

A Belle Époque Brasileira



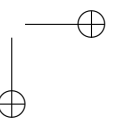
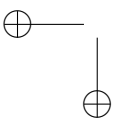
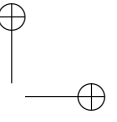
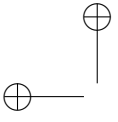
Luís da Cunha Pinheiro

Maria Manuel Marques Rodrigues

(organizadores)



CLEPUL | Centro de Literaturas
e Culturas Lusófonas
e Europeias
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



Atas do Colóquio Internacional

A BELLE ÉPOQUE e BRASILEIRA

21 e 28 Novembro 2011

Colóquio Internacional para a
Comemoração do Centenário da FLUL
FLUL / FLUC / FLUP / Sorbonne Nouvelle

Organização:
Centro de Literaturas e
Culturas Lusófonas e
Europeias (FLUL) e Palácio Foz.

Comissão Organizadora:
Vania Pinheiro Chaves
Maria Manuel Rodrigues
Luís Pinheiro



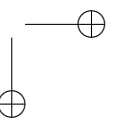
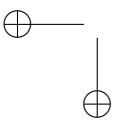
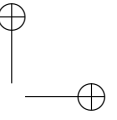
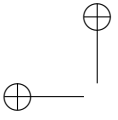
Vitrail do Teatro Municipal de São Paulo - Brasil

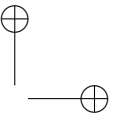
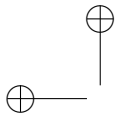
Realização:



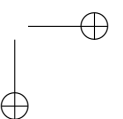
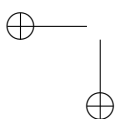
Patrocínio:







A Belle Époque Brasileira





LUSO**Sofia**:press

Lisboa, 2012

FICHA TÉCNICA

Título: *A Belle Époque Brasileira*

Organizadores: Luís da Cunha Pinheiro e Maria Manuel Marques Rodrigues

Revisão: Maria Beatriz Prazeres

Coleção: Ensaios LUSOFONIAS

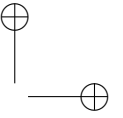
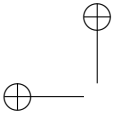
Design da Capa, Composição & Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Imagem da capa: pormenor do vitral do Teatro Municipal de São Paulo (Brasil)

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, dezembro de 2012

ISBN – 978-989-8577-15-3



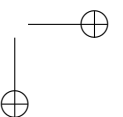
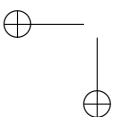
Luís da Cunha Pinheiro
Maria Manuel Marques Rodrigues
(organizadores)

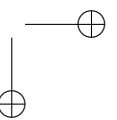
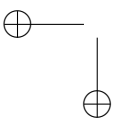
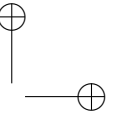
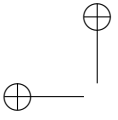
A Belle Époque Brasileira

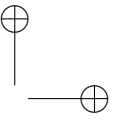
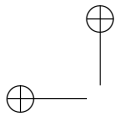
CLEPUL

Lisboa

2012

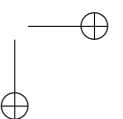
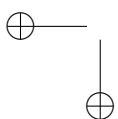


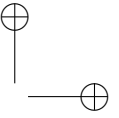
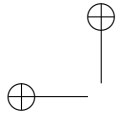




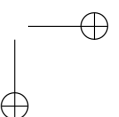
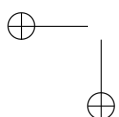
Índice

Vania Pinheiro Chaves	
Introdução	7
Adriana Mello Guimarães	
Ecoss de Paris: a moderna presença de Eça de Queirós no Brasil	11
Álvaro Santos Simões Júnior	
A poesia da <i>Belle Époque</i> na historiografia (1900 a 1922) .	21
Ana Catarina Marques	
O festim da poesia: Gilka Machado e a <i>Belle Époque</i> brasileira	31
Ana Maria Lisboa de Mello	
Um romance de introspecção na <i>Belle Époque</i> brasileira: <i>No hospício, de Rocha Pombo</i>	45
Carla Ribeiro Guedes	
A saúde pública no início do século XX no Rio de Janeiro: intervenções de Oswaldo Cruz	65
Carmen Lúcia Tindó Secco	
João do Rio e o Rio de Janeiro da <i>Belle Époque</i>	79
Cláudia Poncioni	
Um romance da <i>Belle Époque</i>: <i>A correspondência de uma estação de cura, de João do Rio</i>	91
Gilberto Araújo	
Literatura e prestidigitação: alguns romances coletivos no Brasil oitocentista	107





Gilberto Araújo	
Raul Pompeia e o poema em prosa no Brasil	125
Jean-Yves Mérian	
A Belle Époque francesa e seus reflexos no Brasil	135
Lúcia Maria Paschoal Guimarães	
Paradoxos da Belle Époque tropical	163
Luciana Hidalgo	
Lima Barreto contre la belle époque: dénonciation, auto-fiction et critique	181
Manuel Alexandre Madruga	
Teatro Municipal de São Paulo: uma joia centenária	195
Maria Manuel Marques Rodrigues e José Viegas Dias	
Letras e Café	213
Naylor Vilas Boas	
Da abertura da Avenida Central à derrubada do Morro do Castelo: transformações urbanas na Belle Époque carioca	231
Ricardo Barberen	
A identidade sulina na Belle Époque: a cartografia lírica em O Perdão, de Andradina de Oliveira	247
Virginia Camilotti	
Sob o signo da dualidade: a recepção crítica de João do Rio	263
Yurgel Pantoja Caldas	
Decadência da cidade na Belle Époque em Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir	289



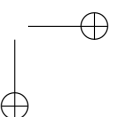
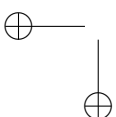


Introdução

O colóquio internacional **A Belle Époque Brasileira** – centrado num período da vida política, social e cultural do Brasil muito importante, mas quase desconhecido em Portugal – foi concebido inicialmente pelo Grupo de Investigação 6 do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias (CLEPUL) e pela direção do Instituto de Cultura Brasileira, ambos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com o fito de participar nas celebrações do centenário da referida Faculdade.

Tendo, entretanto, despertado o interesse das direções do Instituto de Estudos Brasileiros da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e do *Centre de Recherche sur les Pays Lusophones*, da *Sorbonne Nouvelle*/Universidade de Paris III, pode, graças a essas parcerias, não só alargar-se no tempo e espaço português, mas ainda enriquecer o elenco dos seus conferencistas, otimizando os seus limitados recursos financeiros e atraindo um público mais vasto e diversificado.

Muito honrosa para a Comissão Organizadora do Colóquio, a sua extensão à *Sorbonne Nouvelle*, através do CREPAL, encontra justificação tanto no fato de ser a França a matriz primeira das formas culturais mais representativas da *Belle Époque*, como na ligação de alguns investigadores daquele Centro ao Grupo de Investigação 6 do CLEPUL



e cujo vínculo, pela primeira vez, se concretizou num evento promovido em parceria.

Na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – sede primeira e principal do evento – o colóquio integrou a exposição bibliográfica intitulada *João do Rio, um ícone da Belle Époque Brasileira*, concebida pelas Professoras Doutoradas Cláudia Poncioni e Virgínia Camilotti. A centralização desta mostra na figura de um brasileiro tão representativo do período em causa teve como base a sua profunda ligação a Portugal, onde esteve por diversas vezes e sobre o qual escreveu profusamente. Coube-lhe ainda partilhar com João de Barros a direção da revista *Atlântida*, à época, um dos mais importantes veículos do relacionamento cultural entre o Brasil e Portugal. E foram justamente as cartas enviadas por João do Rio a seu parceiro na editoria daquela revista e nunca antes exibidas em público o cerne da referida exposição, concebida pelas duas investigadoras do CLEPUL já referidas, encarregadas também da preparação de uma edição anotada e comentada dessas missivas.

A reunião académica foi complementada tanto em Lisboa – no Palácio Foz – como em Paris – *Maison de Brésil, Cité Internationale Universitaire* – por um concerto, em que foram apresentadas, aos participantes e ao público em geral, músicas brasileiras da *Belle Époque*, entre as quais se contam peças emblemáticas, composições inéditas, raras, ou nunca antes gravadas. Tais canções fazem parte do CD intitulado *FACEIRA* que, lançado durante o colóquio, resultou da pesquisa para ele realizada pela soprano Luiza Sawaya – investigadora do CLEPUL – e também por ela gravado com a colaboração de músicos brasileiros e portugueses.

Projeto singelamente idealizado, mas valorizado e expandido pelo contributo e financiamento de outras instituições e de figuras eminentes de diversos campos da cultura em Portugal, no Brasil e na França, acabou por redundar num assinalável êxito, que ficou a dever-se, sobretudo, ao patrocínio oficial da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através do FACC, sem o que a sua concretização não teria sido pos-



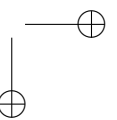
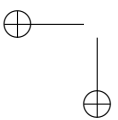
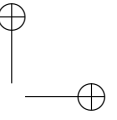
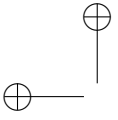
sível. São ainda de referir os patrocínios e apoios de várias naturezas, entre os quais os da Embaixada do Brasil em Portugal, de Órgãos de Fomento da Pesquisa das Universidades Brasileiras, do Gabinete para os Meios de Comunicação Social/Palácio Foz e da Biblioteca Nacional de Portugal.

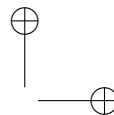
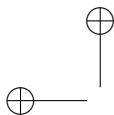
O alargamento do programa do evento para outros espaços de realização permitiu a inclusão dum maior leque de especialistas nacionais e estrangeiros com comunicações que, excedendo um pouco as duas dezenas, estão na sua quase totalidade, reproduzidas no livro de atas, que agora se publica em versão eletrônica, seja porque os recursos financeiros com que contou a Comissão Organizadora do colóquio não lhe deixam outra possibilidade, seja porque através desta nova ferramenta será possível chegar mais facilmente não só aos que dele participaram e que se encontram dispersos por Portugal, pelo Brasil e pela Europa, mas também a todos os que se interessam pelas temáticas nele abordadas.

Vania Pinheiro Chaves

Presidente da Comissão Organizadora do
Colóquio *A Belle Époque* Brasileira







Ecos de Paris: a moderna presença de Eça de Queirós no Brasil

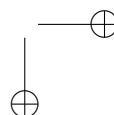
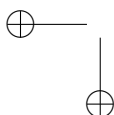
Adriana Mello Guimarães¹

“Eça de Queiroz, cidadão da diáspora e do remover inquietante dos mundos (apanágio de génios e visionários), e escritor tão brasileiro quanto português o é pela pátria que a própria língua extrapola, universal.”²

O papel que Eça de Queirós desempenhou no Brasil foi analisado por vários autores. Primeiramente é curioso observar nessa relação luso-brasileira como, por um lado, ele personificou em muitos estudos o vínculo estrito com a matriz portuguesa, e, por outro lado, como prevaleceu uma inclinação para considerá-lo parte de um património comum. Mas, acima de qualquer controvérsia nesse sentido, não há

¹ Universidade de Évora/Escola Superior de Educação de Portalegre.

² Cf. Zetho Cunha Gonçalves, “Eça de Queiroz: a nostalgia do Brasil” in Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, *Os Brasileiros*, Rio de Janeiro, Língua Geral, 2007, p. 13.



dúvidas de que sempre causou forte impressão o impacto da obra queirosiana no Brasil. Como explicar esse impacto?

Estudos mais recentes demonstram que não foram as narrativas de maior apuro intelectual, mais densas e complexas, como *O Mandarin* (1880), *A Correspondência de Fradique Mendes* (1900) e *A Cidade e as Serras* (1901) que o tornaram, de imediato, num escritor extremamente popular no Brasil, mas exactamente *O Primo Basílio* (1878), de composição talvez menos apurada e personagens caricaturais, de um estilo linear e carregado de sensualismo, que faz lembrar as mais bem sucedidas telenovelas brasileiras de hoje. O que queremos dizer é que o culto a Eça de Queirós no Brasil foi tão forte que os jovens da *belle époque* brasileira se reuniam num “cenáculo”, à maneira da geração portuguesa de 1870³.

Não temos dúvida de que a França representava a própria ideia de modernidade tanto para Portugal como para o Brasil. De facto, Eça de Queirós, enquanto diplomata e residente em França (e também na Inglaterra), com os seus textos ficcionais e também jornalísticos – para a *Gazeta de Notícias*, a *Revista de Portugal* e para a *Revista Moderna* – acaba por representar uma ponte entre o Brasil e as metrópoles modernas.

Quanto à presença do Brasil no imaginário queirosiano, é evidente, para nós, que ela exprime inteiramente o sentido da observação de Sampaio Bruno, acerca da existência de “um país [...] que, naturalmente, parece que deveria captar, desde o primeiro momento, todas as atenções e promover entre nós as mais vivas e permanentes curiosidades”⁴. Com tanta mais razão quanta a experiência histórico-cultural em comum e, principalmente, em vista do futuro, considerando-se que Eça, no final do século XIX, particularmente em Paris, foi testemunha das profundas transformações culturais empreendidas pela modernização da forma da vida europeia. Certamente, a maneira de ver o Brasil foi complexa

³ Cf. Brito Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1975, p. 122.

⁴ Cf. Sampaio Bruno, *O Brasil mental*, Porto, Lello Editores, 1997, p. 38.

e ambígua, mas sempre fecunda, permitindo ainda hoje uma reflexão sobre o sentido da modernização na cultura de língua portuguesa.

Inegável é que, sem conhecer o Brasil, Eça de Queirós ao actuar como correspondente para jornais no Brasil vai procurar fundar na sua experiência pessoal o traço da sua crítica. Assim, “é Portugal que está sempre pelo avesso. O Brasil é uma entidade remota, vaga, esparsamente referida”⁵.

A influência que o escritor exerceu sobre o meio intelectual brasileiro é muito vasta, como enfatiza Lúcia Miguel Pereira: “toda a gente, falando ou escrevendo, copiava Eça, sem dar por isso”⁶. Não cabe aqui elaborar um inventário de toda a preponderância que o autor atingiu em terras brasileiras. Pretendemos, apenas, recuperar, de forma não exaustiva, alguns testemunhos que nos podem fornecer uma ideia da dimensão colossal que Eça desempenhou como ponte na história cultural luso-brasileira, sendo uma presença constante no imaginário brasílico.

Dos autores brasileiros, além das conhecidas biografias elaboradas por Miguel Melo (1911), Viana Moog (1945) e Luís Viana Filho (1983), temos alguns relatos dignos de nota. Em 1902, o então prestigioso crítico José Veríssimo publicou o livro *Homens e coisas estrangeiras*, no qual descreve com emoção a primeira vez em que partilhou o mesmo espaço físico com Eça de Queirós. O encontro deu-se em Lisboa num sarau literário no Teatro Trindade. Alguns anos mais tarde, os dois escritores encontraram-se em Paris. No entanto, o brasileiro jamais tentou uma aproximação maior: “amando-o, não quis jamais conhecê-lo pessoalmente, por essa espécie de pudor indefinível que nos afasta de pessoas admiradas e queridas em silêncio”⁷. Para louvar o influxo do carácter moderno e inovador do espírito queirosiano, Veríssimo chegou a afirmar que “o Brasil não foi capaz de produzir ne-

⁵ Cf. Elza Miné, *Páginas flutuantes. Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX*, Cotia – SP, Ateliê Editorial, 2000, p. 20.

⁶ Cf. Lúcia Miguel Pereira e Câmara Reis, *Livro do Centenário de Eça de Queirós*, Lisboa/Rio de Janeiro, Edições Dois Mundos/Livros do Brasil, 1945, p. 16.

⁷ Cf. José Veríssimo, *Homens e coisas estrangeiras*, I, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1902, p. 349.

nhum naturalista que se lhe compare”⁸. Mais próximo do autor de *Os Maias*, Eduardo Prado escreveu uma homenagem ao amigo Queirós, enquanto este ainda era vivo, publicada na *Revista Moderna*⁹. Nesta homenagem, Prado enfatiza a imaginação e organização de Eça, traça um perfil das ideias do escritor e revela alguns factos sobre o quotidiano em Paris. Já o poeta Olavo Bilac, que também conviveu com Eça em Paris, publicou na *Gazeta de Notícias* um texto necrológico de homenagem ao escritor. A convivência entre Bilac e Eça, em 1890, deu origem a uma paródia: em conjunto, os dois escritores elaboraram num serão de Inverno um texto intitulado *Inês de Castro* (um tema português que está presente até hoje no imaginário brasileiro). Segundo a filha de Eça, Maria d’Eça de Queiroz (e reproduzidas por Heitor Lyra n’*O Brasil na obra de Eça de Queiroz*¹⁰), da “brincadeira” também participaram a cunhada (Benedita Pamplona) e a mulher (Maria Emília) do escritor lusitano.

Quando o Brasil já era republicano, surgiu um movimento literário, denominado Padaria Espiritual (1892-1898), que congregou em Fortaleza jovens artistas (pintores, músicos e escritores). Curiosa é a tentativa do grupo em estabelecer contacto com a “Geração de 70” portuguesa, tendo sido enviadas várias cartas, inclusive a Eça de Queirós. Adolfo Caminha, um dos membros, resume a admiração do grupo: “Todos nós tínhamos entusiasmo pela gloriosa constelação portuguesa: recolhemo-nos para meditar frases ao Eça, ao Nobre, ao Ramalho, ao Guerra Junqueiro”¹¹. De facto, o culto das personagens queirosianas fomentou vários clubes e agremiações das mais diversas gerações.

O diplomata e poeta Magalhães de Azeredo é também protagonista de um encontro inusitado com o seu ídolo, Eça de Queirós, em 1898.

⁸ Cf. *Ibidem*, p. 356.

⁹ Cf. Eduardo Prado, *Colectâneas*, I, São Paulo, Escola Tipográfica Salesiana, 1904, pp. 299-334.

¹⁰ Cf. Heitor Lyra, *O Brasil na vida de Eça de Queirós*, Lisboa, Livros do Brasil, 1965, p. 283.

¹¹ Cf. Adolfo Caminha, *Cartas literárias*, Rio de Janeiro, Typ. Aldina, 1895, pp. 159-160.



Segundo o depoimento de Afonso Arinos de Melo Franco, Azeredo estava na redacção da *Revista Moderna* quando entrou o próprio Eça, à procura de Eduardo Prado. Emocionado, o jovem Azeredo não obedeceu às ordens de segredo, e revelou a Eça que estavam a preparar um número especial em sua honra e que ele ali estava escrevendo o seu elogio ao escritor. Ora, “qual não foi sua decepcionada surpresa ao verificar que Eça não se mostrou nada abalado com a revelação. (...) e comentou, com displicência, já a caminho da porta, «Está a escrever o meu elogio? Pois carregue-lhe no adjectivo»”¹².

Um outro diplomata (e igualmente escritor), Ribeiro Couto foi também grande admirador de Eça: “Para mim e para os rapazes do meu tempo, da minha roda, primeiro em Santos (...) depois sob as arcadas do velho Convento de São Francisco, por volta de 1915, na Faculdade de Direito de São Paulo, ele foi uma grande janela aberta para o mundo vivo”¹³. Os jovens leitores brasileiros do início do século XX, por graça, atribuíam uns aos outros os nomes das personagens queiro-sianas e tentavam imitar os seus personagens preferidos:

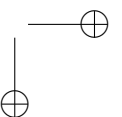
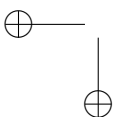
Não era só em nossa formação literária e em nosso próprio estilo que Eça de Queiroz influía. Influía em nossos projectos de andar pelo mundo, em nossos hábitos, gostos e atitudes (...) As paisagens, os ambientes, a humanidade, mesmos os tiques de linguagem e as atitudes das personagens do Eça, como nós dizíamos estavam incorporados no nosso quotidiano¹⁴.

Massaud Moisés destacou a verdadeira eçolatria que afectou os escritores brasileiros na primeira metade do século XX: “desde Aluísio Azevedo até os contemporâneos, Jorge Amado à frente. Nem mesmo Graciliano Ramos (...) resistiu ao fascínio do estilista da Póvoa do

¹² Cf. Afonso Arinos de Melo Franco, “Amor a Roma”, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Outubro-Novembro-Dezembro, ano VII. n.º 29, 2001, pp. 303-332.

¹³ Cf. Ribeiro Couto, *Sentimento Lusitano*, Lisboa, Livros do Brasil, 1963, p. 105.

¹⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 106-108.



Varzim”¹⁵. Clarice Lispector, que negava ter sido influenciada por outros autores, foi leitora voraz do Eça¹⁶. José Lins do Rego é outro escritor fascinado pelo estilo queirosiano¹⁷ e Cyro dos Anjos, ainda na sua cidade natal, Montes Claros, leu Eça¹⁸.

Julgamos ainda conveniente recordar Monteiro Lobato que, nas suas cartas ao seu amigo Godofredo Rangel, confessa a sua admiração pelo escritor Camilo Castelo Branco, e na epístola de 7 de Dezembro de 1915 faz um alerta: “Acho o Eça o culpado de metade do emporcalhamento da língua no Brasil, onde o lido e o imitado é só ele, ele e mais ele”¹⁹. E quando fala sobre estilo literário, Lobato aproveita para criticar as imitações: “Fugir sobretudo da maneira do Eça, a mais perigosa de todas, porque é graciosíssima e muito fácil de imitar. «Cigarro lânguido», «Caneta melancólica», «Tinteiro filosófico»”²⁰. Cumpre ressaltar, entretanto, que a imagem que desse testemunho se colhe é de uma crítica madura, onde Lobato enfatiza a impropriedade do pensamento brasileiro.

De facto, a imitação e o aproveitamento indevido dos escritos alheios foram temas debatidos em larga escala no início do século XX, no Brasil. Lima Barreto (1881-1922), no seu *Diário íntimo* questiona se seria saudável para o Brasil a influência dos portugueses: “Não é o Eça, que inegavelmente quem fala português não o pode ignorar, são figuras subalternas: Fialho e menores”²¹. Ainda no que respeita

¹⁵ Cf. Massaud Moisés, *A literatura como denúncia*, Cotia/São Paulo, Editora Íbis, 2002, p. 54.

¹⁶ Cf. Edgar César Nolasco, *Restos de ficção: a criação biográfica de Clarice Lispector*, São Paulo, Edição de Annablume, 2004, p. 100.

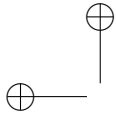
¹⁷ Cf. Murilo Melo Filho, “José Lins do Rego: cem anos”, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, Outubro-Novembro, Dezembro, ano VII, 2001, n.º 29 pp. 103-109.

¹⁸ Cf. Vera Márcia Paráboli, *Cyro dos Anjos: memória e história*, São Paulo, Arte e Ciência, 1997, p. 17.

¹⁹ Cf. Monteiro Lobato, *A barca de Gleyre*, 2.º tomo, São Paulo, Editoria Brasileira, 1961, p. 58.

²⁰ Cf. *Ibidem*, p. 59.

²¹ Cf. Lima Barreto, *Diário Íntimo*, disponível on-line em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/intimo.html>, consultado em 20 de Novembro de 2011.



à admiração de Lima Barreto por Eça de Queirós, cabe mencionar a personagem Isaías Caminha que, no início do sexto capítulo do livro *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, confessa que lê, entre outros, o Eça, para descobrir o segredo de fazer romances.

Interessante, ainda, é um inquérito elaborado por Gilberto Freyre que deu origem ao livro *Ordem e Progresso*. Trata-se de uma série de perguntas que Freyre enviou para diferentes pessoas, de norte a sul do Brasil, nascidos entre 1850 e 1900, cujos depoimentos foram recolhidos pelo autor para servir a tentativas de interpretação da nação brasileira dos séculos XIX e XX, momento crucial de consciência da identidade cultural brasileira. No que diz respeito à literatura, o resultado do estudo é claro:

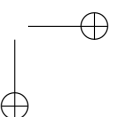
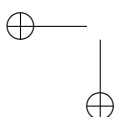
Eça de Queirós, continuaremos a ver que foi tanto como Alencar e Bilac uma dessas preferências da parte dos brasileiros requintados, do Norte ao Sul do País, que, como preferências nacionais em sua extensão e em sua significação, concorrem para unificar a aristocracia intelectual do Brasil em torno dos mesmos cultos ou de iguais devoções²².

Ou seja, segundo Freyre, Eça de Queirós, “semelhante a um novo santo sobre os seus devotos”²³, contribuiu para a unificação da elite brasileira do início do século XX. Porém, parece que não foram só os brasileiros ilustrados que leram Eça. O escritor Antonio Cândido ao tentar explicar o porquê da existência do “culto” queirosiano, afirma que a projecção do escritor foi vasta: Eça atingiu “até os incultos, pois é destes raros escritores eminentes dotados de uma inteligibilidade que os torna acessíveis aos graus modestos de instrução”²⁴.

²² Cf. Gilberto Freyre, *Ordem e progresso*, I, Lisboa, Livros do Brasil, s/d, p. 405.

²³ Cf. *Ibidem*, p. 400.

²⁴ Cf. Antonio Cândido, “Eça de Queirós, passado e presente” in Eça de Queirós, *Ecos do Brasil*, organização de Benjamin Abdala Júnior, São Paulo, SENAC, 2000, p. 14.





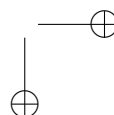
A utilização da caricatura é outro motivo apontado por Antonio Cândido para o sucesso dos escritos queirosianos no Brasil. Mas, quando Eça utiliza uma espécie de lógica fantasiosa que emprega um exagero caricatural, Cândido reconhece que este refinamento nem sempre foi compreendido pelos brasileiros.

Uma análoga explicação para o fenómeno é avançada por Eduardo Lourenço que, no texto “Nós e o Brasil: ressentimento e delírio”, enfatiza a incompreensão mútua das duas culturas, assinalando porém a presença ímpar do escritor no universo brasileiro: “Talvez o grande êxito de Eça no Brasil possa explicar-se por um humor, um brilho que o Brasil não tinha então, mas igualmente pela perspectiva satírica que foi a sua da realidade portuguesa”²⁵. Outra justificação para a popularidade de Eça em terras de Vera Cruz é sustentada por Massaud Moisés, que vê no brasileiro uma aptidão nata para acolher de braços abertos tudo o que o vincule à Europa²⁶.

Para finalizarmos este brevíssimo estudo, cumpre ressaltar que a investigação acerca do significado da presença de Eça de Queirós no âmbito cultural brasileiro nos remete ao carácter moderno e crítico de sua obra.

²⁵ Cf. Eduardo Lourenço, *A nau de Ícaro. Imagem e miragem da lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 2004, p. 142.

²⁶ Cf. Massaud Moisés, *A literatura como denúncia*, *op. cit.*, p. 58.





Bibliografia

BARRETO, Lima, *Diário íntimo*, 1903-1921, disponível on-line em <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/intimo.html>, consultado em 20 de novembro de 2011.

BROCA, Brito, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1975.

BRUNO, Sampaio, *O Brasil mental* (1898), Porto, Lello Editores, 1997.

CAMINHA, Adolfo, *Cartas literárias*, Rio de Janeiro, Typ. Aldina, 1895.

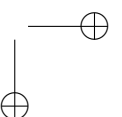
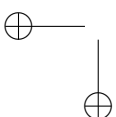
CANDIDO, Antonio, “Eça de Queirós, passado e presente” in Eça de Queirós, *Ecoss do Brasil*, organização de Benjamin Abdala Júnior, São Paulo, SENAC, 2000.

COUTO, Ribeiro, *Sentimento Lusitano*, Lisboa, Livros do Brasil, 1963.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo, “Amor a Roma”, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, outubro-novembro-dezembro, ano VII, n.º 29, 2001, pp. 303-332.

FREYRE, Gilberto, *Ordem e progresso*, I, Lisboa, Livros do Brasil, s.d..

GONÇALVES, Zetho Cunha, “Eça de Queiroz: a nostalgia do Brasil”, in Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, *Os brasileiros*, Rio de Janeiro, Língua Geral, 2007.



LOBATO, Monteiro, *A barca de Gleyre*, 2.º tomo, São Paulo, Editora Brasiliense, 1961.

LOURENÇO, Eduardo, *A nau de Ícaro. Imagem e miragem da lusofonia*, Lisboa, Gradiva, 2004.

LYRA, Heitor, *O Brasil na vida de Eça de Queirós*, Lisboa, Livros do Brasil, 1965.

MELO FILHO, Murilo, “José Lins do Rego: cem anos”, *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, outubro-novembro-dezembro, ano VII, n.º 29, 2001, pp. 103-109.

MILANSEI, Vera Márcia Paráboli, *Cyro dos Anjos: memória e história*, São Paulo, Arte e Ciência, 1997.

MINÉ, Elza, *Páginas flutuantes. Eça de Queirós e o jornalismo no século XIX*, Cotia – SP, Ateliê Editorial, 2000.

MOISÉS, Massaud, *A literatura como denúncia*, Cotia/São Paulo, Editora Íbis, 2002.

NOLASCO, Edgar César, *Restos de ficção: a criação biográfica de Clarice Lispector*, São Paulo, Edição de Annablume, 2004.

PEREIRA, Lúcia Miguel e REIS, Câmara, *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, Lisboa/Rio de Janeiro, Edições Dois Mundos/Livros do Brasil, 1945.

PRADO, Eduardo, *Colectâneas*, I, São Paulo, Escola Tipográfica Salesiana, 1904.

VERÍSSIMO, José, *Homens e coisas estrangeiras*, I, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1902.



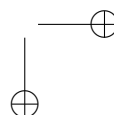
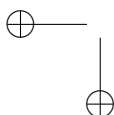
A poesia da *Belle Époque* na historiografia (1900 a 1922)

Álvaro Santos Simões Júnior²⁷

As duas primeiras décadas do século XX constituem uma fase da poesia brasileira que não recebeu um tratamento adequado por parte da historiografia a princípio por ser recente e, depois, por ser analisada à luz do movimento modernista, cujo início ficou convencionalmente associado à realização da Semana de Arte Moderna de 1922. Pretende-se com este artigo evidenciar, mediante sínteses das obras dos principais historiadores, o fato de que o assim chamado “pré-modernismo” mereceria ser compreendido em sua autonomia, desvinculado da dependência diante do modernismo.

A *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, foi a primeira obra historiográfica a incorporar a poesia decadentista/simbolista, a mais recente novidade estética, e seus desdobramentos no começo do século XX. Após tratar das obras de Cruz e Sousa e B. Lopes, o historiador citou poetas contemporâneos igualmente orientados pela inclinação geral mística e simbólica que se notava nesses dois autores. Do grupo formado por Emílio de Meneses,

²⁷ Universidade Estadual Paulista (UNESP), CNPq, CLEPUL.



Félix Pacheco, Alphonsus de Guimaraens, Silveira Neto e Mário Pederneiras, atribuiu maior importância a este último, que, ao publicar *Histórias do meu casal* (1906), revelara-se “um dos mais doces e emotivos poetas contemporâneos”. De simplicidade inusitada, a poesia de Pederneiras exercia “segura influência” sobre “grande parte” dos “poetas modernos” (mas ainda não *modernistas*) graças ao hábil emprego do “metro livre” e à temática associada à vida doméstica e ao espaço urbano e natural do Rio de Janeiro²⁸.

Na sua *História da literatura brasileira* (1955), Antônio Soares Amora designou o período de 1890 a 1920 de “Época do simbolismo”, quando se superava o materialismo e o positivismo pela via do espiritualismo católico ou cabalístico e esotérico, fundado no metapsiquismo (“Teosofia, Espiritismo, Ocultismo”)²⁹. Tendo reunido sob uma denominação geral poetas muito diferentes entre si, Amora acabou por distribuí-los em dois grupos distintos: os simbolistas de vanguarda e os comedidos. Ao primeiro grupo pertenceriam Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Augusto dos Anjos, B. Lopes e Emiliano Pernetta, entre outros; destacar-se-iam no segundo Vicente de Carvalho, Goulart de Andrade, Hermes Fontes, Martins Fontes e Olegário Mariano³⁰. Note-se que os “comedidos” seriam, a rigor, neoparnasianos que eventualmente assimilaram elementos do decadentismo/simbolismo. Observe-se ainda que Amora vinculou praticamente toda a poesia do período ao simbolismo.

Ao recolher em livro artigos publicados na imprensa nos anos de 1919 e 1920, Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) reuniu-os sob a epígrafe “O pré-modernismo”, nome do primeiro volume da obra *Contribuição à história do modernismo* (1939), que, afinal, não teve continuidade. Para o autor, suas crônicas representariam “um momento de alvoreço intelectual, marcado pelo fim da grande

²⁸ Cf. Ronald de Carvalho, *Pequena história da literatura brasileira*, 11.^a ed., revista, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1958, pp. 354-358.

²⁹ Cf. Antônio Soares Amora, *História da literatura brasileira*, 4.^a ed., revista, São Paulo, Saraiva, 1963, pp. 132 e 135.

³⁰ Cf. *Ibidem*, pp. 149-150.

guerra e, entre nós, por toda uma ansiedade de renovação intelectual, que alguns anos mais tarde redundaria no movimento modernista”³¹. Sem distinções estéticas claras, Ataíde reuniu resenhas das obras mais relevantes publicadas naqueles anos, contemplando autores como Bilac, Coelho Neto e Monteiro Lobato. Coube a Tristão de Ataíde o mérito de criar o termo, pré-modernismo, que seria estendido a todo o período de 1900 a 1922.

No ensaio “Simbolismo, impressionismo, modernismo”, incorporado à obra coletiva *A literatura no Brasil* (1959), Afrânio Coutinho distinguiu no período de 1910 a 1920 uma “fase de transição e sincretismo”, anunciadora do modernismo³². Esse período incaracterístico reuniria em graus variados elementos parnasianos, decadentistas, simbolistas e impressionistas. O impressionismo, novidade estética, propunha o registro da “impressão que a realidade provoca no espírito do artista, no momento mesmo em que se dá a impressão”³³. Como poetas representativos dessa fase, Coutinho mencionou Augusto dos Anjos, José Albano, Raul de Leoni e Hermes Fontes³⁴.

No ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, escrito na primeira metade da década de 1950 e publicado em volume de 1965, Antonio Candido denominou a literatura produzida de 1900 a 1922 “literatura de permanência”, pois teria apenas preservado e elaborado “os traços desenvolvidos depois do Romantismo, sem dar origem a desenvolvimentos novos”. Parte dessa literatura “satisfeita, [...] sem rebelião nem abismos”³⁵, a poesia parnasiana apegou-se a “fórmulas” e “logomaquia”, agravando sua tendência para a retórica e deixando de lado o

³¹ Cf. Tristão de Ataíde, *Contribuição à história do modernismo. O Pré-Modernismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939, p. 7.

³² Cf. Afrânio Coutinho, “Simbolismo, impressionismo, modernismo” in Afrânio Coutinho e E. de F. Coutinho, *A literatura no Brasil*, 4.^a ed., revista e atualizada, São Paulo, Global, 1997, p. 315.

³³ Cf. *Ibidem*, p. 325.

³⁴ Cf. *Ibidem*, p. 337.

³⁵ Cf. Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, 7.^a ed., São Paulo, Editora Nacional, 1985, p. 113.

paradoxal mas salutar romantismo dos principais parnasianos. Candido reconheceu no simbolismo “desenvolvimento mais original”, mas limitado às obras de Cruz e Sousa, falecido em 1898, e Alphonsus de Guimaraens, que se isolou em Minas Gerais³⁶. Para o crítico, o “idealismo simbolista” acabou por dissolver-se no “penumbrismo *vers-libriste*” e não passou de “uma solução literária e ideológica frágil e pouco construtiva”³⁷; seria necessário, é claro, esperar pelos modernistas. Augusto dos Anjos, voz dissonante, não teria servido de estímulo para a criação, pois seus contemporâneos não encontraram em sua poesia nada além do “desequilibrado verbalismo”³⁸. Submetendo tudo à pedra de toque do modernismo, Candido tendia a desvalorizar a literatura anterior ao movimento. Salvavam-se os que pudessem apresentar-se como precursores do modernismo.

Na obra *O pré-modernismo* (1966), Alfredo Bosi retomou a expressão cunhada por Tristão de Ataíde a fim de designar a literatura das duas primeiras décadas do século XX, mas sugerindo que se deveria entendê-la em dois sentidos distintos: primeiramente “dando ao prefixo ‘pré’ uma conotação meramente temporal de anterioridade”; depois “dando ao mesmo elemento um sentido forte de precedência temática e formal em relação à literatura modernista”³⁹. Assim, poetas neoparnasianos que escrevessem e publicassem de 1900 a 1922 seriam pré-modernistas apenas pelo primeiro critério, uma vez que, pelo segundo, seriam “verdadeiramente antimodernistas”. A avaliação que Bosi fez da poesia do período foi extremamente restritiva:

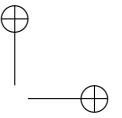
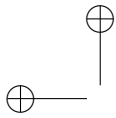
De um ponto de vista rigorosamente estético, não se pode asseverar a existência de grandes personalidades poéticas nesse vin-tênio. Se isolarmos Augusto dos Anjos e Raul de Leoni, figuras sob mais de um aspecto excepcionais, encontraremos uma

³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 114.

