético de cada um desses poetas suscita uma tarefa reflexiva e reveladora sobre as águas do Oceano Índico a partir de Moçambique e sobre Moçambique a partir do Oceano Índico. Consideraremos, aqui, duas vozes precursoras da geopoética da Ilha de Moçambique: Alberto de Lacerda e Orlando Mendes. Os trânsitos culturais e identitários delineiam a geopoética de um espaço múltiplo, que se opõe à cristalização de um único sentido para a “moçambicanidade”, o que, de certa forma, era moldado pela literatura de cunho revolucionário.

1.1 Primeiras vozes poéticas que saudaram Muhípití: A Ilha de Moçambique.

Mulheres de M'siro

O m'siro
Encantamento dos meus olhos
Perfaz a tua insular imagem.
No litoral do teu corpo
A apoteótica espuma
Do orgasmo das ondas.
Ó júbilo na falésia do canto
'(SAÚTE, in SAÚTE e SOPA, 1992, p. 123).

Na belíssima antologia **A ilha de Moçambique: pela voz dos poetas**, Nelson Saúte e Antônio Sopa reúnem algumas das primeiras vozes que celebraram a Ilha de Moçambique, revelando um palimpsesto de imagens desse lugar matricial. Das precursoras vozes aí reunidas, elegem-se dois poetas inaugurais dessa importante vertente da “moçambicanidade”: Orlando Mendes, “que exalta a vocação maternal da sua terra e os monumentos erectos acossados pelos musgos vorazes do tempo” (SAÚTE e SOPA, 1992, p. 12); Alberto de Lacerda, que cantou “essa paz que desagua na Ilha, onde os cães não ladram e os meninos peregrinam no universo da claridade festejada” (SAÚTE e SOPA, 1992, p. 12-13).

Os projetos literários de Alberto de Lacerda e Orlando Mendes confirmam o que diz Carmen Lúcia Tidó Ribeiro Secco sobre a poesia índica e da Ilha de Moçambique. A pesquisadora apresenta as duas vertentes dessa lírica: “uma que metaforiza o Índico, existencialmente, buscando os afetos e os sonhos; outra que subverte corrosivamente a história, criticando o colonialismo e a opressão”. (SECCO, 2016, p. 64).

Alberto de Lacerda nasceu na Ilha de Moçambique, em 20 de setembro de 1928. O poeta viveu em Moçambique até 1946. Aos dezoito anos foi morar em Portugal e, posteriormente, em Londres.

Os primeiros versos de *L'isle Joyeuse*, de Alberto de Lacerda, sugerem a descrição de um local imaginado, “dum tempo antigo que aqui ficou”. O título do poema, *L'isle joyeuse* (A Ilha alegre), faz referência a uma peça de piano composta em 1904 por Claude Debussy.

L'isle Joyeuse

Ó festa de luz de mar tranquilo
De casas brancas dum branco rosa
Dum tempo antigo que aqui ficou

Ó ilha pura incandescente
Que me geraste três vezes mãe
Três vezes para mim sagrada
Por teres deuses tão variados
Por seres livre da liberdade
Que os deuses gregos orientais
Marcam a fogo um fogo alegre

Naqueles seres naquelas ilhas
Que eles nomeiam seus próprios filhos
Por motivos sobrenaturais
(LACERDA, in SAÚTE e SOPA, 1992, p. 30).

O tempo da enunciação é o tempo da memória, assim, há, nos versos, a recriação do espaço da ilha em um espaço de aconchego, “ilha pura incandescente”. A referência aos “deuses gregos orientais” e a aspectos sobrenaturais reforçam a aura da imaginação e a projeção de um lugar idealizado.

Já no poema “Moçambique”, tem-se a evocação dos espaços, começando pelo país, depois, o “Oriente” e “a Ilha de Moçambique”. A Ilha de Moçambique, gênese histórica do país, é evocada por uma voz que a idealiza, através de sensações como o “perfume solto no oceano / como se fosse em pleno ar”. Aqui também se vê reafirmada a ideia de pertencimento, pelo uso do pronome possessivo, o que reitera o tom afetivo presente nos versos.

Moçambique

Ó Oriente surgido do mar
Ó minha Ilha de Moçambique
Perfume solto no oceano
Como se fosse em pleno ar.
(LACERDA, in SAÚTE e SOPA, 1992, p. 70)

A projeção de um lugar idealizado, contaminado pelos afetos da voz poética, permanece no poema “A minha ilha”. O fato de a ilha ser caracterizada pelo pronome possessivo ratifica o olhar subjetivo sobre a paisagem que se enuncia nestes versos:

A minha ilha

Ilha onde os cães não ladram e onde as crianças brincam
No meio da rua como peregrinos
Dum mundo mais aberto e cristalino
(LACERDA, in SAÚTE e SOPA, 1992, p. 68)

Ao descrever as belas mulheres da Ilha de Moçambique, o encantamento da voz poética transborda nos versos e deixa, mais uma vez, transparecer um olhar contaminado pelos afetos:

Ponta da ilha

Ó corpos dados com melodia
As melodias do meu ardor!
Ó pretas lindas! Ponta da Ilha!
Vestem soberbos panos de cor.
Deles se despem com grã doçura,
Vênus despida do próprio mar.
E com doçura que negras, lindas,
Desaparecem no meu calor.
(LACERDA, in SAÚTE e SOPA, 1992, p. 121)

No poema “Ilha de Moçambique”, nota-se um tom diferente das poesias transcritas anteriormente. Nesse exemplo, a ilha não é mais identificada pelo pronome possessivo “minha”. Os versos sugerem a voz e a percepção de um sujeito distanciado da paisagem, mas que ainda descreve o lugar imaginado pela memória e por reminiscências contaminadas pelos afetos: “Sou bem o rei saudoso do seu vulto / Vulto que existe infante numa ilha”.

Ilha de Moçambique

Desfeitos um por um os nós sombrios,
Anulada a distância entre o desejo
E o sonho coincidente como um beijo,
Exalei mapas que exalaram rios.
Terra secreta, continentes frios,
Ardei à luz dum sol que é rumorejo
Para lá do que eu sou, o que eu invejo
Aos elementos, aos altos navios!

Trouxe de longe o palácio sepulto,
A cobra semimorta, a bandarilha,
E esqueci poços, prossegui oculto.

Desdém que envolve por completo a quilha,
Sou bem o rei saudoso do seu vulto,
Vulto que existe infante numa ilha.

(LACERDA, in SAÚTE e SOPA, 1992, p. 54)

Nos versos transcritos, do poema “Ilha de Moçambique”, o sujeito da enunciação apresenta-se distanciado da ilha no tempo e no espaço. A tônica é dada pelas saudades de um “vulto que existe infante numa ilha”.

A intenção de descrever poeticamente aspectos da Ilha de Moçambique, presente na estética de Alberto de Lacerda, também se mostra em alguns poemas de Orlando Mendes. Orlando Mendes canta a Ilha de Moçambique, local de seu nascimento.

No poema “Minha ilha”, a Ilha de Moçambique é reinventada pelas reminiscências mais antigas da infância, a ilha em suas características peculiares: “os paralelepípedos”, “o salitre poeirado”, “os ventos do Índico”. O sujeito da enunciação encontra-se distanciado das ações corriqueiras descritas nos versos: são reminiscências “das mais antigas infâncias”. O eu lírico de Orlando Mendes, no poema transcrito, revela-se, entretanto, consciente das agruras de homens acorrentados que, todos os dias, trituravam o salitre empoeirado. As distinções sociais estão evidentes em imagens como “palácios” e “pedrarias” feitas sobre as “riquezas carnaís”. A mão de obra negra e escrava constrói “novos lares de oriunda linhagem”:

Minha Ilha

Nos paralelepípedos das mais antigas infâncias
dei também meus passos balbuciantes e seguintes.
Todos os dias pés sem idade acorrentados
trituravam o salitre poeirado pelos ventos Índico
e a cortiça nua das solas e dos dedos
fazia o périplo da ilha sobre corais
onde no palácio o governador-geral mandava despachos
que a corte recebia incrustada de pedrarias
nas entranhas digerindo riquezas carnaís.
E o salitre vinha e ardiam os pés das gerações
e nos pátios dos prédios senhores floridos
se construíam novos lares de oriunda linhagem.
Por ali estiveram Camões das amarguras itinerantes
e Gonzaga da Inconfidência no desterro em lado oposto.
Era a rota dos gemidos e das raivas putrefactas
e dos partos que haviam de povoar as américas
com braços marcados a ferro nas lavras e colheitas.
Ruíram paredes grossas chegaram outras naus
morreram marinheiros por ordem soberana de el-rei
e obediência de seus filhos sem coroa fixando preços.
Agachavam-se as sombras com a passagem dos rickshaws

na ponta da ilha farinha não levedava pão mas fezes
e o sono evadia-se dos ossos para o metrônomo da noite
Em frente na costa que orla o interior
nascia o poeta guerrilheiro Kalungano
que disparando balas cantaria para nós
o amor e as flores do dia de hoje litoral
em que a ilha se liga ao continente por uma ponte
e os barcos à vela macuas são donos do mar
(MENDES, in SAÚTE e SOPA, 1992, P. 39)

A crítica social presente no poema evoca a imagem do poeta guerrilheiro Kalungano (Marcelino dos Santos), que vale-se da escrita poética “disparando balas cantaria para nós / o amor e as flores do dia de hoje”. Os poemas de Kalungano possuem as “marcas da reivindicação apaixonada da nacionalidade” (SOUZA e SILVA, 1996, p. 90). Kalungano é um poeta que defendeu de maneira insistente e apaixonada os ideais da Negritude e, por isso, é tomado como símbolo nacional na guerra pela libertação.

Fátima Mendonça, no prefácio da **Antologia da Nova Poesia Moçambicana** (1989) afirma que, além de José Craveirinha e Noémia de Sousa, Orlando Mendes é um escritor cuja referência na poesia moçambicana é inevitável. A estudiosa menciona o nome de Orlando Mendes entre os dos escritores mais notáveis da poesia de combate, o que se justifica pelo empenho de Orlando Mendes na escrita anticolonial.

Nos versos do poema “Povo a Povo”, de Orlando Mendes, permanece a crítica social ao processo colonial e à violência que esse mundo engendra:

[...]
Ilhas que se ligam istmos-braços
De pulsos síncronos, mãos dizentes,
Entendendo-se na unidade
Desejada desde quando desde
A pátria golpeavam a traços
Sangrentos em carnes inocentes
Pátria que a certeza invade
Do povo libertado em vez de.
[...]

As imagens da “pátria golpeada”, “traços sangrentos em carnes inocentes” suscitam dores vividas em um território dominado pela violência. Assim interpreta Secco (2016): “cadáveres invadem os poemas, as ruas, a memória encharcada de cenas de violência e atrocidade decorrentes dos longos anos de guerra”. (SECCO, 2016, p. 72). Vê-se que a experiência literária das ilhas e do Oceano Índico não se abstém da condição de dilaceramento do mundo colonial. Reelaborar literariamente as cenas de horror do mundo colonial é uma forma de inscrever uma nova história do território moçambicano e da Ilha de Moçambique. O poeta junta os restos que sobraram de uma pátria estilhaçada.

Além desses poetas inaugurais, muitas outras vozes cantaram a Ilha de Moçambique e o Oceano Índico: Virgílio de Lemos, Glória de Sant’Anna, Rui Knopfli, Luís Carlos Patraquim, Eduardo White e, mais recentemente, Nelson Saúte.

Referências

- CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. Orientador: Kabengele Munanga. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/.../TESE_JOSE_LUIS_OLIVEIRA_CABACO.pdf>. Acesso em 04 abr. 2016.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- PATRAQUIM, Luís Carlos. **Os barcos elementares**. In: PATRAQUIM, Luís Carlos. Vinte e tal novas formulações e uma elegia carnívora. Lisboa: Ed. ALAC, 1991. p. 41-42.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SAID, Roberto. **O delito da palavra – notas para regulamentação do discurso próprio de um poeta acocorado**. In: LISBOA, Eugénio (Org.). Poetas de Moçambique. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 189-205.
- SAÚTE, Nelson; SOPA, António. **Ilha de Moçambique pela voz dos poetas**. Lisboa: Edições 70, 1992.
- SAÚTE, Nelson (Org.). **Nunca mais é sábado: antologia de poesia moçambicana**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2004.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Antologia do mar na poesia africana de língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1999.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Revisitações Poéticas e Pictóricas da Ilha de Moçambique**. Revista Eletrônica Abril. Revista do NEPA/UFF, Niterói, v. 5, n. 9, p. 205-217, nov. 2012.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **As Índicas Águas da (na) Poesia Moçambicana**. Diadorim - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, número especial 2016.
- SPINUZZA, Giulia. **Glória de Sant'Anna: uma voz feminina nos confins do Índico**. InterDISCIPLINARY Journal of Portuguese Diaspora Studies, v. 4.1, 2015. Disponível em: <<http://portuguese-diaspora-studies.com/index.php/ijpds/article/view/204>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- WHITE, Eduardo. **Janela para Oriente**. Lisboa: Caminho, 1999.
- WHITE, Kenneth. **O grande campo da geopoética**. Tradução de Márcia Marques-Rambourg. Instituto Internacional de Geopoética, s.d. Disponível em: <<http://institut-geopoetique.org/pt/textos-fundadores/56-o-grande-campo-da-geopoetica>>. Acesso em: 02 jan. 2017. (Série Textos Fundadores)

Poéticas urbanas para o terceiro milênio: um epos para o Rio de Janeiro

Valeria Rosito Ferreira*

Resumo

Este artigo elege a poética de Rogério Batalha como uma voz renovadora na cena carioca de passagem de milênio. Especialmente em **Melaço** (2002) e **Cidade Fundida** (2012), o poeta transfigura a sensibilidade à violência urbana e aos imensos contrastes que oprimem a cidade do Rio de Janeiro em linguagem polifônica, e nos obriga a lidar sinestesicamente com riscos e perigos na cidade-poema recriada. Ao contrário de recorrer à poesia ensimesmada do gueto, seus poemas dialogam produtivamente com figuras e tradições literárias precedentes na busca por enfrentamentos do indizível, criando uma épica para a capital carioca. Sua matéria prima é composta de interrogações, repetições, aliterações e expressões parentéticas, além de um vasto repertório lexical de antíteses que recriam, na palavra, os entrechoques urbanos que, não raro, naturalizamos.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Rogério Batalha. Cidades. Rio de Janeiro.

Title

Abstract

This article elects Rogério Batalha's poetics as a reinvigorating voice on the Rio de Janeiro scene out at the turn of the millennium. Especially in **Melaço** (2002) and **Cidade Fundida** (2012), the poet transfigures sensitivity to urban violence and striking contrasts which choke up the city of Rio de Janeiro, Brazil, in polyphonic language, and forces us into synesthetically coping with risks and hazards within the poem-city recreated. Instead of resorting to the inward-looking poetry of the ghetto, his poems engage in productive dialogue with preceding literary figures and traditions in search for coping with the unspeakable, creating an epic for the carioca capital. His raw material is comprised of interrogations, repetitions, alliterations, and parenthetical expressions, in addition to a wide lexical repertoire of antitheses which recreate, along their words, the urban shocks we usually naturalize.

Keywords: Contemporary poetry. Rogério Batalha. Cidades. Rio de Janeiro.

Recebido: 01/06/2018

Aceito: 05/09/2018

* Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Professora doutora associada de Literatura Brasileira. Membro do grupo de pesquisa GEDIR- Gênero, Discurso e Imagem.

É na cartografia da cidade que as periferias e seus ocupantes se multiplicam ao mesmo tempo em que testemunham, em escalas variáveis, os percalços frente as (im)possibilidades de integração na *urbs* - geográficas e, principalmente, simbólicas. Não ao acaso, e na contramão dos discursos triunfalistas, que prometem Paris nos trópicos, a vida em cortiços urbanos, subúrbios e favelas é decantada aqui e alhures, desde que as cidades se ‘modernizam’ no século XIX e se incham no século XX. Não é de hoje, portanto, que um leque de qualificativos referentes ao distanciamento do ‘centro’ identifica a literatura e/ou a poesia alternativa como aquela que se constitui pela sensibilidade a crescentes e alarmantes contrastes, sobretudo, nessas arenas urbanas. ‘Social’, ‘marginal’, ‘periférica’, ou ‘engajada’ são apenas algumas das recorrências que procuram nomear a estética forjada por escritores e poetas cujas temáticas endereçam os desvalidos e as mazelas urbanas ao longo do século XX, como se pode dizer do modernismo de um Manuel Bandeira já desde os anos 1920, com o seu “Meninos carvoeiros”, ou “O bicho” (1947), entre outros. Naquele momento, era espanto o sentimento expresso pelo eu poético que mal conseguia discernir a humanidade daqueles que eram obrigados a revirar lixeiras para comerem: “[...] Quando achava alguma coisa,/ Não examinava nem cheirava:/ Engolia com voracidade.// O bicho não era um cão,/Não era um gato, / Não era um rato. // O bicho, meu Deus, era um homem. (<https://espacoluau.wordpress.com/2013/07/19/breve-reflexao-sobre-um-poema-de-manuel-bandeira/>) As mais de sete décadas que separam aquela observação da de seu companheiro contemporâneo podem não ter alterado a realidade urbana, mas certamente testemunharam a multiplicação de tais cenas e, talvez por isso, modificaram a maneira de expressar o horror diante delas. Na passagem para o terceiro milênio, ocupantes de áreas periféricas das maiores cidades do país, como Ferréz, Sergio Vaz e Rogério Batalha, animam o fazer poético e valorizam lugares de fala particularizados, lugares esses que passam a disputar, não sem polêmica, a própria legitimidade do que tais poetas têm a dizer. A ressalva se justifica pois, embora reconhecendo que os termos de um enunciado, ainda que idênticos, se tornam outros ao mudar de boca (BAKHTIN, 1981, p. 159), parece-nos salutar lembrar que a própria teoria bakhtiniana do discurso se ancora, sobremaneira, na autenticação de vozes validadas pela realização do diálogo. Por isso mesmo, ressaltada a legítima ‘interioridade’ das vozes de tais poetas – afinal o circuito em que transitam, assim como os referentes que endereçam lhes assegura um lugar “periférico” - não se pode afirmar tratar-se da reivindicação *a priori* de um essencialismo originário do gueto. Ao contrário, suas lavras reverberam vozes literária e historicamente ancoradas, muitas das quais canônicas, em trabalho estético sofisticado e linguagem apurada, que não se confunde com panfletagem palatável, ao gosto do mercantilismo fácil, que elege representantes e representações discutíveis nas chamadas “falas de dentro”. No caso em questão, essa poética urbana dialoga produtivamente com a herança cultural mais ampla em que seus poetas fazem questão de se inscrever e transformar.

Estas considerações se ocupam, específica e exemplarmente, da poética de Rogério Batalha em duas de suas produções do novo século: **Melaço** (2002) e **Cidade Fundida** (2012). Natural de Miguel Couto e “curtido na Penha” – como se auto identifica – o poeta, letrista e professor de literatura Rogério Batalha vem circulando sua poesia, especialmente a não musicada, em edições do autor, como é o caso de dois de seus livros de finais do século passado – **Malícia** e **Bazar barato**, de 1998 e 1999, respectivamente. Parte de seus escritos também pode ser encontrada em blogs como o <http://letras-poetaletrista.blogspot.com> rogeriobatalha.blogspot.com. Rogério Batalha encontra sua matéria-prima na ‘cidade fundida’. É no Rio de Janeiro ‘fundido’ entre o elegante Leblon, de um lado do túnel, e o chacinado Vigário Geral, do outro, que o poeta enxerga lados nada partidos entre si, promiscuamente intercomunicantes. Suas peças poéticas, além de endereçarem o universo urbano, se constroem com recurso a uma linguagem adensada pelas tensões que referenciam, ressaltando, assim, seus próprios referentes citadinos. Posto de outra forma, a brutalidade do conteúdo referencial que sublinha a vida

na cidade de que trata o poeta mantém relação inextricável com a linguagem lavrada, ela própria incômoda e brusca. A cidade se antropezoformiza e passa de cenário a interlocutora privilegiada, num jogo arriscado por meio do qual a memória fragmentada se figura como ‘ruína’, e desafia a linearidade das narrativas convencionais. Nos termos do próprio poeta “a cidade é uma substância antropomorfa/ com seus pingentes /(de rocha verde)/ forja / (em ferro e brasa) / muiraquitãs e asas” (BATALHA, 2012, p.19). Rogério Batalha resgata a palavra do mundo das mercadorias ao mesmo tempo em que põe em xeque convicções sobre a natureza distópica, economicamente fragmentada e esteticamente espectral de nossos dias, pois desperta todos os nossos sentidos para reanimar o mundo gasto e corrompido que endereça. Apropria-se de signos espaciotemporais e depura-os numa linguagem livre de condicionantes ideológicos, ou estreitamente reduzida aos ditames da hora.

Começamos por tomar o ensaio “Sobre o conceito da História”, de Walter Benjamin (1994), escrito em 1940, como base teórica para endereçar a matéria poética que nos interessa, tendo em vista a aproximação que ele nos permite entre a história das cidades e a sensibilidade de Batalha. Diante do fracasso de modelos históricos que pudessem explicar a devastação do continente europeu no entre guerras, o filósofo alemão recorre à metáfora fotográfica para, então, pensar os instantâneos capturados pela câmera como estratégias sensíveis que desmontem o *continuum* coerente das histórias oficiais, responsável pela “empatia com os vencedores” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Sugere que “a história é objeto de uma construção cujo lugar *não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras*” (BENJAMIN, 1994, p.229, grifos do autor). Percebemos que os esforços do pensador se debruçam sobre a organização do próprio contemporâneo se, no rastro etimológico, identificarmos a presença de vários tempos coexistentes e sobrepostos. Seja na história ou na literatura, aproximadas por suas naturezas discursivas, o rompimento dos elos aparentes (e coesivos) entre passado e presente é percebido, portanto, como força emancipatória e desejável, para que os vários tempos justapostos e desordenados possam apresentar (e não ‘representar’) o passado, como conjunto de disputas e lutas, tornando-o matéria viva e heterogênea no presente adensado.