³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 118.

³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 115.

³⁹ Cf. Alfredo Bosi, *A literatura brasileira*, vol. 5, *O pré-modernismo*, 5.^a ed., São Paulo, Cultrix, s.d., p. 11.



literatura em versos, epigônica, que o prefixo “neo” procura batizar: neoparnasianos, neossimbolistas e até neoclássicos e neorromânticos, evidenciando um sincretismo de inspiração e de gosto verbal de que se acham quase sempre ausentes a originalidade e a profundidade⁴⁰.

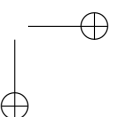
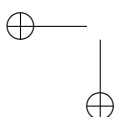
Quatro anos mais tarde, na *História concisa da literatura brasileira* (1870), Bosi consagrou o segundo sentido e considerou pré-modernista apenas o que antecipava os temas vivos a partir de 1922 e que punha em discussão a “realidade social e cultural” do Brasil. Os poetas das primeiras décadas do século XX, cujas obras, na opinião do crítico, certamente “traíam o marcar passo da cultura brasileira”⁴¹, foram considerados meros epígonos do realismo e do simbolismo e ficaram excluídos da parte “nobre” consagrada aos pré-modernistas, prosadores todos. Raul de Leoni figurou entre os “outros parnasianos” e Augusto dos Anjos após os epígonos do simbolismo, de nada lhe valendo ser, como reconheceu o historiador, “o mais original dos poetas brasileiros entre Cruz e Sousa e os modernistas”⁴². A partir de então, instituiu-se definitivamente a submissão da literatura das primeiras décadas do século XX ao modernismo.

Em 1985, José Paulo Paes reafirmou a validade do conceito de “pré-modernismo”, mas desvinculando-o, a princípio, dos retardatários neoparnasianos, neossimbolistas e neonaturalistas para restringi-lo apenas ao que, de fato, apontasse “para o modernismo vindouro como uma espécie de batedor ou precursor”. Para que se pudesse delimitar com mais precisão o “espaço pré-modernista” na periodologia da literatura brasileira, propôs que se lhe transpusesse, assim como ocorrera com o barroco e o rococó, um conceito vigente no âmbito das “artes visuais (e aplicadas)”. Tratava-se do *art nouveau* ou *arte nova*, estética que floresceu “sobretudo no terreno das artes aplicadas, as artes

⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 14.

⁴¹ Cf. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*, 37.^a ed., São Paulo, Cultrix, 1994, p. 306.

⁴² Cf. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira, ibidem*, p. 287.



ditas «decorativas»” e se caracterizou pela “ênfase no ornamento”⁴³. A propósito, Paes recordou que Bosi apontou a ornamentação como traço característico da prosa pré-modernista, tanto na ficção urbana quanto no regionalismo pitoresco. Desse ponto de vista, a mais perfeita expressão do *art nouveau* na prosa seria o “verbalismo ornamental” de Coelho Neto⁴⁴. Observe-se que, assim, o quase consensual antípoda do modernismo, que a si mesmo denominou “o último heleno”, passaria a precursor do movimento. No caso da poesia pré-modernista, Paes deixou de lado o neoparnasianismo e o neossimbolismo a fim de discriminar no *restante* o que, não sendo ostensivamente modernista, pudesse ser caracterizado como “um resíduo especificamente artoevista”⁴⁵. Baseou suas considerações em reflexões teóricas de Jost Hermand para quem o *Jugendstil* (*art nouveau* alemão) seria tributário do esteticismo decadentista e simbolista, que reagiu ao “feito e disforme da época naturalista”. Tal esteticismo teria sido cultuado por “pequenas elites autônomas” indiferentes às urgências da “realidade técnica, econômica e social” e surgiria no bojo de uma “cultura de palacete” em que imperava absoluto o dândi⁴⁶. Na lírica do *Jugendstil* seria possível distinguir três fases: primeira “fase carnavalesca, de embriaguez e vertigem urbana”; segunda “fase floral onde predomina a ornamentação botânica”; terceira fase simbólica, em que “o naturismo erótico da fase anterior ganha uma unção religiosa, dionisíaca”. Nessas três fases, distinguir-se-iam doze núcleos temáticos predominantes: “dança e vertigem; embriaguez da vida; o grande Pã; entrelaçamento monístico; sensações primaveris; magia das flores; lago e barco; cisnes; sonho ao crepúsculo; horas de entorpecimento estival; a maravilha do corpo; paraíso terrestre”⁴⁷. Munido de duas antologias⁴⁸, Paes examinou a

⁴³ Cf. José Paulo Paes, *Gregos & baianos: Ensaio*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 65.

⁴⁴ Cf. *Ibidem*, pp. 72-74.

⁴⁵ Cf. *Ibidem*, p. 76.

⁴⁶ Cf. *Ibidem*, p. 76.

⁴⁷ Cf. *Ibidem*, p. 77.

⁴⁸ Trata-se do quinto volume do *Panorama da poesia brasileira*, organizado por



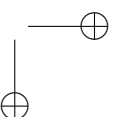
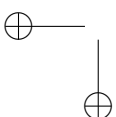
poesia do período a fim de julgar a validade do conjunto de temas propostos por Jost Hermand para revelar a poesia artenovista. Com ponto de partida tão questionável, o crítico elencou um conjunto *numeroso* de poetas com características *muito divergentes*, dos quais vários não seriam considerados pré-modernistas segundo um critério mais restritivo⁴⁹ como o da *História concisa*. De sua sondagem contraditória e inconsistente, resultou, entretanto, a proeminência de um poeta já muito valorizado por críticos anteriores: Augusto dos Anjos.

Em *Cinematógrafo de letras* (1987), Flora Süssekind atribuiu grande importância ao *horizonte técnico* que se constituiu nas primeiras décadas do século XIX com a introdução quase simultânea na vida cotidiana brasileira de diversos aparelhos inovadores como o cinematógrafo, o telefone, o gramofone, a máquina de escrever, o fonógrafo etc. Tratava-se de um conjunto de inovações tecnológicas que implicariam, segundo a ensaísta, em modificações na visão de mundo e na sensibilidade principalmente das populações dos centros urbanos. Foi a familiaridade com a menosprezada literatura “pré-modernista” (no sentido temporal) que permitiu a Flora Süssekind “sugerir uma história da literatura brasileira que lev[asse] em conta suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e transformações afeta[va]m tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas”⁵⁰. Em lugar de considerar a literatura das primeiras décadas do século XX tardia produção de epígonos ou de concebê-la como uma espécie de deserto

Fernando Goes com o título geral de *O pré-modernismo*, e do segundo volume do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de autoria de Andrade Muricy. Note-se que Paes deixa de lado os parnasianos mais ortodoxos.

⁴⁹ Eis a lista: Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Ernâni Rosas, Moacir de Almeida, Marcelo Gama, Gilka Machado, Amadeu Amaral, Cassiano Ricardo, Pedro Kilkerry, Mendes de Oliveira, Martins Fontes, Maranhão Sobrinho, Artur de Sales, Onestaldo de Pennafort, Sosígenes Costa e Augusto dos Anjos (cf. José Paulo Paes, *ibidem*, pp. 78-80).

⁵⁰ Cf. Flora Süssekind, *Cinematógrafo de letras*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987, p. 26.



espiritual em que repontavam raros oásis, a autora caracterizou uma literatura rica e diversificada que se constituiu em tensa relação com um processo de modernização mais amplo. Fugiu, assim, ao estreito limite associado à Semana de Arte Moderna.

Na sua *História da literatura brasileira* (1990), José Aderaldo Castello atribuiu ao início do século XX um prolongamento, com acentuado sincretismo, do parnasianismo e do simbolismo, árido panorama em que se destacaram: 1) o original Augusto dos Anjos, “verdadeiramente herdeiro personalíssimo da poesia científico-filosófica que, com a ‘realista’, precedeu o Parnasianismo”⁵¹; 2) simbolistas que se inclinaram para o modernismo como Álvaro Moreira, Felipe de Oliveira, Ronald de Carvalho e Murilo Araújo; 3) Afonso Schmidt, que combinou “linguagem simples” com “formas tradicionais”⁵²; 4) Gilka Machado, com sua poesia social, e finalmente, 5) Mário Pederneiras e Raul de Leoni, dois poetas aos quais o crítico atribuiu maior importância. Pederneiras teria produzido uma poesia “marcada pela simplicidade e fácil comunicação” em que se notava “inovação temática, inspirada na paisagem urbana e social” do Rio de Janeiro e a ousadia formal do verso “assimétrico e polimórfico”⁵³. Leoni, por sua vez, ao introduzir na poesia brasileira novidades formais como os versos “libertado e livre”, esteve, sempre segundo Castello, “bem próximo dos modernistas” com sua poesia “de pensamento” e “cosmopolita”, com “grande riqueza de imagens e comparações”⁵⁴. Note-se, portanto, que Castello já divisava inovações formais e temáticas introduzidas na poesia brasileira antes do marco mítico de 1922.

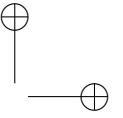
Apesar da interessante tentativa (fracassada) por José Paulo Paes de articular a literatura das primeiras décadas do século XX segundo um *Zeitgeist* comum a todas as artes, constata-se a dificuldade geral dos historiadores em integrar a literatura do período em uma clara síntese

⁵¹ Cf. José Aderaldo Castello, *A literatura brasileira. Origens e unidade*, São Paulo, EDUSP, 1999, vol. 2, p. 20.

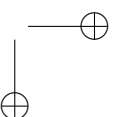
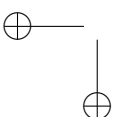
⁵² Cf. *Ibidem*, vol. 2, p. 22.

⁵³ Cf. *Ibidem*, vol. 2, p. 23.

⁵⁴ Cf. *Ibidem*, vol. 2, p. 24.



interpretativa. Dessa dificuldade decorre a proliferação de conceitos que refletem a percepção de tendências divergentes e, às vezes, aparentemente inconciliáveis. A partir do ensaio historiográfico de Antonio Candido, praticou-se a “anexação seletiva” dos autores criativos do período ao modernismo na *condição menor* de meros precursores. Tal intervenção consolidou-se com o trabalho de Alfredo Bosi e impôs uma “visão oficial” acerca do período. Pela riqueza e complexidade dessa literatura “pré-modernista”, indicadas por Aderaldo Castello, talvez fosse muito bem vinda uma reavaliação do período destituída de compromissos com uma perspectiva “modernista” que desse contornos mais precisos ao processo de atualização da literatura brasileira que se inicia por volta de 1900 sob o influxo do horizonte técnico de que trata Flora Süssekind.





Bibliografia

AMORA, Antônio Soares, *História da literatura brasileira*, 4.^a ed. revista, São Paulo, Saraiva, 1963.

ATAÍDE, Tristão de, *Contribuição à história do modernismo. O pré-modernismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1939.

BOSI, Alfredo, *A literatura brasileira*, volume 5, *O pré-modernismo*, 5.^a ed., São Paulo, Cultrix, s.d..

IDEM, *História concisa da literatura brasileira*, 37.^a ed., São Paulo, Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio, *Literatura e sociedade*, 7.^a ed., São Paulo, Ed. Nacional, 1985.

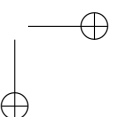
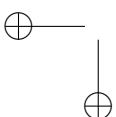
CARVALHO, Ronald de, *Pequena história da literatura brasileira*, 11.^a ed. revista, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia., 1958.

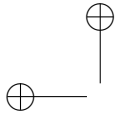
CASTELLO, José Aderaldo, *A literatura brasileira. Origens e unidade*, São Paulo, EDUSP, 1999, 2 vols..

COUTINHO, Afrânio, “Simbolismo, impressionismo, modernismo”, in Afrânio Coutinho e E. de F. (dir.), *A literatura no Brasil*, 4.^a ed. revista e atualizada, São Paulo, Global, 1997.

PAES, José Paulo, *Gregos & baianos: Ensaios*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

SÜSSEKIND, Flora, *Cinematógrafo de letras*, São Paulo, Cia. das Letras, 1987.





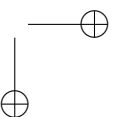
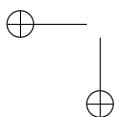
O festim da poesia: Gilka Machado e a *Belle Époque* brasileira

Ana Catarina Marques⁵⁵

1. A partir de um conceito de Derrida, “o mal de arquivo”, Constância Lima Duarte, no texto “Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada”, traça o perfil hercúleo de resgate de escritoras brasileiras do passado “ignoradas e alijadas da memória canônica do arquivo oficial”⁵⁶, numa época em que a historiografia e a crítica literárias privilegiavam a perspectiva masculina e patriarcal.

⁵⁵ Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas, variante de Estudos Portugueses, pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP, Portugal). É investigadora do CITCEM. Publicou na *Revista Desenredos* (online), editada no Brasil, o artigo “Da Volúpia da In-Compreensão – Entre Clarice Lispector e Hilda Hilst” e na *Revista Românica*, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o artigo “A paixão segundo Nélida Piñon: a narrativa como contrapoder”. Tem-se dedicado ao estudo da literatura brasileira dos séculos XX e XXI.

⁵⁶ Constância Lima Duarte, “Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, julho-dezembro de 2007, n.º 30, p. 64. Disponível em http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3005.pdf, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 16H36.



Para a mudança de paradigma dos estudos literários, no que concerne à produção autoral feminina, foi decisivo o contributo de Lúcia Miguel Pereira que, em 1954, publica, na *Revista Anhembi*, o ensaio “As mulheres na literatura brasileira”, inventariando as condições das mulheres autoras desde o Brasil colonial até à contemporaneidade, nomeadamente a resistência das histórias da literatura brasileira em incorporar os trabalhos pioneiros de escritoras que se começaram a afirmar nos finais do século XIX e inícios do século XX.

Deste modo, quando Gilka Machado (1893-1980) publica, em 1915, o livro de poesia *Cristais Partidos*, nos anos efervescentes da *Belle Époque* brasileira, período que se inicia em 1889, com a Proclamação da República, alargando-se até ao advento do Modernismo de 22, o contexto sociocultural, sobretudo as elites cariocas, não estava preparado para absorver, de imediato, um discurso feminino eivado de erotismo, sensualidade, transgressão e despudor.

Na perspetiva de Nádya Battella Gotlib, a escrita autoral feminina que surgiu entre 1900 e 1920 perfilhava duas vertentes estéticas que, se por um lado, emergiam das correntes de *fin-de-siècle*, por outro, procuravam novos trilhos que anunciavam os experimentalismos pré-modernistas:

Já na poesia do início do século, pelo menos duas tendências se sobressaem. Na linha da tradição herdada do final do século XIX e que persistem, em alguns casos, até os anos 20 do século seguinte, persiste a poesia que prima pelo acabamento nos moldes parnasianos, na trilha de um dos líderes desse movimento: o poeta Olavo Bilac. É o caso da escritora Francisca Júlia, por exemplo, que mantém repertório temático de gosto greco-latino e cultiva sonetos imitados dos poetas-homens que considerava mestres. [...]. Paralelamente, um outro tipo de poesia se ins-taura: a poesia erótica de Gilka Machado, que foi muito divulgada no seu tempo. Contrariamente a colegas suas que tentavam aplacar sensações e sentimentos e procuravam, ao fazer poe-

sia, não se manifestar enquanto mulheres, Gilka Machado elege o desejo feminino como principal motivo de construção poética⁵⁷.

Deste ponto de vista, a poesia gilkaniana, ainda que imbuída de uma estética do sincretismo que advinha das poéticas de um Olavo Bilac ou do simbolista Cruz e Sousa, vai promover a mulher, fetichizada nos séculos anteriores como objeto passivo e submisso a uma hierarquia patriarcal e varonil, como sujeito do discurso e como produtora autoral.

A trajetória de Gilka Machado acompanhou as mudanças culturais que se faziam sentir nos inícios do século XX, no Brasil, quando os modelos dos salões parisienses e da cultura francesa se instalam na capital da república, o Rio de Janeiro. Gilka nasce, nesta mesma cidade, em 1893, casa-se com o poeta Rodolfo de Melo Machado e começa a publicar a partir de 1915, rompendo preconceitos e tabus cristalizados na elite brasileira, apontando o rumo modernista, após a agitação da Primeira Guerra Mundial. Gilka morre na cidade do Rio, em 1980, deixando uma obra que, incompreendida e estigmatizada para a época, começou a ser resgatada e estudada pela crítica interessada na literatura feminina, nos estudos feministas e culturais.

Salvagarde-se o facto de que, a par de Gilka, a poesia erótica brasileira teve em Colombina (pseudónimo de S. Blumenschein, 1882-1963) um estandarte de resistência à sociedade tradicional, pois a sua temática oscilava entre o sexo e o pecado, num percurso erotizante que abriu caminho à libertação do discurso feminino na poesia brasileira. Se Colombina quebrava as regras protocolares da sociedade paulista, já Gilka inquietava os moldes impudicos da sociedade carioca.

Deste modo, o percurso iniciático gilkaniano, nomeadamente dos seus primeiros três livros de poesia, *Cristais Partidos* (1915), *Estados de Alma* (1917) e *Mulher Nua* (1922), contém os germes da sua poé-

⁵⁷ Nádia Battella Gotlib, “A literatura feita por mulheres no Brasil”, ANPOLL, Boletim do GT *A Mulher na Literatura*, Florianópolis, Editora da UFSC, 2002, v. 9, s/p. Disponível em http://www.mulherinaliteratura.ufsc.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 17H08.

tica de rutura e da sua transgressão *avant-garde*, como salienta Suzane Morais:

Dotada de uma extrema irritação antiburguesa, Gilka ficou, e ficará sempre, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista, *avant la lettre*, rebelde, sua poesia é de revolta e inconformismo social, mas também, para usar a expressão de Eugênio Gomes, da “intensidade”. Assim, ela possui todas as características do pioneirismo de um lirismo de primeira água, como raros na *belle époque*⁵⁸.

O caráter pioneiro da sua escrita feminina e emancipadora aparece, também, precocemente, no ensaio *A Revelação dos Perfumes* (1916), apresentado como Conferência Literária realizada em 12 de outubro de 1914, na Associação dos Empregados no Comércio do Rio de Janeiro, mas somente publicado em 1916, no ano seguinte à edição de *Cristais Partidos*.

Neste texto, Gilka Machado, ao desenvolver uma dissertação sobre a origem, usos e a importância social do perfume, lança as bases da sua poética, explicitando, de igual modo, as fontes modelares da sua consciência de artista e poeta. De forma provocatória, Gilka dirige-se ao auditório com as seguintes palavras: “Para que verificásseis o que exponho, este ambiente deveria estar impregnado de perfumes intensos [...]”⁵⁹, o que revela um repto performativo de incontida ousadia. A argúcia argumentativa de Gilka percorre a Antiguidade Greco-Latina, desde as preocupações estéticas dos gregos que, nos dias de festas, “faziam deslizar sobre a cidade artificiais arroios de perfume”, até às “orgias da velha Babilónia [em que] as salas pareciam jardins”, valendo-se

⁵⁸ Suzane Morais, “Gilka Machado e os (des)caminhos da transgressão”, *Cadernos do CNLFA*, vol. XIV, n.º 2, t. 2, UERJ, 2010, p. 1035. Disponível em http://www.filologia.org.br/xiv_cnlftomo_2/1034-1041.pdf, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 17H32.

⁵⁹ Gilka Machado, *A Revelação dos Perfumes*, Rio de Janeiro, Typ. Revista dos Tribunaes, 1916, p. 7. Disponível em www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01077900, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 18H04.



de um léxico que explicitamente raia os campos semânticos do erótico, do desejo, da volúpia e da lascívia.

Por outro lado, Gilka confronta a visão científica, positivista, sobre a emanção de cheiros humanos, vegetais e minerais com a visão poética, a única capaz de apreender a totalidade desta revelação: “Não raro observareis que os poetas, versejando sobre as mãos das suas musas, referem-se ao perfume que elas guardam. É que o poeta – eterno investigador das coisas belas – só ama e canta aquilo que lhe desperta a emotividade”⁶⁰.

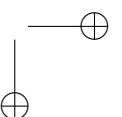
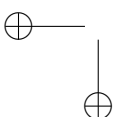
Neste sentido, para exemplificar a sua tese, a autora de *Mulher Nua* recorre às fontes emblemáticas e orientadoras do seu fazer poético: Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, o próprio Rodolfo Machado e, inevitavelmente, Charles Baudelaire e as suas *Flores do Mal*.

Deste modo, ainda sob o signo parnasiano-simbolista, a poesia de Gilka Machado, por um lado, afeta aos moldes tradicionais do soneto ou da sextilha, inaugura ou desvenda os trilhos de uma nova poesia, concentrada na exaltação do erótico e na problemática da mulher que se predispõe ao autoconhecimento sexual e corporal, já muito além da dicotómica “mulher-anjo” ou “mulher-diabo” arquivada pelos românticos.

É de salientar ainda que Gilka Machado colaborou na revista *Festa* (1927), ao lado de Cecília Meireles e Tasso da Silveira, participando do grupo “espiritualista” que oscilava entre as novas tendências modernistas e a tradição simbolista.

No ano de 1933, a autora de *O meu glorioso pecado* (1928) foi eleita a melhor poeta do Brasil, pela Revista *O Malho*, mas, ainda assim, não granjeou a excelência da crítica literária e de uma massa de leitores homogénea.

⁶⁰ Gilka Machado, *A revelação dos perfumes*, op. cit., p. 17.



Ao longo do seu percurso, publica *Sublimação* (1938), *Meu rosto* (1947), *Velha Poesia* (1968) e as suas *Poesias Completas* são editadas em 1978, só conhecendo reedição em 1991.

No entanto, a experiência da lírica gilkaniana apresenta, à época, entraves que obnubilam o estudo da sua obra, oscilando entre uma militância poética e uma militância doméstica, fórmula arguta utilizada por Nádía Battella Gotlib, no texto “Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra: poesia erótica feminina brasileira nos inícios do séc. XX”:

Se é intensiva a experiência de Gilka Machado, como poetisa e mulher reivindicadora, há outras barreiras a vencer entre a militância poética e a militância doméstica. [...]. Já fizera emergir dos porões, no entanto, um dos “monstros” proibidos: o modo de representação da ansiedade erótica que delineia um projeto novo ou um novo jeito de querer ser mais mulher; e que justifica, penso eu, o considerar a poesia de Gilka Machado como precursora na luta pelos direitos de acesso à representação do prazer erótico na poesia feminina brasileira⁶¹.

O erotismo fundacional de Gilka, nas palavras de Gotlib, readquire uma importância de relevo, ao quebrar os protocolos de uma escrita eminentemente masculina que diluía a voz discursiva da mulher.

No livro *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, Nelly Novaes Coelho considera que a exigência da crítica face à produção autoral feminina advém das “mudanças de conceitos” que obrigaram a reprocessar o modo como a mulher era encarada pela sociedade brasileira:

Note-se, ainda, que a atenção que a produção literária das mulheres vem exigindo da crítica (como fenômeno que é, em meio à produção geral) não se identifica com uma *intenção judicativa*. Não se trata de saber se a literatura “feminina” é melhor ou

⁶¹ Nádía Battella Gotlib, “Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra: poesia erótica feminina brasileira nos inícios do séc. XX”, *Polímica: Revista de Crítica e Criação*, S. Paulo, n.º 4, 1982, pp. 46-47.



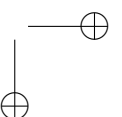
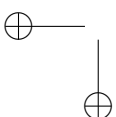
pior que a “masculina” (pois isso não teria nenhum sentido...), mas sim descobrir *o que* ela é, *como* se constrói e *por que* trilha determinados caminhos⁶².

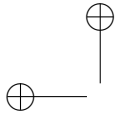
2. De facto, ao publicar *Cristais Partidos*, Gilka revelou uma ousadia incontida que provocou um efeito de choque nas elites intelectuais que cultivavam “a boa literatura”, seguindo os modelos europeus da *coqueterie* francesa. Esta perspetiva permite abordar, com maior ênfase, as obras publicadas em 1915, 1917 e 1922 que correspondem, cronologicamente, a *Cristais Partidos*, *Estados de Alma* e *Mulher Nua*.

No primeiro livro de Gilka, a força da poesia está mais na relação entre léxico e construção semântica do que propriamente nas composições poéticas. Predominam o soneto, a quintilha e a sextilha, moldes tradicionais que corroboram a influência parnasiano-simbolista, da qual Gilka será uma epígona rebelde. A quase totalidade dos poemas é dedicada a vultos masculinos, nomeadamente Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, entre outros. No entanto, devido ao relevo e à temática da lírica gilkaniana, dois poemas afloram como verdadeiras artes poéticas: “Ânsia Azul” e “Ser Mulher”.

De extrema importância o facto de “Ânsia Azul” ser dedicado a uma outra mulher, Francisca Júlia, também poeta de renome entre os seus pares e cultora de uma poesia formal, secundando os moldes parnasianos. Ainda que esteticamente díspares, Gilka reconhece e, de certo modo, homenageia, a mulher intelectualmente transgressora. O inventário do vocabulário utilizado – “aroma”, “exala”, “prazer”, “ânsia”, “intensa”, “atração”, “desejos”, “vibrar”, “gozar”, “ímpetos” ou, ainda “saciar-me” – remete para a sensualidade do universo erótico-se-

⁶² Nelly Novaes Coelho, “A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea”, in *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, São Paulo, Editora Siciliano, 1993, p. 7.





xual, mas denuncia, por outro lado, os grilhões que castram social e sexualmente a mulher:

E que gôso sentir-me em plena liberdade!
longe do jugo vil dos homens e da ronda
da velha Sociedade
– a messalina hedionda
que, da vida no eterno carnaval,
se exhibe phantasiada de vestal.

[...]

De que vale viver,
trazendo na existência emparedado o sêr?
Pensar e, de continuo, agrilhoar as idéas
dos preceitos sociaes nas tôrpes ferropéas;

[...]

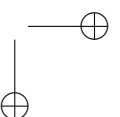
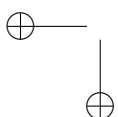
Ai, antes pedra sêr, insecto, verme ou planta,
do que existir trazendo a forma de Mulher!

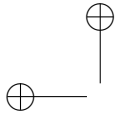
[...] ⁶³.

Deste modo, a liberdade almejada pelo sujeito poético colide com o jugo da “velha Sociedade” e com os “preceitos sociais” que inibem a existência (intelectual e corporal) da forma de ser plenamente mulher.

Ainda no poema “Ser mulher”, em forma de soneto, a força expressiva gilkaniana redundante, no último terceto, a ideia dos grilhões sociais, que já transpareciam em “Ânsia Azul”. Através da expressão anafórica “Ser mulher...”, com que inicia as duas quadras e os dois tercetos, ressalta a dimensão antitética daquilo que a mulher poderia ser e aquilo que ela, de facto, representa para a sociedade vigente. Refira-se, pois,

⁶³ Gilka Machado, *Poesias: 1915-1917*, Rio de Janeiro, Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918, pp. 20-22.





o contraste entre o movimento que busca um desejo libertário e o estatismo (inércia) com que termina a revolta do “eu poético”:

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideaes.

Ser mulher, e, oh! atroz, tentalica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, preza
nos pezados grilhões dos preceitos sociaes!⁶⁴.

A consciência crítica da condição feminina da mulher, no Brasil, dos inícios do século XX, constitui, indubitavelmente, um marco que caracterizará a *belle époque* e surtirá efeito na revolução preconizada pelo movimento modernista, em que, por exemplo, mulheres como Tarsila do Amaral ou Patrícia Galvão (Pagu) imprimirão a sua marca de intelectuais e artistas civicamente ativas e empenhadas.

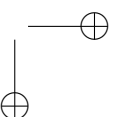
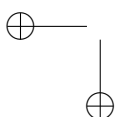
Ainda de acordo com Nelly Novaes Coelho, “desafiando os preconceitos, Gilka Machado ousa expressar, em poesia, a paixão dos sentidos, a volúpia do amor carnal e o dramático choque entre o corpo e a alma. Choque provocado pelo Cristianismo, ao lançar o anátema ao prazer sexual, a fruição da carne”⁶⁵.

Depois da experiência de *Cristais Partidos*, Gilka publicou *Estados de Alma* e, como anuncia no poema à guisa de prefácio, “Meu ser interno, tumultuoso, vario, / – mau grado o parvo olhar profanador – / no livro exponho como num mostruário: / sempre a verdade é digna de louvor”⁶⁶, renova o desejo de expor o relato do prazer “sem peias” e “sem disfarce”. Reforçando a temática amorosa do livro anterior, Gilka Machado investe, com veemência, no projecto poético de dar a

⁶⁴ Gilka Machado, *Poesias: 1915-1917, op. cit.*, p. 112.

⁶⁵ Nelly Novaes Coelho, *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*, São Paulo, Escrituras Editora, 2002, p. 228.

⁶⁶ Gilka Machado, *Poesias: 1915-1917, op. cit.*, p. 124.





ver e sentir, nos seus versos, uma intimidade que supera e suplanta as amarras sociais:

Teu veneno letal torna-me o corpo langue,
numa circulação longa, lenta, macia,
a subir e a descer, no curso do meu sangue⁶⁷.

Este excerto retirado do poema “Volúpia” intensifica-se em “Emotividade da cor”, já que o sujeito poético atinge o êxtase pela consonância entre a paixão e a cor rubra:

Rubro – o incendio interior que o corpo me tortura,
a constante tontura
que me puzeste na imaginação;
a côr través a qual te vejo,
num voluptuoso ensejo...
a exteriorização do meu desejo⁶⁸.

Ou ainda: “E não podes saber do meu gôso violento, / quando me fico, assim, neste êrmo, toda núa, / completamente exposta à Volupia do Vento!”⁶⁹, exemplo máximo do conteúdo programático que Gilka edificará como fundamento poético.

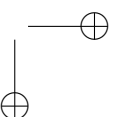
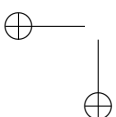
A faceta de poesia altamente erótica é reconhecida, inclusive, em Portugal, numa conferência pronunciada por Natércia Freire, em 1949, no Museu Soares do Reis, intitulada “Poetisas do Brasil”:

Há uma certa afinidade de ritmos entre Adalgisa e Gilka Machado. Mas enquanto esta última é uma cantora do amor sensual, Adalgisa cola a sua boca às chagas que descobre, e ao abafar os

⁶⁷ *Ibidem*, p. 142.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 168.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 190.



lamentos que a cercam, não esquece o coro de aflição dos seus semelhantes⁷⁰.

E é esse canto do amor sensual que Gilka coloca a nu, no livro de 1922, *Mulher Nua*, afunilando a coerência temática e o despojamento dos artifícios sociais, para glorificar a mulher em toda a sua plenitude: “Dança, porém, não como a Salomé da lenda, / a lírica assassina: / dança de um modo vivificador; / dança de todo nua, / mas que seja a nudez sensual da dança tua / a immortalização do teu glorioso Amôr!”⁷¹ – a imagem da dança, pela liberdade de movimentos, é uma marca inegável da poesia gilkaniana.

A repercussão erótica manifesta-se nas composições do livro *Meu Glorioso Pecado* (1928), em que, apesar do surto caótico, antropófago e estetizante dos poetas modernistas, Gilka continua, para lá das modas e atritos literários, a celebrar o festim da poesia, da mulher e da volúpia: “Feitas de sensações extraordinárias, / Aguardam-te em meu ser mulheres várias, / para teu goso, para teu festim. // Serás como os sultões do velho oriente / Só meu, possuindo, simultaneamente, / As mulheres ideaes que tenho em mim”⁷².

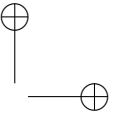
Deste modo, a poesia gilkaniana trilhou novos caminhos para a poesia brasileira do século XX, numa época em que as modas francesas invadiam os salões cariocas, os movimentos feministas entravam em cena e o próprio Brasil procurava redefinir a sua identidade, à luz do que aconteceria em S. Paulo, em 1922.

Deste ponto de vista, o “glorioso pecado” de Gilka Machado foi a sua extrema lucidez em não sucumbir aos jogos sociais que facilmente se convertiam em “jugos sociais” e reivindicar, para a mulher, uma consciência criativa, discursiva, transgressora e provocatória, camu-

⁷⁰ Natércia Freire, “Poetisas do Brasil”, in *Atlântico*, Lisboa, 3.^a série, n.º 3, 1950, p. 10.

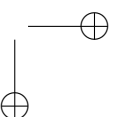
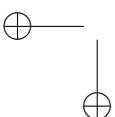
⁷¹ Gilka Machado, *Mulher Nua*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Editor Jacintho Almeida Torres, 1929, p. 19.

⁷² Gilka Machado, *O meu glorioso pecado*, Rio de Janeiro, Editores Almeida Torres & C., 1928, p. 13.



flada pelo paternalismo dos séculos anteriores. Com Gilka Machado, o “teor dessacralizante da sua poesia de mulher”⁷³ fecundará o canto da volúpia que, ao longo do século XX, poetas como Hilda Hilst, Lupe Cotrim Garaude ou Adélia Prado recriarão no seu íntimo festim da poesia.

⁷³ Maria Lúcia Dal Farra, “Seis mulheres em verso”, *Cadernos Pagu* (UNICAMP), Campinas, n.º 14, 2000, p. 254. Disponível em <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/n14a10.pdf>, consultado no dia 16 agosto de 2012, pelas 19H26.





Bibliografia

COELHO, Nelly Novaes, “A presença da mulher na literatura brasileira contemporânea”, in *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*, São Paulo, Editora Siciliano, 1993, pp. 11-26.

IDEM, *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras (1711-2001)*, São Paulo, Escrituras Editora, 2002.

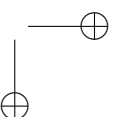
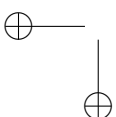
DUARTE, Constância Lima, “Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 30, Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 63-70. Disponível em http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3005.pdf, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 16H36.

FARRA, Maria Lúcia Dal, “Seis mulheres em verso”, *Cadernos Pagu* (UNICAMP), Campinas, n.º 14, 2000, pp. 251-276. Disponível em <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/n14a10.pdf>, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 19H26.

FREIRE, Natércia, “Poetisas do Brasil”, *Revista Atlântico*, Lisboa, 3.ª série, n.º 3, 1950.

GOTLIB, Nádia Battella, “Com dona Gilka Machado, Eros pede a palavra: poesia erótica feminina brasileira nos inícios do séc. XX”, *Polêmica: Revista de Crítica e Criação*, S. Paulo, n.º 4, 1982, pp. 23-47.

IDEM, “A literatura feita por mulheres no Brasil”, *ANPOLL, Boletim do GT A Mulher na Literatura*, Florianópolis, Editora da UFSC, v. 9, 2002, pp. 102-139. Disponível em <http://www.mulhernaliteratura.ufs>



c.br/artigo_Nadia_Gotlib.htm, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 17H08.

MACHADO, Gilka, *A Revelação dos Perfumes*, Rio de Janeiro, 1916. Disponível em www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01077900, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 18H04.

IDEM, *Poesias: 1915-1917*, Rio de Janeiro, Editor Jacintho Ribeiro dos Santos, 1918.

IDEM, *O meu glorioso pecado*, Rio de Janeiro, Editores Almeida Torres & C., 1928.

IDEM, *Mulher Nua*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Editor Jacintho Almeida Torres, 1929.

MORAIS, Suzane, “Gilka Machado e os (des)caminhos da transgressão”, *Cadernos do CNLF*, vol. XIV, n.º 2, t. 2, UERJ, 2010, pp. 1034-1041. Disponível em http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_2/1034-1041.pdf, consultado no dia 16 de agosto de 2012, pelas 17H32.



Um romance de introspecção na *Belle Époque* brasileira: *No hospício*, de Rocha Pombo

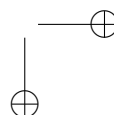
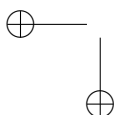
Ana Maria Lisboa de Mello⁷⁴

No ensaio “Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno”, do livro *A cultura do romance*⁷⁵, Sergio Givone faz um balanço das narrativas ocidentais que foram delineando os contornos da subjetividade na ficção. Miguel de Cervantes seria o precursor das perquirições sobre o sentido do eu e do estar no mundo numa modalidade ainda incipiente, em relação às experiências posteriores. Considera Givone que a concepção quixotesca da alma coincide com a elaborada pela tradição teológica: “A alma: ou a perdemos, ou a salvamos. Perdemos a alma deixando que o mundo a seduza e a capture com seus enganos, suas ilusões, suas quimeras. Salvamos a alma re-despertando nela a memória daquilo a que está destinada”⁷⁶. Quixote

⁷⁴ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

⁷⁵ Sergio Givone, “Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance brasileiro” in Franco Moretti (org.), *A cultura do romance*, São Paulo, CosacNaify, 2009, pp. 459-478.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 460.



recupera a razão antes de morrer, momento em que a alma não mais pode ser burlada.