Ostentando um repertório imagético estruturante ao seu pensamento, Benjamin referencia o quadro **Angelus Novus** do pintor Paul Klee para expressar tal percepção:

[O quadro] 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 força dos condicionantes que impelem o movimento progressivo da técnica, do capital, e, em última análise, da história, prosseguirá o filósofo, redundará na história universal, aquela que embala homogeneamente o progresso de ‘parte da humanidade’ – os “vencedores”, nos seus termos -, e equivocadamente retratada como representante do conjunto e do movimento de todas as suas classes ou segmentos sociais. O anjo de Klee, na leitura de Benjamin, é susceptível ao progresso, embora resista a ele, e não pode se não deixar-se sensibilizar pela avalanche de ruínas, de fragmentos que testemunham o colapso do ritmo imprimido pelos governantes e políticos apoiados pelas massas. (BENJAMIN, 1994, p.227)

A poética de que nos ocupamos toma para si a tarefa de restituir a história ao “tempo saturado de agoras”. De forma ampla, a natureza do fazer poético, ao contrário da prática comunicativa referencial, se ocupa da identificação e/ou pela produção da coexistência de dimensões temporais e espaciais do real pela sugestão da palavra. E nesse sentido primordial de palavra reverberada, todo esforço poético se dirige à “saturação de agoras”. Sendo assim, as considerações do pensador alemão sobre

a história atingem um terreno muito mais amplo do que aquele ocupado pela história como ciência, pois acaba por sugerir-lhe uma filosofia afastada da racionalidade discursiva e aproximada da poesia – nos termos aristotélicos da poética antiga, uma história mais “elevada” por encerrar, como a poesia, “o acontecido e o não acontecido” (ARISTÓTELES, 1997, p. 28). Em última análise, a poética de Batalha responde por entrechoques de temporalidades distintas e dispersas, assim como de tradições e realidades conflitivas, que se imbricam e se revelam através de recursos complexos de linguagem. Faz da memória o resultado estético do lembrar e do esquecer. No rastro de Benjamin, não se trata de somente “conhecer o passado como ele de fato foi”, mas “apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Tais momentos de perigo são numerosos na cidade e exigem atenção extrema do poeta, que os desafia e os enfrenta com as armas poéticas que lhe podem fazer face. A epígrafe que antecede seus vinte poemas em **Melaço**: “Sagacidade é saber farejar delícias!”, aponta para um eu poético ‘bicho’, não porque tenha se desumanizado, como aquela personagem poética de Manuel Bandeira que revira as lixeiras, mas porque, ao se animalizar, torna-se mais potente, mais sensível às delícias misturadas aos dejetos, imperceptíveis ao olfato meramente humano. “Costurar/ mirra e/ merda”, como reitera seu poema de abertura, não nos deixa dúvidas sobre a inextricabilidade dos contrastes que se expõem ao rapsodo urbano, “(cara a cara) /entre a pelúcia/ e a piaçava” (BATALHA, 2002, poema 00). São cortantes ou impactantes suas ferramentas, assim como oscilam entre a maciez e a aspereza as superfícies que toca porque “não existem/ Beijos sem lâminas” BATALHA, 2002, poema 10) e “A martelo e bigorna/ Aliás, como deve, a poesia.” (BATALHA, 2002, poema 3, parte 3). Muito embora o poeta persevere em movimentos de escavação e penetração, como transparece também nos poemas Cavar (BATALHA, 2002, poema 1) e Penetra (BATALHA, 2002, poema 2), a realidade poética encontrada parece não se prometer como um fim à reiterada busca de “cavar, lavar/ o rés-do-chão.” (Ibid, poema 1), mas, ao contrário, se prova suficiente no presente incansável de quem “desaloja [r] / todos os trapos do dia-a-dia” BATALHA, 2002, poema 2). A experiência cavada e lavrada por essa poesia urbana é sinestésica:

penetra

penetra pela fresta, que esse é o melhor caminho
penetra e malabariza em cima da rima / na lata
penetra, penetra, penetra / acrobata.
que mais dia menos dias, das duas uma:
ou você cheira a agridoce axila da vida,
ou galopa a voraz mesmice de todo o dia.

então, penetra, penetra, lesa a majestade!
penetra pela fresta o borocochô da realidade.
(BATALHA, 2002, poema 2).

A sugestão de que faro, tato, audição e paladar se conjuguem para a aproximação da “realidade”, atingível não como um todo, mas ‘por uma fresta’ – afinal, são ruínas que se depositam aos pés do anjo de Klee - vem anunciada pela explosividade das bilabiais no reiterado “penetra”; prossegue nas acrobacias mandatórias de quem vive nos extremos, e conclui-se na sugestão de um ‘cheiro-paladar’ agridoce, produzido por uma parte do corpo que, se carece de nobreza, excede em sensibilidade. A saturação sinestésica se coloca como uma urgência, sem cujo atendimento *a priori* não se ‘realiza’ o que se entrevê pela fresta penetrada. Sem farejar cheiros contrastantes, vislumbrar a cor da palavra, e sentir a textura das coisas, o poeta só tem a lamentar: “Sinto muito”, manifesta-se em “Poema Afroreggae”, um dos mais longos de **Melaço**:

[...]
 e mesmo que eu escreva
 a palavra: “flor”
 Cadê a haste
 Cadê o cheiro
 Cadê a cor
 Minha música
 não tem nada
 Nada a ver
 com qualquer tipo piegas de amor
 É o que é
 dita sem sabor
 Volto a dizer
 Minha música
 Não tem cor,
 não tem musa e quer tão somente,
 passar o cerol
 (BATALHA, 2002, poema 3, parte 1).

Na cidade-poesia, sua linguagem também dá mostras de inesperados entrechoques: “melaço” – se forja entre a doce gosma do mel e a acre solidez do metal. A ausência de liames entre seus versos dificulta a organização de sentidos (azeitar a sintaxe, afinal, pode também ser um atenuante vil ao horror do irrepresentável). Palavras soltas e recorrentemente repetidas em mutações paronímicas e geração de aliterações, atropelam a si mesmas e a nós, leitores e ouvintes, na velocidade de quem corre pela vida:

Na marra, amarra, não morre
 Pedra pedra
 Penha penha
 Penhasco

 Onde se fia, afia
 essa faca-fado.

 Rochedo rochedo
 Lapa lapa
 Máquina
 Deus, quem escondeu seus sóis?
 (nenhuma voz)

 Vulto, sombra, susto
 Krupp mudo
 Soco-susto
 Pontudo!

 [...]

 Que papelão, essa parecença com os urubus, essa
 Tortura mafiosa,
 E esse alicate a carcomer nossa lira
 (BATALHA, 2002, poema 3, parte 1)

Além da repetição lexical, a constelação terminológica, organizada em torno de pedras, penhas, lapas e penhascos, ressignifica-se como nomes próprios na cartografia fluminense, onde a natureza rochosa permanece indiferente diante das mutações humanas e abandono histórico sofrido pelo centro e pelos subúrbios cariocas, possíveis terras do poeta-Prometeu: Lapa, Rocha e Penha – com maiúsculas.

Abruptos saltos de um a outro verso, como filme sem continuidade, nos subtraem a sintaxe a fio de faca, imagem recorrente, como a da pedra, no “Poema Afroreggae”, elaborado a propósito da chacina de Vigário Geral, no Rio de Janeiro. É por justaposição imagética (e continuidade do desespero) que o poeta do século XXI une-se ao condoreiro do século XIX, para também escovar a história a contrapelo, como evidenciam os extratos de “Vozes d’África”, de Castro Alves:

Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?
Em que mundo, em qu’estrela tu t’escondes
Embuçado nos céus?

[...]
Qual Prometeu tu me amarraste um dia
Do deserto na rubra penedra
– Infinito: galé! ...
Por abutre – me deste o sol candente,
E a terra de Suez – foi a corrente
Que me ligaste ao pé...
(CASTRO ALVES, [1868] 2012).

A interpelação a Deus no poema do século XXI, como no poema de 1868, se queda sem resposta. No passado, como no presente, as perguntas aos gritos referenciam o que foi ocultado ao eu poético: a resposta para seu sofrimento, a marca na epiderme que o escraviza, por sua diferença, há dois mil anos. Lá, Deus, ele mesmo, se furta; aqui, no presente, a metonímia na figuração de “seus sóis” realiza a aproximação ideológica do ocultamento e da crueldade divina. Do deserto bíblico e escaldante, metáforas para abutre e corrente, a tortura perdura no presente, com os urubus e o alicate a “carcomer a lira”, que exigirá, supõe-se, um abandono das cordas rumo ao sopro épico... A esse respeito, declara o poeta que “Minha música/ não sabe onde pôr/ o coração” (BATALHA, 2002, poema 03, parte 1).

A par da estética “cerol fino” do poeta, há de se observar que a ausência de conectivos no corpo do poema já assinalada é revertida ao fim de sua primeira e de sua sétima e última parte, com a introdução de uma concessiva, “E mesmo assim, Afroreggae”, referenciando o movimento cultural comunitário deflagrado exatamente a propósito da chacina de Vigário Geral. Choca-se com a antecedência de uma alternância longa, entre um bordão-disparo “podrepodre”, que se repete desde o final da parte 1 até o final da parte 7, e os participios “desarranjado, quietado, imobilizado, derramado, terminado, extraviado, insultado, degolados, dilacerados, extirpados, assassinados, retalhados, encerrados, empacotados” (partes 6 e 7). A concessiva reforça a crença na resistência da poesia – “cerol fino” cortante que deve ser “Para remar/ Capinar/ Amar amar/ Resistir, jamais recuar” (parte 1). Pontifica o poeta em “Mirra e merda” que “costurar/ mirra e/ merda/ é o que mais me interessa!” (BATALHA, 2002, poema 00).

Em contraste com a proposta de apreensão do real por meio da incansável sensibilização poética, a falsificação daquele real se dá ainda pela ação positiva e atordoante dos meios de comunicação de massa:

[...]
Será a felicidade objeto UFO?
Que nada!
Alô alô rapaziada
Estão chegando as mulatas
Atenção atenção Srs. Telespectadores
Não deixem para amanhã
O que se pode fazer hoje
Em virtude do campeonato nacional
Melhor é melhor e não faz mal!
(BATALHA, 2002, poema 3, parte 2).

Ao invés de exacerbarem a potência sensorial, como o faz o poeta, os *mass media* atuam no sentido contrário, ao anestesiar a sensibilidade do observador/ator, fazendo esvair possibilidades emancipatórias daqueles que se tornam meros consumidores do espetáculo da cidade: entretenimento, saúde ou política, tudo se homogeneiza no vazio da tela. É falsa a pretensão de que, nos termos ainda de Benjamin, a retratação detalhada da realidade objetiva pela multiplicação de lentes e/ou de métodos de reprodução, acrescente um *quantum* favorável à produção da verdade. Somente por consequência da técnica, torna-se possível à arte oferecer “o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade” (BENJAMIN, 1994: 187). Como se ecoasse o filósofo, o poeta pontifica: “Pois nenhum exame balístico registrará/ a causa morte da tristeza da menina. /” (BATALHA, 2002, poema 03, parte 3).

Liberdade é condição e resultado da poesia, sem a qual ela se rende à palavra engessada e estéril. O poeta ensina:

Pois a poesia não se reproduz em cativeiro
A poesia cisca no quintal do seu grito
O poema se não **lâmina-pluma**
Toma chá de sumiço. (BATALHA, 2002, poema 03, parte 4).

Nos contrastes ainda, dessa vez, táteis, entre a leveza da pluma e o peso da lâmina, a poesia atravessa novo teste, seja de equilíbrio, de resistência, de tenacidade. Como sugerido anteriormente, o motivo onomatopaico disparado persistentemente ao longo do poema – “podrepodre” – volta em conclusão ao final da última parte com referentes mais factuais à chacina-morte do Poema Afroreggae:

Podrepodre
21 Homens degolados
podrepodre
21 Homens dilacerados
podrepodre
21 Homens extirpados
podrepodre
21 Homens assassinados
podrepodre
21 Homens retalhados
podrepodre
21 Homens encerrados
podrepodre
21 Homens empacotados

Mas mesmo assim, Afroreggae. (BATALHA, 2002, poema 3, parte 7).

O numeral ali é contundente, mas não panfletário. Coroa o trabalho sugestivo feito ao longo do poema, com resultado ‘contábil’, pronto talvez para alimentar a notícia de jornal, essa sim, alheia a tudo que dimensione a Humanidade – com “H” maiúsculo - daqueles que viveram e morreram como mera estatística.

É no palco da cidade contemporânea que a costura de “mirra e merda” encontra sua expressão mais contundente. Em **Cidade fundida** (BATALHA, 2012), o poeta retoma uma década mais tarde a figuração da cidade como expressão central de seus versos. A identidade da cidade, assim como sua paisagem, não é nítida – “Aqui paisagem nítida não há” – (BATALHA, 2002, p. 15), como tampouco são nítidos os limites que separam a *urbs* de seus habitantes. Como sugerido nos poemas de **Melaço**, a identidade urbana parece ser muito mais um *modus operandi* que um traço essencial de sua natureza. Essa percepção aproxima a experiência urbana do delírio poético, expresso como incerteza onírica na sequência de interrogativas:

o que é uma cidade?
pele que excede
a própria pele?
(de concreto e ácido?)
engendra lampejos
(de sol e sal)
bilis e roseiral?

zebra
que sonha ser anfíbio?
(cá também
padeço
do mesmo vício)
(BATALHA, 2002, p.15).

A sensibilidade aguçada e febril do eu poético, que experimenta a dissolução de limites entre sua pele e a ‘pele’ urbana, atinge seu momento climático na sugestão de fusão de dois corpos. O da cidade, recorrentemente metaforizado como um corpo feminino, contorce-se em dor e êxtase vertiginosos:

mas se a cidade (em festa) abre as pernas
se cara a cara é louca e lépida
se te fala a pele-fera
não tem que ser essa merda.
se (pela brecha) gira e gera.

no monte fuji da palma
(sua vaga mais encrespada)
enquanto um fantasma abrasador
penetra uma vontade em flor.
entre
o monumento
e o bronze:
o sangue (BATALHA, 2002, p. 16).

A vitalidade da cidade que sangra fundida coexiste, ironicamente, com a realidade da cidade monumental. Fundidos nas estátuas urbanas, os registros da memória oficial são eternizados no bronze sólido de seus monumentos e de suas armas. “Sangue” e “bronze”, aproximados no poema, sugerem, adicionalmente, a justaposição de camadas de memória, perceptíveis ao poeta, que enxerga sangue onde se ostenta o bronze de uma idade de guerras e de monumentos à devastação civilizatória. Flagra, como que pelo instantâneo fotográfico, as ruínas urbanas que lhe “relampejam como num momento de perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). Afinal, o poeta sabe que cultura e barbárie se fundem e que “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Como Walter Benjamin nos anos 1930, os pensadores que pensam o tempo por meio da justaposição sincrônica, como o italiano Giorgio Agamben (2009), fazem uso de recursos imagéticos na criação de metáforas que sugerem o inexorável desconforto daqueles que se contorcem – como o anjo da história, já examinado – entre forças contrárias e concorrentes. A propósito também de uma incursão pela arte, desta vez, a poética, Agamben atravessa o poema **O século**, de 1928, de Osip Mandel’stam, num comentário digno de citação pela proximidade, até mesmo lexical, de muitas das escolhas de Batalha: “O poeta, que devia pagar sua contemporaneidade com a vida, é aquele que deve manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do

tempo.” (Ibid, p. 60). Atentemos, no prosseguimento da análise do pensador, para sua insistência em sublinhar termos como “fratura” e “sangue” quando repassa a missão do poeta: “O poeta, enquanto contemporâneo, é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de compor-se, e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (AGAMBEN, 2009 p. 61). A título de fechamento desta sequência de citações, vale ainda ressaltar a semelhança entre a figura do “neonato”, apresentada por Agamben, e aquela tomada de empréstimo de Paul Klee por Benjamin:

Que se trate de uma tarefa inexecutável – ou, de todo modo, paradoxal – está provado pela estrofe sucessiva que conclui o poema. Não apenas a época-fera tem a vértebras fraturadas, mas *vek*, o século recém-nascido, com um gesto impossível para quem tem o dorso quebrado quer virar-se para trás, contemplar as próprias pegadas, e, desse modo, mostra o seu rosto demente: (AGAMBEN, 2009, p. 62)

Na medida em que o poeta contemporâneo se vê obrigado a manter o olhar fixo no seu tempo e enxergar, não as luzes, mas a escuridão de sua época, compreende-se que Batalha emblemata, na periferia mundial e nas guerras urbanas não oficialmente declaradas, a contemporaneidade em sua quintessência na *urbs*.

É de se notar ainda, passando a comentar a linguagem emprestada ao **Cidade fundida**, que o próprio poema é personificado a partir de um compasso respiratório que lhe é imprimido. Recorrentes versos parentéticos lhe permeiam, do começo ao fim, um ritmo polifônico, entrecortado como que por vozes que comentam, acrescentam, ou se contrapõem à linearidade do movimento da escrita/fala ou do tom da fala predominante: um coro trágico, qual um fole, nos obrigando a ouvir de vários lugares e em outros tons ao mesmo tempo, a suspender a respiração por vezes, já que a vida na cidade exige o apuro de todos os sentidos: “(chocalho de cobra)/ o poema é um local de desova...” (BATALHA, 2012, p. 15)

Ensina-nos Bakhtin (BAKHTIN & VOLOCHÍNOV, 2006) a esse respeito que

[...] a palavra penetra literalmente em todas as relações entre os indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o *indicador* mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem-formados. A palavra constitui o meio no qual se produzem lentas acumulações quantitativas de mudanças que ainda não tiveram tempo de adquirir uma nova qualidade ideológica, que ainda não tiveram tempo de engendrar uma forma ideológica nova e acabada. A palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais. (BAKHTIN & VOLOCHÍNOV, 2006 p. 42).

A par do que chamamos de ‘coro trágico’, perceptível no **Cidade fundida**, talvez como um correspondente a essa “fase transitória íntima” das mudanças sociais, de que fala Bakhtin, tonificam-se metáforas e movimentos já aparentes no antecessor **Melaço**. Apontamos naquele momento como as sugestões impressas em “cavar” inclinavam-se mais ao incessante caráter processual da poesia, que rejeita um fim outro que não seja o de sua própria libertação pela linguagem. Aqui neste poema, embora o movimento para o interior continue em “escavar”, o poeta também acaba por fundir preposição e verbo no último verso da sequência, obrigando-nos a uma leitura sonorizada, livre do grafocentrismo:

A escavar
 escavar
 escavar
 (em busca de algum mar)
 a escavar escavar escavar
 ilusórias ossadas

(estilhaços e mortalhas)
 (em piruetas):
 a escavar
 escavar
 escavar
 até a apoteose da morte
 (derradeiro norte)
 aescavarescavarescavar.

(BATALHA, 2012, p. 17-18).

Misto de paleontólogo e arqueólogo, o poeta define também a cidade e sua própria cidadania (privilegiada?) como aquela a ser exercida por seres híbridos, míticos, tribalistas do asfalto:

ontem
 peixe
 ontem
 anfíbio
 ontem
 dinossauro
 ontem
 mamífero
 ontem
 pássaro
 ontem
 macaco
 ontem
 homem

eternamente minotauro
 exubarrocosagitário
 (travessia do nada para o asfalto).
 (BATALHA, 2012, p. p. 19-20)

A escala evolutiva proposta na primeira estrofe é somente aparente, pois, como já sugerimos, a cidade não resulta triunfante de uma época gloriosa das luzes; não emerge linear ou progressivamente e o homem urbano e contemporâneo deve saber renunciar a uma humanidade soberba e plena de si mesma.

O fim das utopias, se coincide com a entropia sócio urbana, não parece deflagrar, necessariamente, a paralisia de movimentos estético-políticos que se organizam como proposições para o milênio. A julgar pelas amostras examinadas, essas gerações finesseculares de poetas e escritores que vivem, sentem e pensam a cidade do século XXI, como o faz Rogério Batalha, respondem em suas vísceras à dinâmica histórica e aos desafios estéticos com engajamento político e criatividade surpreendentes, fato que relativiza as versões consolidadas sobre a natureza desrealizada da contemporaneidade. É fecundo o diálogo com o passado literário e poético em que se incluem essas gerações expressivas das periferias. Suas marcas biográficas são parte de uma experiência alargada que passa a constituir uma memória saturada, muito mais ampla do que propõem os discursos oficiais.

Entre o “negrorazul do cóis ao cu” na cidade fundida em Rogério Batalha, somos golpeados por uma dicção renovadora da poética urbana. Uma lavra requintada dispara petardos que desequilibram a história oficial e obrigam ao alargamento do eu poético. Inserções corajosas e sofisticadas fundem também estética e história num presente comprimido, polifônico e arriscado.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail . E Volochínov, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**; problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. Ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. “O bicho”, disponível em: <<https://espacoluau.wordpress.com/2013/07/19/breve-reflexao-sobre-um-poema-de-manuel-bandeira/>> Acesso em 20 out 2017.
- BATALHA, Rogério. “Cidade fundida”. In: ROSITO, Valeria (Org.). **Cidade fundida: tal centro, qual periferia?** Rio de Janeiro: EDUR, 2012.
- BATALHA, Rogério . *Melaço*. Rio de Janeiro: Bizu, 2002.
- BATALHA, Rogério . <http://letras-poetaetrista.blogspot.com>
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN, Walter . **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; obras escolhidas, v. I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 165-196.
- BENJAMIN, Walter . “Sobre o conceito da história”. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; obras escolhidas, v. I. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 223-232.
- CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. **Vozes d’África** [1868]. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/calves02.html>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

Unnatural London: The Metaphor and The Marvelous in China Mieville's *Perdido Street Station*

Alexandre Veloso de Abreu*

Abstract

This paper explores allegorical and unnatural elements in China Miéville's novel **Perdido Street Station**, starting with a parallel between the fictional city New Crobuzon and London. Fantasy literature examines human nature by means of myth and archetype and science fiction exploits the same aspects, although emphasizing technological possibilities. Horror is said to explore human nature plunging into our deepest fears. We encounter the three elements profusely in the narrative, making it a dense fictional exercise. In postclassical narratology, unnatural narratives are understood as mimetical exercises questioning verisimilitude in the level of the story and of discourse. When considered unnatural, narratives have a broader scope, sometimes even transcending this mimetical limitation. Fantastical and marvelous elements generally strike us as bizarre and question the standards that govern the real world around us. Although Fantasy worlds do also mirror the world we live in, they allow us the opportunity to confront the model when physically or logically impossible characters or scenes enhance the reader's imagination. Elements of the fantastic and the marvelous relate to metaphor as a figure of speech and can help us explore characters' archetypal functions, relating these allegorical symbols to the polis. In Miéville's narrative, such characters will be paralleled to inhabitants of London in different temporal and spatial contexts, enhancing how the novel metaphorically represents the city as an elaborate narrative strategy.

Keywords: Fantastic. Novel. China Miéville. *Perdido Street Station*.