No século XVIII, o desdobramento do sujeito sobre si mesmo ressurge no romance *Robinson Crusóe* (1719), de Daniel Defoe, cujo narrador-protagonista relata as aventuras marítimas que o levaram à África e ao Brasil e os vinte e oito anos em que viveu numa ilha, na América do Sul, próxima ao rio Orenoco, após sobreviver a um naufrágio⁷⁷. A narrativa recupera as angústias e a solidão do sobrevivente, a luta cotidiana para garantir a vida, a reavaliação de sua trajetória. O mundo europeu, então inalcançável, com o medo e a corrupção das sociedades civilizadas, é avaliado criticamente por Robinson, de tal modo que os dias de exílio irremediável deixam de ser desesperadores: “Quantas vezes no curso de nossa vida o mal que mais procuramos evitar, e que nos parece horrível e assustador, resulta na verdadeira tábua de nossa salvação, a única saída da aflição em que caímos”⁷⁸. O encontro com o Outro ocorre quando salva um selvagem que fugia de índios canibais. Robinson vê no fugitivo um possível aliado, apelidando-o de Sexta-Feira, dia da semana em que o encontra em fuga. Passa a educá-lo, a ensinar-lhe a língua inglesa e toma-o por amigo. Isso parece confirmar a ideia de que solidariedade entre os seres humanos realiza-se, principalmente, nos momentos de carência, crise e solidão.

O romance é uma forma literária que, no seu processo de consolidação, ao longo dos três últimos séculos, tem construído um largo espectro de possibilidades de representar a relação do ser humano com a realidade. As diferentes opções formais para narrar a história, incluindo perfis de narradores com acesso ao mundo interno das personagens, da forma plena à restrita, havendo até mesmo romances em que não há

⁷⁷ Para a escrita desse romance, Defoe pode ter-se inspirado em uma aventura real, a do marinheiro escocês Alexander Selkirk, que teria optado por ficar em uma ilha na costa do Chile em lugar de continuar viagem em navio avariado. Ali permaneceu durante quatro anos até ser resgatado. Supõe-se que Defoe tenha lido o relato deste exílio, publicado por Woodes Rogers em 1712.

⁷⁸ Daniel Defoe, *As aventuras de Robinson Crusóe*, Porto Alegre, L&PM, 1996, p. 200.



Um romance de introspecção na Belle Époque brasileira:

No hospício, de Rocha Pombo

47

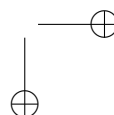
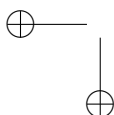
um narrador que articule os acontecimentos da história, tal é o caso das narrativas epistolares, como *Ligações Perigosas* (1773), de Pierre Choderlos de Laclos. Esses diferentes procedimentos demonstram que os caminhos da criação romanesca têm sido multifacetados, em constante processo de inovação formal, com muitas nuances nos questionamentos da relação do homem com a sociedade em cada momento histórico.

No caso específico dos romances de introspecção, que focalizam o mundo interno das personagens, as opções formais para revelação de conflitos, de estados alterados de consciência, de alucinação e de depressão foram sendo aperfeiçoadas. Nesses romances, os protagonistas estão em processo de autoconhecimento e, seguidamente, recuperam pela memória acontecimentos do passado para melhor compreender o presente.

Dentre os procedimentos adotados pelos romancistas no século XIX, que põem evidência no mundo psíquico das personagens, destaca-se o emprego do discurso indireto livre por Gustave Flaubert em *Mme. Bovary* (1856), forma que aproxima narrador onisciente e protagonista. No seu ensaio sobre o romance de Flaubert, Vargas Llosa observa o uso desse recurso faz com “as fronteiras entre esse dois seres ficcionais se evaporem”, “orientando uma ambivalência que o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou da própria personagem que está monologando mentalmente”⁷⁹. Trata-se de um procedimento que permite narrar diretamente os processos mentais da personagem, descrever sua intimidade e colocar o leitor no centro da sua subjetividade.

É significativa também a contribuição de Fiódor Dostoiévski no que se refere à construção das personagens e à revelação de seus conflitos internos. O escritor russo cria personagens complexas, cindidas por pressões opostas, como amor/ódio, crueldade/masoquismo, humildade/arrogância. Diante de alternativas em relação às quais precisam tomar posição, as personagens dostoiévskianas são impelidas a cons-

⁷⁹ Vargas Llosa, *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979, p. 154.



tantes processos de autoanálise e autocrítica, colocando em pauta o conflito entre liberdade individual e os interesses coletivos. Conforme Arnold Hauser, “o herói de *Memórias do subterrâneo*, Raskolnikov (de *Crime e castigo*), Kirilov (de *Os demônios*) e Ivan Karamazov, todos eles atacam esse problema, todos se batem contra o perigo de serem devorados pelo abismo da liberdade absoluta, do arbítrio individual e do egoísmo”⁸⁰. Portanto, o conflito interno é tão permeado de indagações de teor filosófico e social, que os protagonistas não conseguem se fechar em si mesmos e procurar uma saída individual. Esse parece ser um traço distintivo da literatura russa relativamente à da Europa Ocidental, presente em autores como Gogol, Leskov, Tchekhov, Tolstoi, entre outros, aspecto que também é sublinhado por Hauser. Dostoiévski realiza a expressão da autoconsciência, deslocando a ênfase da retratação do real para a forma como a personagem vê a realidade e a si mesma, ou seja, toda a realidade torna-se elemento da autoconsciência. Conforme observa Bakhtin, Dostoiévski introduz “tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência”⁸¹.

O romance simbolista, apoiando-se em fundamentos da psicologia, representa uma ruptura maior com as técnicas tradicionais do romance, sendo *Às avessas* (1884), de J.-K. Huysmans, e *Os loureiros estão cortados* (1888), de Édouard Dujardin, duas grandes expressões dessas mudanças. O primeiro apresenta um personagem – Des Esseintes – excêntrico e decadente, que se recusa a viver na mediocridade do mundo. O segundo romance explora o estado de alma do protagonista do relato, Daniel Prince, através do monólogo interior, com uma linguagem que pretende mostrar o movimento ininterrupto da consciência. Os protagonistas desses romances – Prince e Des Esseintes – sofrem de tédio e são atormentados por dúvidas e obsessões.

⁸⁰ Arnold Hauser, *História social da literatura e da arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982, tomo II, p. 1023.

⁸¹ Mikhail Bakhtin, *Problemas da poética de Dostoiévski*, tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense-universitária, 1981, p. 40.



Na mesma senda de Dujardin, Henry James adota procedimentos semelhantes ao explorar, em suas personagens, as obscuras regiões da mente, a aguda percepção da realidade e os conflituosos relacionamentos interpessoais; Marcel Proust explora, nas narrativas de *Em busca do tempo perdido*, o funcionamento da memória, seguidamente involuntária, que reconduz o narrador ao passado, a lugares e experiências que estavam esquecidas; James Joyce, inspirado nas práticas simbolistas francesas, sobretudo em Dujardin, utiliza a técnica do monólogo interior no romance, a partir de *Retrato de uma artista quando jovem* (1916). O monólogo interior evoca o fluxo ininterrupto dos pensamentos que atravessam a alma da personagem, à medida que eles surgem, sem explicar o seu encadeamento lógico. Trata-se de “um discurso anterior à organização lógica, que reproduz o pensamento em estado nascente e em estado bruto”⁸². *Ulisses* (1922) é um romance que se inspira na experiência simbolista em muitos aspectos, sobretudo no uso do monólogo interior, ao mesmo tempo se reflete em criações posteriores, de outros escritores, entre os quais John Dos Passos, que, em *Manhattan Transfer* (1925), explora o fluxo de consciência, com uma escrita experimentalista, e William Faulkner que, em *O som e a fúria* (1929), apresenta personagens com estados de psíquicos alterados, emoções descontroladas, que se revelam por meio da técnica do monólogo.

1. A narrativa de introspecção no Brasil

No Brasil, o Simbolismo europeu, sobretudo francês, repercute nos escritores brasileiros, sobretudo na lírica, a partir do final do século XIX e início do século XX, como tão bem demonstra Andrade Muricy em *Panorama do Simbolismo Brasileiro* (1952). Observa Muricy que, dentre as manifestações estéticas da literatura moderna, o Simbolismo parece não favorecer o surgimento da prosa ficcionista, já que o “pro-

⁸² Dujardin apud Daniele Sallenave, “Sobre o ‘monólogo interior’: leitura de uma teoria” in Françoise Van Rossum-Guyon *et alii*, *Categorias da narrativa*, Lisboa, Vega, s.d., p. 111.



cesso alusivo e de sugestão”⁸³, próprio da sondagem interior, não se coaduna bem com a tendência descritiva e a narração direta e objetiva do romance. Contudo, ao lado das manifestações líricas, surgem romances de tendência simbolista, entre os quais *Mocidade Morta* (1899), de Gonzaga Duque, *Amigos* (1900), de Nestor Vitor, e *No hospício* (1905), de José Francisco da Rocha Pombo. As experiências da prosa simbolista coincidem com o movimento realista-naturalista, preponderante na prosa do final do século XIX.

No mesmo período, Raul Pompéia e Machado de Assis publicam autobiografias ficcionais, que, não se atendo estritamente à estética simbolista, inserem-se na linhagem dos romances de “transparência interior”⁸⁴ ao realizarem incursões na subjetividade, através da rememoração do passado, na tentativa de compreendê-lo. José Guilherme Merquior coloca Machado de Assis entre “narradores impressionistas como Tchekhov, James e Proust”⁸⁵. Muricy, no livro citado acima, inclui Pompéia entre os simbolistas brasileiros e, ao apresentá-lo, endossa uma afirmação de Eugênio Gomes, segundo a qual Pompéia “trouxe uma chispa de nervosidade à ficção brasileira”⁸⁶.

Os romances *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, que pode ser considerado o precursor do romance de introspecção no Brasil, *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis e *No hospício* (1905), de Rocha Pombo, são obras que têm em comum a experiência da clausura e da solidão em lugares fechados, propícios ao desabrochar da memória e à autocompreensão.

Sérgio, narrador de *O Ateneu* rememora e reavalia o período de sua vida em que se viu obrigado a aceitar a clausura do internato escolar,

⁸³ Andrade Muricy, “Introdução” in Andrade Muricy, *Panorama do Simbolismo Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1987, p. 54.

⁸⁴ *La transparence intérieure* é o título da edição francesa do livro *Transparent Minds*, de Dorrit Cohn, lançado em 1978 nos EUA, livro que apresenta e discute os recursos empregados pelos romancistas para revelar a mente das personagens.

⁸⁵ José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides. Breve história da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996, p. 233.

⁸⁶ Andrade Muricy, *Panorama do simbolismo brasileiro, op. cit.*, p. 227.



Um romance de introspecção na Belle Époque brasileira:

No hospício, de Rocha Pombo

51

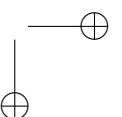
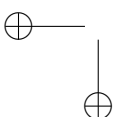
onde viveu experiências decisivas para a sua formação interior. O romance descreve a sensibilidade de um adolescente ou a que subsiste na memória do adulto. O narrador adulto inicia seu relato, recordando a advertência do pai, na porta do Colégio Ateneu, que lhe recomendara “coragem para a luta”, aviso que o despia, através de uma frase, das ilusões de criança:

Eufemismo, os felizes tempos, eufemismo apenas, igual aos outros que nos alimentam, a saudade dos dias que correram como melhores. Bem considerando, a atualidade é a mesma em todas as datas. Feita a compensação dos desejos que variam, das aspirações que se transformam, alentadas perpetuamente do mesmo ardor, sobre a mesma base fantástica de esperanças, a atualidade é uma. Sob a coloração cambiante das horas, um pouco de ouro mais pela manhã, um pouco mais de púrpura ao crepúsculo – a paisagem é a mesma de cada lado beirando a estrada da vida⁸⁷.

Dom Casmurro fecha-se solitariamente em uma casa, réplica daquela em que se criou e onde conheceu Capitu, para mergulhar dentro de si mesmo e tentar compreender a sua história, justificar suas ações, mostrando a falibilidade dos argumentos e as contradições internas no arranjo das memórias. A lembrança liga-se aos lugares do vivido, de modo que a réplica da casa aciona os acontecimentos submersos, permitindo que sejam recuperados mais facilmente pela memória, sobretudo porque o espaço do passado, recriado pelo protagonista, associa-se à condição de isolamento e solidão do presente, condições que propiciam a imersão no passado e em si mesmo.

Sergio e Dom Casmurro, pela memória, recuperam experiências vividas no Internato e na casa familiar, e deixam filtrar, através de um discurso ambíguo e feito de lacunas, sobretudo em Machado, o seu perfil psicológico.

⁸⁷ Raul Pompéia, *O Ateneu (Crônica de Saudade)*, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d., p. 29.



Esse isolamento do mundo, espaço do vivido e do ato de recordar, pode acontecer também no contato com a natureza, longe do burburinho citadino, como no romance *Canaã* (1902), de Graça Aranha, narrado em terceira pessoa. Nesse romance, são as personagens, vindas da Europa, que encontram, no espaço da Mata Atlântica, o isolamento necessário às reflexões sobre o destino da humanidade. O diálogo e debate de idéias entre Milkau e Lentz, no seio da natureza, espaço virgem e promissor, espécie Eldorado, constitui o foco principal do romance, sobrepondo-se à seqüência de acontecimentos, de tal forma que a narrativa assume um perfil de romance-ensaio.

2. No hospício – “loucura”, desdobramento do Eu e autoconhecimento

Escrito no período de 1896 a 1900, mas lançado em 1905 pela Garnier, o romance de Rocha Pombo introduz discussões estéticas, misticismo, idealismo, sendo citados, nos debates das personagens, filósofos, psiquiatras e cientistas da época, como Augusto Comte, Friedrich Nietzsche, Charcot, Mauroy, autor de *Le pur esprit ou Le mentalisme absolut et rélatif*, publicado em 1898-1900, Thomas Carlyle, mais especificamente a obra *Sartor Resartus*, além de escritores como Dante, Goethe, Novalis, Balzac, Dostoievski, Tolstoi, Maeterlinck. Essas referências revelam um escritor atento às questões em pauta na sua época, no campo da psiquiatria e filosofia, bem como da literatura, sobretudo romântica e simbolista, em voga na época.

O romance, narrado em primeira pessoa, inicia com o seu diálogo entre o personagem-narrador e sóror Teresa, que lhe dá informações sobre um paciente do Hospício, chamado Fileto, jovem que havia sido internado à força pelo pai, porque se comportava de forma estranha aos moldes exigidos por sua condição social, como, por exemplo, pela forma inadequada de vestir-se. A inteligência, sensibilidade e conheci-

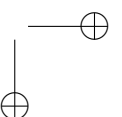
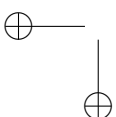


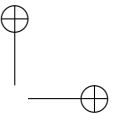
mentos de Fileto, que é uma espécie de “filósofo-místico”, chama a atenção da sóror Teresa que acaba imprimindo no interlocutor, o narrador-protagonista, um interesse incomum pelo paciente.

Espantado e tomado de grande curiosidade pelos relatos da freira sobre Fileto, o narrador informa ao destinatário do relato que pediu, em seguida, a um amigo que o internasse também no Hospício. A partir da sua internação, ele tenta aproximar-se de Fileto com a ajuda de sóror Teresa. Logo a princípio não consegue muito, porém, usando do artifício de deixar pequenos textos para que ele lesse, passa a receber a sua atenção e confiança. Próximos, trocam textos e conversam sobre variados temas filosóficos e começam a construir uma amizade. Os escritos de Fileto inserem-se na narrativa principal, espécie de texto dentro do texto, de forma semelhante à história dentro da história na técnica da *mise-en-abîme*.

O narrador conhece a família de Fileto e impressiona-se com a sua irmã mais nova, Alice, único ser por quem Fileto sente afeto e afinidade. Os irmãos são vítimas de uma família rica com pretensões de nobreza e subordinados a um pai autoritário, o Comendador Seixas. Mas esse elo tão forte de Fileto rompe-se com a morte da irmã. Sabe-se depois que o pai havia impedido o seu casamento com um jovem que, na visão do pai, não possuía um *status* à altura dos projetos de ascensão social da família. Esse jovem também é internado no mesmo manicômio e ali se suicida ao saber da morte de Alice.

O insólito no romance já inicia quando o narrador opta por seu internamento no Hospício, com a finalidade de estabelecer contato com um ser humano que ali está afastado do mundo, por incompatibilidade com a família e com os valores vigentes. A loucura, simulada pelo narrador, passa a ser vista por ele como uma libertação, ao mesmo tempo em que a simulação aponta para a fragilidade dos diagnósticos, já ironizados por Machado de Assis em *O alienista* (1882), cujo narrador, no capítulo II, “Torrente de loucos”, expõe a classificação dos doentes em duas classes principais: “os furiosos e os mansos”. Essas se subdi-





videm em subclasses: “monomanias, delírios, alucinações diversas”⁸⁸. Em Rocha Pombo, a doença de Fileto é classificada pelos médicos de “monomania literária”. Eis o que diz o narrador sobre a experiência de se passar por louco:

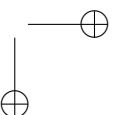
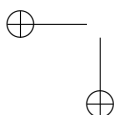
Estranho, não é! Mas, não se imagine que me foi muito difícil fingir os desequilíbrios, que atestam a loucura. Ser louco é o que há de mais fácil no mundo. Parece que quando penetrei naquela casa, conduzido por um amigo, já eu não era o mesmo homem, que ali costumava ir são: tudo em mim – o meu andar, a minha voz, os meus gestos, o meu olhar – tudo era de um verdadeiro louco. Creio que se dava em mim um fenômeno muito fácil de ser constatado por qualquer pessoa inteligente, que o deseje. A certeza de que o médico me tinha por louco, mudara inteiramente o meu moral e todo o meu ser...⁸⁹.

No excerto acima, o narrador aponta também para o fato de que o olhar e o julgamento do outro, no caso o médico, altera a conduta daquele que é observado, sugerindo o quanto isso pode ser significativo no convívio social. Por outro lado, o rótulo de “louco” confere ao narrador-personagem uma liberdade que ele não teria no convívio entre os ditos “sãos”, no qual a máscara e os papéis se impõem:

Demais, eu me senti logo tão bem no meu novo papel... Se eu falava, o médico me ia escutando com tanto interesse... Eu podia dizer as coisas mais leais, mais finas, mais altas... Podia discutir moral, religião, ciências exatas e afirmar as coisas mais belas ou mais absurdas... Podia mostrar-me bem materialista e ateu, ou fazer-me beato e infinitamente místico... Podia revesar palavras tímidas ou gritar como um possesso... – Tudo que eu fizesse era de doido... Podia zangar-me, ser brusco, ir até a

⁸⁸ J. M. Machado de Assis, “O alienista” in *O conto de Machado de Assis*, org. de Sonia Brayner, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981, p. 51.

⁸⁹ José Francisco da Rocha Pombo, *No hospício*, Curitiba, Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996 (Farol do Saber), p. 61.





Um romance de introspecção na Belle Époque brasileira:
No hospício, de Rocha Pombo

55

insolência. . . Podia fazer críticas irreverentes ao nariz do doutor, chamá-lo de ilustre ou de besta, pedir-lhe um cigarro ou mandá-lo às favas. . . – tudo me era permitido. Oh! Que vida deliciosa!⁹⁰.

O romance trabalha o tema da loucura, tão recorrente no século XIX, presente nas obras de Nicolai Gogol, Charles Dickens, Dostoi-evski, Tchekhov, entre outros, associado à clínica, aos métodos de tratamento e à ineficiência dos mesmos. Ao retomar o tema no romance, através dos textos da personagem Fileto, Rocha Pombo questiona, como Machado de Assis, a validade das teorias da psiquiatria, apontando para a precariedade do conhecimento nessa área da medicina naquela época:

A psiquiatria é a parte da medicina mais atrasada. Neste ponto, até hoje, mesmo depois dos Claude Bernard [1813-1878], e dos Charcot [pai e filho], a ciência tem constatado fenômenos, mas absolutamente não lhes conhece as causas⁹¹.

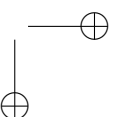
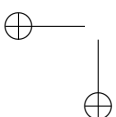
Ao tema da loucura associa-se o tema do duplo, que se insinua no romance desde as primeiras páginas. A estranha atração do narrador por Fileto provoca inquietações, processos de autoconhecimento:

Durante uns quantos dias estudei um ataque direto àquele espírito. Quis logo me parecer que os meus esforços seriam impro-
fícuos. À simples saudação cerimoniosa abalancei-me acrescentar palavras e frases; mas ele não escutava com muito interesse, fitando-me longamente, mudo e compungido, como se fizesse sobre mim o que procurava eu fazer sobre ele⁹².

⁹⁰ *Ibidem*, p. 61.

⁹¹ *Ibidem*, p. 138.

⁹² *Ibidem*, p. 65.





E mais adiante, o narrador, ao conseguir uma aproximação de Fileto, volta a sublinhar a ideia de duplicidade:

Mas, afinal, a minha perseverança tinha que vencer. [...] Creio que, no fundo, ele tinha a meu respeito, a mesma persuasão que eu tinha a respeito dele: isto é, ele me julgava tão doido como doido me parecia ele para mim⁹³.

Por outro lado, um fato que os aproxima mais ainda é a fascinação por Alice, que vive também em estado excêntrico de conduta e é o único ser da família de quem Fileto se sente próximo. Os contatos entre Fileto e o narrador, no espaço do Hospício, não só permitem que o segundo desenvolva em si um aspecto, próprio de Fileto, que é o de entregar-se a reflexões filosófico-existencial e religiosa, como também induz a refletir sobre o sentido de sua própria vida. Do ponto de vista das ideias que defendem, o narrador percebe que Fileto, ao contrário dele, não tem a preocupação com a sociedade e o destino da humanidade, mas mergulha no misticismo fechado, afirmando que a sua solidariedade é “com as almas”, motivo por que quer se manter afastado do mundo. Eis algumas observações do narrador:

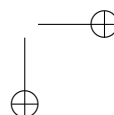
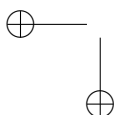
Aquela alma me parecia cada vez mais fechada, portanto.

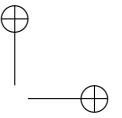
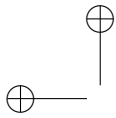
Notei ainda que das ideias, das cogitações de Fileto andavam sistematicamente excluídas as questões de natureza social. Como se havia de explicar aquela absoluta despreocupação por tudo quanto respeita a interesses coletivos, a destinos humanos!⁹⁴.

O nome Fileto remete ao da personagem bíblica, citada pelo apóstolo Paulo na Segunda Epístola a Timóteo, que, juntamente com Himeneu, teriam cometido apostasia ao afirmarem a impossibilidade de ressurreição final do corpo e ao considerarem o batismo como o rito que realiza a única ressurreição possível, a espiritual. Esse renascimento,

⁹³ *Ibidem*, p. 66.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 124.



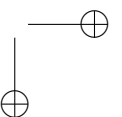
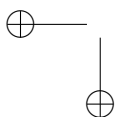


preconizado pela personagem apóstata da Bíblia, parece coincidir com a busca do jovem Fileto do romance *No hospício* e suas crenças. Excluído do convívio familiar e social pelo pai, ou seja, morto para a sociedade, empreende uma busca de renascimento no âmbito espiritual. Como um náufrago que luta pela vida, ele busca nos livros as respostas para a suas angústias e dúvidas; lê Hegel, Nietzsche e discute as ideias de Victor Mauroy, autor de *Le Pur esprit*.

Ao contrário de Fileto, que sonha com a paz e harmonia dos planos celestiais, o narrador sonha com uma sociedade humana ideal e expõe ao seu interlocutor, no capítulo XVII, as suas ideias a respeito da Cidade Futura, uma passagem fundamentada nos ideais socialistas de Charles Fourier, que projeta a organização da sociedade em falanstérios, com um número máximo de 1500 pessoas, espécie de residência comunitária. Segundo o narrador: “O regime econômico será na sociedade futura baseado [...] sobre a absoluta obrigatoriedade do trabalho produtivo ou útil para todos. Mas pela equação do trabalho nada seria sem a *equipolação dos ofícios*, isto é, do proveito do trabalho: [...] uma hora de aplicação de um sapateiro ou de um lavrador há de *valer tanto* como uma hora de trabalho de um engenheiro ou de um professor”⁹⁵. Discorre também sobre as vantagens da cidade futura em relação aos grandes centros urbanos, considerados verdadeiros “infernos”, sobre a forma de edificação da “vila”, que teria no centro o Fórum e o Templo, cercados pelas “moradias com uma certa distância umas das outras” e expõe suas ideias sobre o instituto de ensino.

A morte de Fileto acontece após o narrador abandonar o Hospício para empreender uma viagem, que planejavam fazer juntos. Essa viagem é uma forma de o narrador voltar à vida, ao mundo, mas agora com outro olhar, amadurecido pela experiência da clausura no sanatório de loucos e pelas discussões filosóficas, religiosas e sociais com Fileto. No retorno, a notícia da morte de Fileto simboliza, em certa medida, que o narrador já havia feito a conjunção dos opostos, ou seja, já havia processado interna e harmoniosamente as preocupações espirituais,

⁹⁵ *Ibidem*, p. 177.



desenvolvidas em debate, em confronto com Fileto, e em seus próprios processos de autoconhecimento. Fileto, agora, fazia parte de si mesmo.

Esse tema da duplicidade está muito presente na produção literária do século XIX, explorado pelos movimentos romântico e simbolista, os quais, conforme observa Gilbert Durand, “estabelecem progressivamente uma reavaliação positiva do sonho, do devaneio, até da alucinação”, cujo resultado foi “a descoberta do inconsciente”, como assinala Henri Ellenberger⁹⁶. Anne Richter, em “Les métamorphoses du double”, observa que o idealismo serviu de suporte a essa concepção do Eu dual para os escritores dessa época [do Romantismo e do Simbolismo], que pode ser resumida na ideia de que “a verdadeira vida está em outro lugar, fora daqui. O mundo é duplo e, na realidade cotidiana, dele nós só captamos a aparência”⁹⁷. O tema do duplo diz respeito às questões mais inquietantes para o ser humano: a sua identidade e o seu destino. “Quem eu sou?” e “o que serei depois da morte?” são indagações que, projetadas na criação literária, refletem sobre a subjetividade, o sonho, o mistério.

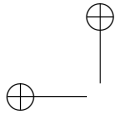
No Hospício é um romance representativo do simbolismo na ficção brasileira, como afirma Afrânio Coutinho, na apresentação da edição de 1970, pelo Instituto Nacional do Livro (INL): “é livro altamente espiritualizado, intensamente cerebral, na linha do romance-ensaio e de análise psicológica”⁹⁸. Eis uma das últimas reflexões do narrador de *No hospício*: “A espiritualidade tem mistérios e profundezas insondáveis, ante os quais o grande perigo é a atração dos abismos”⁹⁹.

⁹⁶ Cf. Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Fayard, 1994.

⁹⁷ Anne Richter, “Les métamorphoses du double” in Anne Richter (org.), *Histoires de doubles: d'Hoffmann à Cortazar*, Bruxelles, Complexe, 1995, p. 12.

⁹⁸ Afrânio Coutinho, “Rocha Pombo e o romance *No Hospício*: Apresentação” in José Francisco da Rocha Pombo, *No hospício*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1970, pp. 7-8.

⁹⁹ José Francisco da Rocha Pombo, *No Hospício*, op. cit., p. 273.



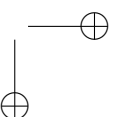
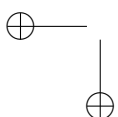
3. O legado da vertente introspectiva para o romance no século XX

Pode-se afirmar que esses romances, publicados no espaço de pouco mais de quinze anos, de *O Ateneu* (1988) a *No hospício* (1905), constituem-se tentativas iniciais de formação do romance de introspecção no Brasil, empregando técnicas narrativas, como fluxo de consciência e tempo psicológico.

Na sequência dessas obras, Albertina Bertha publica *Exaltação*, em 1916, romance com passagens líricas, digressões filosóficas e pesquisa sobre o eu-profundo, que põe em xeque a condição feminina na sociedade da época, obra cujos procedimentos guardam ainda uma tonalidade decadentista. Em 1926, Andrade Muricy, em *A festa inquieta*, retoma essa vertente, também cultivada por Adelino Magalhães na narrativa curta. A narrativa de Muricy passa-se em um sanatório para tratamento de tuberculosos nos Alpes, espaço de isolamento que propicia reflexões do narrador-protagonista, plenas de inquietude a respeito da vida, do ser e do não-ser e da experiência do silêncio na noite quando “tudo isso se expandia nos ambientes misteriosos”¹⁰⁰, próprios às experiências espirituais. O discurso literário é permeado de imagens simbólicas que dão os contornos da experiência interna, marcada por uma percepção psicológica fina, desveladora do sentimento de solidão e de inadaptação ao mundo e aos seus valores, bem como das angústias e dúvidas em relação ao sentido da existência.

Herdeiro de todas as transformações do final do século XIX e início do XX, o romance, a partir do Modernismo, como observam Flechter e Bradbury, vai pôr em evidência questões como “as complexidades de sua própria forma, com representações de estados íntimos da consciência, permeado por um sentimento de desordem niilista por trás da

¹⁰⁰ Andrade Muricy, “A festa inquieta” in Andrade Muricy, *A festa inquieta*, seguida de *Partida para a Europa*, Rio de Janeiro, Pongetti Ed., 1957, p. 17.



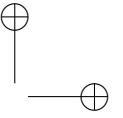
superfície ordenada da vida e da realidade, e com a libertação da narrativa diante da determinação de um oneroso enredo”¹⁰¹. Assim, livre das convenções realistas, *stricto sensu*, o romance modernista insere, no discurso ficcional, a discussão sobre a própria criação literária e torna-se mais próximo da vida ao desvelar a sequência desordenada do pensamento, do tempo, bem como a complexidade do psiquismo humano. Nesses romances, o espaço social finito torna-se a moldura de uma expansão interior infinita. Espaços fechados, como o sanatório da *Montanha mágica*, de Thomas Mann e de *A festa inquieta*, de Muricy, por exemplo, permitem ao protagonista a experiência do devaneio sem restrições, no espaço da montanha, situação que se contrapõe ao mundo dos negócios e ao da guerra, próprios da “planície”.

Esses procedimentos ficcionais serão empregados por Cornélio Penna, Cyro dos Anjos, Graciliano Ramos (sobretudo em *Angústia*), Lúcio Cardoso (a partir de *Luz submersa*), Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, entre outros que, juntos, formam uma história do romance de introspecção no Brasil. As experiências nos espaços fechados ou isolados, propícias ao desdobramento do sujeito sobre si mesmo e ao desencadeamento da memória, retornam também nesses romances da década de 30 e em posteriores. Com diferentes perfis, essas narrativas revelam o desdobramento do sujeito sobre si mesmo, o desencadeamento da “recordação”¹⁰², no sentido de Staiger, e o mergulho no psiquismo, com digressões filosóficas, que aproximam, em muitas passagens, o romance do ensaio.

A análise e interpretação crítica de romances que se inserem nessa linhagem da narrativa de introspecção focalizam romances pouco estudados pela crítica e ausentes nos manuais de história da literatura. Devido à tendência da crítica brasileira a valorizar a ficção mais “engajada”, comprometida com a denúncia da realidade social brasileira,

¹⁰¹ J. Flechter & M. Bradbury, “O romance de introversão” in Bradbury & Macfarlane, *Modernismo: Guia Geral*, São Paulo, Cia das Letras, 1989, p. 321.

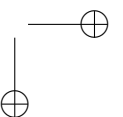
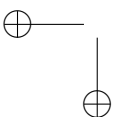
¹⁰² Para Staiger, “recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico.



*Um romance de introspecção na Belle Époque brasileira:
No hospício, de Rocha Pombo*

61

esses romances cujo foco mais nítido é a subjetividade, seus conflitos e indagações interiores ficaram, em grande parte, esquecidos pelos críticos e historiadores da literatura. Luis Bueno, em *Uma história do romance de 30*, demonstra essa tendência da crítica e da historiografia e traz dados relevantes sobre a presença de autores mais intimistas no chamado “romance de 30”, rótulo que, em muitas pesquisas, abrigam apenas dos romances “empenhados” ou de compromisso social. Sabe-se, no entanto, que a luz maior sobre o sujeito e seus processos psíquicos e indagações não elide a denúncia do contexto.





Bibliografia

ASSIS, J. M. Machado de, “O alienista”, in *O conto de Machado de Assis*, org. Sonia Brayner, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

BAKHTIN, Mikhail, *Problemas da poética de Dostoievski*, tradução de Paulo Bezerra, Rio de Janeiro, Forense-universitária, 1981.

COUTINHO, Afrânio, “Rocha Pombo e o romance *No Hospício*: Apresentação”, in José Francisco da Rocha Pombo, *No Hospício*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1970,

DEFOE, Daniel, *As aventuras de Robison Crusóé*, Porto Alegre, L&PM, 1996.

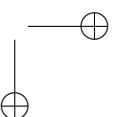
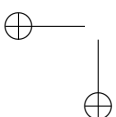
ELLENBERGER, Henri F., *Histoire de la découverte de l'inconscient*, Paris, Fayard, 1994.

FLECHTER, J. & BRADBURY, M., “O romance de introversão” in Bradbury & Macfarlane, *Modernismo: Guia Geral*, São Paulo, Cia das Letras, 1989.

GIVONE, Sergio, “Dizer as emoções: A construção da interioridade no romance brasileiro” in Franco Moretti (org.), *A cultura do romance*, São Paulo, CosacNaify, 2009.

GUYON, Françoise van *et alii*, *Categorias da narrativa*, Lisboa, Vega, s.d..

HAUSER, Arnold, *História social da literatura e da arte*, São Paulo, Mestre Jou, 1982, tomo II.





Um romance de introspecção na Belle Époque brasileira:

No hospício, de Rocha Pombo

63

LHOSA, Vargas, *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979.

MERQUIOR, José Guilherme, *Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1996.

MURICY, Andrade, *A festa inquieta*, seguida de *Partida para a Europa*, Rio de Janeiro, Pongetti, 1957.

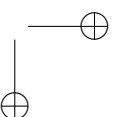
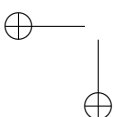
IDEM, *Panorama do simbolismo brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1987.

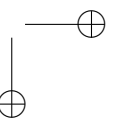
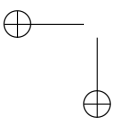
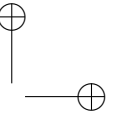
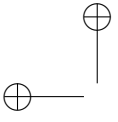
POMPÉIA, Raul, *O Ateneu (Crônica de Saudades)*, Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d..

RITCHER, Anne, “Les métamorphoses du double”, in Anne Ritcher (org.), *Histoires des doubles: d’Hoffmann à Cortazar*, Bruxelles, Complexe, 1995.

ROCHA POMBO, José Francisco da, *No Hospício*, Curitiba, Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

SALLENAVE, Daniele, “Sobre o ‘monólogo interior’”: leitura de uma teoria”, in Françoise van Orssum-Guyon *et alii*, *Categorias da narrativa*, Lisboa, Vega, s.d..







A Saúde Pública no início do século XX no Rio de Janeiro: intervenções de Oswaldo Cruz

Carla Ribeiro Guedes¹⁰³

As condições sanitárias do Rio de Janeiro em fins do século XIX

O Rio de Janeiro, no fim do século XIX, era uma cidade com deficiente saneamento básico e ruas sujas. Para se ter ideia de seu péssimo estado sanitário, até o final da escravidão, em 1888, o escoamento do esgoto era realizado pelos chamados “tigres”, escravos que à noite, carregavam tonéis de excrementos das habitações até o mar, onde eram atirados sem nenhum tratamento¹⁰⁴.

Doenças como varíola, cólera, febre amarela, tinham sua disseminação facilitada pelas péssimas condições de habitação e de higiene

¹⁰³ Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, Polo Universitário de Rio das Ostras (UFF/PURO).

¹⁰⁴ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz*, Rio de Janeiro, ABL, 2009 e S. Chalhoub, *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.



pessoal. Boa parte da população morava em cortiços, enormes habitações coletivas nas quais as pessoas ficavam confinadas em pequenos aposentos. Os cortiços eram conhecidos como “cabeça de porco”, por causa da escultura, representando uma cabeça de suíno, que decorava a entrada de um deles. Localizavam-se no deteriorado centro da cidade, sobretudo nos bairros da Saúde e da Gamboa. Também as favelas começaram a surgir, a denominação aludia ao Morro da Favela, onde moravam muitos veteranos da Campanha dos Canudos: “o nome era uma referência a uma planta típica da região”¹⁰⁵.