Título

Abstract

Este artigo explora elementos alegóricos e não naturais no romance **Perdido Street Station** (Estação Perdido), de China Miéville, começando com um paralelo entre a cidade fictícia New Crobuzon e Londres. A literatura de fantasia examina a natureza humana por meio do mito e do arquétipo e a ficção científica explora os mesmos aspectos, embora enfatizando as possibilidades tecnológicas. O horror explora a natureza humana mergulhando em nossos medos mais profundos. Encontramos os três elementos profusamente na narrativa, tornando-a um denso exercício ficcional. Na narratologia pós-clássica, as narrativas não naturais são entendidas como exercícios miméticos questionando a verossimilhança no nível da história e do discurso. Quando consideradas antinaturais, as narrativas têm um escopo mais amplo, às vezes até transcendendo essa limitação mimética. Elementos fantásticos e maravilhosos geralmente nos parecem bizarros e questionam os padrões que governam o mundo real ao nosso redor. Embora os mundos de fantasia também espelhem o mundo em que vivemos, eles nos permitem a oportunidade de confrontar o modelo quando personagens ou cenas fisicamente ou logicamente impossíveis realçam a imaginação do leitor. Elementos do fantástico e do maravilhoso se relacionam com a metáfora como uma figura de linguagem e podem nos ajudar a explorar as funções arquetípicas dos personagens, relacionando esses símbolos alegóricos à polis. Na narrativa de Miéville, esses personagens serão comparados aos habitantes de Londres em diferentes contextos temporais e espaciais, realçando como o romance representa metaforicamente a cidade como uma estratégia narrativa elaborada.

Palavras-chave: Fantástico. Romance. China Miéville. *Perdido Street Station*.

Recebido: 27/09/2018 - Aceito: 31/10/2018

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Professor no Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas.

Fantasy literature elaborates on human nature by means of myth and archetype and science fiction exploits the same aspects, although emphasizing technological possibilities. Horror is said to explore human nature plunging into our deepest fears. We encounter the three elements profusely in China Miéville's novel **Perdido Street Station**, recognizing the novel as a dense fictional exercise.

Fantastic elements alternate with scientific ones and horror is mainly present through the grotesque, represented by bizarre hybrid characters. What makes this all possible is the somewhat discernible idealization of the swelling and dissolute New Crobuzon, city of steam agglomerates and blurred emulsified atmospheres. Together with Miéville's beautifully wrought language, the creation of this city is the high point of the novel. He elaborates a vision of hell to unbalance imagination. The seductive melody of the prose paradoxically creates dissonance in the netherworld atmosphere of the *urbe*.

Unlike most cities in fantasy fiction, which are generally idealized as a setting, New Crobuzon is a presence as profound and expressive as any of the characters of the novel. Miéville deprives the reader from considerable amounts of contextualization, but such strategy works as an advantage of making the city more intense. Few details of the *polis* will appear, reminding an *in medias res* introduction, most of the spaces remain unexplored by the narrator. Extensive references will be made to history and mythology but won't be elaborated on.

New Crobuzon is immediately associated with London, especially Victorian London, meant to be a mutated and deviant version of the city. The grimy Victorian cesspool can be seen at the dockland where amphibian stevedores and worm-hauled ships lay, an allusion to the east of Tower Bridge in the late nineteenth century.

Looking at a New Crobuzon map we see vast similarities between the two cities. London has the Thames cleaving it but in a more chaotic display, though. New Crobuzon reminds us of encephalic mass roughly circular with uneven edges. The rivers Tar and Canker meet in order to form the Gross Tar deep within the city. We can say New Crobuzon is a fantastic, steampunk, oneiric version of London. Miéville's re-fashioned secondary London becomes the main character of **Perdido Street Station**, with the continual modification of its inhabitants' perceptions of the constantly changing aspects of the city.

New Crobuzon is, fundamentally, a hybrid city. Everything and everyone fused somehow. Humans, animals, and machines are intermingled and reformed into a mixture that is constantly changing. Such aspect is also an allusion to London. Such hybridity can also be seen in the modifiers used in the narrative. "Complexitude" for instance, is a lexical creation, a hybrid of the words "complexity" and "multitude". Complexitude as a hybrid word made specifically for the city, because it concisely describes New Crobuzon's nature, a very accurate depiction of the alienated individuals, social groups, and species. The hybridity of the city is somewhat mesmerizing and at the same time terrible sight, and it is not always something that makes its citizens comfortable. It is interesting to notice that one form of punishment in New Crobuzon is to be "remade". The punished citizen is surgically altered, often with the addition of prosthetics or mechanics. In a way their identity is remodeled for some subservient purpose.

Though a parliamentary city-state, New Crobuzon's government seems more like an oligarchy having strong imperialistic convictions. The "Fat Sun" party rules most of the time, but shares the parliamentary ambience with the xenophobic "Three Quills" and the xenotolerant "Diverse Tendency". The system is biased towards the human majority and exerts oppressive adjudication towards other species. Such conflicts may also be seen as an allusion to the city of London and to the political system of the United Kingdom.

Spatial perceptiveness is a relevant issue here. For New Crobuzon is interpreted in many ways by its inhabitants. Canadian geographer Edward Relph focusses his studies in spatial perception

and considers space and place as dialectically structured in human environmental experience. The understanding of space is related to the places human beings inhabit and eventually gains meaning from their spatial context. Therefore, the nature of place and its significance are directly related to the dimension of human life and experience. Relph begins his acclaimed **Place and Placelessness** elaborating on space and its relationship to place. "Space is much more than a simple container that capsules places or a mere isometric plane that organizes constructions." (cf. SEAMON, 2008) Instead, space can only be really perceived if related to a more experientially-based understanding of place. Space must be explored in terms of how people experience it as well, only then it will really signify something. This will enhance allegorical aspects suggested in the narrative and we can see how vastly it is exploited.

Mieville is laboriously descriptive, especially with the city edifications. The narrative depicts an obscure and oppressive tone of the architecture. The environs are portrayed inhibiting the inhabitants, mainly the huge central train station that entitles the novel. It imposes scary magnificence, together with The Crow, the rail hub and central government building of New Crobuzon. This massive construction figures in the centre of the city where all sky rails and land rails terminate. The Crow is where the ambassadorial suites are located. Only the Spire, the main Militia building of the city, is taller.

In the Eastern Suburbs we have the chthonic edification known as The Ribs, which consists of fossilized bones of a long forgotten behemoth that spontaneously burst from the soil and took over the landscape. They could only afford building around it, for the structure was thicker than trees and harder than stone.

The Ribs rose from the earth at the edges of the empty ground.

Leviathan shards of yellowing ivory thicker than the oldest trees exploded out of the ground, bursting away from each other, sweeping up in a curved ascent until, more than a hundred feet above the earth, looming now over the roofs of the surrounding houses, they curled sharply back towards each other. They climbed as high again till their points nearly touched, vast crooked fingers, a god-sized ivory mantrap.

There had been plans to fill the square, to build offices and houses in the ancient chest cavity, but they had come to nothing.

Tools used on the site broke easily and went missing. Cement would not set. Something baleful in the half-exhumed bones kept the gravesite free of permanent disturbance. (MIEVILLE, 2000, p. 29)

Here we can see a paradox of the primitive and the modern, since the city surrounded the bone structure and grew to encompass it. Modern edifications could not supplant the fossil, to some extent; technology cannot deal with the primitive or magic.

The Glasshouse is where the Cactacae live. A city within New Crobuzon, with its own characteristics. A colossal ingot and fibre dome that covers diverse city blocks. The temperature inside the place located in Riverskin is arid as a desert and only Cactacae bear living inside, although an occasional visitor can be spotted. Again, allegorical aspects call our attention.

Allegory is known to be an element of figurative language that produces the virtualization of meaning, transmitting one or more senses beyond what is said to be the literal comprehension of something. In its etymological origin "alegoria" (greek *allós* = other; *agourein* = speech) refers to the action of saying one thing signifying another. Ancient rhetoric constitutes allegory as such phenomenon, theorizing it as a modality of utterance, therefore, a discursive ornament. Lausberg explores the resource in Aristotle, Cicero, and Quintilian and defines allegory as a continuing metaphor of the trope of human thought, allowing it to be constantly changing. The Greek verb *állegorein* can either signify 'speak allegorically' or 'interpret allegorically'. Allegory can be understood as an interpretation technique that helps decipher what words represent. The Greek word *simbolus* means something that unites. Allegories tend to symbolic representations, which convey literal sense to a representation, making allegory a sophisticated type of metaphor.

To understand the complexity of the metaphor as a narrative strategy, I recur to Paul Ricoeur's acclaimed **The Rule of Metaphor** in order to analyze the resourcefulness of the figure of speech.

Ricoeur sees metaphor in three distinct levels. First, he analyzes it in the works of Aristotle, mainly **Poetics**, to study the figure of speech in its *lexis*, a "word level". Secondly, the structuralist linguist Émile Benveniste is contemplated to illustrate the metaphor in its phrasal level. Ricoeur concludes his study by presenting the metaphor in a discourse level, its most complex and complete manifestation.

According to Ricoeur, Aristotle considers metaphor as a transposition of a name to another name via analogy. Within metaphor we face the intricate concepts of displacement, extension, and substitution of the name. The major goal of this strategy would be persuasion, mainly in oral discourse and in tragic poetry. The philosopher understands that Language has infinite resources that enhance discourse in creative ways. The elaboration of metaphors and creation of narratives are genuine ways of vivid discourse confection.

The major debate in **The Rule of Metaphor** centers itself "in the linguistic productive imagination that generates and regenerates meaning through the power of metaphoricity to state things in new ways." (Dauenhauer & Pellauer, 2011, p. 06). Ricoeur points out that new metaphors, ones that weren't reduced to commonplace, see referents in a new perspective. Metaphors transform language and are not only rhetorical ornaments. It is understood that the figure of language has a genuine cognitive importance and is "untranslatable without remainder into literal language." (idem) The same happens to narratives and the act of narrating itself, where literature can take meaning to another level.

Take the allegorical and metaphorical implications surrounding character Lin, for example. She is a "khepri", a half-human, half-insect hybrid and her condition allows her to view multiple sides of the city at once through her scarab eyes. The mirrored effect provokes a compound kaleidoscopically visual cacophony, a million different sections of the whole: "Each visual fragment, each part, each shape, each shade of colour, differentiated from its surroundings in infinitesimal ways that told her about the state of the whole structure." (Miéville, 2000: 14- 15) Metaphorically, Lin's subjective visualizes a postmodern city, an allusion to the city of London, specifically. Great metropolises alienate their inhabitants; it is impossible to perceive all aspects of the city. Although a scarab has multiple views, Lin cannot integrate every perspective into a cohesive whole. The "infinitesimal differences" end up being only an assumption of the whole city. The narrator explains that the rest of the khepri seem to share such vision. The khepri are somewhat excluded, for the city of New Crobuzon pushes all their unwanted inhabitants toward the outskirts and the poorer regions of the city in a very subtle way. Discarded groups fail to notice they are being cut off from the city nucleus. Insectoids' subjective perspective, although multiple, does not allow them to actually perceive this. The inhabitants of New Crobuzon are constantly marginalized by each other and the city. Yet, the marginalized remain important because the people pushed to the margins are the protagonists. Lin is an artist, somewhat marginal figure in most metropolises. Involved in a lucrative contract to make a sculpture of a perverse drug dealer named Mr. Motley, she uses her own mucus excreted from behind her head carapace to accomplish the task. Partly insectoid, partly anthropoid, Lin is pursuing an identity. Through a more individualized art, she breaks away from her group in reach of such affirmation. Her relationship with protagonist Isaac is subversive. Even though New Crobuzon is built on hybridity, fraternization between species and other tribes is taboo. In fact, they have to hide their relationship from the less open-minded inhabitants.