No Rio de Janeiro, um dos grandes problemas de saúde pública era a epidemia de febre amarela, doença que ataca vários órgãos, entre eles o fígado, causando icterícia. Um acontecimento deu repercussão internacional ao problema dessa doença na capital do país. De acordo com Scliar, em 1895, o *Lombardia*, navio-escola italiano, veio em visita de cortesia ao Rio de Janeiro. Dos 340 tripulantes, 333 adoeceram de febre amarela e 234 morreram. Por causa dessa fama de reduto de doenças, os navios estrangeiros começaram a evitar o Brasil. As agências européias passaram a anunciar viagens de navio diretas para Buenos Aires, sem escalas na costa brasileira.

Por falta de transporte marítimo, o Brasil, país agroexportador, cuja economia dependia quase exclusivamente do comércio externo, não conseguia exportar o café. Conhecido como túmulo dos estrangeiros, o país encontrava dificuldades para atrair imigrantes para as fazendas de café, carentes de mão de obra desde o fim da escravidão. Os alemães, italianos, eslavos, que vinham da Europa para trabalhar eram as vítimas preferenciais da febre amarela¹⁰⁶.

O Brasil se via frente ao desafio de promover medidas capazes de alterar suas condições de saúde e de acabar com as epidemias, tendo em vista defender a vida de seus habitantes e a economia do país¹⁰⁷. Des-

¹⁰⁵ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁶ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.* e C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha: a saúde no fio da história*, Rio de Janeiro, FIOCRUZ/COC; FIOCRUZ/EPSJV, 2010.

¹⁰⁷ Cf. C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha, op. cit.*



crevendo a situação sanitária do Rio de Janeiro de 1900, Luís Edmundo comentava:

... O turista que vem à América do Sul, muitas vezes, aqui nem baixa a terra bárbara, do navio em que viaja, contentando-se a vê-la de longe, no quadro magistral da natureza, que não se pôde estragar, porque além de feia e desinteressante, a cidade é um perigo, foco das mais tremendas moléstias infecciosas: a febre amarela, a peste bulbônica, a varíola. A tuberculose mata como em nenhuma outra parte, sendo que as moléstias do aparelho digestivo, graças à ausência de fiscalização no varejo de gêneros alimentícios, fazem tantas vítimas quantas faz a tuberculose. Os obituários alongam-se sinistramente pelas colunas dos jornais, cruzam, pelas ruas, féretros e homens cobertos de luto, sendo que prosperam particularmente os lojistas de grinalda e coroas, os médicos e os padres¹⁰⁸.

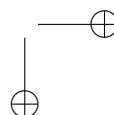
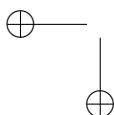
É neste contexto, no que diz respeito a área de saúde pública, que a medicina começa a ganhar forte poder de intervenção na sociedade, diferenciando-se, cada vez mais, do amplo grupo de pessoas, tais como curandeiros, parteiras, benzedeiras, rezadeiras, pajés, que se dedicavam ao ofício da cura e do cuidado dos doentes¹⁰⁹.

A Saúde Pública no início do século XX

O livre exercício da medicina por todo o tipo de curiosos sobre os quais não se tinha controle nenhum era apresentado como argumento explicativo para as precárias condições de saúde da época. Na segunda metade do século XIX e início do século XX, acompanha-se no Brasil à institucionalização da medicina (criação de cursos, reconhecimento

¹⁰⁸ L. Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro. Ed. Conquista, 1957.

¹⁰⁹ Cf. C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha*, *op. cit.*.



por parte do estado) e também à criação de um aparato estatal de atenção à saúde. Período em que a medicina teve que desviar sua atenção exclusiva do corpo do indivíduo para focá-la no “corpo social”, e a atenção sobre esse novo objeto teve de privilegiar o aspecto preventivo, buscando antecipar-se à instalação da doença¹¹⁰.

As ruas estreitas e de casario aglomerado das cidades eram vistas pelos sanitaristas da época como focos de doenças e campos férteis para a propagação de epidemias. Havia um segmento da medicina, que atribuía a origem de algumas enfermidades à emanção de miasmas. A teoria dos miasmas baseava-se na ideia de que as doenças estavam associadas à má qualidade do ar oriundo dos pântanos ou de matérias em decomposição. Deste modo, entendia-se que as ruelas tortuosas e escuras impediam a penetração dos raios solares e a circulação do ar nas casas e nas áreas públicas. Esta situação se agravava nas cidades litorâneas, onde a presença do porto atraía um fluxo maior de pessoas e mercadorias que, pela falta de fiscalização eficaz, acabava por expor as populações dessas cidades à maior circulação de doenças e às mazelas dos surtos epidêmicos¹¹¹.

Somavam-se a esses problemas, a falta de controle sobre a produção e e comercialização dos gêneros alimentícios, assim como a ausência de hábitos higiênicos entre grande parte da população.

Tornava-se necessário, portanto, mudar o panorama das cidades, organizá-las de acordo com uma nova concepção, assim como já havia ocorrido na Europa. Urgia sanear o meio, dessecar os pântanos, afastar os cemitérios, organizar e limpar o espaço urbano das aglomerações e da estagnação dos fluxos do ar, da água e dos homens¹¹².

¹¹⁰ Cf. C. F. Ponte, *Médicos, psicanalistas e loucos: uma contribuição à história da psicanálise no Brasil*, dissertação de Mestrado em Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz, 1999; idem (organizador), *Na corda bamba de sombrinha, op. cit.*

¹¹¹ Cf. C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha, op. cit.*

¹¹² Cf. E. C. Marques, “Da higiene à construção da cidade: o estado e o saneamento no Rio de Janeiro” in *História, Ciências, saúde – Manguinhos*, 1995, vol. 2, n.º 2, pp. 51-67.



Enquanto isso ocorria, uma nova geração de médicos era formada: “médicos diferentes, não apenas do consultório ou do hospital, mas também do laboratório. Médicos que tinham no microscópio um dos seus principais instrumentos de trabalho”¹¹³. Profissionais que aderiram às teorias de Pasteur, abandonando as que atribuíam aos miasmas ou ao clima as origens das doenças, para buscar um agente causador das enfermidades e suas formas de transmissão. Dentre muitos, destacamos neste estudo Oswaldo Cruz, médico, sanitarista, que havia estudado no Instituto Pasteur de Paris e que no início do século XX dedicava-se à direção do Instituto Soroterápico no Rio de Janeiro.

As transformações na capital do Brasil

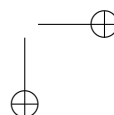
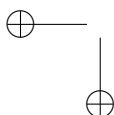
No início do século XX, três enfermidades assolavam as principais cidades brasileiras: a varíola, a febre amarela e a peste bubônica. Apesar de não serem as únicas doenças que vitimavam a população, estas geravam grandes prejuízos ao comércio exterior e comprometiam a política de imigração considerada de suma importância para o comércio exterior. Na visão dos segmentos dominantes, o Brasil dependia “da imagem que projetava no cenário internacional e por ser extremamente negativa prejudicava em muito a sua economia”¹¹⁴.

Rodrigues Alves, eleito presidente em 1902, fazendeiro de café e que perdera uma filha vítima de febre amarela, baseia seu programa de governo na mudança da imagem do Brasil no exterior. Centrado na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República e principal porta de entrada do país, o programa tinha como metas: a) melhoria do porto, b) a reforma e o embelezamento da cidade, c) e o combate das epidemias. Sua realização ficou sob a responsabilidade de Pereira Passos (prefeito do Distrito Federal), e em 1903, Oswaldo Cruz foi nomeado ao cargo de Diretor Geral da Saúde Pública¹¹⁵.

¹¹³ Cf. C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba da sombrinha, op. cit.*

¹¹⁴ Cf. C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha, op. cit.*, p. 60.

¹¹⁵ Cf. C. F. Ponte (organizador), *Médicos, psicanalistas e loucos, op. cit.*



Com inspiração na experiência francesa dirigida por Haussmann, as reformas na cidade pretendiam transformar a capital da República numa espécie de Paris dos trópicos. Pereira Passos, engenheiro que havia morado em Paris, conhecia bem a reforma de Haussman e introduziu-a no Rio. As obras mais complexas, como a abertura de avenidas e a modernização do porto foram assumidas pelo governo federal; a demolição do casario do centro antigo, conhecida na época como o “bota abaixo”, ficou a cargo da prefeitura. Cortiços e velhas casas, cerca de 1600 no total, foram demolidos, num dos casos com o morador ainda dentro, que tinha se recusado a sair¹¹⁶.

Essas reformas despertaram sentimentos diferenciados entre os moradores do Rio de Janeiro, reunindo, de um lado, aqueles como o poeta Olavo Bilac que saudavam o surgimento de uma Paris tropical, e de outro lado, aqueles como o escritor Lima Barreto, que preferia um Rio belo e sujo, esquisito e harmônico, a um Rio de *boulevards*, estranho e pouco propício a acolher boa parte de sua população.

Houve protestos populares contra as desapropriações e as demolições, uma vez que essas moradias ficavam próximas aos locais de trabalho, e contra o novo código de posturas municipais que proibia uma série de atividades que eram bastante comuns, como, por exemplo, a criação de porcos nos quintais e a venda de miúdos nas ruas da cidade. Outro motivo de descontentamento eram as ações propostas por Oswaldo Cruz para combater as epidemias¹¹⁷.

As intervenções de Oswaldo Cruz para combater as epidemias no Rio de Janeiro

Oswaldo Cruz, adepto das teses de Pasteur, centra as suas ações na concepção de que as doenças tinham um agente causal e um vetor que lhes servia de transmissor. Para ele, a resolução do problema estava na

¹¹⁶ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.*.

¹¹⁷ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.* e C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha, op. cit.*.



quebra da cadeia de transmissão pela inativação do agente causal, por meio da vacina ou da destruição de seu vetor.

A febre amarela

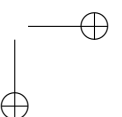
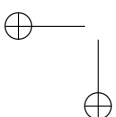
Seis dias depois de sua posse, em fins de março de 1903, Oswaldo Cruz já tinha pronto um plano de combate à febre amarela. Combate mesmo, uma operação em estilo militar, inclusive o termo “campanha” viria a se popularizar neste período. Campanha esta, inspirada na descoberta de um pesquisador cubano, Carlos Finlay, que demonstrava que a transmissão se efetuava através de um mosquito, atualmente conhecido como *Aedes Aegyptii*. A intervenção compreendia dois tipos de providência: identificar os doentes e acabar com os focos de mosquitos. Para alcançar este último objetivo, formou brigadas de mata-mosquitos, com uniforme e com poderes para entrar nas casas. Como se sabe, as larvas dos mosquitos criam-se em água estagnada e os mata-mosquitos tratavam de destruir esses focos.

A campanha não foi bem recebida pela população, a hostilidade que já vinha sendo dirigida às reformas sob responsabilidade de Pereira Passos, estendeu-se a Oswaldo Cruz e seus mata-mosquitos, que transformaram-se em alvo para críticas e chacotas dos jornais. Entretanto, os casos de febre amarela começaram a diminuir e, aos poucos, até mesmo os jornais que o criticaram tiveram que admitir: a intervenção de Oswaldo Cruz havia funcionado¹¹⁸.

A peste bubônica

O alvo seguinte foi a peste bubônica, causada por uma bactéria, transmitida pela pulga do rato. Essa doença produzia um inchaço no linfonodo (órgão de defesa do organismo) decorrente de uma infecção, também atingia os pulmões e, em muitos casos, levava à morte. Tinha

¹¹⁸ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.*





grande potencial epidêmico, inclusive, no século XIV ficou conhecida como Peste Negra devastando a Europa e matando cerca de um terço da população.

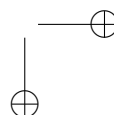
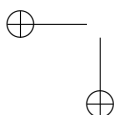
Oswaldo Cruz concentrou-se no objetivo de desratizar a cidade, seguindo o modelo introduzido pelos norte-americanos nas Filipinas. A antiga colônia espanhola havia sido ocupada pelos Estados Unidos, que se depararam com muitos problemas de saúde pública. Para enfrentar a peste bubônica, as autoridades sanitárias recorreram a um modelo “de mercado”, ou seja, estimulavam a população a caçar ratos, pagando por cada animal morto. Oswaldo Cruz, que, com a febre amarela, aprendera a admirar o estilo norte-americano na saúde pública, fez a mesma coisa: a Diretoria de Saúde Pública oferecia 300 réis por cada rato morto¹¹⁹.

A campanha gerou uma grande chacota por parte da população e da imprensa. Uma modinha da época dizia:

Vou contar um caso novo,
caso de capacidade,
o que se passa com o povo,
pelas ruas da cidade:
até parece brincadeira
não passa de espalhafato,
vive o povo perguntando
por que compram tanto rato.

Logo a venda de ratos se transformou em negócio. Um certo homem chamado Amaral começou a criar roedores que vendia para o governo. Preso, confessou a transgressão, mas acrescentou em sua defesa, que os ratos eram cariocas, nascidos e criados no Rio. Ele não fazia como certos impostores, que traziam ratos de outros estados ou até compravam ratos estrangeiros, dos navios.

¹¹⁹ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.*





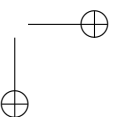
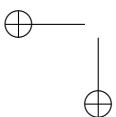
O fato é que mesmo com as fraudes, em abril de 1903, os casos de peste bubônica caíram praticamente a zero. O trabalho de Oswaldo Cruz começava a ser reconhecido. E, então, veio a desastrosa campanha da varíola.

A varíola

A varíola é uma doença que foi mundialmente erradicada, mas enquanto existiu, constituiu-se num sério problema de saúde pública. Era uma enfermidade muito contagiosa, que se manifestava por lesões espalhadas por todo o corpo e principalmente no rosto. Havia um provérbio na época que dizia: “quem gosta de cara é varíola”. Também era uma doença com alto índice de mortalidade. Desde o fim do século XVIII havia uma vacina, introduzida pelo médico inglês Edward Jenner, contudo não era disponibilizada em grande escala. Na Inglaterra, por exemplo, durante muito tempo, só se vacinava quem podia pagar pelo imunizante.

Oswaldo Cruz sabia que o único jeito de controlar a doença era através da vacinação maciça. Por isso, por meio de um novo regulamento sanitário, tornou-a obrigatória. O regulamento ficou conhecido como “código de torturas”, e foi muito mal recebido pela população. Dizia-se que a vacina poderia matar ou deixar a pessoa com cara de bezerro. Essa lenda tinha origem no fato de as primeiras vacinas, como a de Jenner, serem preparadas com um líquido extraído da varíola do gado. Alguns também diziam que as vacinas eram feitas com sangue de rato, aqueles que o governo comprava na campanha contra a peste.

Além disso, a vacina era aplicada com uma espécie de lanceta, em geral nos braços. Isso podia configurar ofensa ao pudor, numa sociedade repressiva como era a sociedade brasileira de então. O





recato exigia que o corpo feminino não fosse mostrado¹²⁰. Essa questão é bem ilustrada através de uma canção popular da época:

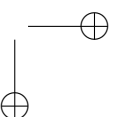
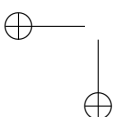
Chega o tipo e logo vai
enfiando aquele troço,
lanceta e tudo mais...
A lei manda que o povo,
o coitado do freguês,
vá gemendo pra vacina,
ou então vá pro xadrez.
Eu não vou neste arrastão
Sem fazer o meu barulho.

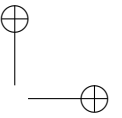
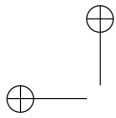
A Revolta da Vacina

As reformas urbana e sanitária foram vistas como faces de uma mesma moeda, passando a atrair uma grande oposição, agitando cotidianamente as páginas dos jornais e as conversas nas ruas e nas casas dos moradores do Rio de Janeiro. Em um quadro de uma crescente insatisfação, a lei da vacinação obrigatória, por atingir indiscriminadamente a todos, transformou-se no elemento catalisador da revolta. Para muitos, a obrigatoriedade da vacinação infringia o direito à privacidade e à autodeterminação, significava uma invasão ao lar e ao corpo. Um abuso de poder que violava o direito à vida. Parlamentares, médicos, intelectuais e agitadores, apoiados pela imprensa, insuflavam o povo a reagir. Figuras proeminentes como Rui Barbosa comparavam a obrigatoriedade da vacina a um assassinato legalizado¹²¹.

¹²⁰ Cf. M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.*

¹²¹ Cf. C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha, op. cit.*





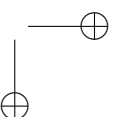
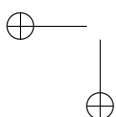
Tamanha agitação acabou culminando em uma grande convulsão social entre os dias 10 e 16 de novembro de 1904, período marcado por protestos populares e sublevações militares. O estopim da revolta foi a divulgação, em 9 de novembro de 1904, da legislação que regulamentava a obrigatoriedade da vacina. Deflagrado no dia seguinte, o motim se espalhou pela cidade, alcançando bairros distantes do centro. A cidade entrou em convulsão nos seis dias seguidos, onde não faltaram tentativas de golpe militar e ameaças de bombardeio dos redutos ocupados pelos antivacinistas. Em 16 de novembro é decretado o estado de sítio e a revolta é rapidamente rebelada, deixando para trás barricadas, prédios, ruas destruídas e um saldo de 30 mortos, 110 feridos, 945 presos, dos quais foram deportados para os seringais do Acre. A vacinação tornou-se opcional e a varíola voltou com toda força entre os anos de 1907 e 1908, quando então a população correu em busca da vacina¹²².

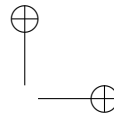
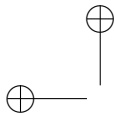
Considerada um dos maiores levantes populares ocorridos no Brasil durante o século XX, a Revolta da Vacina tem sido interpretada, muitas vezes, como um movimento originário, quase que exclusivamente, de manipulações políticas engendradas por segmentos da elite brasileira descontentes com os rumos assumidos pela República. Nesta perspectiva, a insurreição seria fruto das manobras de opositores do regime que viram na insatisfação popular contra os responsáveis pelo combate à epidemia e pela reforma urbana, uma oportunidade de derrubar o governo liderado por Rodrigues Alves¹²³.

Além das questões mencionadas acima, pode-se extrair da Revolta da Vacina uma lição até hoje válida: não dá para fazer saúde pública sem o público, sem a população devidamente motivada e mobilizada. É preciso comunicar-se com a população, informá-la, esclarecer suas dúvidas, e levar em conta seus fatores psicológicos, sociais e cultu-

¹²² Cf. C. F. Ponte (organizador), *Na corda bamba de sombrinha, op. cit.* e N. Sevcenko, *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*, São Paulo, Scipione, 1993.

¹²³ S. Chalhoub, *Cidade febril, op. cit.*

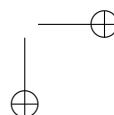
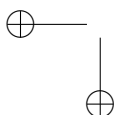




rais. Isto Oswaldo Cruz não chegou a fazer. Em parte, talvez por causa do autoritarismo então comum entre os médicos, sobretudo os sanitaristas. Também não contava com meio de comunicação em massa adequados¹²⁴.

Com o prestígio abalado, Oswaldo Cruz dedicou-se a tornar o Instituto Soroterápico em Instituto de Pesquisas, nos moldes do Instituto Pasteur. Em 1909, finda a sua carreira como diretor de saúde pública e permanece na direção do Instituto. Hoje o mesmo pertence à Escola Nacional de Saúde Pública, que leva o nome de Fundação Oswaldo Cruz. Instituição de referência em ensino e pesquisa em Saúde Pública do Brasil.

¹²⁴ M. Scliar, *Oswaldo Cruz, op. cit.*





Bibliografia

CHALOUB, S., *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*, São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

EDMUNDO, L., *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Ed. Conquista, 1957.

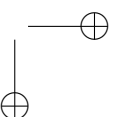
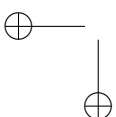
MARQUES, E. C., “Da higiene à construção da cidade: o estado e o saneamento no Rio de Janeiro” in *História, Ciências, saúde – Mangui-nhos*, 1995, vol. 2, n.º 2, pp. 51-67.

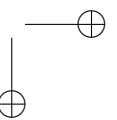
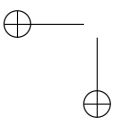
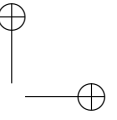
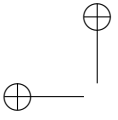
PONTE, C. F., *Médicos, psicanalistas e loucos: uma contribuição à história da psicanálise no Brasil*, Dissertação de Mestrado em Saúde Pública, Fundação Oswaldo Cruz, 1999.

PONTE, C. F. (organizador), *Na corda bamba de sombrinha: a saúde no fio da história*, Rio de Janeiro/FIOCRUZ/COC; FIOCRUZ/EPSJV, 2010.

SCLIAR, M., *Oswaldo Cruz*, Rio de Janeiro, ABL, 2009.

SEVCENKO, N., *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*, São Paulo, Scipione, 1993.







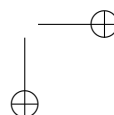
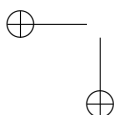
João do Rio e o Rio de Janeiro da *Belle Époque*

Carmen Lúcia Tindó Secco¹²⁵

Focalizaremos, em nosso texto, alguns aspectos e cenários do Rio de Janeiro da *Belle Époque* captados pela pena de João do Rio, pseudônimo literário de João Paulo Alberto Coelho Barreto, nascido a 5 de agosto de 1881. Esse pseudônimo surgiu em 1903, na coluna “A cidade” do jornal *Gazeta de Notícias*, que contava também, entre seus jornalistas, com Coelho Neto, Olavo Bilac, entre outros. A *Gazeta* era um jornal avançado, anunciador dos novos tempos e de outras maneiras originais de diagramação. João do Rio inovou o jornalismo carioca desse período, imprimindo neste a marca da literatura. Ele ia às ruas buscar sua inspiração, observava os tipos urbanos e seus universos. Dava alma à cidade e às ruas, revelando um Rio de Janeiro moderno que se transformava no início do século.

O universo literário de João do Rio faz uma cartografia ficcional do Rio dessa época abordando as classes sociais em suas relações com as

¹²⁵ Professora de Literaturas Africanas do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pesquisadora I do CNPq.



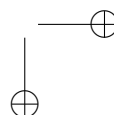
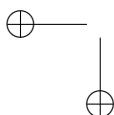


paisagens urbanas que sofriam mutações de ordem geográfica, econômica, cultural e sócio-política.

Antes de focalizarmos a ambiência eclética do início do século, faz-se necessário um rápido recorte histórico-social da situação política, cultural e econômica do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Podemos caracterizar esse período inicial republicano como uma época em que ainda reinava um amplo compromisso com o passado aristocrático. Os antigos aristocratas – barões de café –, transformados, pela ação do capitalismo externo em burguesia industrial, apesar de incorporarem complexos culturais ditados pelos modelos de industriais ingleses e de burgueses franceses, continuaram a valorizar títulos e brasões de uma nobreza decadente. Havia, por conseguinte, nesse período em que os valores sócio-culturais do antigo regime monárquico se encontravam em processo de desintegração, o choque com o advento do progresso tomado da evolução da Inglaterra e da França e manifestado por meio de investimentos de capitais externos para a criação das estradas de ferro, dos *tramways*, de máquinas modernas para a transformação industrial do café, do hábito dos chás e das confeitarias, do aparecimento da luz elétrica, da abertura de avenidas. Entretanto, toda essa modernização apresentava um falso dinamismo, já que as transformações eram, em grande parte, de ordem física e exterior. Subjacente a essa urbanização, encontrava-se um discurso de mitos progressistas criados por uma ideologia capitalista, que procurava nações politicamente livres, mas economicamente dependentes, como era o caso do Brasil no início do século.

***Art Nouveau* e Dandismo no Brasil**

Nas artes e, também, na literatura, a influência da França e da Inglaterra mostrava-se marcante. Eram importados o decadentismo francês, o dandismo inglês, o *Art Nouveau* europeu. No Brasil, o surgimento do *Art Nouveau* ocorreu nos primeiros anos republicanos. O aparecimento do *Art Nouveau* e do dandismo foram praticamente simultâneos. Am-





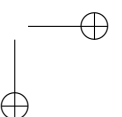
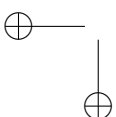
bos nasceram na Europa, como reação à crescente ascensão das massas que o considerável aumento do capitalismo industrial provocara.

O *Art Nouveau* se caracterizava por formas serpentinadas. O dandismo, valendo-se de todo um cerimonial vestimentar, buscava recuperar o prestígio e o individualismo de uma nobreza aristocrática em decadência. O dândi desprezava, assim, manifestações do utilitarismo burguês, pois este favorecia a estandardização da moda, impedindo, conseqüentemente, o exercício do individualismo. Por meio de hábitos elegantes, como o uso de luvas, chapéus, polainas, monóculos, charutos, cigarrilhas, cravos à lapela e etiquetas de costureiros famosos, o dândi afirmava sua superioridade e sua originalidade. Desse modo, os detalhes davam-lhe um toque de distinção funcionando para o dandismo da mesma maneira que as formas serpentinadas e rebuscadas funcionavam para o *Art Nouveau*. Os detalhes significavam o requinte das elites aristocráticas, evocando o mistério, o conteúdo inatingível e estranho, como marcas singulares de nobreza e prestígio.

O discurso de João do Rio

Inserindo-se em um processo de conhecimento e interpretação da realidade urbana do Rio, o discurso de João do Rio, enquanto projeto ideológico questionava a elite burguesa que se pautava por modelos culturais franceses. No entanto, os narradores de seus contos e crônicas se colocavam dentro da categoria antropológica dos civilizados, ou seja, daqueles que consideravam possuir uma cultura superior. Tais narradores, como dândis, criticavam a democratização da moda que começava a surgir no Rio do início do século, porque esta impedia o exercício de um individualismo aristocrático.

Quanto ao projeto estético, o discurso de João do Rio adotava modismos literários e o vocabulário científico – por ex.: “nevroses”, “paroxismos”, “hiperestesias” –, usados pelos decadentes, mas em voga em nossa literatura desde *O Homem*, de Aluísio Azevedo. O estilo dos narradores de João do Rio, cheio de metáforas que semanticamente





denotavam brilho e o gosto pela ostentação, pelos rebuscamentos, floreios verbais, torneios de frases, registrava a influência do *Art Nouveau* na literatura da época:

(...) o céu tinha luminosidade de faiança persa”, “o veludo da noite”, “brazonando de pedrarias irradiantes as fachadas”, “a escorrer para a semi-opacidade da noite cascatas de rubis, lágrimas de esmeraldas, reflexos cegadores de safiras, espelhamentos de topázios (...)”¹²⁶.

Essas metáforas denunciavam que, a despeito da crítica à europeização dos costumes, muitos personagens e narradores, como o Barão Belfort, se mantinham seduzidos por esse luxo importado, como atestava a fisionomia europeia que, nas descrições, assumia a cidade:

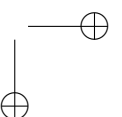
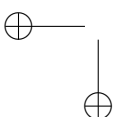
Era às seis da tarde, defronte do mar. Já o sol morrera e os espaços eram pálidos e azuis. As linhas da cidade se adoçavam na claridade de opala da tarde maravilhosa. Ao longe, a bruma envolvia as fortalezas, escalava os céus, cortava o horizonte numa longa cor de malva e, emergindo dessa agonia de cores, mais negros ou mais vagos, os montes, o Pão de Açúcar, S. Bento, o Castelo apareciam num tranquilo esplendor. Nós estávamos em Santa Luzia, defronte da Misericórdia (...) a praia, ao longe, (...) era um trecho (...) de Nice, um panorama de visão sob as estrelas doiradas¹²⁷.

Um discurso de dependência cultural

Nas Artes e na Arquitetura, o *Art Nouveau* se caracterizava, como já foi dito, por uma mistura de estilos e pelo rebuscamento de curvas

¹²⁶ João do Rio, *Dentro da Noite*, Rio de Janeiro, Garnier, 1910, p. 238.

¹²⁷ João do Rio, *A Alma Encantadora das Ruas*, Rio de Janeiro, Simões, 1951, p. 84.





e formas serpentinadas. Literariamente, os discursos dos narradores de João do Rio também refletiam esse preciosismo e requinte de formas. Tanto o dandismo, como a influência do *Art Nouveau* no universo literário do autor apontavam para a imitação de tendências estrangeiras no Brasil do início do século, momento em que a industrialização e a ascensão das massas eram processos que apenas se iniciavam. O que podemos deduzir é que tanto o espaço sócio-político como o espaço literário-cultural desse período eram percorridos por um discurso de forte dependência cultural europeia.

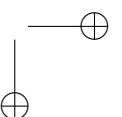
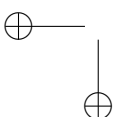
Nos textos de João do Rio, as noções de espaço geográfico físico e de espaço cultural eram traçadas, principalmente, por meio da descrição dos hábitos e costumes da sociedade da época. Pelo modo como muitos de seus narradores enfocavam a fisionomia urbana do Rio, depreendemos que os discursos desses se organizavam segundo a ótica do civilizado. Tanto nas crônicas, como nos contos de João do Rio, apareciam nitidamente dicotomizados dois espaços: o da cidade velha, de ruas estreitas e tortas, área marginal e periférica, refratária a mudanças – “Trechos inteiros de calçada imersos na escuridão. (...) nos bairros pobres”¹²⁸ –, e o da cidade nova, área central, que se transformava com a abertura de largas avenidas, e o aparecimento dos grandes hotéis, teatros, cinematógrafos, cafés, confeitarias e grandes casarões:

À beira das calçadas, a pouco e pouco os pingos de gás dos combustores formavam uma tríplice candelária de pequenos focos (...) e era aqui o estalejamento surdo das lâmpadas elétricas de um estabelecimento; mais adiante o incêndio das montras faiscentes, de espaço a espaço as rosetas como talhadas em vestes d’Arlequins dos cinematógrafos, (...) ¹²⁹.

Os contos e crônicas de João do Rio deram visibilidade a essa dicotomia existente entre a cidade antiga, cheia de becos e memórias, e

¹²⁸ *Ibidem*, p. 81.

¹²⁹ João do Rio, *Dentro da Noite*, *op. cit.*, p. 238.





a cidade nova, moderna, da época de Pereira Passos, que crescia, sob o lema “O Rio civiliza-se!”.

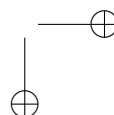
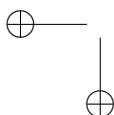
O Rio e as ruas: a figura do *flâneur*

Os narradores de João do Rio, em muitas das narrativas do autor, conseguiram captar bem e criticar o progresso transplantado artificialmente que ocorria no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Adotando uma estratégia de travestimento na maior parte de contos de *Dentro da Noite* e em algumas crônicas de *A Alma Encantadora das Ruas*, esses narradores se disfarçavam em outros. Um desses disfarces era o Barão Belfort, que se comportava como um verdadeiro dândi. Outro, nas crônicas, era a figura do narrador *flâneur*.

Walter Benjamin estudou bem a *flânerie*, quando analisou o aparecimento da rua e cidade na obra de Baudelaire. Segundo o referido filósofo, o *flâneur* representava o olhar estranho daquele que ainda permanecia no limiar da cidade invadida pelas multidões de trabalhadores. O *flâneur* se disfarçava em meio às massas humanas não para se perder, mas para registrar e analisar as transformações.

Benjamin fez da multidão na literatura da modernidade um tema de estudo, mostrando que as massas e a era da reprodutibilidade técnica ocasionaram a quebra de um olhar aurático, ao mesmo tempo que criaram a possibilidade de um olhar alegórico. A figura do *flâneur* era aquela que registrava essa transição. Misturado à multidão, procurava detalhes, becos, a singularidade de rostos ao acaso. Mas, não encontrando, permanecia um estranho, solitário, embora perambulando pelas aglomerações populares.

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele





que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar¹³⁰.

Em *A Alma Encantadora das Ruas*, o narrador da primeira crônica diz que “*flanar* é a distinção de perambular com inteligência, descobrindo a alma e as impressões humanas das ruas”¹³¹. Define o *flâneur* que considera

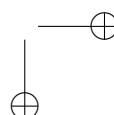
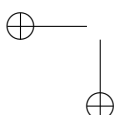
(...) ingênuo quase sempre. Pára diante dos rolos, é o eterno “convidado do sereno” de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga idéia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo. E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. (...) ¹³².

Como uma espécie de repórter, esse tipo de narrador tece crônicas da abertura das avenidas, do alargamento das vielas no Rio da *belle époque*. O fluxo formigante e caótico da multidão é o espaço dele que,

¹³⁰ *Ibidem*, p. 9.

¹³¹ João do Rio, *A Alma Encantadora das Ruas*, *op. cit.*, p. 11.

¹³² *Ibidem*, p. 12.



como *flâneur*, alegoriza a modernização da cidade, apreendendo o encanto das ruas e as modificações decorrentes do progresso:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais; nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos, com a dor e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua. É este mesmo o sentimento imperturbável e indissolúvel, o único que, como a própria vida, resiste às idades e às épocas. Tudo se transforma, tudo varia o amor, o ódio, o egoísmo. Hoje é mais amargo o riso, mais dolorosa a ironia. Os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua¹³³.

As crônicas-reportagens de *A Alma Encantadora das Ruas* são convites para perambular ao lado dos narradores de João do Rio pelas ruas cariocas do Rio do início do século. É “flanar” com ele pela capital da República. Quem lê vai percorrendo recantos da cidade, captando encantos e sentimentos das ruas e dos lugares. O que mais encanta é perceber como esses narradores de João do Rio conseguem apreender particularidades do Rio, transformando-as em discurso literário:

Ora, a rua é mais do que isso; a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! (...) A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é a transformadora das línguas. Os Cândido de Figueiredo do universo estafam-se em juntar regrinhas para enclausurar expressões; os prosadores bradam contra os Cândido. A rua continua, matando substantivos, transformando a significação dos termos, impondo aos dicionários as palavras que inventa, criando o calão que é o patrimônio

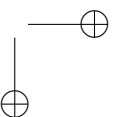
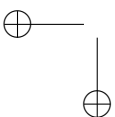
¹³³ *Ibidem*, p. 9.



clássico dos léxicos futuros. A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano (...)¹³⁴.

Concluimos, assim, que os narradores de João do Rio, como autênticos *flâneurs*, lançavam sobre as ruas a estranheza de seus olhares, denunciando, por baixo da aparência de progresso da cidade, o lado de sombra que subjazia ao brilho da modernização. Desse modo, a noite, por sob as luzes feéricas das avenidas, guardava um grito, um silvo angustiados que queria vir à tona. Ler João do Rio é, portanto, ainda hoje, deixar ecoar esse brado rebelde que descortinava o outro lado encoberto do Rio da *Belle Époque*.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 10.





Bibliografia

ANTELO, Raul, “João do Rio”, in *O dândi e a especulação*, Rio de Janeiro, Tauros-Timbre, 1989.

AZEVEDO, Aluísio, *O homem*, São Paulo, Martins, 1970.

BARTHES, Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

BENJAMIN, Walter, *Magia e técnica, arte e política*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter, *Rua de mão única*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

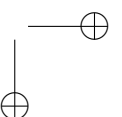
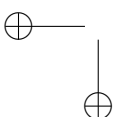
BROCA, Brito, *A vida literária no Brasil – 1900*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

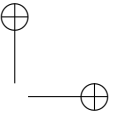
CARASSUS, Emilien, *Le mythe du dandy*, Paris, A. Colin, 1971.

GOMES, Renato Cordeiro, *Todas as cidades, a cidade*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

MARTINS, Luís, *João do Rio (Uma Antologia)*, Rio de Janeiro, Sabiá, 1971.

MOTA, Flávio, “Art-nouveau modernismo e industrialismo”, in Walter Zanini (org.), *História geral da arte no Brasil*, São Paulo, Instituto Walter Moreira Salles, 1983.





RIO, João do [pseudônimo literário de Paulo Barreto], *Cinematógrafo*, Porto, Chardon, 1909.

IDEM, *Dentro da noite*, Rio de Janeiro, Garnier, 1910.

IDEM, *Crônicas e frases de Godofredo Alencar*, Rio de Janeiro, Villas-Boas, 1916.

IDEM, *Vida vertiginosa*, Rio de Janeiro, Garnier, 1917.

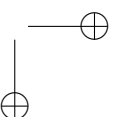
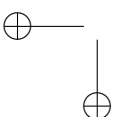
IDEM, *Eva*, 2.^a ed., Lisboa, Portugal-Brasil Ltda., 1927.

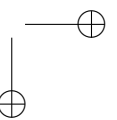
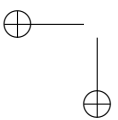
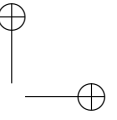
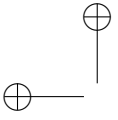
IDEM, *A correspondência de uma estação de cura*, 3.^a ed., Lisboa, Portugal-Brasil Ltda., s.d..

IDEM, *A alma encantadora das ruas*, Rio de Janeiro, Simões, 1951.

RAMA, Angel, *A cidade das letras*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro, *Morte e prazer em João do Rio*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Ed., 1978.







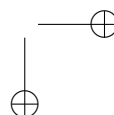
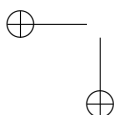
Um romance da *Belle Époque*: A correspondência de uma estação de cura, de João do Rio

Cláudia Poncioni¹³⁵

No final do século XIX, o Rio de Janeiro entra numa fase de mutação: a cidade colonial e insalubre fundada pelos portugueses em 1565 começa uma metamorfose que procuraria fazer dela uma “Cidade Maravilhosa”. Sob a batuta de Pereira Passos, prefeito higienista, a capital começa a se transformar, bairros inteiros desaparecem sob as picaretas e brilhantes avenidas são rasgadas sob os escombros, brotam os primeiros arranha-céus... tudo vibra, tudo se transforma...

João do Rio – Paulo Barreto, jornalista e escritor, foi o primeiro a perceber que as notícias fervilhavam nas ruas, que era preciso sair das redações e partir em busca delas. Durante vinte anos, esse observador arguto foi o cronista sensível, atento e irônico dos salões e dos bas-fonds do Rio de Janeiro, do cotidiano dos cariocas de velha cepa e dos cariocas mais recentes, aqueles que na capital federal tinham ido buscar uma vida melhor...

¹³⁵ Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle.



Seu talento fez sua fama e quase sua fortuna ... Foi um dos raríssimos a viver de sua pena, situação original no Brasil da *Belle époque* que bela não era para os escritores. A abundante produção de Paulo Barreto levou sua obra das páginas dos jornais às estantes das livrarias, dos palcos cariocas aos palcos lisboetas e à Academia Brasileira de Letras¹³⁶. Sua verve, seu olhar atinado, a arte de captar e de descrever em poucas linhas cenas das ruas, dos salões, dos cassinos, a arte do diálogo, a riqueza de seu estilo granjearam-lhe um grande sucesso junto ao público leitor.

Por isso nada mais natural que em 1917, nas colunas de *O País*, tenha sido publicada em folhetins, *A Correspondência de uma estação de cura*. No mesmo ano, as edições Leite Ribeiro lançavam a obra em volume e em 1920 o sucesso permitia uma reedição da mesma. Mas apenas em 1995, com prefácio de Antonio Candido, apresentação de Alexandre Eulálio e notas de Adriano da Gama Koury; a Fundação Casa de Rui Barbosa com o apoio do Instituto Moreira Salles lançava uma nova edição¹³⁷.

Que o cronista social por excelência da vida e dos costumes cariocas tenha escolhido situar seus personagens em Poços de Caldas, no sul de Minas, a 500 km do Rio de Janeiro, não é tão surpreendente como, à primeira vista, pode parecer. É que aquela estação de águas, que deve seu nome às fontes sulfurosas, parecidas com as das Caldas da Rainha, estava no início do século XX ligada por via férrea à capital do Brasil e à cidade de São Paulo. Membros da elite das duas cidades fugiam do

¹³⁶ No Brasil do século XIX e do início do século XX a parca existência de leitores tinha como primeira consequência a imensa dificuldade dos novos autores para conseguirem editar seus trabalhos. Assim os jornais eram, no mais das vezes, o único modo de publicar. Por isso, a maioria dos romances eram primeiro publicados em folhetins.

¹³⁷ Instituto cultural pertencente ao Unibanco, então o segundo banco brasileiro em volume de negócios, fundado em Poços de Caldas, justamente onde transcorre a ação do romance epistolar...



*Um romance da Belle Époque: A correspondência de uma
estação de cura de João do Rio*

93

calor e, na estação mineira, reencontravam-se para verem e serem vistos e para eventualmente cuidarem da saúde.

Estamos num hotel snob. Avisos por todos os lados participam aos doentes de verdade que o lugar não os admite. É exclusivamente de cura mundana¹³⁸.

ou:

... começou a “grande semana”; como eles dizem estrangeiramente, dando a Poços um ar de Deauville da montanha¹³⁹.

Havia também uma razão complementar, em 1917: o medo dos submarinos alemães prendia no território nacional os brasileiros que habitualmente espalhavam-se pela Europa: ricos, aventureiros, caçadores de dotes e gigolôs, mocinhas casadoiras, esposas desencantadas, cantoras cuja virtude era tão fraca como a voz que tinham. . .

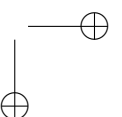
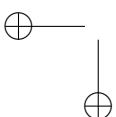
Em resumo, um microcosmos, um extrato de “sociedade civilizada” para quem o Velho Continente e a Cidade Luz eram os únicos centros de interesse, os exclusivos pontos de referência que em tudo era preciso imitar. Uma sociedade que em tudo ignorava a realidade brasileira

Caldas com a guerra tornou-se talvez, pela primeira vez e pela última também, um ponto único de reunião, em que se encontram todos os brasileiros provavelmente nos quatro cantos da Europa não fosse a conflagração¹⁴⁰.

¹³⁸ “Carta n.º I. De Antero Pedreira à Senhora Dona Lúcia Goldsmidt de Resende” in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, Rio de Janeiro, Poços de Caldas, São Paulo, Fundação Casa de Rui Barbosa, Instituto Moreira Sales, Editora Scipione, 1992, 136 p., todas as “cartas” citadas são provenientes dessa edição.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁴⁰ “Carta n.º XI, de D. Maria de Albuquerque à Condessa Hortênsia de Gomenoro”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, *op. cit.*, p. 35.





Que não vê nem sabe da pobreza, da desigualdade social; uma sociedade cujo modo de pensamento e de vida Nicolau Svcenko resume com maestria:

A transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade cariocas foi regido por quatro princípios básicos: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante, uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade – que será praticamente isolada para desfrute exclusivo das camadas aburguesadas – e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense¹⁴¹.

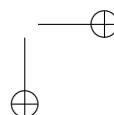
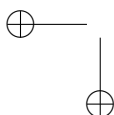
Uma sociedade que se maquila de modernidade, que se cobre com um fino verniz de civilização, aquela sociedade cujas transformações físicas e morais João do Rio tinha descrito em *O Figurino*, conferência publicada em *Psicologia Urbana*. “*Estamos na era da exasperante ilusão, do artificialismo, do papel pintado, das casas pintadas, das almas pintadas*”¹⁴².

Então se o Rio imita Paris, Poços de Caldas copia Vichy, Baden-Baden, Spa ou Bath; mas se a capital não passava de um reflexo distante do Paris de Haussmann, as luzes da civilização chegavam a Poços de Caldas ainda mais deformadas e bruxuleantes. Concentrados em Poços de Caldas, num concentrado do Rio de Janeiro, os protagonistas ainda mais ociosos, ainda mais aventureiros, ainda mais mundanos se observam e entrecruzam seus olhares.

Um ricaço cético, um empresário sem sorte, um neurótico com acessos de lucidez corrosiva, um jogador profissional e cínico, uma rica herdeira forçosamente ingênua, um pretendente que faz cálculos

¹⁴¹ Nicolau Svcenko, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 20.

¹⁴² João do Rio, “O figurino”, in *Psicologia urbana*, Paris, Garnier, 1911.





complexos mas que tem objetivos a curto prazo, uma velha aristocrata nostálgica que sente saudades de sua juventude e do tempo do Império, uma viúva obesa e obcecada pelo jogo, uma jovem moderna e cansada da vida. Personagens tão marcados que só podem ser estereótipos, vão e vêm como insetos sob uma redoma que o entomologista escruta e que o cronista descreve:

Não conheces uma estação de cura no Brasil. É o caos de uma grande cidade abrindo em vício num local ingênuo. Cá encontrei toda a gente das festas e toda a gente menos boa do Rio e de São Paulo. Parecia que estava numa jaula. Estive quase partindo. Mas para onde? Com os submarinos alemães, a Europa é uma lancinante conquista. O Rio enerva-me. São Paulo faz-me perder a calma. Para onde ir?¹⁴³.

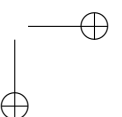
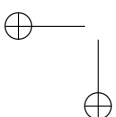
Como é de se esperar, a trama pouco vale: um diplomata carioca tenta seduzir uma jovem paulista; ele é elegante e pobre, ela ingênua e herdeira. . . Apenas conta a descrição de um meio; a crítica social é ligeira, é leve, pois o leitor também poderia ser um dos atores do enredo. Um mundo frívolo pede um romance saltitante; é preciso agradar, divertir, ser de certo modo tão mundano como os personagens, às vezes contudo, a ironia brota interrogando, apontando, criticando. Um romance de costumes que sem querer ou poder castigar, busca fazer sorrir.

Mas a originalidade está no gênero escolhido: um romance epistolar, técnica raramente utilizada na literatura brasileira, como lembra Antonio Candido:

Na literatura brasileira, antes do romance de João do Rio só lembro o de Júlia Lopes de Almeida “Correio da roça”, publicado em 1914¹⁴⁴.

¹⁴³ “Carta n.º V, de Teodomiro Pacheco a Godofredo Pedreira”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁴ Antonio Candido, “A Atualidade de um romance inatual”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit. p. XVI.





Redigidas por dezanove curistas vindos do Rio ou de São Paulo, 37 cartas dirigidas a 17 destinatários, constituem o romance. Embora nenhuma data figure nos cabeçalhos, os fatos que contém e descrevem mostram que foram transcritas em ordem cronológica.

Uma particularidade do romance é que as cartas não têm respostas; também nenhuma pseudo introdução vem justificar sua publicação; não foram encontradas em nenhum baú, o leitor é confrontado de chofre à primeira carta, no calor da ação, a primeira carta serve para situar o cenário:

O desagradável é vir para Poços de Caldas imaginando Saint Moritz e encontrar um desabalado ar de dilúvio¹⁴⁵.

E para dar o tom:

Não foi a descrição impessoal de um dia ou de uma semana que me ordenou. Foi a impressão dos companheiros, alguns nossos conhecidos; foi a intriguinta, a má língua, a indiscrição, personagem tão agradável aos contemporâneos e tão amiga da História¹⁴⁶.

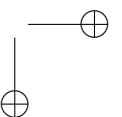
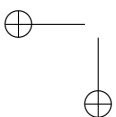
O romance começa e leva o leitor para uma espécie de “correspondência” que não deixa de lembrar a cumplicidade entre o cronista – João do Rio em 1917 era “o” cronista social¹⁴⁷ – e o leitor, dois indivíduos que compartilhem as mesmas referências, as mesmas visões, os mesmos encontros . . .

Para o leitor de hoje, o prazer permanece intacto, é certo que os costumes não são mais os mesmos, mas os tipos humanos são sempre, sempre, os mesmos. Hoje dançam e amanhã dançarão na ciranda da vida.

¹⁴⁵ “Carta n.º 1 de Antero Pedreira à Sra. D. Lúcia Goldsmith de Resende” in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 3.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 5.

¹⁴⁷ A crônica social é ainda hoje, um gênero muito popular no Brasil.





Além disso, João do Rio dá nesse romance mostras de seu talento estilístico: cada correspondente tem um estilo que lhe é próprio, as diversas vozes são distantes e o romance cresce ao som dessa polifonia. *A correspondência de uma estação de cura* permite quase estabelecer um manual epistolar do início do século XX. No romance encontram-se 18 tipos de correspondência: à carta entre dois amigos de sexos opostos e do mesmo meio social, segue-se outra que um oportunista homem de negócios envia a seu sócio tão pouco respeitável como ele. Segue-se ainda outra em que o gerente do hotel faz parte de suas preocupações com a gestão do estabelecimento, etc. Uma ausência marcante num romance articulado ao redor de uma intriga amorosa: nenhuma carta de amor!

Do mesmo modo, se o estilo de cada “autor” traduz sua origem social e sua personalidade este contribui para a verossimilhança dos personagens e das cartas que mutuamente se reforçam.

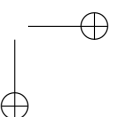
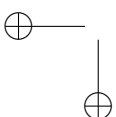
Além disso, merece observação do fato de que essa correspondência é em si um documento do estado da língua portuguesa no Brasil da *Belle époque* (as cartas contêm numerosos diálogos)¹⁴⁸. As cartas testemunham também a “cultura” compartilhada pelo autor e por seus contemporâneos. As numerosas referências clássicas e alusões à vida cultural europeia e sobretudo francesa naquele Brasil da *Belle époque* justificam o grande número de notas redigidas por Adriano da Gama Koury, para a edição de 1995.

Inclusive, um dos personagens dirige-se a outro em francês, prova que o leitor de então, mesmo não sendo perfeitamente francófono, conhecia expressões então correntes nas conversas em certos meios, uso também de João do Rio mas do qual o escritor faz troça:

ele diz em francês porque ficou assentado no Brasil que os maiores horrores ditos em francês são elegantes¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Antonio Candido chama contudo a atenção para um “lusitanismo” que atribui à influência de escritores portugueses, mas também à preocupação de João do Rio em escrever numa língua aceitável pelos editores portugueses.

¹⁴⁹ “Carta n.º VI, de Teodomiro Pacheco ao Sr. Godofredo de Alencar”, in João do



Notemos que Adriano da Gama Koury também deve refrescar a memória do leitor de 1995 quanto a vida política e cultural do Brasil da Primeira República, explicando quem eram Pinheiro Machado, o príncipe Dom Luís de Orleães e Bragança ou ainda a célebre atriz Itália Fausta Poloni.

Trata-se portanto de um romance profundamente inscrito na *Belle époque* brasileira, no qual a multiplicidade de pontos de vista, diversos correspondentes referem-se aos mesmos fatos, enriquece a descrição dos costumes de uma certa elite brasileira ou daqueles que a cercam¹⁵⁰.

As cartas de *A correspondência de uma estação de cura*, remetem aos destinatários (e aos leitores) imagens instantâneas do que veem e vivem os personagens, sendo que o leitor tem a possibilidade de relativizar a visão de um, pelo comentário de outro, como quando Dona Eufrosina queixa-se à filha Eponina, de sua estada em Poços de Caldas:

Não tenho diversões... Aborreço-me com o régimen a ver se acabo com esta doença da gordura que o doutor considera uma diátese dolorosa...

[...] teu marido anda muito mau comigo. Não é que só me manda o dinheiro justo para pagar o hotel... convence-o a mandar mais alguma coisa. Desta vez ainda nem pus os olhos na roleta¹⁵¹.

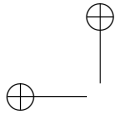
Tendo antes lido o que escrevia Antônio Bastos, jogador profissional ao sócio Major Bento Arruda, o leitor sabe a que se ater:

O jogo cumpre o seu dever... encontrei ... dona Eufrosina de Machado, senhora gordíssima e muito importante. Mas como a velha joga! É a primeira a sentar-se e a última a levantar-

Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁰ Antonio Candido, op. cit., p. XVI.

¹⁵¹ “Carta n.º IV, de Dona Eufrosina de Passos Machado à Dona Eponina de Machado e Sousa”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 13.



-se. Perde sempre e continua. Ainda não pagou o hotel uma só
semana¹⁵².

O leitor percebe e compreende os mecanismos dessa micro sociedade organizada em quatro círculos concêntricos: os ricos, reais protagonistas e pivôs da narração, os artistas que animam a estação; os empregados e serviçais; o povo, distante e quase invisível:

[...] tem a Dona Lúcia o pano de fundo da peça, o povo, o povo destinado a agir muito menos que nas tragédias de Shakespeare...¹⁵³

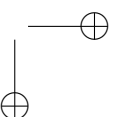
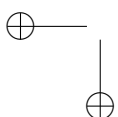
Os códigos da correspondência bastam para situar os protagonistas: o endereço, as formas de tratamento determinam a origem social: Antero Pedreira escreve a uma aristocrata, utiliza *Senhora*; Dona Maria de Albuquerque também, quando se dirige à *Condessa Gomensoro*; a cantora que se esforça por fazer de sua filha educada numa escola de freiras uma senhorita “comme il faut” escreve a: *Mademoiselle Marta Dovani*; já as moças de boa família podem dispensar formalismos e são apenas *Baby Torresão* ou *Guiomar Pereira*.

Do mesmo modo, as relações hierárquicas transparecem nas fórmulas estereotipadas e empoladas: Neném Araújo escreve ao noivo: *Senhor José Joaquim Teixeira, digno sócio da Firma Araújo Silva & Cia*, lembrando assim que no Brasil, no meio dos comerciantes portugueses o *primeiro empregado* tinha como recompensa do trabalho de muitos anos, atrás de um balcão, a mão da herdeira e a consequente entrada na sociedade comercial.

Por outro lado, buscando obter subsídios e precisando manifestar submissão, um filho pródigo escreve ao pai senador: *Sua Excelência o Senador Pereira Gomes*. E quando precisa do apoio financeiro de

¹⁵² “Carta n.º III, de Antônio Bastos ao major Bento Arruda”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 12.

¹⁵³ “Carta n.º I, de Antero Pedreira à Sra. D. Lúcia Godsmith de Resende”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 6.





um rico fazendeiro de Poços de Caldas, um empresário dirige-se ao *Coronel Joaquim Jurumenha, D.D. capitalista*.

Os endereços traçam um verdadeiro mapa dos bairros do Rio de Janeiro e de São Paulo. A arte de João do Rio situa através deles a posição social dos correspondentes:

A Senhora Dona Lúcia Goldsmidt de Resende está em Petrópolis, onde passam o verão o presidente da República, seus ministros e a maior parte da aristocracia carioca; Guiomar Pereira mora na Avenida Paulista em São Paulo; a condessa Gomensoro na rua São Clemente, no então aristocrático bairro de Botafogo; a carioca Baby Torresão, no Alto da Boa Vista; o senador na Tijuca; o escritor recebe suas cartas no Jockey Club. No entanto, morar na Pensão Bucarest em São Paulo ou na rua do Passeio no Rio, é consequência das dificuldades materiais que atravessam os destinatários, sem que seja preciso dar maiores detalhes.

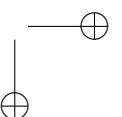
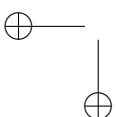
Porém, o interesse desse romance, não se limita a esses aspectos técnicos nem a seu caráter documental; João do Rio utiliza todos os recursos e toda a arte do gênero epistolar.

A intriga, relativamente pobre, que serve de pretexto a quadros de costume, lembra os quadros que o teatro de bulevar utilizava em profusão; os diálogos muito numerosos acentuam esse caráter teatral reforçado por referências recorrentes à ribalta.

Exatamente agora parece que vai levantar o pano. O contrarregista é o jovem gerente. (Olga da Luz) Querendo casar por amor e perseguida por um batalhão de caçadores de dotes. É o velho drama, ou se você quiser, a antiquíssima opereta¹⁵⁴.

Sem dúvida, o autor consagrado de peças como *A Bela Madame Vargas* que conheceu grande sucesso no palco do Teatro Municipal de Rio, sabia como ninguém “encenar” e cada uma das cartas além de

¹⁵⁴ “Carta n.º VIII, de Antero Pedreira à Sra. D. Lúcia Goldsmith de Resende”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 31.





ser um capítulo também pode ser um “quadro” como eram os famosos “tableaux” do Folies Bergères.

Mas o que lhe escrevo hoje seria um capítulo de romance, em que se desenha a figura de um moderno rapaz¹⁵⁵.

E também:

Esse espanhol só fala francês; eu não tenho o hábito do espanhol. Mas só encontro uma palavra para definir o momento em que os dois grupos se encontram: – *Tableau!*¹⁵⁶.

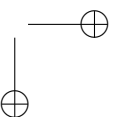
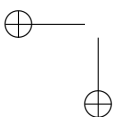
Além disso os cenários são simples (o Grand Hotel de Poços de Caldas, os casinos) a descrição da natureza feita por João do Rio com grandes pinceladas de cores vivas, não deixa de lembrar um pano de fundo de um palco de teatro. Nessa ótica, os correspondentes seriam atores que leem num palco, a um público que, com cumplicidade, ouve esses monólogos que apresentam a versão dos remetentes sobre os fatos e introduzem outros personagens, os de segundo plano, que não escrevem, como os Oleps, casal de bailarinos russos que dançam o maxixe como ninguém, o coronel Titino Jurumenha, amante rico e enganado de Ivette Ripp a dançarina morfinômana e sem talento, dentre tantos outros.

Nós, leitores e *voyeurs*, somos os únicos a termos acesso a esses múltiplos pontos de vista, a podermos desfrutar desses “quadros” pontilhistas que fazem compreender os atos de uns e de outros porque conhecemos seus hábitos e que cúmplices do autor como somos, estamos na primeira fila da comédia.

A crítica daquela sociedade – onde a frivolidade das relações entre curistas se reveste de uma vontade de não enxergar a sociedade brasilei-

¹⁵⁵ “Carta n.º XXXIII, de Antero Pedreira à Excelentíssima Sra. D. Lúcia Goldsmith de Resende”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 98.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 65.





leira real cujo trabalho e esforço financia a existência de esses seres que vivem pela e para as aparências – é caricata, e às vezes burlesca:

... as senhoras vestem no mesmo costureiro da Rua da Paz e os homens fazem o possível para fingir a peça francesa de boulevard¹⁵⁷.

Inteiramente dedicada a copiar o modelo europeu, como podia essa “gente bem” da República Velha interessar-se pela realidade sofredora e logo desagradável, do Brasil? Teodomiro Pacheco, parisiense neurastênico encarna o brasileiro abastado que vira as costas a seu país:

Teodomiro de Sá Pacheco é um brasileiro como deve haver muitos outros. Tem como base das suas opiniões – o Brasil é um país à beira do abismo; e desconhece por completo o Brasil. Em compensação, viaja à Europa, de que conhece muito bem os menores detalhes¹⁵⁸.

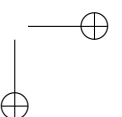
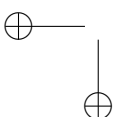
A viagem de trem de São Paulo a Poços de Caldas, a subida da Serra da Mantiqueira, que conta Antero Pedreira lembra sem dúvida a viagem de Jacinto que, em *A cidade e as serras*, por primeira vez viaja a Tormes. Ambos execram uma natureza que ignoram e à qual têm horror pois suas referências são exclusivamente exógenas¹⁵⁹.

A noção de Teodomiro acerca da natureza do Brasil limitava-se às flores – mata virgem, inacessível à mão humana. Logo ao deixar Campinas, diante dos seus olhos estendeu-se o mar de café. Era café, pelo que ele vira em fotografia. [...] Outra noção de Teodomiro era que, ao deixar as avenidas do Rio ou de São Paulo, teria de encontrar índios e negros. Não via índios.

¹⁵⁷ “Carta n.º XV, de Antero Pedreira à Sra. Dona Lúcia Goldsmidt de Resende”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 48.

¹⁵⁸ “Carta n.º V de Antero Pedreira à Sra. Dona Lúcia Goldsmidt de Resende”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 15.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.16.





Pretos eram raros. Mas o curioso é que o ar, a natureza, moldara tanto as criaturas que havia velhos italianos com o aspecto de caciques de taba aimoré. . . os bois repousando em torno das grandes árvores, nos pastos imensos, lembravam-lhe quadros de animalistas vistos nas últimas exposições, e os coqueiros, que de vez em quando surgiam nos milharais, recordavam-lhe umas gravuras coloridas que representavam o coqueiro com um negro em baixo e tinham como título o seguinte: “L’Afrique”.

Assim, a descrição da paisagem só pode ser livresca e o estilo da carta é decorrência disso:

Afinal, durante uma grande extensão, a bordura dos cafezais re-
nitentes e reluzentes passou a ser de árvores cujas folhas de verde
pálido, em forma de gomos, se ligavam formando as válvulas de
conchas, onde se derramava uma cor de vinho. Vistas de cima,
essas árvores eram como candelabros erguendo vírides patenas
molhadas de mosto. . . Teodomiro queria descobrir o nome des-
sas árvores lindas e ao mesmo tempo receava advinhá-lo, no seu
mundanismo e na sua literatura. . . ¹⁶⁰.

De repente o Brasil até então ignorado entra em cena: o trem pára
para embarcar uma criança vítima de uma crise de malária. . . a imagem
bucólica de Teodomiro se esvai:

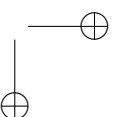
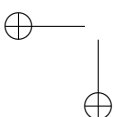
Era o Brasil de que sempre ouvira falar o elegante Teodomiro.
Por isso, a neurastenia de novo o atacou no seu aspecto de misan-
tropa. Encolheu-se e olhou a paisagem. Essa continuava com
café e milho. Afinal, já cansava tanto café, tanto milho. . . ¹⁶¹.

E quando o neurótico chega a Poços de Caldas e cruza o narrador
este surpreso exclama: “ – Tu, na selva?”¹⁶².

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶² “Carta n.º I, de Antero Pedreira à Sra. Dona Lúcia Goldsmidt de Figueiredo”,
in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, *op. cit.*, p. 5.





O misterioso Brasil real que coloca os personagens em situação de cerco se exprime através de diversas alegorias das quais a mais marcante é a da tia Rita, velha, pobre e doente que encarna a visão do Terrível: os veranistas visitam seu casebre como se fossem ao teatro:

[...] a tia Rita. Uma mulher que, há vinte anos não se move e até hoje espera a cura na mesma posição! Um espetáculo horrível. Entrem [...]¹⁶³.

Segue-se uma cena que retrata uma decadência física extrema. As almas piedosas dos veranistas, prestes comprarem suas boas consciências com uma boa esmola, lhe perguntam o que mais deseja no mundo, a resposta da Tia Rita, vem como uma chicotada:

– O meu desejo... Vossa Senhoria quer saber o meu desejo?
– Só Deus, eu quero viver!
– Mesmo assim, Tia Rita?
– Mesmo assim... eu tenho medo de morrer! Eu quero viver!
Viver... viver... mais... mais... mais!¹⁶⁴.

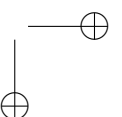
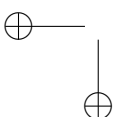
O dinheiro que comanda a vida dos veranista, nada vale para o povo doente que almeja apenas a sobreviver. O autor contudo não impinge ao leitor nenhuma lição de moral a ele cabe conferir à *Correspondência de uma estação de cura* o sentido que nela quiser encontrar.

* * * *

Apenas muito recentemente, a obra de João do Rio começou a sair dos arquivos dos jornais; o mesmo ocorre com as peças de teatro que

¹⁶³ “Carta n.º XIX, de Teodomiro Pacheco ao Sr. Godofredo de Alencar”, in João do Rio, *A Correspondência de uma Estação de Cura*, op. cit., p. 59.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 58.





pouco a pouco deixam de ser apenas títulos na memória de estudiosos¹⁶⁵.

A reedição de *A correspondência de uma estação de cura* deveu-se à sua forma raríssima na literatura brasileira; com efeito, este romance epistolar é, como vimos, uma curiosidade, um testemunho de um tempo remoto, de uma língua do passado. É contudo, um exercício estilístico agradável, a série de Quadros que o compõem é viva, alegre e a pluma do autor, acerada.

Trata-se de um exemplo do sucesso da utilização de técnicas próprias à crônica num romance cuja arquitetura é, finalmente, bastante complexa. O primeiro aspecto poderia talvez justificar a crítica de Viriato Correia para quem a coletânea não era a bem dizer um romance, mas apenas uma série de crônicas. João do Rio contestou a crítica e afirmou claramente que a obra era construída e respondia a um plano preconcebido¹⁶⁶.

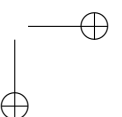
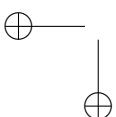
É bem verdade que as técnicas utilizadas lembram a crônica: o leitor, brutalmente “abordado”, é colocado de chofre diante das cartas e ninguém lhe indica quem é Teodomiro Pacheco, Antero Pedreira ou qualquer um dos diversos correspondentes. Além do mais, a esse leitor o autor descreve um mundo que ambos conhecem, da mesma forma que ocorre numa crônica.

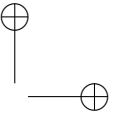
Mas *A correspondência de uma estação de cura* é um romance de verdade. O desfecho é testemunho disso: as cartas nunca chegaram a ser enviadas. Foram transcritas por um funcionário enlouquecido no registro contábil que, no final de sua estada, Teodomiro Pacheco envia a seu amigo Godofredo de Alencar.

Esse homem de Letras – o qual o leitor lembra-se sem dúvida – tinha publicado no ano anterior *Crônicas e frases* e não passa de uma das sucessivas máscaras de João do Rio. A carta é destarte um espelho

¹⁶⁵ Note-se contudo o interesse atual pela obra de João do Rio, sobretudo depois dos estudos de Flora Sussekind e de Raúl Antelo.

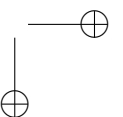
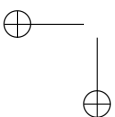
¹⁶⁶ A edição de 1992 comporta um curto artigo de João do Rio: “A forma de um romance”. Trata-se de uma resposta.





que reflete inúmeras imagens. João do Rio se vê nesses personagens que vivem do supérfluo, já que vive desse mundo de pacotilha do qual o jogo é, no romance, a metáfora onipresente. Não deixa de ser, no entanto, crítico em relação a essa sociedade à qual tudo deve.

No final do romance o leitor sabe que é graças a Godofredo de Alencar que essa correspondência bizarra não se perdeu. Mas sabe, sobretudo que sob esse nome, esconde-se João do Rio, que detrás de suas máscaras sucessivas engana e também encanta.



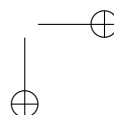
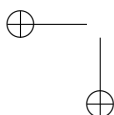


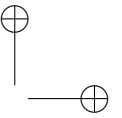
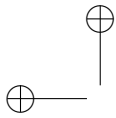
Literatura e prestidigitação: alguns romances coletivos no Brasil oitocentista

Gilberto Araújo¹⁶⁷

Se pintássemos as pontas dos dedos e tentássemos com elas assinar nosso nome, o resultado seria, provavelmente, uma nódoa colorida, sob a qual se esconderia o nome original. Para identificar o signatário, o leitor precisaria de algum esforço, tendo inclusive grande chance de frustrar-se na empreitada de reconhecimento da firma. Pouco estudadas, as obras coletivas também rasuram a individualidade de seus criadores, diluindo-os numa espécie de mínimo múltiplo comum, uma voz geral que, pertencendo a todos, pertence a nenhum, como se a morte dos autores gerasse o Autor do livro comunitário. Tais obras

¹⁶⁷ Gilberto Araújo é professor substituto de Literatura Brasileira da UFRJ, onde também desenvolve pesquisa de Doutorado sobre o poema em prosa no simbolismo brasileiro. Na mesma instituição, defendeu dissertação de Mestrado sobre as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. Já palestrou em diversas universidades brasileiras e estrangeiras, dentre elas as de Lisboa, Coimbra, Porto, Paris (Sorbonne Nouvelle – Paris III), Londres (King’s College) e Viena. Além disso, é pesquisador e redator da Academia Brasileira de Letras. De sua produção em livros destacam-se *Melhores crônicas de Humberto de Campos* (Global, 2009) e *Júlio Ribeiro* (ABL, 2011), dentre outros.

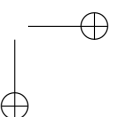
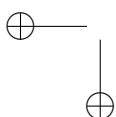




situam-se, portanto, na contramão de uma tendência que, desde o romantismo, consagrava a originalidade autoral: se os românticos sentiam em si o “borbulhar do gênio”, julgando-se dotados de inspirada capacidade de expressão, os naturalistas tampouco foram modestos, acreditando-se capazes de debelar as mazelas sociais. Os simbolistas, por sua vez, seriam assinalados porta-vozes dos arcanos cósmicos, enquanto os parnasianos, como beneditinos, isolavam-se da humanidade para burilar versos. No entanto, essas características gerais refletem apenas a intenção da maioria dos escritores ou a inclinação de certos estilos de época, o que não significa que a totalidade da literatura então produzida compactuasse com o ideal da hegemonia autoral. Fosse assim, não estariam na segunda metade do século XIX brasileiro a origem e a consolidação das obras coletivas, que, conforme apontamos, flexibilizam a supremacia do autor no processo criativo.

Na *belle époque* brasileira, foi alta a safra de títulos dessa natureza, dispersos em periódicos ou reunidos em livros. Entre 1880 e 1920, sugeriram parcerias de dois, três, quatro e até de dez ou mais escritores. Essa epidemia de trabalhos em grupo harmoniza-se com a vivência da boemia literária, em que se compartilhavam livros como se dividiam mesas de bar.

Nas parcerias em dupla, o nome mais constante foi Olavo Bilac, que estendeu a mão a Guimarães Passos, a Luís Murat, a Magalhães de Azeredo, a Pardal Mallet e, sobretudo, a Coelho Neto, dentre outros. Mas de Bilac trataremos depois. Por ora, importa ressaltar que neste ensaio privilegiaremos o gênero romanescos, onde mais proliferaram obras conjuntas, e, nele, os títulos assinados por mais de três autores. Julgamos que nessas condições mais bem se consuma o espírito da obra coletiva: embora usualmente cada autor escreva sozinho um capítulo ou um segmento do romance, nas obras feitas a dois, preserva-se mais facilmente a individualidade autoral, ao passo que, quando em diálogo com um grupo maior, mais o artista precisa ajustar-se aos caminhos abertos pelos confrades. Em certa medida, a obra alcança autonomia, deslocando o autor do centro do livro. Já que nosso interesse





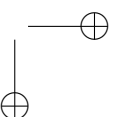
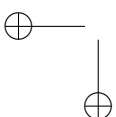
é justamente verificar os dispositivos de diluição autoral nos romances coletivos, fica justificada a seleção dos títulos subscritos por mais de dois escritores (afinal, ao garçom importa mais a mesa como um todo do que os clientes nela abancados). Ressaltemos ainda que nos restringimos aqui às obras já reunidas em livro, carecendo os periódicos, onde nasceu a maioria desses volumes, de urgente e atenta investigação.

A casca da caneleira

No Brasil, a primeira obra coletiva de que se tem notícia apareceu no Maranhão, em 1866, nos estertores do romantismo. Encartada no periódico *O Publicador* entre fevereiro e abril de 1866, *A casca da caneleira* teve os dois primeiros capítulos republicados em março no jornal *A Coalizão*, sendo no mesmo ano compilada em livro editado por B. de Matos, em São Luís. Foi assinada por onze autores, quantificados erroneamente na folha de rosto como “uma boa dúzia de «esperanças»”, possível flerte jocoso com os doze pares de França. São eles: Gentil Braga, Joaquim Serra, Raimundo Filgueiras, Marques Rodrigues, Trajano Galvão, Sotero dos Reis, Henriques Leal, Dias Carneiro, Sabbas da Costa, Caetano C. Cantanhede e Sousândrade, todos mascarados em pseudônimos. O emprego de nomes falsos tornar-se-á marca dos romances coletivos brasileiros, prática que reitera o desejo de descaracterizar ou desestabilizar a identidade autoral. Joaquim Serra, em carta a Gentil Braga, chega a falar em desfiguração: “Como em toda empresa perigosa ou grotesca, entra-se em cena de rosto coberto, viseira ou máscara; cota de malhas ou dominó, cada um vem muito desfigurado”¹⁶⁸.

Essa e mais outra correspondência endereçada a Flávio Reimar, pseudônimo de Gentil Braga, apareceram no periódico *O Publicador*,

¹⁶⁸ Gentil Braga, Caetano C. Cantanhede, Dias Carneiro, Sabbas da Costa, Raimundo Filgueiras, Trajano Galvão, Henrique Leal, Marques Rodrigues, Sotero dos Reis, Joaquim Serra, Sousândrade, *A casca da caneleira*, 2.^a ed., São Luís, Edições SIOGE, 1980, p. XIV.





no qual Joaquim Serra, travestido de P.C. [Pietro de Castelmare], anunciava *A casca da caneleira* como um texto dinâmico, bem-humorado e descompromissado, cuja pouca relevância, aliás, fazia paralelo com o nome da coluna assinada pelo seu idealizador, “Terra a Terra”. Sua filiação, diz Joaquim, remontaria a *Le croix de Berny*, romance coletivo organizado pela francesa Georges Sand, e ao folhetim também coletivo *Steeple-chase*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 1858. Tais informações prefiguram dois aspectos fundamentais de *A casca da caneleira*: o primeiro, o contraste entre a proposta de criação comunitária e a permanência de um organizador, ao qual os demais escritores obedeceriam: no caso, Joaquim Serra, que, especularmente, destaca a coordenação de Georges Sand: “O chiste do negócio estava em cada um escrever os seus capítulos, ficando a cargo da autora da ideia, a união deles, nexos e o desenlace”¹⁶⁹. Ele próprio assumirá sua função aglutinadora:

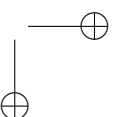
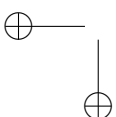
Sendo diversos os colaboradores, o autor deste preâmbulo aceita para si a responsabilidade dos maus capítulos; visto como, quanto houver de bom nos demais, não pode deixar de pertencer aos seus distintos companheiros.

Demais, ele, armado de poderes papais, ligou e desligou, ordenou e destramou os incidentes, e as páginas que lhe foram remetidas. A ele, pois, o desprezo da urdidura e as asperezas que forem notadas nas respectivas soldas¹⁷⁰.