Scientists are often seen as outcasts too, as we can observe in the protagonist Isaac Dan der Grimnebulin. Although humanoid, he is still considered subversive and misplaced due to his eccentricities. Isaac is described as a big, dark-skinned man and "dirigible", for he is generally

absent-minded and aloft. Although a brilliant scientist, at home Isaac is a crude, vulgar man of mundane appetites and pleasures. This seems to be the reason he is chosen for his task, since he would willingly help a condemned criminal for the pure sake of a scientific experience.

In spite of his apparent rejection, it would be accurate to say that Isaac is from the dominant species of New Crobuzon. He is vaguely described as having a dark complexion: "Isaac stared uneasily and was thankful for his tight bulk and his skin the colour of smouldering wood." (Miéville, 2000, p. 165) But whether or not he's black is irrelevant to the *diegeses* the narrative takes place in, he's still a member of the most privileged culture and gender in the city, an equivalent to the white male social position in our society. Functionally, xenians take up the role of human minorities; hence we can perceive the clash between social groups. When Isaac approaches the garuda ghetto, he does so with money and eloquent speeches, expecting to be listened to, expecting cooperation, and he is baffled when the leader rejects him. Isaac's attitude can be paralleled with dominant-majority individuals attempting to help the minority and getting angry when those efforts are antagonized. Miéville's strategy has a purpose, for if Isaac had helped Yagharek fly, it could be regarded as a dominant-majority group deciding a minority group issue, and the scientist would become an ultimate adjudicator of the Garuda laws and culture.

We can see somewhat of 'The White Man's Burden' here, popular concept in the late nineteenth century. Europeans often confronted the idea that capitalistic principles were the cause of imperialism, believing that European Imperialism was the natural way wealthier nations gained power. Those unable to follow would be overwhelmed. In Rudyard Kipling's poem, written to celebrate Queen Victoria's Diamond Jubilee, the poetic voice acts as a vaticinator, claiming that the glorious British Empire was at its end and that the United States of America would take over the burden of civilizing the world: "*Take up the White Man's burden/Ye dare not stoop to less*". Kipling did believe in the good the Empire was doing to its colonies. "White man's burden" was a very popular notion until the end of the nineteenth century. It was understood that it was the responsibility of white Europeans to bring "proper" European civilization to the nations of other ethnical groups. The main *motif* was that Europeans were correct in their beliefs and it was their duty to bring everyone in the world up as close to the European standards as possible. During European and American Imperialism, the white man's burden was often used as justification for expansion and annexation. Europeans were responsible for educating "uncivilized" or "primitive" peoples.

This also takes us to issues debated in Gayatri Chakravorty Spivak's **Can the subaltern speak?**. She claims that the ineptitude, or impairment, of westerners to speak about the other is derived from their inability to listen and understand the other without enforcing their Western consciousness and values. Mitigating this condition by giving the other a collective speech is bound to encounter problems, for the voice is not exactly genuine. Hence, the protagonist not taking such responsibility is preferred and works as a pertinent reflection of contemporary issues present in the city of London.

This brings us to another important character, Yagharek, the member of a flying species called garuda, whose wings have been cut off, and who asks Isaac to restore them. Isaac is challenged by the seemingly impossible nature of the commission, and gathers various flying animals to study in his lab – including a multicolored, unidentifiable caterpillar which later in the narrative becomes the reason of total chaos. Isaac is obsessed with his work and determined to understand everything about flight so he can restore it to those who have lost it and give it to those who want it.

Yagharek is half-bird half-man; although he is a foreigner, he almost immediately assimilates the cities vicissitudes. New Crobuzon will eventually swallow him, exerting tantalizing power: "How could we not see this approaching? What trick of topography is this, that lets the sprawling monster

hide behind corners to leap out at the traveller? It is too late to flee.” (Miéville, 2000, p. 02). Yagharek cannot experience the completeness of the city, nor can he bear the margins of society. He mingles in the city crowd in order to avoid the outskirts, for he considers triumph on the margins to be an inconsequential prize. In the beginning of **Perdido Street Station**, Yagharek doesn’t belong in the city, but by the end of the novel he has seemed to have embraced it. His wings are the most significant part of his identity and he makes it a quest to recover them.

Since the nineteenth-century, when the term scientific marvelous was coined, we have witnessed the marvelous exploited in many senses. Most of the times, the supernatural and the uncanny are explained in a rational manner, but with laws contemporary science does not certify. Science fiction, when it does not slip into allegory, adheres to such apparatus. Nonetheless, as Ricoeur points out, the symbolical aspects and the discursive exercise with metaphors induce an allegorical approach without actually diverting these narratives from their objective. . In postclassical narratology, unnatural narratives are understood as mimetical exercises questioning verisimilitude in the level of the story and of discourse. When considered unnatural, narratives have a broader scope, sometimes even transcending this mimetical limitation. Fantastical and marvelous elements generally strike us as bizarre and question the standards that govern the real world around us. Although Fantasy worlds do also mirror the world we live in, they allow us the opportunity to confront the model when physically or logically impossible characters or scenes enhance the reader’s imagination.

Narratologist Brian Richardson in his study **Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice** (2015) distinguishes between the antimimetic, in his view, the more genuine unnatural, and the nonmimetic that appears more in fairy tales, beast fables and science fiction. He tends to consider that these genres are not unnatural in their essence, for the hesitation once pointed out by Tzvetan Todorov isn’t exactly present. The worlds described have more of a marvelous touch.

Nonetheless, Pierre Mabille reminds us that the meaning of the marvelous is beyond entertainment, beyond inquisitiveness, beyond all the emotions such narratives and legends induce. The meaning of the marvelous is also beyond the need to divert, to forget, or to achieve alluring or ghastly sensations. We can say that the real goal of the marvelous narrative is the total exploration of universal reality.

More allegorical and analytical aspects can be contemplated in the chart as follows:

CHARACTERS	CHARACTERISTICS
 LIN	The Scarab-headed god Khepri is depicted in Egyptian mythology as a symbol of spontaneous creation, resurrection, and transformation. It was said that he pushed the setting sun along the sky. Scarabs were funerary talismans, placed on the mummified corpses’ rib cage, in order to guarantee a safe passage of the soul to the netherworld. The first layer of the scarab’s wings, called elytra, is developed after a process of sclerosis, crystallization. This process becomes an allegory of the psychological development of the character, which seeks to create layers of fossilized wings (represented by the sculpture) to then fly or free herself (recognition). In the novel, Lin and the khepri in general are going through transformation.



YAGHAREK

Occasionally the narrator, the garuda's desire is the quest of the protagonist of the novel. Isaac sees the garuda as imposing and powerful, but Yagharek gives another impression due to the lack of wings. The bird of prey is a symbol of liberty, freedom, and victory mostly because it is pictured with its appendage. In Egyptian mythology the sun god is represented in a zoomorphic form having a falcon's head, hence the grandeur of the bird of prey. Yagharek is after respect and, mainly, identity.



ISAAC DAN DER GRIMNEBULIN

The rogue scientist idea is much exploited in sci-fi. Isaac leaves academia also in search of freedom. Generally, scientists abide by a strict set of principles that ensure the development of their projects, in Isaac's case, the proof Unified Energy Theory relates to organic and mechanical forms. Science is the sole purpose here, what it can accomplish and what it represents in society. Yagharek is viewed as a deity although the narrator reminds us that: 'Isaac worshipped no gods. He did not believe in the omniscience and omnipotence claimed for a few, or even the existence of many. Certainly there were creatures and essences that inhabited different aspects of existence and certainly some of them were powerful, in human terms. But worshipping them seemed to him rather a craven activity.' (p. 60)



THE REMADE

The major kind of castigation in New Crobuzon is to be "remade". Punished citizens are artificially altered, generally into a mechanic submissive creature. The dystopia in the narrative appears when we gradually accompany the considerable number of the remade that skirt around the city. Vassals are modeled to fit the will of the powerful and New Crobuzon embraces this pathology. Unlike the sentient, the remade are different, but molded to a difference the city will accept. They are almost symbiotic with the engines and the vapors emitted by exhaust pipes, part of the transfiguring scenario.



THE CACTAE

One of the most fascinating species of the narrative, the cactae call attention because of their representation. The cactus is generally associated with endurance and the ability to adapt to situations and environments, a symbol of resistance, so to speak. In an inhospitable city as New Crobuzon, one would understand why an entire gender would resemble the appearance and physiology of a cactus in order to resist the intermittent changes provoked by the progression of the *urbe*. They survive because they can mingle and accustom.

NEW CROBUZON	New Crobuzon is a dauntlessly created ambience: a <i>polis</i> with the amplitude of a world, scenario for a polyglot culture mixed with hybrid genders, but at the same time, harsh and taunting, excluding the overlapping and imbricating species that fill its streets. In a way, the mists of steam unfocused the real matters that involve the urbe which inevitably privileges some and massacres most. The sequel of the Bas-Lag trilogy, <i>The Scar</i> , shows how the outcast of the city are really treated, when they are put on board of a ship and transported to a colony. The protagonist is a linguist who understands the variety of languages aboard, identifying the multiplicity of voices in the society.
--------------	---

Maurice Renard reminded us when the scientific-marvelous was still an incipient genre:

The influence of the scientific-marvelous novel on such a concept of progress is considerable. Being forcefully convincing by its very rationality, it brutally unveils for us all that the unknown and the uncertain perhaps hold in store for us: all those wonderful or horrible things that might emerge from the depths of the unexplainable, all that science is able to discover by extending itself beyond those many inventions which seem to mark its end, all those unforeseen yet possible byproducts of such inventions, and all those new sciences which might develop to study such unsuspected phenomena.... It portrays our daily, humdrum lives shaken up by various cataclysms of the most natural yet unexpected sort. It reveals to us, in a new and startling light, the instability of everyday occurrences and the omnipresent threat of the possible. It causes us to feel the uncomfortable queasiness of doubt and, with frightening intensity, the horror of the unknown. It opens up for us an immeasurable space outside of our immediate sense of well-being; it removes from our ideas about science all notions of domestic applicability or sentimental anthropomorphism. It fragments our habitual lifestyle and transports us to other points of view outside of ourselves. (RENARD, 1994, p. 400)

Tzvetan Todorov remarks that in the case of the marvelous, supernatural elements provoke no particular reaction either in the characters or in the implicit reader. It is not an attitude toward the events described which characterizes the marvelous, but the very nature of events. **Perdido Street Station**'s dense prose intensifies the marvelous by remitting to the poetic resource of visual imagery. Its impacting ziggurats in the high style scenario, aligned with the grotesque, give us an ambience that rejects any escapist proposition. The rich texture seen in the narrative metaphors help shape Miéville's fictional city and it is no coincidence that the novel is named after a location.

Wisely plotted, the story of Isaac Dan der Grimnebulin's ideal of working on a United Theory that would blend alchemy, magic, and science into one concept is obliterated after a bizarre release of moth-like creatures that feed on dreams. After tremendous ordeals to make his wrongs right, the scientist has to resort to the Weaver, a sort of a delirious computer that connects all information in New Crobuzon. The narrative resource of the *deus ex machina* seems to apply, and the mega-spider creature is the divine intervention.