Ainda há, portanto, um centro de comando (“poderes papais”), com poder de intervenção no conjunto. Em termos boêmios, diríamos que Joaquim Serra paga a conta da mesa.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. XIII.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. XV.





À existência de um quartel general soma-se o intenso dinamismo do enredo, aludido pela referência ao *Steeple-chase*, corrida equina de obstáculos:

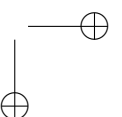
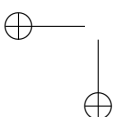
o romance é feito por muita gente; que ele não quer provar coisa alguma, e finalmente a fraseologia, em certos capítulos, é o propositalmente crua e coimbrã, os *sportsmen*, que entram neste *steeple-chase*, galopam, cada um para o seu lado, fazendo uma grande cortesia ao respeitável público¹⁷¹.

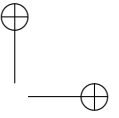
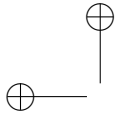
A aparente despreensão do projeto coletivo assume conotação crítica, pois ataca os escritores que disfarçam a inconsistência estético-ideológica em planos obscuros e grandiloquentes. Portanto, não é casual a alusão à Questão Coimbrã, cujo ícone, Antero de Quental, defendia, como sabemos, a originalidade dos escritores e o compromisso dos homens de letras com sua nação. Em “Bom senso e bom gosto” e “A dignidade das letras e as literaturas oficiais”, o escritor português recusa a imitação dos mestres, sobretudo António Feliciano de Castilho, preferindo que cada poeta pesquise sua voz individual e intransferível, ainda que modesta. A argumentação de Antero é, sem dúvida, louvável, pois substitui o paradigma da imitação pelo da criatividade; todavia, no calor do debate, o romântico por vezes extrapolou na valorização do artista, atribuindo à escrita a magnitude dum trabalho de Hércules. É a essa suntuosidade literária que *A casca da caneleira* se oporá, uma vez que, se a grandiloquência não foi exatamente uma falha de Antero de Quental, foi a de vários românticos brasileiros, que, almejando escrever a nação e a humanidade, mal conseguiram fazer um poema. . . Pensemos, por exemplo, em Gonçalves de Magalhães. Por isso, *A casca* debocha de sua pequenez: “este volume, apesar de pouco volumoso, é um grande livro”¹⁷²; “Ora, essa razão é que este escrito não pode, não deve e não quer provar coisa alguma”¹⁷³.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁷² *Ibidem*, p. 3.

¹⁷³ *Ibidem*, p. XVI.





Além disso, ao referir-se restritivamente ao Brasil, terra onde grassaria o mau gosto (“filósofos queridos da turba que nunca pensou”), Antero acendeu ressentimento nos escritores maranhenses, que então retrucaram ao português, talvez não porque discordassem necessariamente dos princípios por ele postulados, mas porque ele feriu os brios dos autores patriotas. Ironicamente, *A casca da caneleira* endossa, nesse sentido, o compromisso dos autores com sua pátria, atendendo a uma das reivindicações de Antero. . . Ofendidos, os maranhenses deslocaram ou ampliaram o alvo do combate: em vez de refutar especificamente o juízo depreciativo do Brasil, o que provavelmente mais os feriu, preferiram atacar geral e ironicamente Coimbra e a Questão Coimbrã:

A luz vem do oriente; a sombra vem. . . de Coimbra¹⁷⁴.

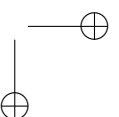
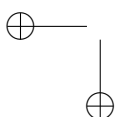
(. . .) esta inconcussa verdade só existe para o leitor que não estiver iniciado nos mistérios da escola coimbrã dos Srs. Antero de Quental e Cerqueira Lobo. Esta escola, que é moderníssima, e que tem sido imortalizada por todos os irmãos, filhos e sobrinhos Castilhos, atrai atualmente a atenção de todo o mundo culto, pelo infinitamente maravilhoso da ideia e da expressão. Nós, como entusiastas adeptos da escola coimbrã, da qual damos uns rápidos toques de iniciação aos leitores, no programa deste livro, vamos entrar agora no mais pleno dos seus domínios para explicar o que seja a **Casca da caneleira**¹⁷⁵.

No bojo da resistência a Antero de Quental, surge a ridicularização do idealismo excessivo dos românticos –

A **sintética do ideal**, a **subjetividade do panteísmo** e outras enormes palavradas da nova literatura, precisavam de tão bons apóstolos.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 75.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 71-72.





O **ideal** hoje é tudo; a realidade do ideal; o grande ideal, o ideal absoluto, eis as incógnitas que nós e os moços de Coimbra devemos de desencovar¹⁷⁶

–, ao qual os brasileiros retrucarão chistosamente: “Um capítulo atrás do outro, e todos atrás do ideal de cada um”¹⁷⁷; “Cada um escreveu o que quis, e foi completo senhor do seu nariz”¹⁷⁸.

Mas do que trata *A casca da caneleira*? Basicamente, de duas quadrilhas amorosas: Américo, que amava Júlia, que casou com Fabrício das Neves. Carlos, que amava Clara, que casou com Américo, amigo de Carlos. Tais peripécias, bem como os diálogos abundantes, a caracterização breve e superficial das personagens, o socorro do gênero epistolar para preencher as lacunas narrativas e os ganchos retroativos ou prospectivos do enredo constituem o arcabouço tipicamente folhetesco do livro, fazendo o entrecho viver de sua própria autorreferência. Com isso, o romance coletivo matiza o conceito de autenticidade, pois cada capítulo trilha os rastros dos anteriores, processo que, em escala mais ampla, revela que todo texto é em si intertextual e que o autor é sempre a sombra de outros. Em contrapartida, ao zombar dos exageros do folhetim, *A casca da caneleira* ironiza seu próprio suporte, com o qual passa, assim, a manter uma relação ambígua de apropriação e de recusa:

Esta cena, aparvalhadamente amorosa, continuou largo tempo na mesma clave e afinação.

Duvido que o leitor esteja disposto a ouvir as variações e, por isso não o conduzo mais avante.

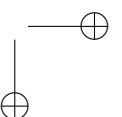
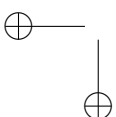
Entretanto,¹⁷⁹.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 4.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 3.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 3.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 48.





O que ela [Clara] pensa, não posso e não o devo dizer. Adivinhe o leitor, que, sem dúvida, é mais iluminado nestas cousas do coração.

O que afirmo apenas é que o pobre Carlos não figura nesta cena, nem mesmo como comparsa ou acessório.

Ele, o antigo protagonista!¹⁸⁰.

Além do leitor e dos personagens, ambos escarnecidos pela previsibilidade, outras marcas românticas são farpeadas. A pompa histórica, por exemplo, é minimizada: mencionemos Fabrício das Neves, marido de Clara, o qual nasceu no dia 29 de fevereiro de 1784, uma data bissexta, tendo ainda sua estirpe familiar associada ao surgimento da frase feita: “morreu o Neves”. O casamento não nasce do amor, mas do interesse: “Júlia não era nenhuma heroína de balada; o casamento dava-lhe um marido, e um marido como Fabrício significava: o teatro lírico, o Cassino, os passeios e tudo mais, fora das pesadas portas do lar doméstico”¹⁸¹.

O livro se encerra com um “Caleidoscópio final”, que desvela ironicamente a concepção profundíssima da obra, revelando a densidade de seus pormenores mais frívolos. O título, por exemplo, embora flagrantemente desconectado do enredo, recebe minuciosa e debochada explicação filológica, com requintes de intenção que contrastam com a superficialidade indiciada pela palavra “casca”:

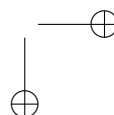
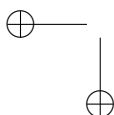
A parte externa das excrescências folhosas e germinativas, e que na tosca linguagem moderna chama-se **casca**, representava o crisalidismo do amor real e especulativo.

Vinha a palavra do grego antediluviano – **Kascté** – cuja fóssil significação era coração em concha – pela forma musculosa rimate no primário terreno do globo incandescente¹⁸².

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 49.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 21.

¹⁸² *Ibidem*, p. 73.





caneleira era a perfumosa das teorias embriônicas sociais e servia de símbolo aos enredos tecidos na existência doméstica¹⁸³.

Assim – **Kasceté Kanneloptos** – queria dizer: **enredo do coração em concha** – ou travessuras de que é o amor capaz¹⁸⁴.

O discurso altissonante é novamente ridicularizado. Desta vez, pelo pastiche, em processo semelhante ao que Mário de Andrade empregaria na “Carta pràs Icamíabas”, em *Macunaíma*:

A pneumatologia helênica era a dualidade dos inorgânicos em refração completa, segunda a média de Aristóteles. Combinava-se em espirais simétricos com a panóptica do sentimento, produzindo a união sexual do visível e do invisível.

As aclimações piromáticas do encéfalo engurdino formavam a terciária escala dos círculos cilíndricos e resumiam em si o mardoquismo platônico, posto em autogonia cósmica com as fragilidades do pensamento¹⁸⁵.

A valorização *a posteriori* das migalhas do livro desmistifica o autor e corrobora a independência da obra, como se ela, e não o escritor, conduzisse seu próprio percurso. Lembremos que, no “Exórdio dispensável”, Joaquim Serra já alegara que, num romance coletivo, “o fora de propósito também é rigor”¹⁸⁶. Disso resulta a escrita do improvisado, do erro, do inacabado, do provisório, o que é muito moderno: “Escrever um romance descosido; completá-lo sem saber como, e, no fim de contas, levar a incongruência para o aparelho da lógica; é seguramente atinar com a escola moderníssima, e mostrar vocação decidida para a coisa coimbrã”¹⁸⁷.

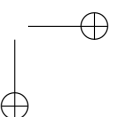
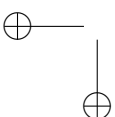
¹⁸³ *Ibidem*, p. 73.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 73.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 72.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 4.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 3.





Esse descentramento é curiosamente anunciado pelo próprio organizador do livro. No capítulo introdutório, Joaquim Serra cria uma pequena parábola que desmonta a teoria heliocêntrica:

Não há qualquer ebulição que possa ser perpétua; em se chegando a certo período da revolução dos séculos, o centro irradiador da claridade ficará resfriado; deste resfriamento resultará o ficar fosco o disco luminoso; e, perdido o equilíbrio pela extinção do calórico, o centro do engenhoso sistema do Copérnico desprender-se-á, como um aerólito, *em demanda, a seu turno, de um centro, que jamais será encontrado*; o enorme aerólito fará uma viagem infinita, porque o espaço não tem limites.

Partindo do centro o rompimento das leis do equilíbrio, as órbitas descritas pelos satélites ficarão sem motivo de ser e acompanharão *o centro desequilibrado*, na mesma carreira vertiginosa através do espaço.

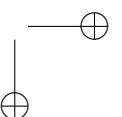
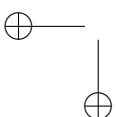
(...)

O romance do fim do século XIX há de apresentar em si a con-substanciação de todas as maravilhas modernas, e dar um assinalado passo adiante¹⁸⁸.

O autor, como um sol iluminado, perde seu cetro. A obra se faz no *aqui* e no *agora*, no tempo do autor, com todo os riscos e imprevistos interpostos pelo presente. Quando o escritor estava no centro do processo criativo, lembra Barthes, a obra vivia no passado, sob o qual o escritor tinha total domínio.

Na década de 1870, praticamente não houve romance coletivo no Brasil, possivelmente porque, nessa época, o jornalismo ainda não sustinha o homem de letras, que, assim, precisava recorrer a profissões paralelas. Nos decênios seguintes, o estreitamento entre literatura e jornalismo permitiu alguma profissionalização ao escritor, condição facilitadora do espírito boêmio, que, conforme dissemos, engendrou as

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 6.





obras coletivas. Conforme observa Brito Broca, “de 1880 em diante, o Jornalismo possibilita ao escritor não morrer de fome, consumindo as horas nas mesas dos bares e dos cafés”¹⁸⁹. Relembremos, além disso, que, em 1870, apareceu *O mistério da Estrada de Sintra*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, o que certamente animou a aventura da criação coletiva.

Em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em julho de 1890, Pardal Mallet rememora a união dos boêmios, em comentário perfeitamente aplicável aos romances coletivos por eles produzidos:

Nós fomos um grupo principalmente solidário pela amizade, divididos embora por essa eterna questão da arte, que cada qual interpretava ao seu feitio, atirados uns contra os outros por essa fatalidade da vida faz rivais, nunca faltamos ao apelo do interesse coletivo, nunca deixando de ser – um por todos, todos por um (...) ¹⁹⁰.

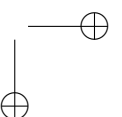
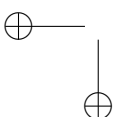
O caso Olavo Bilac

Na década de 1880, temos a pouco lembrada estreia de Cruz e Sousa, num livro coletivo de poemas: *Julieta dos Santos*, de 1883, assinado pelo Cisne Negro, Virgílio Várzea e Santos Lostada. No âmbito simbolista, que infelizmente não comentaremos, Virgílio Várzea e Oscar Rosas nos brindariam, em 1901, com o romance *George Marcial*. Mas voltemos à prosa de ficção de fins do século XIX.

Em 1886, aparecem os *Contos infantis*, das irmãs Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira. As parcerias duplas se tornariam marca da incipiente literatura infantil nas duas décadas subsequentes. Sem dúvida, o par mais famoso foi Olavo Bilac e Coelho Neto, que, entre 1898

¹⁸⁹ Brito Broca, *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1991, p. 319.

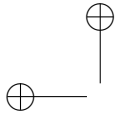
¹⁹⁰ Cf. *apud*, 2011, p. 18.



e 1922, nos legaram quase uma dezena de livros nesse formato: *Terra fluminense* (1898); *Contos pátrios* (1901); *Apólogos* (1904); *Teatro infantil* (1905); *A pátria brasileira* (1909); *Breviário cívico* (1921); *Mandamentos cívicos* (1922), dentre outros. Essas sementes do livro didático no Brasil, assemelhando-se à cartilha, detinham nítida intenção pedagógica, conforme o próprio Bilac estamparia no prefácio de um livro só seu, as *Poesias infantis*, de 1901: “O que o autor deseja é que se reconheça neste pequeno volume, não o trabalho de um artista, mas a boa vontade com que um brasileiro quis contribuir para a educação moral das crianças do seu país”¹⁹¹. Outras obras, como *A pátria brasileira* ou *Contos pátrios*, trazem a vinheta “educação moral e cívica”. Na mesma linha, Bilac daria a mão a Manuel Bonfim em *Através do Brasil*, de 1910. Em 1909, João do Rio e Viriato Correia subscreveram *Era uma vez...*, reunindo contos infantis de ambos. Essas dobradinhas funcionavam, na verdade, como uma espécie de antologia, iniciando as crianças no folclore brasileiro, nos códigos de comportamento, nas diversas regiões do país. Muitas vezes escritos sob encomenda, esses livros circulavam nas escolas, exigindo rápida elaboração, o que possivelmente solicitou a parceria de autores renomados para otimizar o tempo de escrita da obra. Como se vê, as obras coletivas, nesse caso, não estão empenhadas em trapacear o leitor que vangloria a santidade autoral.

Este, porém, não é o caso de *O esqueleto*, o romance coletivo mais intrigante de nossa *belle époque*. Assinado por Victor Leal, foi publicado em folhetins na *Gazeta de Notícias*, de 17 a 31 de março de 1890, e em seguida em volume, pela tipografia do mesmo jornal. Na mesma *Gazeta*, de 30 de junho a 14 de agosto de 1891, Victor Leal voltou com *Paula Matos ou O monte de socorro*. Nas páginas do jornal, o leitor encontrava um retrato de Victor, gravado por Hastoy. O moço era considerado um autor romântico, que seduzia muitas leitoras. Todavia, Victor Leal não era propriamente *um* autor, mas vários. *O esqueleto*,

¹⁹¹ Olavo Bilac, *Poesias Infantis*, 18.^a ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1952, p. 10.



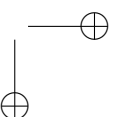
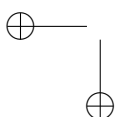
por exemplo, foi escrito por Olavo Bilac e Pardal Mallet; já *Paula Matos ou O monte de socorro* resulta de uma parceria a oito mãos: Bilac, Mallet, Coelho Neto e Aluísio Azevedo. Como se vê, Victor Leal encarna, por excelência, o processo de diluição autoral, oferecendo sua máscara a grupos diferentes de escritor.

O caso torna-se ainda mais interessante, quando, no início desse mesmo ano, de fevereiro a março, Aluísio publicou, também na pele de Victor Leal, o folhetim *A mortalha de Alzira*, o que acabou por confundir críticos e editores: ao longo do século XX, *O esqueleto* circularia equivocadamente, em sucessivas reedições, nas *Obras completas de Aluísio Azevedo*. Ao publicar *A mortalha de Alzira* em livro, chegamos ao requinte da esquizofrenia autoral, ao lermos a dedicatória do romance: “Aos leitores de Victor Leal: Aluísio Azevedo”. Como se vê, o autor *stricto sensu* dedica-se a seu próprio fantasma. No prefácio ao livro, publicado em 1894, Aluísio assume que escreveu o romance por encomenda do jornal, que exigia uma história “bem romântica e bem fantasiosa”¹⁹². Desse modo, o pseudônimo de Victor Leal veio mesmo a calhar: conferia coerência ao enredo romântico, já que assim os leitores o conheciam, e livraram Aluísio Azevedo da pecha de fantasioso. Lembremos que, nessa época, o escritor estava inteiramente empenhado na causa naturalista: em 1890, ele publicara o romance *O cortiço*.

Ao ler *A mortalha de Alzira*, Bilac escreve, também na *Gazeta de Notícias*, uma crônica interessante em que revela quem era Victor Leal:

Victor Leal. . . Lembram-se as leitoras do seu retrato, estampado na *Gazeta de Notícias*, quando este mesmo jornal encetou a publicação do seu romance de estreia, *O esqueleto*? Nesse retrato, gravado por Hastoy, Victor Leal aparecia como um mocinho esbelto, de bigodinhos encalamistrados, chapéu desabado à Van Dick, cabeleira à 1830, e um grande ar de supremo desaforo e de insolência suprema na face e no modo de vestir. (...) E todo

¹⁹² Victor Leal [Olavo Bilac e Pardal Mallet], *O esqueleto: mistério da Casa de Bragança*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2000, p. 115.



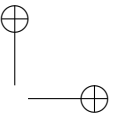
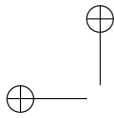
o mundo queria saber quem era Victor Leal... Bastaria, no entanto, olhar com aferição o retrato de Victor Leal para descobrir o segredo agora desvendado por Aluísio Azevedo no prefácio da *Mortalha de Alzira*. Havia com efeito nesse retrato os olhos adoráveis de Aluísio Azevedo (os mais belos olhos de homem que conheço, leitora!), a vivacidade felina da fisionomia de Coelho Neto, a pose à d'Artagnan de Pardal Mallet, e o nariz titânico, descomunal, de quem está escrevendo estas cousas. Éramos nós – o romântico Victor Leal. Pardal Mallet e este mesmo cronista livre tinham escrito *O esqueleto*...¹⁹³.

Um autor-Frankenstein, que é todos e nenhum. Uma criação que se projetou sobre a realidade, gerando equívoco crítico perdurado por muitos anos. Mesmo um crítico do quilate de Brito Broca se enganou, atribuindo a Aluísio a autoria de *O esqueleto*.

Relembremos que Bilac também se reuniu a Magalhães de Azeredo em *Sanatorium* (1894), já publicado em livro, e a Guimarães Passos, Lúcio de Mendonça e Luís Murat em *Crime da rua Fresca*, também na década de 1890.

A palavra “crime”, mencionada neste título, prefigura o gênero onde mais proliferariam criações coletivas no Brasil: o romance policial. Em 1920, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia assinariam *O mistério*, considerado por muitos o primeiro romance policial brasileiro. Nessa linhagem detetivesca, apareceria, já fora da *belle époque*, em 1964, *O mistério dos MMM*, assinado por Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Dinah S. de Queiroz, Orígenes Lessa, Viriato Correia, José Condé, Jorge Amado, Lucio Cardoso, Guimarães Rosa e Herberto Sales. Recordemos também que Jorge Amado surgiu, em 1929, com uma obra coletiva, *Lenita*, dividindo firma com Edison Carneiro e Dias da Costa. A conjugação entre o culto dos mistérios e as obras em grupo embasaria, em 1942, o romance *Brandão entre o mar e o amor*, também de Jorge Amado, acompanhado

¹⁹³ Cf. Victor Leal [Olavo Bilac e Pardal Mallet], *O esqueleto: mistério da Casa de Bragança*, *op. cit.*, pp. 101-102.



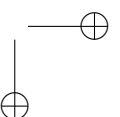
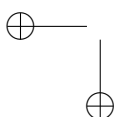
por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Aníbal Machado e Rachel de Queiroz. O casamento entre o gênero policial e o romance coletivo é de fato auspicioso, pois ambos se caracterizam pelo imprevisto, pelo suspense e, a depender dos autores, pela conotação crítica.

No prefácio a *O mistério*, os autores relembram os ícones das obras em colaboração, resgatando duas importantes referências: a novela *Lufada sinistra*, publicada no jornal *A Bahia* em 1900 por Afrânio Peixoto, Augusto de Menezes, Braz do Amaral, Juliano Moreira e Jorge de Moraes, “escrita em cinco capítulos, e cada um em estilo diferente – simbolista, romântico, naturalista, clássico e eclético”¹⁹⁴. Lembram ainda *Mãos de naufrago*, romance escrito por Júlia Lopes de Almeida, Afonso Celso, Augusto de Lima e Goulart de Andrade. Esqueceram-se, no entanto, de Tomás Alves Filho, nome hoje pouco divulgado, mas considerado por muitos como um dos iniciadores do naturalismo no Brasil e que publicou, em parceria com vários escritores, o romance *O imbróglio*. Também não mencionaram o romance *Estrychnina*, publicado em Porto Alegre, em 1897, por Mario Totta, Paulino Azurenha e Souza Lobo (talvez porque, nesse caso, o espírito coletivo claudica em alguns momentos, bastando citar que um personagem morto reaparece injustificadamente em outro capítulo da narrativa. . .).

De qualquer modo, desde *A casca da caneleira*, em 1866, até *O mistério*, de 1920, passando pela crônica de Bilac e pelo prefácio de Aluísio Azevedo, o romance coletivo acusa seus antecedentes, rastreando aqueles que historicamente consolidaram o gênero. Tal prática é de todo condizente com a proposta de relativizar a genialidade do autor, sempre assombreada por um antecedente, velado ou explícito. No mesmo prefácio, os escritores reconhecem que, numa obra coletiva, os autores também se tornam personagens, algo como reféns da obra:

Este gênero literário do romance de colaboração não pretende senão o primeiro dever de qualquer novela, no dizer de Geor-

¹⁹⁴ Medeiros e Albuquerque, Viriato Correia, Coelho Neto, Afrânio Peixoto, *O mistério*, 3.^a ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1928, p. VIII.

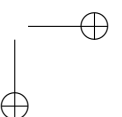
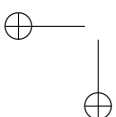




ges Sand, que delas foi um mestre: – “ser romanesco”. Por isso mesmo que tem por si a fantasia, o imprevisto e o improvisado, dispensam as qualidades de coerência, disciplina e estilo, obrigadas às obras de autoria individual, ou de lenta e concertada elaboração. Aqui são os autores também personagens, que divertem ao público, pela desenvoltura ou elegância com que resolvem ou deslindam as situações mais complicadas ou embaraçosas: ao prazer da fábula junta-se a emoção dessa porfia, entre os fabulistas. É a mesma situação dos que cantam em desafio, comparada com a das belas poesias, ainda da mesma índole, que se leem, sem a mesma curiosidade. Certo, o julgamento definitivo depende apenas do talento, posto no improvisado, ou na obra meditada¹⁹⁵.

Em *O mistério*, tenta-se, portanto, desfazer a ideia de que o romance coletivo é um gênero menor, já que tanto ele quanto uma epopeia exigem talento do escritor.

¹⁹⁵ *Ibidem*, pp. VI-VII.





Bibliografia

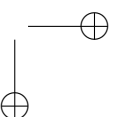
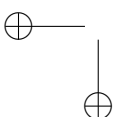
ALBUQUERQUE, Medeiros e; CORREIA, Viritato; NETO, Coelho & PEIXOTO, Afrânio, *O mistério*, 3.^a ed., São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1928.

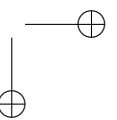
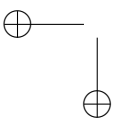
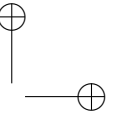
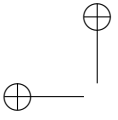
BILAC, Olavo, *Poesias infantis*, 18.^a ed., Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1952.

BRAGA, Gentil; CANTANHEDE, Caetano C.; CARNEIRO, Dias; COSTA, Sabbas da; FILGUEIRAS, Raimundo; GALVÃO, Trajano; LEAL, Henriques; RODRIGUES, Marques; REIS, Sotero dos; SERRA, Joaquim & SOUSÂNDRADE, *A casca da caneleira*, 2.^a ed., São Luís, Edições SIOGE, 1980.

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

LEAL, Victor [Olavo Bilac e Pardal Mallet], *O esqueleto: mistério da Casa de Bragança*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2000.







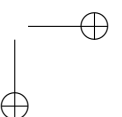
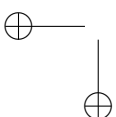
Raul Pompeia e o poema em prosa no Brasil

Gilberto Araújo¹⁹⁶

Em 2003, a revista luso-brasileira *Inimigo Rumor* compilou extensa amostragem do poema em prosa na literatura contemporânea. Tal safra filia-se a experiências anteriores que, se não as justificam, ao menos lhe prepararam o terreno. A crítica hodierna não está, portanto, diante de filhos órfãos, fato sinalizado pelo número crescente de ensaios sobre as origens do gênero e de reedições de seus autores-chave (Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud e outros).

Outra parcela significativa dos estudos brasileiros sobre o assunto situa-se entre 1940 e 1960, quando muitos poetas voltaram a excursionar nessa seara. O gênero viveu curioso esplendor na geração de 1945, possivelmente atraída pelo extremo rigor demandado pelo poema em

¹⁹⁶ Gilberto Araújo é professor substituto de Literatura Brasileira da UFRJ, onde também desenvolve pesquisa de Doutorado sobre o poema em prosa no simbolismo brasileiro. Na mesma instituição, defendeu dissertação de Mestrado sobre as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. Já palestrou em diversas universidades brasileiras e estrangeiras, dentre elas as de Lisboa, Coimbra, Porto, Paris (Sorbonne Nouvelle – Paris III), Londres (King’s College) e Viena. Além disso, é pesquisador e redator da Academia Brasileira de Letras. De sua produção em livros destacam-se *Melhores crônicas de Humberto de Campos* (Global, 2009) e *Júlio Ribeiro* (ABL, 2011), dentre outros.





prosa, que, por outro lado, nasce de uma liberdade quase anárquica, configurando uma tensão característica da modernidade literária. Vanguarda da literatura oitocentista, esse lubrificante de fronteiras marca a insurreição dos poetas contra a tirania do metro. Os primeiros a se rebelar foram os românticos, opondo a vivacidade da imaginação à monotonia das prescrições. Para ficarmos no âmbito brasileiro, lembremos Gonçalves de Magalhães. No prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades* (1836), ele declara que “nenhuma ordem seguimos, exprimindo as ideias como elas se apresentaram, para não destruir o acento da inspiração; além de que a igualdade dos versos, a regularidade das rimas, e a simetria das estâncias produz uma tal monotonia e dá certa feição de concertado artifício que jamais podem agradar”¹⁹⁷. Falsa promessa: os poemas são rigorosamente metrificados. . . O exemplo constata que, no romantismo, a flutuação dos gêneros proliferou mais na reflexão teórica do que na criação efetiva, o que não decresce seu pioneirismo: deslocando cesuras, alterando esquemas rítmicos e rítmicos, mudando regras de estrofação, os românticos dinamizaram a forma literária. Prova disso é o florescimento na época de um gênero comumente confundido com o poema em prosa: a prosa poética, de que *Iracema* (1865), de José de Alencar, é exemplo maior.

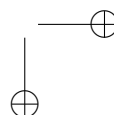
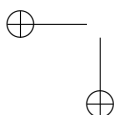
A prosa poética ou ritmada, valorizando o ritmo e a musicalidade, não chega a constituir, ao contrário do poema em prosa, uma “organização de segundo grau”¹⁹⁸, pois se condiciona a um gênero central: com ela se pode “construir um conto, um ensaio, um romance”¹⁹⁹. Suzanne Bernard, uma das maiores estudiosas do gênero, reconhece, porém, que “é a prosa poética, primeiro aspecto da revolta contra as regras estabelecidas e contra as tiranias formais, que preparou a chegada do poema em prosa”²⁰⁰.

¹⁹⁷ Gonçalves de Magalhães, *Suspiros poéticos e saudades*, 2.^a ed., Paris, Rio de Janeiro, Morizot, Livreiro Editor, 1859, p. 15.

¹⁹⁸ Suzanne Bernard, *Le poème en prose – De Baudelaire jusqu’à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 430.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 430, traduções nossas.

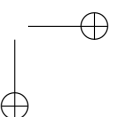
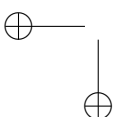
²⁰⁰ *Ibidem*, p. 19.





No período romântico, há obras mais nitidamente fermentadoras do gênero: *Meditação* (1846), de Gonçalves Dias, *As noites da virgem* (1868), de Vitoriano Palhares, *Noturnos* (1872), de Luís Guimarães Júnior, *O livro de Fra Gondicário*, de Álvares de Azevedo, e alguns *Dispersos*, de Fagundes Varela. O esvaziamento do personagem, a diluição da peripécia, a ênfase na fanopeia e na melopeia e a economia do trecho caracterizam esses livros infensos à voga folhetinesca. Neles, entretanto, não houve efetiva rasura entre os gêneros, antes um rápido contato da prosa com a poesia, de modo que, depois do choque, cada carga continuou com sua voltagem. Isso porque, a rigor, o poema em prosa só alcança autonomia quando a cosmovisão veiculada conjuga-se à pluralidade por ele próprio advogada. Em *As noites da virgem*, por exemplo, frases como “Meu Deus, eu prefiro a virtude” ou “O casamento, eis o momento mais solene na vida do homem e da mulher” acusam um filtro moralista que em certa medida contradiz a libertação apregoada pela forma. Assim, se a mão escrevia fragmentos, o cérebro ou o coração ainda se afeiçoavam a parágrafos e estrofes. Contudo, a melhor explicação para o malogro romântico talvez esteja na vinculação exacerbada entre liberdade formal e inspiração, como se a derrocada do metro se atrelasse apenas ao poeta, e não ao poema: na verdade, a crise também é interna ao texto, e o novo gênero assinala tanto a implosão quanto a explosão da métrica. O metro, de si, tornou-se caduco.

Este não é o caso de Raul Pompeia: no âmbito do poema em prosa, ele é o pioneiro em criar uma obra em que a multiplicidade equilibra forma e conteúdo e, não menos importante, é o primeiro brasileiro a estofar essa prática poemática num sistemático arcabouço teórico. A constatação mais ostensivamente plural das *Canções sem metro* está no título, que opõe a versatilidade dos poemas (canções) ao aprisionamento homogeneizador do metro. Resistir às sílabas não significa, porém, denegar os méritos parnasianos, dos quais Pompeia foi crítico





favorável, mas combater a estandardização poética em favor da variedade expressiva:

(...) acentua-se uma reação contra o metro clássico; a crítica espera que dentro de alguns anos o metro convencional e pos-tiço terá desaparecido das oficinas de literatura. O sentimento encarna-se na eloquência, livre como a nudez dos gladiadores e poderoso. **O estilo derribou o verso.** As estrofes medem-se pelos fôlegos do espírito, não com o polegar da gramática²⁰¹.

Conquanto em Pompeia essa crise não se dissocie da inspiração (“a obra de arte é a manifestação do sentimento”²⁰²), ele a justifica endo-genamente: a agonia do metro também se explica por sua atual inutilidade: “hoje que a mnemônica é inútil, o estilo triunfa”²⁰³. A procura de uma rubrica literária, um estilo, concorre para a represália à metri-ficação em favor do ritmo, pois enquanto o metro é molde genérico, em tese aplicável a qualquer texto, o ritmo adapta-se à singularidade de cada um, atendendo-lhe particularmente às necessidades. Num dos artigos da coluna “Pandora” na *Gazeta de Notícias*, Pompeia associa a autenticidade ao traquejo musical da forma: “o estilo é a justa propor-ção do sentimento com a prosódia da frase”²⁰⁴. Ao ritmo atribui-se a essência encantatória da linguagem: “o poema, o romance em que não há capricho do ritmo acomodado aos períodos sentimentais da descri-ção, não é obra de arte, da mesma maneira que o esqueleto não é corpo vivo”²⁰⁵.

A procura da expressão única e intransferível encaminha um se-gundo aspecto da pluralidade nas *Canções sem metro*: a questão edito-rial. Como se sabe, Pompeia publicou os poemas em prosa desde 1883

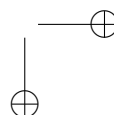
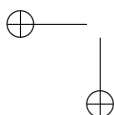
²⁰¹ Raul Pompeia, *Obras*, Volume II – *O Ateneu*, Rio de Janeiro, Civilização Brasi-leira, OLAC, 1981, p. 162, grifo nosso.

²⁰² *Ibidem*, p. 158.

²⁰³ *Ibidem*, p. 162.

²⁰⁴ Raul Pompeia, *Obras*, Volume X – *Miscelânea: fotobiografia*, Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, OLAC, 1991, p. 49.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 49.





em diversos periódicos e burilou-os exaustivamente, deixando diferentes versões de um mesmo texto e descartando outros. O perfeccionismo era tal que a obra só saiu postumamente (em 1900), como, aliás, ocorreu com Baudelaire e Bertrand, exprimindo tal delonga a transpiração dos poetas da prosa.

Adentrando no universo textual, verificamos que, nas *Canções sem metro*, a natureza também se afina pelo diapasão polifônico (cf. “Vozes da vida”): ela é uma “floresta de símbolos” à qual o homem deve atentar para conhecer o mundo e a si; é um todo em cujas partes vibra a mesma pulsação vital, uma espécie de *anima* cósmica que iguala todos os seres. Epigrafado pelas “Correspondências” baudelairianas, o primeiro poema, “Vibrações”, postula a analogia, princípio de índole plural, como articuladora da obra: “Sonoridade, colorido: eis o sentimento”. Ao arripio do cientificismo então triunfante, que logicizava o mundo, a analogia contacta terrenos supostamente incomunicáveis e esforça-se por flagrar aquilo que a razão não consegue ou não deseja perceber. Orientado por esse propósito, Raul Pompeia forja um espectro sentimental e compara cada cor a um sentimento, como empenhado em rastrear o inconsciente coletivo do “simbolismo popular das cores”.

Avatares naturais, homens, animais, plantas e minerais originariamente se relacionam de maneira cordial com o cosmo: na seção inicial do livro, os personagens leem as mensagens da natureza (cf. “Verme-lho, guerra”), aceitando-a como esfinge que, embora pródiga de revelações, sempre guardará segredos insondáveis (cf. “Solução”). Ao contrário da razão, a analogia, base do pensamento poético, aproxima-se obliquamente da natureza, preservando-lhe a impenetrabilidade.

Entretanto, a relação humana com o meio ambiente altera-se radicalmente, uma vez que o homem se transforma num farejador de matéria-prima (cf. “Indústria” e “Comércio”). Fratura-se a harmonia natural (estampada nas estações do ano que encabeçam a segunda parte do livro, “Amar”) em nome do lucro. Tal exploração predatória reflete-se na estrutura crescentemente esquartejada das *Canções sem metro*: “Vibrações”, seção inicial, contém um único poema que, sub-

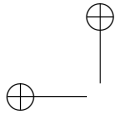


divido embora, insinua uma espécie de unidade primordial, realçada pelo pensamento analógico. Já “Amar”, contendo cinco textos distintos, adianta a quebra da união, ainda mais comprometida pelo sonho apocalíptico inserido no seu poema final, “Ilusão renitente”. Os oito textos do terceiro bloco, “O Ventre”, agravam o dilaceramento, culminando em “Vaidades”, com nove poemas, e “Infinito”, com dez.

O homem não olha mais para o alto, desprezando os ensinamentos celestes, porque se voltou para o Ventre (cf. poema homônimo), alegoria do consumismo desenfreado. Eis aí o núcleo das críticas empreendidas pelas *Canções sem metro*: a civilização, obcecada pelo progresso, escraviza o homem e a natureza, criando a ilusão de conduzi-lo para o futuro, enquanto, na verdade, empurra-o para a decadência e para a cova (cf. “Deserto”).