A very suggestive allegory... In the primeval stage of writing, copyists wrote their texts on cloths, hence the Latin word *textere* to describe something registered on texture. From such lexicon derived the radical form text-, present in various Western languages, usually describing the act of writing itself. The fact that the product was literally written on a texture, and that this texture was a confection, contributed to the close relation between discourse and weaving. The importance of the ruse of the web is evident. To weave and to narrate have the same implication. The act of weaving refers to the ability to fabulate. The ability to master threads is equivalent to that of mastering discourse. Ovid's **Metamorphoses** contains the story of the Lydian Arachne. Having claimed that she was a better weaver than Athena, the mortal was punished, although her craftsmanship was recognized, and she

received the redemption of being metamorphosed into a spider, a creature that will always weave. This myth illustrates the use of weaving as an expression of feminine intellectual performance and how the power of the gods cannot be contested.

Texture and plotting are the solutions to Miéville's narrative. Readers seeking for character redemption or a traditional denouement will be disappointed. As a matter of fact, the narrative never loses itself in vast and monotonous descriptions; the text is meticulously woven, in order to give New Crobuzon an adequate allegorical representation of a referent, in this case, London, which is also drowned in miasmas of intolerance and exclusion, "maked-up" by the standards of a cosmopolitan megalopolis.

New Crobuzon reveals that fantasy and politics can't be unravelled. It is a metropolis of conflicting cultures, a pungent London. For the other Bas-Lag cities, it's an imperial power, pursuing to extend itself, using the embrace of a mother, but at the same time, condemning everything with an intricately woven spider web thread.

Works Cited

- BIEDERMANN, Hans. **Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them**. Trans. James Hulbert. New York: Facts on File, 1992
- CHEVALIER, Jean and Alain Gheerbrant. **The Penguin Dictionary of Symbols**. Trans. John Buchanan-Brown. London: Penguin, 1996
- DAUENHAUER, Bernard, PELLAUER, David. "Paul Ricoeur", **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Edward N. Zalta ed., 2011
- KIPLING, Rudyard. 1990. **Something of Myself, and Other Autobiographical Writings**. ed. Thomas Pinney. Cambridge: Cambridge UP, 1990
- LAUSBERG, H. **Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study** Leiden: Brill, 1998
- MABILLE, Pierre. **Le merveilleux**. Saint Clément de riviére : Fata Morgana, 1992
- MIÉVILLE, China. **Iron Council**. London: Del Rey, 2004
- MIÉVILLE, China. **Perdido Street Station**. London: Del Rey, 2000
- MIÉVILLE, China. **The Scar**. London: Del Rey, 2002
- RELPH, Edward. **Place and Placelessness**. Chicago: Pion Ltda, 1976
- RENARD, Maurice. 1994. On the Scientific-Marvellous Novel. Trans. Arthur B. Evans
Science Fiction Studies. (397 405http://scholarship.depauw.edu/mlang_facpubs/21/)
- RICHARDSON, Brian. **Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice**. Columbus: Ohio State UP, 2015
- RICOEUR, Paul. **The Rule of Metaphor. Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language**. Translated by Robert Czerny. Toronto: University of Toronto Press, 2008
- SEAMON, David. **Key Texts of Human Geography**. Los Angeles: Sage, 2008
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A Critique of Postcolonial Reason: toward a history of the vanishing present**. Cambridge: Harvard University Press, 1999
- TODOROV, Tzvetan. **The Fantastic: A Structural Approach to Literary Genre**. 3rd ed. Ithaca: Cornell UP, 1975

O poema vem como um cavalo: crítica, edição e criação pelas lentes de Júlia de Carvalho Hansen*

Otávio Augusto de Oliveira Moraes**

Apresentação

Júlia de Carvalho Hansen nasceu em São Paulo, é formada em Letras pela Universidade de São Paulo e fez mestrado em Estudos Portugueses pela Universidade Nova de Lisboa. Ela é uma das editoras da *Chão da Feira*, além de astróloga e poeta.

A presente entrevista tem como origem a oficina “Grafar o vegetal”, momento de leitura e criação poética sob a batuta da entrevistada e que teve como local o *Sesc Palladium*, em Belo Horizonte. A oficina teve três dias de duração e ocorreu em novembro de 2017. A entrevistada elaborou uma rota tríplice na constituição da oficina, mesclando leitura, crítica e criação poética. Dessa instigante atividade, da qual tive a oportunidade de participar, nasceu a vontade de construir esta conversa.

Em entrevista à página *Escamandro*, portal centrado no debate e na divulgação das questões concernentes à poesia e à tradução, Júlia descreve, a partir de uma metáfora alicerçada na animalidade, o processo de operacionalização poética: “(...) entendo que o fio da linguagem que mora no poema é como um cavalo que cavalgasse a fronteira limite, entre ocupação material & o vazio e que, no fundo, é a linha limítrofe entre a vida e a morte também” (HANSEN, 2018, p. 02)¹. Penso que a poeta elabora ludicamente as relações entre fronteiras, como se os contornos fossem matéria plástica plena de possibilidades, talvez apenas esperando o contato com a caneta para que se remodelem em um jogo infundável de transmutação. O seguinte trecho do poema do qual furtei o título da entrevista me parece um plano concreto dessa poética multifatorial:

Noite dessas pari uma acaso danado, depois percebi que era só a rua
me deixando passar
Já sou poeta e não sei já (HANSEN, 2013, p. 42)²

A partir de um positivo pré-conceito concernente às muitas facetas de Júlia de Carvalho Hansen, poeta, astróloga, editora e crítica literária, tomarei como norte desta entrevista formular com a entrevistada uma conversa sobre o entre-lugar. Me interessa, particularmente, as combinações entre poética e edição, as questões astrais em meio à criação artística e o lugar da crítica literária junto a esses movimentos.

* Professor titular no Departamento de Linguística da Universidade Estadual de Campinas. Atua em diversas áreas da Linguística, com ênfase em Teoria e Análise Linguística, principalmente na sub-área da Análise do Discurso, em especial nos campos do humor e da mídia.

** Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas). Mestrando em Literatura de Língua Portuguesa pela PUC Minas. Bolsista CNPQ.

1 HANSEN, Júlia. Entrevista com Júlia de Carvalho Hansen. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2017/03/06/entrevista-com-julia-de-carvalho-hansen/>> Acesso: 10 jan 2018. Entrevista concedida a Sergio Maciel.

2 HANSEN, Júlia de Carvalho. Alforria blues ou Poemas do Destino do Mar. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2013.

Conversa

Otávio Moraes: Em sua dissertação *Convívio e Dispersão: da Tradição Poética em Ensaios de Antônio Ramos Rosa e Haroldo de Campos* você comenta, especificamente na apresentação, que, a princípio, sua busca desenvolveu-se no sentido de tematizar as correlações entre o conceito de invenção e a temporalidade contemporânea, mas que o desenvolver da pesquisa a levou para outros caminhos conceituais e que essa primeira questão talvez dissesse mais respeito a você do que aos ensaístas objeto de seu estudo. Continua atual seu interesse na relação entre a inventividade e a poesia contemporânea? Sob uma ótica dupla, na posição de quem cria e de quem lê a poesia produzida em nosso tempo, o que configura uma poética inventiva? E como você conceituaria o contemporâneo?

Júlia de Carvalho Hansen: Quando comecei a estudar no meu mestrado, eu queria aprender com alguns poetas modernos o que eles consideravam mais fundamental como gesto para se escrever alguma coisa relevante e que dure mais que um espirro. Era um problema narcísico: eu queria fazer alguma coisa durável no mundo. Ao mesmo tempo, a modernidade literária tem um problema de legitimação fundamental: como não há modelo prévio, o que é poesia? E como definir o que, na imensa massa amorfa das produções poéticas, é o relevante? Aí se buscam palavras pra legitimar: “inovação”, “originalidade”, “novidade”, uma série de termos que funcionam como elos, como ignições para determinar a qualidade de alguma coisa. São critérios como quaisquer outros, mas são também palavras genéricas: o que pode ser uma inovação pra mim pode não ser pra você, e vice-versa. Justamente por serem pouco específicos para além das valorações de uma pessoa ou de um determinado grupo de pessoas, são critérios que podem ser aplicados a qualquer coisa, costumam bem servir conforme o desejo e o ambiente.

“Invenção” é um pouco parecido com os termos que mencionei anteriormente, mas acho que é menos genérico, porque tem um quê de

engrenagem: a invenção é capaz de funcionar como um grilofalante, um pequeno mecanismo que se movimenta por si. Quando você encosta os olhos num poema e ele gruda em você; quando, ao ler, sente as palavras se movimentarem por si próprias numa articulação caminhante como, digamos, as patas de um grilo se articulam ou as asas de uma cigarra cantando vibram códigos de comunicação, acesso, direção: eis algo inventado, vivo. Entendo que a invenção poética, quando acontece, abre conteúdos, ações, emoções, faz vibrar, liga as coisas em que se liga. Se não faz isso, não é um poema. O que faz uma invenção acontecer? Ousadia, treino, conhecimento, talento, dom, trabalho, consciência, recusa, crivo, transe... são tantos caminhos possíveis que nem dá pra saber se há algum certo.

Quando comecei a fazer minha pesquisa de mestrado em 2011 eu não estava exatamente interessada na produção poética do “contemporâneo”, não, mas em ser contemporânea a mim mesma, ao meu próprio tempo. Pra entender como me posicionar no mundo achava que teria que estudar o “contemporâneo”, mas o que ficou rapidamente claro pra mim lendo ensaios de vários poetas do século XX é que precisaria estudar a noção de “tradição”, e foi o que eu fiz. Além dos autores mencionados no título do trabalho, pesquisei conjuntos de ensaios de T.S. Eliot, Ezra Pound e Octavio Paz, três senhores mortos para quem a “tradição” e o que fazer com ela é a “questão” da poesia moderna. Ainda concordo com a prevalência que esses autores dão para a “tradição” e hoje sei com alguma tranquilidade que eu mesma sou uma pessoa cheia de questões com os ancestrais.

Todo meu trabalho com minha dissertação coincidiu temporalmente com toda a escrita do meu segundo livro “alforria blues ou Poemas do Destino do Mar” (Chão da Feira, 2013), onde eu buscava uma língua original e/ou inventiva. Hoje, ou desde o “Seiva veneno ou fruto” (Chão da Feira, 2016), eu simplesmente escrevo. Também acho que um poeta precisa de tanta audácia e esquecimento como de um bom pé fincado no mundo dos mortos. Nesse sentido, concordo com o que diz Marina Tzvetáieva de que podemos

ser contemporâneos dos mortos que escolhemos como nossos contemporâneos tanto quanto dos vivos.

Embora ainda utilize “invenção” como valoração pro que leio e escrevo, no fundo acho que o seu uso atual é bastante carregado duma espécie de egocentrismo centrado na “originalidade” ou na “novidade”, categorias que quando eram só românticas já eram problemáticas, mas que com as práticas comerciais atreladas à circulação dos livros e as estrelas de avaliação dos jornais são mesmo só *tags* que duram uma ou duas estações. *Tags*, como sabemos, são aplicáveis a qualquer coisa. No mais, manter “invenção” como paradigma talvez tenha sido um meio com que os modernos viraram as questões retóricas do mundo antigo do avesso, mas mantendo uma espécie de plano/projeto/roteiro de ação. No limite, como qualquer projeção linear das coisas precisa ser observada como a ilusão que é, acho que ter a invenção como alvo é uma bobagem. Ao mesmo tempo, quando em um texto alguma invenção acontece, ela brilha por si. Ou seja: depois de tantas linhas ditas: eu mesma ainda não sei muito bem o que fazer com a “invenção” — ela ainda me importa enquanto questão, embora a cada dia com menos centralidade, não dou mais a ela tanto valor.

Quanto à produção poética dos contemporâneos vivos, embora tenha interesse em ler o que é produzido e publicado, tenho muita dificuldade em acompanhar o excesso de publicação. Como se sabe, nos últimos 15 anos tem acontecido uma facilitação dos acessos às técnicas editoriais, o que é uma libertação pra ser comemorada — inclusive isto permitiu e permite que todos os meus livros já publicados tenham sido impressos. Gosto da pluralidade, da dissonância, mas também há muito lugar comum e são tantas as vozes falando ao mesmo tempo que desconfio que quase ninguém esteja se ouvindo de fato.

É muito difícil e exigente escutar-se de fato, e tão exigente e difícil quanto é escutar o outro. Sem escuta não há escrita. E além de escutar: como ao mesmo tempo ter corpo, mente, espírito, coração, saúde e integridade pra lidar com os tempos difíceis em que estamos no mundo, num

país em que todas as instituições desmoronaram e seguem como zumbis e vampiros, como lidar com a vida num tempo governado por ilegítimos, pela ilegitimidade? Como conviver com isso, lutar contra isso, sem nunca alimentar nenhum dos fascismos, dos moralismos que só crescem? Como lidar? Como escrever? Como andar em meio ao horror sem alimentá-lo? Não faço a menor ideia. Mas vou tateando. Também porque concordo com o que diz o Agamben de que o contemporâneo é o escuro, a escuridão, aquilo que a gente não consegue ver. Quem tem olhos para ver e ouvir e estar no escuro?

OM: O poeta e crítico Haroldo de Campos vislumbra outras maneiras de exercício da crítica literária além de um plano tradicional, usualmente mais acadêmico, de tomada deste objeto. A criação poética é apresentada como uma plataforma que, na Modernidade, integra-se ao exercício crítico ao tomar como objeto seu próprio processo constitutivo. Sob esse enfoque, como o exercício de reflexão sobre a literatura, via produção literária, se constituem no seu exercício poético?

JCH: Acho admirável a ligação de fazeres que o Haroldo de Campos realizou entre poesia e crítica e concordo com ele, claro, quando faz a aproximação dos gestos críticos e poéticos. Pra mim essas duas tarefas estão sempre ligadas, mas também acho um pouco rebuscado demais. No fundo, acho que o Haroldo dizia com isso o mesmo que todos os poetas de uns 300 anos pra cá quando procuram falar sobre escrever: estão/ estamos a procurar uma narrativa, uma mitologia, um discurso que legitime a própria experiência poética. Também quero dizer com isso que conheço e reconheço muitos poetas excelentes para quem a crítica é só um pé no saco. Por mais que possamos argumentar que isso também é um tipo de recorte crítico do pensamento de tais poetas, essa visão é legítima e produz, muitas vezes, resultados mais interessantes do que os muito cerebrais. Mas também existem, claro, poemas que são exercícios críticos e textos críticos que são experimentações poéticas.

Ao mesmo tempo, entendo que a crítica é muito fundamental e que ela está muito mais em queda, muito mais em risco do que a poesia hoje em dia. Adoro a palavra “crivo”, é das minhas palavras fundamentais. Considero importante defender a crítica como paradigma por si próprio. Por exemplo, há resenhas de livros saindo em tantos veículos, mas quantas delas passam de uma mera apresentação do conteúdo do livro? O que escapa dos coleguismos de marcar um ou outro autor numa postagem de Facebook?

Vejo estudantes de Letras querendo se libertar da crítica porque ela seria mais careta, restritiva ou banal — o que é uma imensa bobagem. Cresci ouvindo intelectuais debatendo e ainda hoje entendo que poucas coisas podem ser mais estimulantes do que conversas entre pessoas afiadas e com espaço pra afiarem-se umas às outras. Quer dizer: na minha visão, que é também a minha criação, o intelectual vive há milênios-luz do acadêmico. E embora gostasse dumas estruturas gregárias, o Haroldo nunca foi um acadêmico. Pelo contrário, foi dos pensadores e poetas e tradutores mais livres e pertinentes que já existiu neste território brasileiro. Era um intelectual poeta, um poeta intelectual. Erudito, culto, experimental, bem como seus textos definiam e defendiam a poesia e a crítica.

No limite, o que é um acadêmico? Algo como: aquele que baliza o pensamento na mediocridade normativa das falas em comum que servem a um cenário de legitimação creditado por si próprio e que responde automaticamente aos valores dos seus convívios. O pessoal da academia quando defende o poético no crítico muitas vezes simula os textos dos seus objetos de estudo e não consegue muito mais do que uma atmosfera de poético com isso. Acho também que muitas vezes em que os críticos procuram legitimar o poético nas suas escritas estão mais é procurando um motivo ou uma teoria que lhes ampare o medo do desbunde. O desbunde real da falta de sentido: quem quer experimentar? É uma perdição danada e, ao meu ver, só é poeta quem também enfrenta esse lugar em que a língua delira.

Por fim, também acho que há uma confusão que é mais de uma ordem dos códigos sociais do

medo dentro das universidades: uma confusão de que o texto de cunho intelectual crítico seria mais “entediante” ou “convencional” e, em contraponto, a criação poética seria mais “original” ou “livre”, o que é uma imensa bobagem. Conheço ensaios de uma formalidade acadêmica e não-poética que são absolutamente fascinantes, e poemas que se consideram criativos e que só dão bocejos. Tudo depende tanto... A linguagem burocrática pode aparecer a qualquer instante, Kafka falou tanto disso... A sintaxe em si já é uma espécie de burocracia, talvez esse seja o problema. E acho que tanto a crítica como a poesia interessam quando burlam o burocrático.

OM: Aproveitando a deixa haroldiana, você traduz, já traduziu ou tem desejo de embrenhar-se pela atividade tradutorial no plano poético, ou, mesmo, já auxiliou na tradução de alguma de suas escritas? Em caso de resposta afirmativa, você experimentou paralelos com seu processo de criação poética?

JCH: Não, não tenho nenhuma fascinação com as traduções. De vez em quando traduzo letras de música para que eu mesma possa entender como ligam palavras aos tons emocionais das partes musicais e imagino como isso se daria se não fosse o “suporte” musical. Mas são brincadeiras rápidas, quase sempre exercícios só de pensamento, distrações do momento, coisas que faço andando na rua e de fones de ouvido e que, como não registro, até esqueço que fiz. Algumas vezes traduzo a partir da tradução que leio fazendo uma versão que eu gostaria mais, mas também só dura um instante. Uma prática textual de tradução não tenho, não, talvez com o passar dos anos eu passe a traduzir alguma coisa, mas hoje em dia sinto que já tenho problemas demais para lidar com a sintaxe do português.

OM: No que se refere à atividade de editora, na página de vocês (*Chão da Feira*) está posta a frase “Editamos como quem planta. Podar para crescer”. É interessante pensar nessa metáfora em paralelo à sua escrita. Em *Alforria blues ou Poemas do Destino do Mar* você utiliza a imagem

do cavalo como elemento de representação do poético; outros elementos naturais externos ao humano são abundantes na obra; em seu mais recente livro *Seiva Veneno ou Fruto*, a questão vegetal é acentuada. Eu vejo, em um primeiro plano, semelhanças entre a apresentação editorial e a sua escrita como poeta. Você vislumbra como um processo uno o da produção literária, como se editar e escrever literatura não tivessem fronteiras? Para o sim ou para o não, em que ser poeta implica em seu exercício editorial?

JCH: Acredito que enquanto coletivo na Chão da Feira temos uma visão ecológica das coisas, uma noção de que o que importa é que o que é vital cresça e, simultaneamente, que sem crivo e critério não se faz uma boa editora. Isto coincide com a minha poesia, sim.

Mas acho que entre escrever e editar existem muitas fronteiras. Pra mim, escrever um poema é muitas vezes um transe, um ir pro outro lado sem saber com o que se vai voltar: pra se escrever um poema é preciso ser/estar meio cega; já a edição é sobretudo uma aposta da lucidez: a edição precisa de olhos muito abertos. Se bem feitas, ambas as tarefas são tipos diferentes de generosidade e dádiva.

Além disso, o que mais gosto em editar é chegar até a materialidade final dos textos impressos no papel. Adoro pegar na mão um livro bem feito e é uma alegria constante e também uma honra fazer parte da Chão da Feira. Mas não sei se eu seria editora em todo e qualquer contexto ou se sou mais uma editora de circunstância, uma pessoa privilegiada por trabalhar tantas vezes com a Carolina Fenati e a Luísa Rabello. Não sei dizer se eu, necessariamente, seria editora num outro contexto que não esse.

OM: A maneira como você elabora uma certa intimidade com o mundo vegetal e animal me dá a impressão de uma politicidade intrínseca, não em uma perspectiva panfletária necessariamente vinculada a um grupo político x ou y, mas sob uma ótica mais profunda, como se poetar fosse reivindicar, compor e recompor o mundo que te rodeia. Você entende sua poesia como uma escrita

empenhada politicamente? Qual o papel político dos poetas contemporâneos?

JCH: Sem dúvida considero os escritos que publico políticos, a cada dia mais tento abordar as questões fundamentais pra mim e (talvez também) pra espécie humana sobreviver a si mesma. Acho que há uma ética na poética, por exemplo, quando escolho de que modo ou quais temas abordar e de quais coisas não tratar. Quando falo de animais, planetas, vegetais ou mesmo mais recentemente do amor (o livro que estou escrevendo agora é todo de poemas de amor) são decisões bem intuitivas, mas são opções pelo que me parece fundamental. Quando estou no meio da redação desses poemas e livros sinto mesmo uma espécie de confirmação, entendo que estou optando politicamente por tratar o que considero urgente, muitas vezes numa cegueira induzida e indireta, quando escolho não tratar de temas que são mais explícitos politicamente. Por exemplo, tento todos os dias não sucumbir ao mal-estar, ao pessimismo e à violência das interpretações que estão em voga. Consciente de que é tudo um grande em-comum, encontro tantas vezes a dissonância. Qual o negativo do negativo?

No mais, acho que acredito numa certa ecologia dos princípios, ou faço isso pra gozar bem da minha saúde frágil, e isto se desdobra, por exemplo, nas minhas aproximações dos reinos vegetais e dos animais, do “other-than-human” que muitos antropólogos têm discutido e que são mesmo (eu acho) o que é vital. Ao mesmo tempo, tanto as plantas quanto os animais sempre foram meus interesses desde muito criança e às vezes me pergunto se não seria só um jogo o que estou a fazer, ou algo com um sentido mais implacável, se não estou sempre a afirmar que a diferença desta espécie humana é o que me interessa, afinal a palavra é do meu reino, o código desta espécie em que somos/estamos, e nada me interessa mais do que ter acesso à palavra e fazer isto com consideração.

No mais, acho que viver é um problema político: quero dizer com isso que acho que o papel político não é dos poetas contemporâneos ou dos leitores ou dos jardineiros ou dos médicos, o papel ético-

estético-político é um problema generalizado que permeia a vida toda, desde o modo como alguém compra pão na padaria e se relaciona com cada uma das pessoas do seu dia a dia; ou também se rega ou não as plantas do jardim: todos os gestos são políticos.

Agora, como cada poeta vai lidar ou não com isso eu acho que é uma resposta singular, única. Se vejo uma tarefa para a poesia contemporânea é a de não legislar ou normatizar nada (nem a poesia) nem ninguém.