Apesar de o pessimismo se sobressair no livro, seu último poema, “Conclusão”, contém um suspiro utópico, ao sintetizar no céu (na natureza, portanto) a moralidade da vida, como se, retornando a ela, o homem lograsse redenção: palco dos “múltiplos aspectos cambiantes das existências”, o firmamento é a metonímia do “vivo contraste”, que, insista-se, o estilo pompeiano intenta mimetizar, dispensando, por isso, a camisa de força do metro (daí o prólogo das *Canções* pertencer à *Métrica natural da linguagem*, de Paul Pierson).

O tempo é outra instância multívoca no livro: superando a cronologia, ele figura como ruína, como um palimpsesto em que se sobrepõem experiências e ensinamentos, os quais cabe a nós despertar. O poeta apresenta esse baú de ossos numa sequência que ironiza o leitor racional: após os poemas “Ontem” e “Hoje”, esperamos encontrar algo sobre o amanhã, mas nos deparamos com “Vulcão extinto”, consumando a descronologização anunciada em “Ontem”: “Uma pedra, um epitáfio, é cada página da história. Embaixo dessas inscrições os séculos dormem. Poeira vil e saudades”. Também como contestação da lógica se pode compreender a pictorialização da escrita, marca do poema em prosa particularmente agenciada por Pompeia, que, desenhista e capista inspirado, ilustrou vários de seus textos. Importa saber,



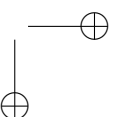
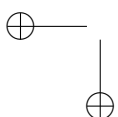
porém, que a aproximação entre escrita e pintura não se presta unicamente a adornar o discurso ou a ele conferir plasticidade, reproduzindo as idiossincrasias da tela: contraste de cores, flagrantes de paisagem, índices de profundidade etc.; tal prática encena sobretudo o desejo de uma escrita não linear, despegada da lógica cartesiana (de que o metro é uma das manifestações), como a tinta derramando-se na aquarela.

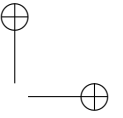
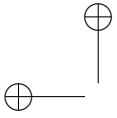
A ruína comparece de outras maneiras nas *Canções sem metro*, sempre como índice irrefutável da multiplicidade: a abundância de epígrafes, citações e alusões do livro, por exemplo, também não chance-lam polifonia? Por meio delas, o autor indicia que seu discurso é a soma de muitos outros e que o estilo é a fresta que escapa à sombra de outras vozes. Ademais, poderíamos, com Benjamin, dizer que a própria obra se configura como ruína, pois, além de abrigar questões sempre renováveis, oferecendo a possibilidade incessante de ser criticada, admite seu inacabamento. Conforme dissemos, o poema derradeiro é “Conclusão”, título que, apesar de sugerir desfecho, assume caráter menos definitivo do que “Solução”, poema anterior, pois, se uma conclusão permite-se provisória, uma solução arroga-se decisiva. O paradoxo da conclusão inconclusa condiz com a própria ideia de “Infinito”, última parte das *Canções*, como se o livro, encerrando-se, permanecesse em aberto. Em um artigo crítico, Pompeia confessou o desejo dessa criticidade permanente:

Uma das grandes faculdades artísticas é obter a expressão espontânea e poder, sem prejuízo da espontaneidade, criticá-la longamente, para que não degenere, como é comum nos casos da solta inspiração, em coisa semelhante ao que os adversários da oratória de um fecundo tribuno inglês denominaram de *eloquência diarrética*²⁰⁶.

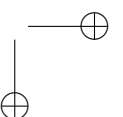
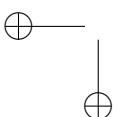
Uma possível reiteração simbólica da pluralidade, agora biográfica, perpassa o suicídio de Raul Pompeia: o autor celebra o Natal de 1895

²⁰⁶ Apud Afrânio Coutinho, *Caminhos do pensamento crítico*, Rio de Janeiro, Pallas, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980, vol. 2, p. 665.





encerrando sua vida com um tiro no peito. E fica para a posteridade como um poeta exclusivo da prosa.





Bibliografia

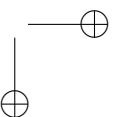
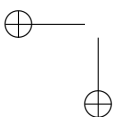
BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose – De Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.

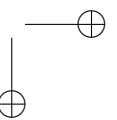
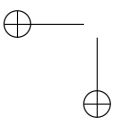
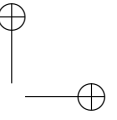
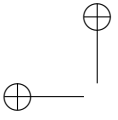
COUTINHO, Afrânio, *Caminhos do pensamento crítico*, 2 vols., Rio de Janeiro, Pallas, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980.

MAGALHÃES, Gonçalves de, *Suspiros poéticos e saudades*, 2.^a ed., Paris, Rio de Janeiro, Morizot, Livreiro-Editor, 1859.

POMPEIA, Raul, *Obras*, Volume II – *O Ateneu*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, OLAC, 1981.

IDEM, *Obras*, Volume X – *Miscelânea; fotobiografia*, Rio de Janeiro, Prefeitura Municipal de Angra dos Reis, OLAC, 1991.







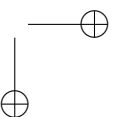
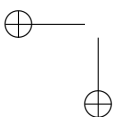
***A Belle Époque* francesa e seus reflexos no Brasil**

Jean-Yves Mérian²⁰⁷

No começo do século XX a expressão *Belle époque* era desconhecida na França. Numa sociedade contrastada onde uma pequena minoria desfrutava das benesses do progresso, a classe média conquistava lentamente um melhor nível de vida, principalmente nas cidades; mas a imensa maioria dos operários e dos camponeses continuavam penando durante as sucessivas crises econômicas e o êxodo rural se acentuava numa França ainda principalmente rural e tradicionalista.

A expressão *Belle époque* apareceu depois da primeira guerra mundial, num âmbito de crise econômica de inflação e de grande esforço para a reconstrução de um país que tinha perdido mais de um milhão e quinhentos mil mortos numa guerra bárbara e impiedosa. Para os sobreviventes o período que antecederia esta carnificina, a saudade de uma época de mais de quarenta anos de paz, de progresso científico, tecnológico, material, dissimulou em parte as duras realidades vividas pela maioria da população. Se elaborou progressivamente a ideia de uma “idade de ouro”, o mito de uma *Belle époque*. Isto ajudava a es-

²⁰⁷ ERIMIT – EA 4327. Université Rennes 2 – Haute Bretagne.



quecer os horrores da guerra e a preparar o que viria a se chamar *les années folles* dos anos 20/30.

Procuraremos avaliar o que foram os anos da *Belle époque* em Paris e na França a partir de vários enfoques: políticos, econômicos, sociais, mas principalmente artísticos e culturais, e procuraremos entender porque e como, no Brasil, se desenvolveu, num momento histórico bem diferente, numa sociedade também muito diferente, uma ideia de “*Belle*” *époque*, provavelmente mais mito do que realidade. A República velha pouco tinha a ver com a terceira república francesa; as cidades, a sociedade, os usos e costumes eram também muito diferentes.

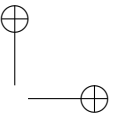
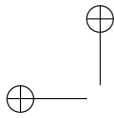
Existem divergências entre os historiadores sobre o período que seria chamado de *Belle époque* na França. Eu partirei do ano da consolidação da República em 1879 para dar início a *Belle époque* que conheceu várias fases até a Primeira Guerra Mundial.

Depois da humilhante derrota de Napoleão Terceiro contra a Prússia em 1870/1871, o período de reconstrução nacional, material, financeira, mas também moral, durou vários anos. Como demonstrou Ernest Renan²⁰⁸, a França precisava definir as bases de uma nação orgulhosa da sua história e portadora de valores universalistas de civilização e de progresso para a humanidade.

O contexto era difícil, a França conheceu uma fase de declínio demográfico no fim do século XIX, devido ao malthusianismo, compensado em parte pela imigração de italianos e de belgas principalmente. Neste aspecto o período não representou uma idade de ouro.

O seu peso demográfico na Europa decresceu. A França de 1914 não contava com mais de quarenta milhões de habitantes. Os habitantes do campo representavam ainda mais de 50% da população, em 1914. A agricultura de subsistência predominava em inúmeros minifúndios.

²⁰⁸ Ernest Renan, *La réforme intellectuelle et morale de la France* (1871), Paris, Ed. R. Laffon, 1984; Idem, *Qu'est-ce-qu'une nation?* (1882), Paris, Mille et une nuits, 1997.



O contraste com as regiões de latifúndio e agricultura moderna tão bem descrita por Émile Zola em *La Terre*²⁰⁹ era, portanto, grande.

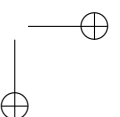
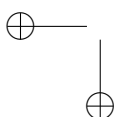
A emigração era a única saída para os camponeses pobres que encontravam nas cidades um emprego nas indústrias em desenvolvimento e nas obras públicas (caminhos de ferro, estradas, edifícios públicos...). Foi uma época de crescimento rápido do proletariado urbano e o começo do desenvolvimento de uma classe média que será o principal motor da futura sociedade de consumo. Durante este período os usos e costumes não mudam muito no campo, mas nas cidades surgem novos hábitos: alimentação mais diversificada, mudanças no vestir, aparecimento dos *Grands magasins*, diversificação dos lazeres.

As classes dominantes se enriquecem como nunca. A França se torna uma potência financeira importante graças à industrialização e às conquistas coloniais. Se torna uma das primeiras potências coloniais com um Império de mais de 11 milhões de Km² e mais de 50 milhões de súditos. Os grandes investimentos, a especulação nem sempre deram certo como a construção do canal de Panamá e os empréstimos feitos à Rússia que causaram a ruína de muitos capitalistas quando surgiu a revolução bolchevique em 1917. Mas durante a *Belle époque* a alta burguesia não imaginava que uma revolução fosse acontecer, e a “*Belle vie*” parecia eterna.

Enfim, a França era um país pioneiro em vários domínios da vida científica, tecnológica da segunda Revolução Industrial (eletricidade, transportes ferroviários, construções mecânicas, automóveis, começo da aeronáutica, moda, produtos químicos, farmacêuticos...). Os benefícios do progresso geraram um crescimento do nível de vida que permitiu um enriquecimento da burguesia, da aristocracia, e também das classes médias altas.

Foi neste contexto otimista que foram organizados os grandes eventos como as exposições universais de 1889 e 1900 que contribuíram para reforçar o sentimento ufanista na sociedade francesa, mas também para difundir no mundo a imagem de um país de sucesso. A exposição

²⁰⁹ Émile Zola, *La Terre*, Paris, Charpentier Ed., 1887.



de 1889 atraiu mais de 32 milhões de visitantes; a exposição de 1900 acolheu mais de 50 milhões, mais da metade estrangeiros.

No plano político, assistimos ao abandono da opção monárquica e à vitória dos republicanos em 1879, depois de oito anos de indecisões. A constituição que instaurava uma democracia parlamentar, com poderes reduzidos para o Presidente da República, foi considerada como vitória pelos republicanos e progressistas franceses e europeus e além mar, no Brasil, já que as monarquias governavam todos os países europeus.

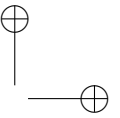
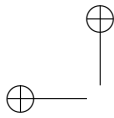
A *Belle époque* foi isso também e veremos que para os republicanos brasileiros podia ser uma fonte de inspiração tão importante como a federação norte-americana.

Porém na prática não aconteceu nada parecido no Brasil. Os eleitores eram 1,5% da população em 1889 e não passavam de 3% em 1930.

Na França republicana, a conquista do direito de voto para todos, embora limitado aos homens, foi considerado como uma grande vitória do espírito democrático. Porém, a designação dos senadores por um colégio de grandes eleitores teve por consequência uma hiper representação das zonas rurais o que atrasou ou limitou a adoção das leis sociais e do trabalho.

Duas leis importantes merecem ser lembradas: a lei sobre a liberdade de imprensa e de reunião (1881) e a lei sobre as associações de 1905, ainda vigentes, que favoreceram o desenvolvimento do debate político e da vida política e portanto a evolução das instituições. As grandes correntes de opinião, durante trinta anos, estavam divididas entre republicanos, principalmente radicais e socialistas, laicos e anticlericais e os conservadores, ligados à igreja e em parte à monarquia e ao bonapartismo.

A Terceira República não foi uma época de paz e harmonia na sociedade francesa. O movimento populista do general Boulanger, a grave crise ligada ao “*affaire Dreyfus*” (1894-1906) provocaram enfrentamentos ideológicos, sociais e políticos num ambiente tenso e apaixonado.



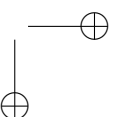
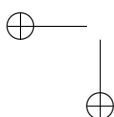
Ao longo dos anos do fim do século XIX, foi crescendo a força dos radicais e anticlericais e dos socialistas, e em 1905 foi votada a lei de separação da Igreja e do Estado que marcou a vitória da política laica iniciada por Jules Ferry no começo dos anos 1880.

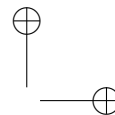
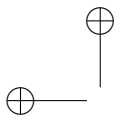
Podemos considerar que as mudanças no campo da educação representaram uma verdadeira ruptura com a ordem antiga em vários domínios: a obrigatoriedade do ensino em língua francesa para as crianças de ambos os sexos deu acesso ao saber e à leitura às massas, até então analfabetas, e a instrução pública deu os conhecimentos básicos necessários para o progresso da economia. O ensino em francês era um elemento essencial para o fortalecimento de um conceito de nação fortemente marcado pelo jacobinismo e pelo positivismo; mas paralelamente acelerava uma assimilação das minorias não francófonas e acentuava a perda das identidades regionais. Estes avanços foram considerados como um progresso pela maioria da população mas provocaram muitas resistências contra o centralismo parisiense que tinha instituído a partir de 1880, o 14 de Julho como dia da festa nacional e a Marselhesa como hino nacional.

As resistências ao progresso durante essa época da *Belle époque* eram também ligadas a estrutura da sociedade e da economia francesas. O mundo rural, a maioria da população, não tinha o sentimento de viver uma idade de ouro, principalmente nas regiões vinícolas que foram arruinadas pelas pragas que assolaram os vinhedos, nem pelos pequenos agricultores obrigados a emigrar para sobreviver. No começo do século 20 as sublevações foram reprimidas militarmente no sudeste, como aliás as greves dos mineiros e outros proletários cujas condições de vida pouco se diferenciavam da condição de vida do povo descrita por Émile Zola nos *Rougon Macquart*. Para uma imensa maioria não existia o sentimento de viver uma idade de ouro²¹⁰.

A linhas férreas cobriam a totalidade do território francês, mas convém lembrar que os burgueses que viajavam nos vagões de primeira

²¹⁰ Cf. Pierre Sorlin, *La société française (1890-1914)*, Paris, Ed. Arthaud, 1969; Michel Winock, *La Belle époque*, Paris, Ed. Tempus, 2003.





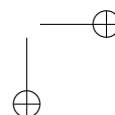
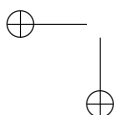
classe para passar temporadas nas cidades termais ou praias da moda, nada tinham a ver com os proletários que viajavam em vagões de terceira classe em busca de um emprego nas cidades. Eles iam engrossar as filas do proletariado urbano, as famosas “classes perigosas” que, em Paris, viviam em condições muito precárias, longe dos bulevares e dos parques. Os espaços criados pelo urbanismo concebido por Haussmann para os mais favorecidos da sociedade, provocaram um deslocamento da massa dos mais humildes para subúrbios sem infraestruturas, sem saneamento, onde a tuberculose e outras doenças endêmicas provocavam numerosas mortes.

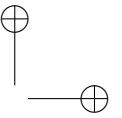
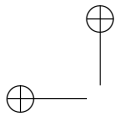
Uma *Belle époque*, para quem? Uma *Belle époque*, onde?

Se considerarmos que a *Belle époque* tem a ver com o nível de vida de uma população favorecida pelo progresso material, tecnológico e financeiro, nessa fase de grande acumulação capitalista, chegaremos a uma conclusão evidente: a aristocracia, a burguesia do comércio, da indústria, das finanças, os homens políticos, os altos funcionários, as profissões liberais, os engenheiros, os representantes da classe dominante das províncias, quase todos vivendo em Paris ou nas grandes cidades das províncias, esses tinham os meios para usufruir dos privilégios próprios dessa época.

A pequena burguesia, rural e urbana, os funcionários de segundo escalão tinham consciência de ser superiores ao povo, mas não podiam, salvo exceções, participar do festim. Mas podiam ter a esperança de ver os filhos entrar nessa sociedade favorecida.

O trabalho era um valor dominante naquela época da terceira república e se afirmou um novo conceito: “A meritocracia republicana”. A mobilidade social se tornou possível para os melhores: graças à generalização do ensino, graças aos concursos que abriam as portas das “grandes écoles” para os melhores, qualquer fosse a sua origem social; surgiu uma renovação das elites da república.



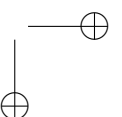
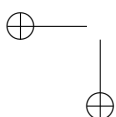


As classes populares só beneficiaram dessa mobilidade social de forma marginal. Para a maioria, a luta pela vida, por um trabalho fixo, por condições dignas de vida, impediam uma mobilidade social verdadeira. Porém, essa época fica na memória operária como uma época de grandes conquistas. As lutas sociais foram muito duras, mas entre 1898 e 1913 foram adotadas muitas leis trabalhistas e sociais que mudaram as condições de vida do povo. Em 1906 foi votada a lei que garantia um dia de repouso por semana, em 1910 o direito a uma aposentadoria para operários e camponeses, em 1911 uma lei sobre as doenças profissionais e em 1913 as leis relativas a assistência às famílias numerosas.

Se existiu uma *Belle époque* para as classes populares foi essa, a conquista de novos direitos e de uma cidadania mais efetiva. Mas devemos lembrar que muitos desses direitos não se aplicavam às mulheres. Citamos o novo conceito de meritocracia e achamos importante lembrar certas características do elitismo republicano que caracterizou essa época. Os “hussardos negros”, como os chamava Charles Peguy, muitas vezes filhos e filhas de camponeses ou de pequenos funcionários, milhares de jovens, dentre os mais dotados e esforçados, podiam chegar ao colégio, servir como professores do ensino primário, e uma minoria, preparar nos liceus os concursos para entrar nas prestigiosas “*grandes écoles*”, junto com os filhos da burguesia ou nas universidades, quinze, uma por região, a partir de 1885.

Essa nova elite, sem ser de origem burguesa, participou de forma ativa na vida intelectual e cultural da *Belle époque* e ascendeu socialmente em uma ou duas gerações.

A visão otimista de paz e progresso da *Belle époque* deve ser relativizada. As tensões geopolíticas eram muito fortes entre as grandes potências europeias. Na França, a perda da Alsácia e da Lorena, depois da derrota de 1870/1871 era uma chaga aberta; o nacionalismo e o espírito de revanche mantinham um ambiente belicista que pesava sobre a geração do fim do século XIX, fazendo temer uma nova guerra, sinónima de perda das conquistas sociais e dos frutos do progresso





econômico, da paz, da esperança de uma vida melhor para as futuras gerações graças ao progresso das ciências e da tecnologia.

A própria política de expansão colonial provocou conflitos graves, apesar da assinatura do tratado de Berlim em 1885. Os conflitos no Sudão com a Inglaterra em 1898, a rivalidades com a Alemanha para o controle de Marrocos entre 1905 e 1911, as guerras coloniais na África e na Indochina, tinham influências na moral das classes dominantes e também do povo. Os tratados de aliança com a Rússia em 1893 e com a Inglaterra em 1904 eram garantias limitadas como infelizmente o mostrou a guerra em 1914.

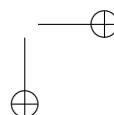
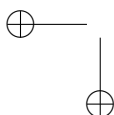
Existia portanto uma certa fragilidade da paz necessária para o desenvolvimento e a democratização do progresso. Porém a imagem da França como modelo, de Paris como capital da cultura, das artes, da ciência e da tecnologia, se impôs na França, na Europa e no mundo²¹¹. Paris, principalmente depois das imensas obras de remodelação urbana iniciadas por Haussmann desde a época do Terceiro Império, era a imagem da modernidade. Para popularizar esta imagem era preciso organizar grandes eventos capazes de dar a conhecer esta modernidade no mundo inteiro. Três exposições universais marcaram a época, em 1878 em 1889 e em 1900.

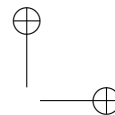
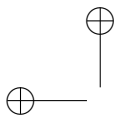
As Exposições

Não me deterei na primeira, mas sim nas duas seguintes, porque representaram uma encenação, quase uma teatralização dos progressos e das transformações de Paris e muito fizeram para criar a imagem e o mito da *Belle époque*.

Em 1889 a exposição foi concebida a partir de um verdadeiro projeto museográfico grandioso na zona do Champs de Mars na esplanada dos Inválidos, no quai d'Orsay e cais adjacentes, sendo a Torre Eiffel,

²¹¹ Dominique Lejeune, *La France de la Belle époque*, Paris, Ed. Colin, 2002.





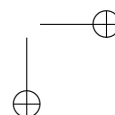
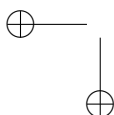
a mais alta do mundo, prodígio de engenharia de ferro, o elemento que mais devia chamar a atenção e provocar as mais diversas polêmicas.

A Exposição Universal de 1889 celebrava o centenário da revolução francesa e as monarquias europeias manifestaram muitas reticências para participar. Não foi o caso do Brasil, cujo Imperador incentivou a construção de um magnífico pavilhão. A exposição festejava o triunfo da Terceira República, do seu modelo político, enaltecendo os progressos realizados em todos os domínios da ciência, da tecnologia, da indústria, do saber em geral, mas contribuía também para a difusão visual de um certo ideário burguês.

Reservaram-se a cada continente, a cada nação, a cada colônia e a determinados ramos da atividade humana, certos espaços determinados para ilustrar a participação de todos no progresso e na modernidade, no “Concerto das Nações”. Não se falava em mundialização, em globalização, mas esses papéis eram definidos em função das necessidades da indústria a nível mundial. Ao Brasil por exemplo reservou-se o papel de manancial de matérias-primas, de riquezas naturais: café, açúcar, cacau, madeiras, borracha. . . O Brasil procurava também aparecer como um país atraente para os milhares de europeus que queriam emigrar e tentar a sorte no Novo Mundo. Povoar o país, contribuir para o seu desenvolvimento era uma necessidade um ano depois da abolição da escravidão. Branquear a população era também uma necessidade para “civilizar” o país na concepção dos dirigentes do Império como da República que se instalou em novembro de 1889.

Nesta visão enciclopedista, criou-se um mundo artificial, é certo, ilusório, sem dúvida, para mostrar de forma pedagógica, mas também lúdica como, depois de uma longa evolução, o homem moderno, nessa nova era, graças à ciência e à tecnologia podia esperar finalmente conquistar o mundo e controlar a natureza.

Havia mil coisas para ver e mil coisas com que sonhar, principalmente à noite no momento da iluminação, do “abrasamento” da Torre Eiffel. Então começaram a celebrar a “fada eletricidade”, a cidade de Paris iluminando o mundo com uma tocha. Esta exposição era o pre-



núncio da exposição de 1900 que definiria Paris como “Ville Lumière”, mas prefigurou também o que seria a sociedade do espetáculo e a sociedade de consumo como se verá mais adiante.

Como o mostrou magnificamente a historiadora Madeleine Reberiou²¹² a exposição de 1889 foi também um evento muito popular com visitantes franceses de todas as classes sociais, o que deu a sensação que este sucesso era de todos. Entre os milhões de visitantes havia muitos brasileiros das classes dirigentes, cujo número é difícil apreciar, que ao regressar ao Brasil, contribuíram para a popularização de Paris.

Porém na minha opinião, a mediação se operou mais ainda graças ao trabalho da mídia que dispunha de novos meios de comunicação. A imprensa foi mobilizada, reinando um imenso consenso sobre a excelência do evento e o interesse em divulgá-la. Isto coincidia com a modernização das tipografias, com modernas rotativas, composição mecânica e o lançamento de ilustrações com gravuras magníficas e a aparição da fotografia nos jornais. *Le Petit Journal* tinha uma tiragem diária de 1,5 milhão de exemplares no fim do século XIX. A expansão da imprensa permitiu uma ampla difusão do evento na França, na Europa e até no Brasil. A fotografia disputava então por primeira vez à gravura num evento de dimensão universal, a representação de todos os aspectos das manifestações: vistas panorâmicas (um balão sobrevoava Paris), espetáculos noturnos, cenas exóticas, realizações arquitetônicas, novas tecnologias, obras de arte e de artesanato do mundo inteiro.

O pavilhão da imprensa facilitou o trabalho dos jornalistas antes, durante e depois da exposição. Os cartões postais que se tinham popularizado depois de 1872 se tornaram uma forma de difusão muito eficiente por ocasião da exposição, para os viajantes que queriam agradecer os amigos que tinham ficado no Brasil ou para quem quisesse levar lembranças.

²¹² Madeleine Reberiou, *L'exposition internationale de 1889 et la vulgarisation*, Paris, Ed. Le mouvement social, 1989.



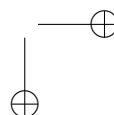
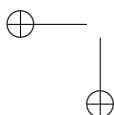
A Exposição Universal de 1900 foi ainda mais marcante e considerada como emblemática da *Belle époque* com o seu tema: “*le bilan d’un siècle*”. Muitas construções como o Grand Palais, le Petit Palais, a ponte Alexandre III, ainda hoje lembram o esplendor de um evento que reuniu mais de oitenta e cinco mil expositores, dos quais quarenta e cinco mil estrangeiros e mais de cinquenta milhões de visitantes, numa área de 216 hectares.

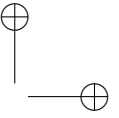
As novas estações ferroviárias: Invalides, Orsay, Gare de Lyon, a roda gigante, o globo celeste, as projeções dos filmes de Louis Lumière numa tela gigante, e a apresentação do “cineorama”, foram algumas das inúmeras novidades para a multidão de visitantes. Foram organizadas atividades esportivas novas, prelúdio à extensão do leque dos esportes reconhecidos mais tarde como disciplinas olímpicas.

A apresentação das novas conquistas científicas e tecnológicas mudou a imagem que se tinha da França, país da cultura e das artes. As novas tecnologias apresentadas nos pavilhões já tinham aplicações na vida cotidiana, como a eletricidade, o telefone, os automóveis (a França contaria com mais de cem mil automóveis em 1914). Os avanços na química, na física, o começo da aventura da aeronáutica, os progressos no campo da medicina e da farmácia, deixava augurar um progresso global para a humanidade. O espírito moderno, fonte de otimismo era fruto desse conjunto.

Na vida cotidiana os hábitos também evoluíam, com o aparecimento da sociedade do consumo, em Paris, em Londres e nas grandes cidades europeias. Com o aparecimento dos “*Grands magasins*” se construiu o símbolo de uma certa democratização dos hábitos e de uma real emancipação das mulheres.

O fenômeno começara antes da época aqui estudada, com a construção do “*Bon Marché*” conceito imaginado por Aristide Boussicot no fim do Terceiro Império. Este comércio nada tinha a ver com as pequenas lojas que até então predominavam. Gustave Eiffel concebeu, usando os novos materiais como o ferro e o vidro, o maior armazém do mundo. Boussicot entendera que era preciso criar um tipo de co-





mércio à altura dos grandes desafios do mundo moderno, numa cidade profundamente transformada pelo Barão Haussmann, e passar do artesanato à indústria que tinha a capacidade de distribuir por preços mais acessíveis, produtos manufacturados. Não pensava unicamente no vestuário mas nos mais variados produtos necessários na vida cotidiana da burguesia. Ele afirmava que era preciso vender o desejo e conquistar as mulheres com novidades (roupas, chapéus, perfumes. . .). Mudavam os hábitos e o conceito de moda aliado ao bom gosto e à elegância se impôs.

Num “Grand Magasin”, como o Bon Marché, “encontrava-se de tudo”, a preços acessíveis para uma freguesia burguesa cujo poder de compra cresceu no fim do século XIX.

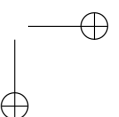
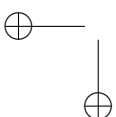
Grandes exposições, novos hábitos de consumo, moda, espetáculos variados numa cidade cosmopolita forjaram uma nova imagem da capital francesa. Mas Paris era também a capital onde se produziram as evoluções e as rupturas mais ousadas no campo da cultura e das artes.

Paris cidade da cultura e das artes

Antes de tratar deste assunto, devemos examinar com certo cuidado o que era o ambiente no mundo intelectual e artístico do tempo (o termo intelectual era pouco usado até à famosa “*Affaire Dreyfus*”, que durou de 1898 a 1906).

Os nomes marcantes citados pelos críticos e historiadores da literatura e das artes para caracterizar a época da *Belle époque* não eram em muitos casos celebrados pelos seus contemporâneos e às vezes eram incompreendidos. A magnífica escultura realizada por Rodin em homenagem a Balzac, por exemplo, foi recusada.

As vanguardas em todos os domínios da produção literária, artística, intelectual tiveram muitas dificuldades para impor as suas revoluções estéticas, filosóficas. . . face aos guardiães do templo da ordem cultural, do academismo, que gozavam do apoio financeiro do secretariado de estado para as Belas Artes na virada do século XX.





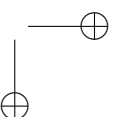
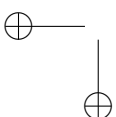
As ajudas financeiras, os prêmios nos concursos oficiais, os contratos e as encomendas, iam quase sempre aos artistas “oficiais”, hoje esquecidos, representantes da arte acadêmica. Naquela época, porém, eles é que impunham as orientações das políticas públicas em todos os domínios: arquitetura, escultura, pintura, música, dança, nas instâncias culturais mais importantes: academias do estado e das cidades, escolas de arte, conservatórios, nas grandes revistas difundidas no mundo inteiro. O ecletismo era muito moderado e não afetava profundamente as tendências dominantes do “*Bon Goût français*” elogiado por André Gide e seus amigos da *N.R.F. (Nouvelle Revue Française)*.

Nenhum artista do *Art Nouveau*, por exemplo, foi selecionado para ser apresentado na Exposição de 1900.

Lembraremos também que as vanguardas não encontravam o apoio esperado nos partidos políticos progressistas e nos sindicatos onde dirigentes tinham compartilhado com eles (principalmente os anarquistas) as utopias de uma ruptura estética e cultural.

A *intelligentzia* radical e socialista estava muito mais preocupada com a educação do povo, a democratização do acesso à cultura para uma maioria, do que com o apoio às vanguardas considerada imprevisíveis e elitistas.

Aliás, as prioridades eram outras: “*Affaire Dreyfus*”, a conquista do poder pela esquerda laica, os conflitos com o partido clerical, o projeto de lei de separação da Igreja e do Estado, a questão colonial, as tensões internacionais, os movimentos sociais no campo e nas minas... deixavam as questões culturais num segundo plano. Contudo, não impediam a sua vitalidade. A ruptura com a ordem antiga só começaria a ser assumida a partir dos anos 1910, ainda que de forma relativa. Nessa época, sentia-se a ameaça de um grave conflito com a Alemanha. Os pacifistas, a Segunda Internacional, Jean Jaurès, Romain Rolland ... seriam capazes de evitar a guerra? Infelizmente, em 1914 os sonhos de uma época de progresso e paz terminariam numa tragédia.



As vanguardas

Cabe ressaltar rapidamente alguns aspectos conhecidos da *Belle époque* como época de renovação, metamorfose e revoluções estéticas. Nas artes plásticas, o impressionismo dominou a primeira fase: Manet, Monet, Renoir, Degas... conquistaram um público que esqueceu os Delacroix, Courbet, Ingres. Novos artistas vieram ocupar a primeira linha: Cézanne, Gauguin, Van Gogh... num mercado de arte contemporânea ainda incerto. A boêmia, mesmo idealizada pelos escritores, não deixava de ser a boêmia. Raros eram os artistas plásticos da nova geração que conseguiam uma vida digna.

Aquela época era a época das rápidas mudanças, da velocidade já e as modas se sucediam e as dissidências igualmente. O fauvismo surgiu no começo do século XX: Derain, Matisse, Vlaminck... expõem no Salão de Outono de 1905. Picasso instala-se em Paris em 1904 e em 1907. *Les Femmes d'Alger* marcam uma verdadeira ruptura com o aparecimento do cubismo. Braque, Juan Gris, Fernand Léger são progressivamente apreciados e reconhecidos pelo público que frequenta as galerias. Em 1909, Marinetti lança seu primeiro manifesto: O Futurismo, numa certa indiferença. A escola expressionista alemã conquista adeptos novos.

O que caracterizava a época era a transformação de Paris num lugar de encontro de uma verdadeira “Internacional de Artistas” que convergiam da Europa toda. O que não podia deixar de impressionar os jornalistas e artistas vindo do Brasil, como veremos daqui a pouco.

Outro aspecto marcante dessa fase da vida artística de Paris, foi o surgimento de grandes “*marchands*” e donos de galerias como Ambroise Vollard, de colecionadores como Gustave Fayet (Gauguin) que foram os verdadeiros reveladores e promotores das vanguardas. Lembraremos também Daniel Henri Kahnweiler que expõe Braque e Juan Gris, já em 1907, e promove outros artistas que vão marcar a época do cubismo.



A vida artística e intelectual se dá também nos salões dirigidos por “*égéries*” famosas e pelos cafés que ficaram nas obras dos autores de romances, A Closerie des Lilas e outros. Esses aspectos da *Belle époque* foram muito importantes na construção do imaginário desta época, porém, só diziam respeito a um público muito reduzido²¹³.

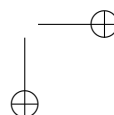
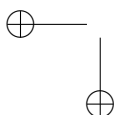
Muito mais importante, do nosso ponto de vista, foi o movimento *Art Nouveau*. Símbolo da *Belle époque* pela popularização das suas realizações arquitetônicas e decorativas, seu caráter universal e porém muito criticado quando surgiu, a ponto de não ter sido tomado em consideração quando se organizou a Exposição Universal de 1900. O estilo *Art Nouveau* ilustra bem essa época de progresso tecnológico porque utiliza materiais da indústria: ferro e vidro, fáceis de trabalhar e que oferecem inúmeras possibilidades de criar formas novas. As artes decorativas adotaram motivos vegetais, inspirados nas árvores, nas flores, nos insetos e animais em geral, na criação de objetos utilitários (móveis, louças...) tratados como obra de arte. Os artistas criaram formas inéditas, originais, ou inventaram um vocabulário estético novo, em ruptura com as formas clássicas.

Com a utilização dos meios de produção industrial e a utilização de materiais novos, eles procuravam, nesta fase de desenvolvimento da sociedade de consumo, seduzir, não apenas a burguesia, como as classes médias-altas, bem mais numerosas.

Esta “arte nova” surgiu em Bruxelas no fim do século XIX, mas a sua consagração aconteceu em Paris, com as obras de Hector Guimard, escolhido para realizar as entradas das estações de metro.

Os objetos, de decoração, os bibelôs, vão influenciar a geração da *Belle époque* em toda a Europa e também na América Latina, onde as imitações são mais numerosas do que as importações. O que ficou foram principalmente as obras de Émile Gallé (vasos, lâmpadas, móbi-

²¹³ Marie-Claire Bancquart, *Paris – Belle époque par ses écrivains*, Paris, Ed. Adam Biro, 1997.





lia), os cristais de Daum, as jóias de Lalique, os objetos produzidos pelos artesãos e artistas, de Nancy.

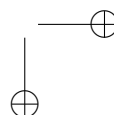
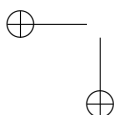
A sociedade do espetáculo

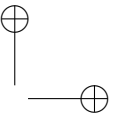
O que caracterizou a *Belle époque* em Paris, foi também o que se poderia chamar de alegria de viver, de gosto pelas festas e diversões: os cabarets de Montmartre viraram moda, com músicas exóticas (descobrimento do tango e do maxixe, por exemplo). Lá se misturavam os representantes do “*monde*” e do “*demi-monde*” como tão bem o ilustrou Toulouse Lautrec.

O aparecimento de cantores e cantoras populares, cujas músicas começaram a ser popularizadas pelos gramofones, como foi o caso de Mistinguette, o french-cancan, o music-hall, fizeram de Pigalle o centro de todas as atenções. O ambiente de Paris era único mas as grandes cidades, como Berlim, Londres, Milão, também ofereciam uma nova vida cultural.

Toulouse Lautrec ilustrou magnificamente esse ambiente de Paris, através de inúmeros cartazes coloridos que fazem esquecer que foi também um excelente pintor. Os cartazes das casas noturnas “*Le Chat Noir*”, “*Le Moulin Rouge*”, “*Le Divan Japonais*” ainda hoje são amplamente difundidos. Outra diversão se impôs a partir dos anos 1900: o cinematógrafo, com as produções Pathé, Méliès, Lumière, Max Linder. Paris tornou-se, até à Primeira Guerra Mundial, na capital mundial do cinema. As artes gráficas acompanharam esse movimento com uma ampla produção de cartazes, afiches publicitários, trabalhos tipográficos artísticos, cartões postais. Dentre os artistas marcantes, ao lado de Alfonse Mucha e Toulouse Lautrec, surgiu um grande artista brasileiro na casa Pathé, Cândido Faria.

Também a música conheceu uma verdadeira “revolução” nas salas de concerto, provocando autênticas batalhas entre “antigos e modernos”. Gabriel Fauré, Saint Saenz, Debussy, Ravel, lutaram para impor um novo estilo e venceram. Neste campo o caráter cosmopolita de Pa-





ris afirmou-se, com Granados, de Falla e Albeñiz. A música espanhola estava em moda. Porém quem mais desconcertou os amantes da música clássica foi Igor Stravinsky com “*Oiseau de Feu*”, “*Petrouska*” e o “*Sacre du Printemps*” em 1913. Os balés russos de Diaghilev provocaram as mesmas reações de repúdio ou adesão apaixonadas: “*L’après-midi d’un faune*” onde se revelou o talento excepcional de Nijinsky.

Esses são alguns exemplos da intensa vitalidade da vida cultural e artística que tanto seduziu os franceses da burguesia e classes médias altas e os numerosos estrangeiros que visitavam Paris.

É difícil falar de todas as crônicas escritas com saudade de uma época mitificada pelo tempo. Porém poucos descreveram tão bem como Stefan Zweig²¹⁴ num livro publicado em 1940, *Le Monde d’hier*, o ambiente e a arte de viver da *Belle époque*. Não esqueceu porém as fragilidades e as ambiguidades daquela sociedade.

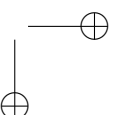
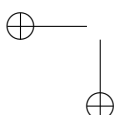
Os Brasileiros e a *Belle époque* francesa

As repercussões dos diferentes aspectos dessa *Belle époque* de Paris não podiam deixar de influenciar a pequena fração da sociedade brasileira que tinha os olhos voltados para o país e a cidade que representavam o exemplo do progresso, da civilização e do “*savoir-vivre*”.

A participação do Brasil e dos brasileiros porém foi bastante limitada. É certo que a participação do Brasil na Exposição Universal de 1889, decidida pelo imperador D. Pedro II, poucos meses antes do golpe militar do 15 de novembro de 1889, deu uma visibilidade muito positiva ao Brasil, mais no papel de produtor de matérias-primas, de país de natureza maravilhosa, de país aberto para emigrantes, do que de um país de grande cultura, de inovação científica e industrial.

Aliás a proclamação da República não modificou fundamentalmente as características econômicas e sociais do Brasil. A produção de matérias-primas agrícolas, o latifúndio, a indústria incipiente, a existência

²¹⁴ Stefan Zweig, *Le monde d’hier* (1940), Paris, Ed. Belfond, 1987 – Coll. Livre de Poche 14040, pp. 156-171, 231-241.



de uma massa desorganizada, analfabeta, de ex-escravos sem emprego, a situação precária da maioria dos imigrantes nos cafezais e seringais, as péssimas condições sanitárias nas cidades, as epidemias de febre amarela, cólera, varíola e outras pestes, o analfabetismo generalizado, eram traços marcantes de um país que não podia se comparar com as nações desenvolvidas da Europa.

Como já vimos, as conquistas sociais impostas na França graças às lutas operárias a partir dos anos 1900, o exercício de uma plena cidadania graças ao voto universal masculino, a liberdade de expressão, de reunião, de imprensa, foram traços importantes de uma *Belle époque* para o povo. Com tudo isso, nem chegavam a sonhar os brasileiros já que, no Brasil, apenas 1,5% dos homens adultos votavam em 1889 e menos de 5% em 1930.

Se houve uma *Belle époque* no Brasil foi para poucos, que tinham os meios financeiros para viajar e desfrutar do melhor que Paris oferecia. Regressavam com muitas lembranças, saudades e objetos de *Art nouveau* e por vezes, quadros de pintores na moda. No caso dos intelectuais e artistas, modelos que pudessem imitar.

A participação dos artistas brasileiros no movimento cosmopolita de Paris, no campo das artes plásticas, foi fraca. Em 1878, o impressionismo se afirmava e na exposição universal esteve presente o pintor Augusto Rodrigues Duarte, hoje quase esquecido. Na exposição de 1889, Henrique Bernardelli ganhou uma medalha de bronze e Manuel Teixeira da Rocha, uma das grandes medalhas de ouro.

Em 1900, Pedro Américo, Pedro Veintgarner e Eliseu Visconti, o último com medalha de prata, representaram o Brasil. Mas a importância dos prêmios foi muito relativa. Esses artistas não deixaram lembranças no movimento das artes plásticas parisienses, mas com certeza, aproveitaram a oportunidade para conhecer as novas tendências, o que influenciaria a produção artística brasileira do início do século XX. Este fenômeno, porém, não teve no Brasil a repercussão e a influência que teriam, no início do movimento modernista após a Primeira Guerra Mundial, artistas como Anita Malfati ou Tarsila do Amaral.



Diga-se de passagem que, no Brasil, as condições de difusão das artes plásticas diferiam muito em relação ao que acontecia na Europa. O mercado de arte e as galerias eram quase inexistentes no Brasil da *Belle époque*.

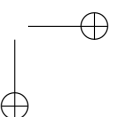
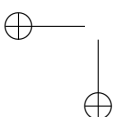
Já no campo da música popular e da dança, a presença cultural carioca foi muito importante. O maxixe, considerado por certos críticos como precursor do samba, conheceu, nos cabarés de Paris, nos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial, um enorme sucesso, tão importante como o do tango.

O maxixe, considerado no Rio de Janeiro do final do Império e do começo da República, como um ritmo e uma dança lúbricos que atentavam à moral, era condenado pela Igreja e pelos responsáveis políticos. Em 1907, o Marechal Hermes da Fonseca proibiu as orquestras e bandas militares que tocassem essa “música indecente”. Contudo, graças ao exotismo das coreografias e dos ritmos que encantavam os dançarinos, o maxixe foi consagrado em Paris. O grande promotor do maxixe – também conhecido como “tango brasileiro” – nos *dancings* de Pigalle, Montmartre e Montparnasse foi o “professor” Duque.

Rapidamente a febre do maxixe conquistou, nos *dancings* chiques do *Bois de Boulogne*, até mesmo os casais da alta burguesia. Orquestração, edição de gravações popularizavam essa música, primeira consagração dos ritmos afro-brasileiros em Paris. A Biblioteca Nacional de Paris conserva 72 partituras dessa produção musical. Foram criadas escolas de dança e Duque assumiu a direção do *Dancing Palace*. O maxixe em Paris evoluiu em relação ao maxixe carioca: instrumentos, coreografias (o rebolado desapareceu) evoluíram e se impuseram. Popularizado pelas revistas ilustradas, o maxixe tornou-se o “*dernier cri des danses nouvelles*”, “*le fin du fin des arts chorégraphiques*”.

Os aspectos mais lascivos e eróticos da dança brasileira foram substituídos por movimentos menos provocantes, menos excessivos, mais aceitáveis pelos defensores do “*Bon goût et du savoir vivre*”.

Consagrado pelas “elites” de Paris da *Belle époque*, o maxixe conquistou o público das grandes cidades europeias e até dos Estados Uni-



dos. No Rio de Janeiro, a partir de 1910, se estabeleceu uma distinção sutil e ambígua entre o maxixe “*chic*” de Paris e o maxixe do povão. Aliás, em Buenos Aires acontecia o mesmo com o tango.

O maxixe, de certa forma, foi legitimado em Paris e foi doravante valorizado e promovido. Do interesse manifestado pelos franceses pela música popular brasileira, nasce um diálogo fecundo entre músicos como Vila Lobos e Darius Milhaud, e o aproveitamento de ritmos populares como fonte de inspiração para a composição de música erudita. Esta nova atitude dos franceses e europeus favoreceu também, depois da Primeira Guerra Mundial, o reconhecimento dos dois lados do Atlântico de compositores de chorinho e samba como Dunga, Pixinguinha, entre outros.

No domínio do cinema, que conquistou o público carioca nos últimos anos do século XIX como o provam as numerosas crônicas do Artur Azevedo²¹⁵, um carioca conquistou um grande êxito: Cândido Aragonês de Faria, fundador do jornal satírico *O Mosquito*, onde Aluísio Azevedo também se ilustrou, como caricaturista em 1876. Cândido Faria tornou-se o principal e o mais famoso autor de cartazes da casa Pathé – que então dominava a indústria do cinema – entre 1902 e 1911, ano da sua morte em Paris. Estas obras, conservadas nos arquivos da Cinemateca de Paris, no “*musée de l’affiche*”, mereceriam um estudo para reabilitar esse artista que ocupou um lugar de destaque na artes gráficas da *Belle époque*.

Como vimos, o Rio de Janeiro, capital do Império e depois Capital Federal, e as outras cidades importantes do “Arquipélago brasileiro” não tinham o grau de desenvolvimento econômico, social e cultural suficiente para acompanhar a dinâmica de Paris e das capitais europeias²¹⁶. Porém, Paris serviu de fonte de inspiração para o prefeito Pe-

²¹⁵ Raimundo Magalhães Júnior, *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro, Ed. Civi. Brasileira, 1966.

²¹⁶ Cf. José Murilo de Carvalho, *Os bestializados – O Rio de Janeiro e a república que não foi*, São Paulo, Cia das letras, 1987; Edgar Carone, *A república velha – instituições e classes sociais*, São Paulo, Difel, 1975.



reira Passos, que estudara em Paris a profissão de engenheiro e fora influenciado pela obra do Barão Haussmann.

Junto com Paulo de Frontin, apesar da revoltas populares e das numerosas resistências dos proprietários lesados pelas demolições e pelos arrasamentos dos morros, ele conseguiria dar ao centro da capital, com a abertura da Avenida central e das ruas adjacentes, um “ar civilizado”, “à la française”.

A remodelação da cidade, a política higienista indispensável para acolher novos imigrantes, o saneamento público, a luta contra os mosquitos e a febre amarela, as campanhas de vacina para erradicar as epidemias, provocaram uma forte resistência num povo sem instrução. Mas entre 1904 e 1905, Oswaldo Cruz²¹⁷ levaria a cabo sua missão e repetiria a experiência em 1911, em Belém do Pará e em Manaus.

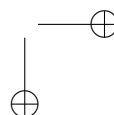
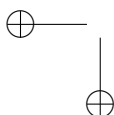
Novos hábitos apareceram, os espaços públicos, os parques e jardins, tornaram-se mais acolhedores para a vida social. No que diz respeito, porém, à vida cultural, apenas uma pequena minoria da população estava preparada para receber e apreciar os eventos culturais vindos da Europa. A “elite” acolhia as companhias de teatro e de música lírica que, entre duas temporadas na Europa, vinham de Paris, de Milão, de Lisboa. Os atores e principalmente as atrizes mais famosas eram festejadas e os jornais e revistas dedicavam muito espaço às “*tournées*” das companhias europeias.

As peças de teatro de bulevar faziam sucesso, e as espectadoras podiam exibir os vestidos da última moda parisiense, criando assim uma “ilusão” de *Belle époque*. Mas, no fundo, os gostos evoluíram lentamente; o público manifestava um interesse muito maior pelas operetas, pela Ópera “*bouffe*”, pela zarzuela, pelo teatro de revista que asseguraria a Artur Azevedo um sucesso garantido até 1908, ano de sua morte.

O público carioca não estava preparado para apreciar as inovações, nem no campo das artes cênicas, nem no campo das artes plásticas²¹⁸.

²¹⁷ Nicolau Sevcenko, *A revolta da vacina – mentes insanas em corpos rebeldes*, São Paulo, Scipione Ed., 1993.

²¹⁸ *História da vida privada no Brasil*, Vol. 3 – República: da Belle époque à era



Da mesma forma como Stephan Zweig e outros jovens europeus ficaram seduzidos e conquistados pela “Cidade Luz”, muitos jovens brasileiros das classes favorecidas que passaram na capital francesa, temporadas, mais ou menos longas e frequentes, sucumbiram aos encantos de Paris. Não me refiro aos ricos fazendeiros de café, aos donos de seringais, aos grandes burgueses que compartilhavam, com os argentinos ricos, o privilégio de serem os que mais gastavam nos hotéis de luxo, nos “grands magasins”, na vida cultural de Paris; mas sim aos intelectuais, aos escritores e jornalistas que a partir das correspondências publicadas nos jornais e nas revistas do Rio de Janeiro ou de São Paulo, ou ainda de outras cidades, popularizavam os debates culturais de Paris e participavam através de suas crônicas sobre os usos e costumes, à construção do mito do Paris moderno.

Figuras marcantes da vida política e intelectual brasileira como Joaquim Nabuco e Rui Barbosa contribuíram para construir a imagem de uma França reconstruída e próspera depois da guerra de 1870/1871. Tal foi também a contribuição de intelectuais e grandes herdeiros de fazendas de café, como Eduardo Prado e Paulo Prado.

Porém foram certos escritores e jornalistas os que mais contribuiriam para dar a conhecer a Paris da *Belle époque*. Hoje é possível apreciar quanto foram influenciados pelo que viveram em Paris entre 1880 e 1914, graças aos livros de memórias escritos muitos anos depois. Testemunharam também em jornais e revistas do Rio de Janeiro e de São Paulo como *Cidade do Rio*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Comércio*, *Correio Paulistano*, *Estado de São Paulo*; através de crônicas, de relatos, de reportagens, não apenas as temporadas das grandes exposições mas principalmente popularizaram, ao longo dos anos, o mito de “Paris cidade luz, onde tudo era permitido ou possível”. Essa visão de Paris era confirmada por escritores portugueses, famosos cronistas da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão ou Oliveira Martins.

do rádio, org. Nicolau Sevcenko, Rio de Janeiro, Cia das letras, 1998.

A partir de 1890, Olavo Bilac fez muitas viagens à França no intuito, dizia ele, de “curar sua melancolia”. Acompanhou de perto a polêmica levantada pela construção da Torre Eiffel e os debates literários sobre as novas correntes estéticas na poesia, no teatro e no romance, num diálogo permanente com os companheiros brasileiros – às vezes invejosos – como Artur Azevedo, que não tinha a possibilidade de viajar, arruinado que ficou, pela especulação do Encilhamento.

Nas crônicas de Bilac²¹⁹ vemos a evolução da imagem de Paris. Nelas descreve a vitalidade da vida cultural e literária, as modas culturais, a vida dos teatros e das casas de espetáculos, os encantos da gastronomia, mas dedica também sua atenção a outros aspectos da vida parisiense: às aplicações práticas do progresso científico e tecnológico.

Nestor Victor²²⁰, assíduo visitante de Paris, conhecedor dos mais diversos aspectos da vida social e cultural parisiense, deu, em 1911, as impressões de um brasileiro em Paris. Descrevendo, sem preconceitos, um panorama muito rico da Cidade Luz, que em muitos aspectos, prefigura *Le monde d’hier*, livro de memórias que Stefan Zweig publicaria em 1940.

Outro viajante famoso, Gilberto Amado²²¹, deixou um testemunho muito característico dos jovens brasileiros cultos que chegavam a Paris com a cabeça cheia de lembranças livrescas e que partiam à procura dos lugares míticos onde tinham vivido e escrito autores consagrados. Uma viagem em 1912 inspiraria *Juventude no Rio e Primeira viagem à Europa*.

Graça Aranha e Oswald de Andrade, após a primeira viagem à França, em 1912, ano do lançamento do *Manifesto Futurista*, participaram também da construção de uma visão idealizada de Paris. Evidentemente não podemos esquecer João do Rio²²², intimamente ligado

²¹⁹ Antonio Dimas, “Olavo Bilac et la France”, in Katia de Queiroz Matoso (org.), *Modèles culturels et politiques au Brésil*, Paris, Presse de la Sorbonne, 2003.

²²⁰ Nestor Victor, *Paris*, Rio de Janeiro, Ed. F. Alves, 1911.

²²¹ Gilberto Amado, *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa* (1912), Rio de Janeiro, ABL, 1956.

²²² João do Rio, *O momento literário*, Paris, Ed. Garnier, 1905.

a Portugal, mas grande admirador de Paris. Lembremos que em 1905, em *O Momento Literário*, publicado pela editora Garnier, deu a conhecer a opinião de mais de quarenta escritores brasileiros que, em suas entrevistas, prestaram uma homenagem quase unânime à influência dos autores franceses, à influência de uma França sonhada, idealizada ou mitificada.

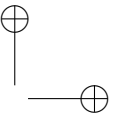
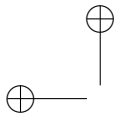
Todos, porém compartilhavam um sentimento comum de frustração, com relação à ignorância generalizada da população parisiense sobre as grandezas do Brasil e belezas do Rio de Janeiro. Como se o Brasil se resumisse a um país exótico de onde vinham o café, o cacau, a borracha, e para quem gostava de dançar: o maxixe.

A *Belle époque*, como tentei demonstrar, representou por certo os melhores episódios dos quarenta anos de paz que viveu a Europa depois da Guerra Franco Prussiana de 1870/1871. Porém seria exagerado afirmar que todos os franceses aproveitaram do inquestionável progresso científico, tecnológico e econômico. Os horrores vividos pelos europeus durante a Primeira Guerra Mundial é que deram aos sobreviventes o sentimento saudosista de terem deixado para trás uma época de ouro, uma *Belle époque* de paz, de concórdia na Europa, de alegria de viver, de riqueza cultural e artística.

Como vimos, a época que precedeu a Primeira Guerra foi marcada por profundas transformações, tanto nas zonas rurais, com as migrações, como no meio urbano. Graças às lutas sociais, as classes populares conquistaram novos direitos, uma cidadania mais efetiva. Os progressos em todos os domínios também se repercutiram no conjunto da população, desenvolveram-se as classes médias, a sociedade de consumo começou a democratizar-se, as mulheres conquistaram novos direitos e começaram a sua emancipação.

Conclusão

Esta nova realidade da sociedade francesa, tão diferente da sociedade brasileira, não exerceu muita influência nos visitantes brasileiros



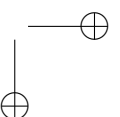
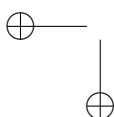
ou latino-americanos. A Exposição Universal de 1889, e sobretudo a de 1900, os grandes eventos culturais, a sociedade do espetáculo, os “grands magasins” é que iriam contribuir para a formação, aos olhos dos visitantes estrangeiros, da imagem de uma “Cidade Luz”. O cosmopolitismo muito presente na vida cultural e artística participou também na formação do mito da *Belle époque*. Paris era então o lugar da inovação nas artes plásticas, na música, na literatura, na moda: um lugar incontornável para a consagração dos intelectuais e dos artistas.

Estes aspectos marcaram profundamente os visitantes estrangeiros dentre os quais os brasileiros. Poucos brasileiros marcariam efetivamente sua presença na formação cosmopolita da cultura da *Belle époque*. Porém, os intelectuais, jornalistas, artistas, políticos, que estiveram em Paris, naquela época, contribuíram de forma decisiva, através da imprensa, para que os cariocas, paulistas, baianos, recifenses, paraenses, manaoaras, estivessem a par de tudo o que acontecia na França.

As numerosas companhias de teatro, de música lírica, que faziam anualmente suas turnês pelas principais cidades do país, com atores e artistas célebres, também participaram na formação desse imaginário, sem esquecer, evidentemente o cinematógrafo.

A meu ver a *Belle époque* brasileira, limitada a poucas cidades, onde as elites tinham o olhar voltado para a Europa, e particularmente para Paris, não podia ter a mesma significação que na França. As duas sociedades eram diferentes em demasia. Não se pode dizer que a República Velha tenha dado ao povo brasileiro a educação, a saúde, a cidadania que caracterizaram a *Belle époque* parisiense e das capitais europeias. Luiz Edmundo²²³, porém, dá em *O Rio do meu tempo*, com uma saudade evidente, uma visão idealizada do que foi essa *Belle époque* carioca, que não passou de um reflexo ambíguo, por vezes paródico, do que foi a *Belle époque* francesa; apresentando, de certa forma a *Belle époque* brasileira como uma *Belle époque* em *trompe l'œil*.

²²³ Luiz Edmundo Costa, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, 3 vols..





Bibliografia

AMADO, Gilberto, *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa* (1912), Rio de Janeiro, ABL, 1956.

BANCQUART, Marie-Claire, *Paris – Belle époque par ses écrivains*, Paris, Ed. Adam Biro, 1997.

CARONE, Edgar, *A república velha – instituições e classes sociais*, São Paulo, Difel, 1975.

CARVALHO, José Murilo de, *Os bestializados – O Rio de Janeiro e a república que não foi*, São Paulo, Cia das letras, 1987.

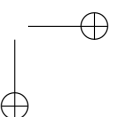
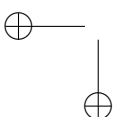
COSTA, Luiz Edmundo Costa, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1938, 3 vols..

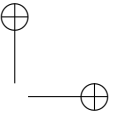
DIMAS, Antonio, “Olavo Bilac et la France”, in Katia de Queiroz Matoso (org.), *Modèles culturels et politiques au Brésil*, Paris, Presse de la Sorbonne, 2003.

História da vida privada no Brasil, Vol. 3 – *República: da Belle époque à era do rádio*, org. Nicolau Sevcenko, Rio de Janeiro, Cia das letras, 1998.

LEJEUNE, Dominique, *La France de la Belle époque*, Paris, Ed. Colin, 2002.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo, *Arthur Azevedo e sua época*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1966.





REBERIOUX, Madeleine, *L'exposition internationale de 1889 et la vulgarisation*, Paris, Ed. Le mouvement social, 1989.

RENAN, Ernest, *La réforme intellectuelle et morale de la France* (1871), Paris, Ed. R. Laffon, 1984.

IDEM, *Qu'est-ce-qu'une nation?* (1882), Paris, Mille et une nuits, 1997.

RIO, João do, *O momento literário*, Paris, Ed. Garnier, 1905.

SEVCENKO, Nicolau, *A revolta da vacina – mentes insanas em corpos rebeldes*, São Paulo, Scipione Ed., 1993.

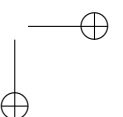
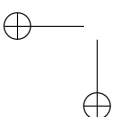
SORLIN, Pierre, *La société française* (1890-1914), Paris, Ed. Arthaud, 1969.

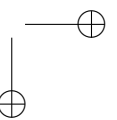
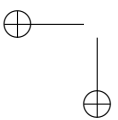
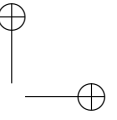
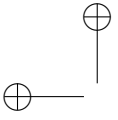
VICTOR, Nestor, *Paris*, Rio de Janeiro, Ed. F. Alves, 1911.

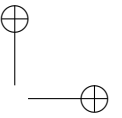
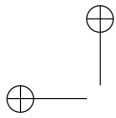
WINOCK, Michel, *La Belle époque*, Paris, Ed. Tempus, 2003.

ZOLA, Émile, *La Terre*, Paris, Charpentier Ed., 1887.

ZWEIG, Stefan, *Le monde d'hier* (1940), Paris, Ed. Belfond, 1987.







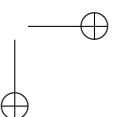
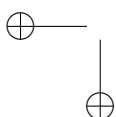
Paradoxos da *Belle Époque* tropical²²⁴

Lúcia Maria Paschoal Guimarães²²⁵

No *Dicionário Histórico de Palavras, Costumes e Mentalidades*, em verbete preparado por Jacques Boudet, lê-se que a expressão *La Belle Époque* aparece no final da Primeira Grande Guerra, para nomear de modo nostálgico o alvorecer do século XX, percebido como um ciclo de estabilidade, de paz e de felicidade, em contraste com a dura experiência vivenciada durante os anos do sangrento conflito, que alterou o mapa da Europa. O uso da expressão tornou-se corrente, por volta da década de 1950, quando o chamado *modern style* do início do século voltou a ser moda. No entanto, o autor adverte que jornalistas, escritores e historiadores esquecem as turbulências e contradições que marcaram aquele período. Deixam de lado a agitação nacionalista e anarquista, as rivalidades coloniais, as lutas clericais e anti-clericais, a estagnação social, e até mesmo acontecimentos políticos do porte do caso Dreyfuss, da guerra dos Boers e da dos Boxers, para privilegiar

²²⁴ Este trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa “*Atlantida* (1915-1920): A luso-brasilidade em revista”, apoiada pelo CNPq, pelos Programas Prociência, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e “Cientista do Nosso Estado” da Fundação Carlos Chagas de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

²²⁵ Universidade do Estado do Rio de Janeiro.



a lembrança de um tempo onde começam a se manifestar os ícones da centúria que há pouco findou: a eletricidade, o automóvel, o cinema, o metrô, o avião²²⁶. Creio que o verbete de Boudet, portanto, oferece um bom encaminhamento para se refletir sobre a *Belle Époque* tropical.

Identificada com as práticas culturais aristocráticas do eixo Paris-Londres, a nossa *Belle Époque* coincide com a derrocada da monarquia e a gênese do regime republicano, alcançando o seu apogeu nas duas primeiras décadas do século XX. A historiografia, aliás, costuma eleger como um dos símbolos desse período as intervenções urbanas promovidas pelo prefeito Pereira Passos na área central do Rio de Janeiro, que deu feições brancas e européias à capital federal, transformando-a em vitrine do novo regime. Na euforia dos novos tempos, envergava-se a última moda de Paris e falava-se francês nos salões elegantes; freqüentava-se as corridas do Derby Club, comparecia-se aos espetáculos do Lírico. Bebia-se *champagne* e organizavam-se generosos banquetes, como os promovidos pelos letrados do clube Rabelais, cujos cardápios foram colecionados por Olavo Bilac e agora publicados. Almejava-se o cosmopolitismo e o ingresso na modernidade, e os cronistas do mundanismo carioca, a exemplo de Paulo Barreto, o popular João do Rio, davam o tom, orientando a vida chic.

Mas, nem tudo na *belle époque* tropical era glamour, convém assinalar. O processo de institucionalização do sistema republicano foi uma das fases mais agitadas da nossa história. Basta lembrar, entre outros fatos, o golpe de Estado desferido pelo primeiro presidente – Deodoro da Fonseca, rechaçado por um contra-golpe do vice-presidente Floriano Peixoto; as disputas pelo poder político, a revolta da Armada, a revolução Federalista do Rio Grande do Sul, a crise econômica decorrente do Encilhamento, as freqüentes insurreições populares, a censura à imprensa, os movimentos messiânicos (Canudos e Condestado), sem falar das primeiras greves operárias.

²²⁶ Cf. Jacques Boudet, “La Belle Époque” in Jacques Boudet, *Dictionnaire Les Mots de l’histoire*, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 124.



Seja como for, com a proclamação de 1889, imaginava-se inaugurar uma nova era no país, pautada no progresso e na civilização. Postulava-se a reformulação das instituições nacionais, consoante modelos políticos formulados pelos republicanos norte-americanos e franceses. Condenava-se a sociedade imperial e ao mesmo tempo repudiava-se a colonização portuguesa, reconhecidas ícones do atraso.

Movidos por outras circunstâncias históricas, no contra-fluxo dessas manifestações, alguns letrados e políticos começaram a discutir a importância de preservar a matriz cultural lusófona e a conveniência de se estabelecer uma comunidade luso-brasileira.

De fato. A idéia de estreitar os laços entre Brasil e Portugal começou a ser aventada em 1890, por Silvio Romero (1851-1914), em uma conferência “O elemento português no Brasil: a imigração e o futuro do povo brasileiro”, pronunciada no Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, depois publicada em Lisboa sob a forma de panfleto²²⁷. Cabe acentuar que, dois anos antes, em 1888, na primeira edição da sua *História da Literatura Brasileira*²²⁸, ele se mostrara um crítico implacável da colonização lusa. No entanto, mudara de opinião e decidiu defendê-la, ao que tudo indica, temeroso da política expansionista do II Reich.

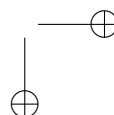
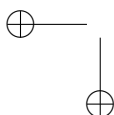
Baseado em informações da imprensa estrangeira, Romero denunciava os pangermanistas que supostamente promoviam encontros em diversas localidades do Reich: “(...) cujo fim é enviar alguns pastores, padres e mestre-escolas ao sul do Brasil. (...) Na cidade de Magdeburgo um dos oradores declarou que parte do sul do Brasil é terra alemã e que deverá mais tarde pertencer ao império germânico”²²⁹.

As preocupações do escritor faziam sentido. A região citada concentrava numerosas colônias alemãs, onde praticamente não se falava português. Alarmado, ele adverte que: “(...) a língua, por si só, na

²²⁷ Cf. Silvio Romero, *O elemento português no Brasil* (Conferência), Lisboa, Tipografia da Companhia Nacional Editora, 1902.

²²⁸ Cf. Idem, *História da Literatura Brasileira*, 7.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980, vols. 4 e 5.

²²⁹ Cf. Idem, *O elemento português no Brasil* (Conferência), *op. cit.*, p. 35.



era presente serve para individualizar a nacionalidade, é por isso que os alemães consideram a pátria alemã todo e qualquer sítio onde é falada a língua alemã”. Assim, antevê que no futuro, “(...) o núcleo do Rio Grande do Sul, (...) tornar-se-á independente e, estendendo a mão ao de Santa Catarina, aliar-se-á com ele, formando ambos os estados a nova nacionalidade (...)”.

Diante desses riscos, Romero defende o fortalecimento dos elementos luso-brasileiros que historicamente constituíam a nação, em especial, o idioma. Alerta, ainda, à platéia do Gabinete Português de Leitura, na sua maioria membros da colônia lusa no Rio de Janeiro, de que a ambição germânica não se limitava à margem ocidental do Atlântico sul: “(...) Portugal (...), também pertence ao grupo dos ameaçados, quando não diretamente nas suas plagas européias, de modo inequívoco na África”. Conclui, então, que para enfrentar o perigo comum, não havia outra alternativa senão os dois países se unirem e formarem uma federação²³⁰.

A proposição expressa por Silvio Romero só ganharia corpo alguns anos mais tarde. Na República nascente não havia clima para levar adiante tal proposta, sobretudo depois do episódio envolvendo o conde de Paraty e oficiais da marinha brasileira, que se haviam insurgido contra o governo de Floriano Peixoto, em 1894. A decisão do conde de conceder asilo em navios de guerra portugueses aos rebeldes levou Floriano a romper relações diplomáticas com o país irmão. Apesar do restabelecimento oficial dos laços, em 1895, durante bom tempo perdurou um sentimento anti-lusitano, cultivado pelas hostes nacionalistas mais radicais.

De qualquer modo, as idéias do ensaísta e crítico sergipano permaneceram latentes, volta e meia, insinuadas por homens de letras e figuras da elite da colônia portuguesa. Vale lembrar que a despeito do “afrouxamento” dos vínculos entre duas chancelarias, os contatos culturais luso-brasileiros ganharam notável impulso nos primeiros anos do século passado, estimulados pelo aparecimento de almanaques, jornais

²³⁰ *Ibidem*, p. 41.

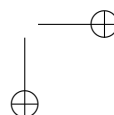
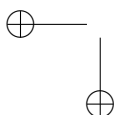


e magazines, nos quais participavam intelectuais de ambas as nacionalidades. Apesar da distância física que separava seus colaboradores, esses periódicos constituíram lugares de fermentação intelectual e de relação afetiva, viveiros e espaços de sociabilidade, como define François Sirinelli, ao examinar os mecanismos que movimentam as complexas engrenagens do meio intelectual²³¹.

Já em Portugal, a idéia de celebrar uma aliança com a ex-colônia americana seria manifestada em 1909, por Coelho de Carvalho, na Academia das Ciências de Lisboa. Na mesma ocasião, a Sociedade de Geografia instituiu um concurso de monografias sobre “o modo mais eficaz de promover a união moral com a mãe pátria” dos portugueses residentes no Brasil, e anunciou a intenção de organizar uma expedição de estudos ao interior do país. Em seguida, o presidente da Sociedade, Zófimo Consiglieri Pedroso, apresentou um plano mais conhecido por *Acordo Luso-Brasileiro*, em que sugeria a nomeação de um grupo de trabalho permanente, encarregado de viabilizar as seguintes medidas: negociar tratados de arbitragem, de cooperação internacional e de comércio; ensejar a criação de entrepostos comerciais e a construção de palácios de exposição em Lisboa e no Rio de Janeiro; promover na medida do possível a unificação da legislação civil e comercial; fomentar o intercâmbio intelectual, científico, literário e artístico; conferir a equivalência de direitos ou de títulos aos diplomados de um país que decidissem trabalhar no outro; estimular visitas recíprocas de intelectuais, artistas, industriais e comerciantes, bem como a convocação de congressos científicos e a colaboração entre jornalistas, editores, associações culturais, pedagógicas, artísticas e beneficentes²³².

²³¹ François Sirinelli, “Os intelectuais” in René Rémond (org.), *Por uma história política*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Editora FGV, 1996, p. 294. Ver, ainda, a interessante abordagem proposta por Emma Gori, “Um lobby pacifista e elitista: O Grupo de Bloomsbury” in Domenico Di Masi, *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1997, pp. 131-170.

²³² Sobre o “Acordo Luso-Brasileiro” ver João do Rio, “Relações Luso-Brasileiras” in João do Rio, *Portugal d’agora. Lisboa. Porto. Notas de viagem. Impressões*, Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro Editor, 1911, pp. 289-292.



O ambicioso programa permaneceria no terreno das intenções. Seu autor faleceu pouco tempo depois de expô-lo. A par disso, havia poucas chances de levá-lo avante, considerando a atmosfera de instabilidade política, que marcou o fim da monarquia e o advento da República portuguesa, em 1910. O plano, porém, voltaria a ser discutido com a deflagração da Primeira Grande Guerra. No parlamento português, vozes nacionalistas manifestavam seus receios diante das investidas germânicas. O deputado João Menezes assinalava que “(...) Brasileiros e portugueses têm de pensar, hoje mais do que nunca, em estreitar suas relações políticas, podendo ir muito além duma aliança”²³³.

No Brasil, o contexto da guerra também favoreceria a disseminação de culturas políticas de cariz nacionalista. No entanto, as opiniões se dividiam. Havia quem repudiasse a idéia de uma aliança com a antiga metrópole. Herdeiros da vertente mais extremada do nacionalismo, admiradores de Floriano Peixoto²³⁴, continuavam a responsabilizar a colonização lusa pelo atraso cultural, econômico e social do país. Nessa corrente, sobressaíam-se o médico e pedagogo Manoel Bonfim, além dos escritores Antonio Torres, Felix Amélio, Jackson de Figueiredo e Álvaro Bomilcar, que disseminavam o anti-lusitanismo, além de incitar a população a participar de campanhas anti-portuguesas²³⁵.

Por outro lado, os defensores do conagraçamento cultural e político com Portugal, tal qual Silvio Romero, percebiam no legado da mãe-pátria o fator dominante da construção da nacionalidade, baseados na afinidade lingüística, no passado histórico comum e na ocupação do

²³³ João Menezes *apud* Nuno Simões, *Actualidade e permanência do Luso-Brasilismo* (Conferências e discursos), Lisboa, Edição do autor, 1960, p. 34.

²³⁴ O rompimento fora provocado pela decisão do conde de Paraty de conceder asilo em navios de guerra do Reino aos oficiais da marinha brasileira, que se haviam insurgido contra o governo de Floriano Peixoto, na revolta da Armada. Apesar do restabelecimento das relações oficiais em 1895, perdurou durante muito tempo no Brasil um sentimento anti-lusitano, cultivado pelos setores nacionalistas mais acerbados.

²³⁵ Ver Jorge Luís dos Santos Alves, “Duas interpretações da nacionalidade brasileira”, *Anais da XX Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*, Rio de Janeiro, 2005, p. 223.



território. A tese era compartilhada por membros da Academia Brasileira de Letras, da envergadura de Olavo Bilac, de Afrânio Peixoto, de Paulo Barreto e de Graça Aranha, quatro figuras emblemáticas da *belle époque* carioca.

O nome de Paulo Barreto (1881-1921), ou melhor, o seu pseudônimo literário mais famoso, João do Rio, acabaria ligado a um dos esforços mais significativos para estimular o aprofundamento das relações entre os dois países: a fundação da revista *Atlantida* – fruto de uma parceria com o poeta, publicista, político e pedagogo português João de Barros (1881-1960)²³⁶.

João de Barros e João do Rio se avistaram pela primeira vez, em 1908. O encontro ocorreu na cidade do Porto, e marcou o início de um sólido relacionamento pessoal e profissional. Além de fortes afinidades políticas, ambos professavam o ideário republicano, descobriram que partilhavam das mesmas preocupações sobre o futuro incerto das relações luso-brasileiras, uma vez que “(...) se o Brasil se interessava menos por Portugal do que pela França, Portugal não se interessava, ou antes, ignorava tudo do Brasil”²³⁷. Diante desse dilema, imaginaram somar forças e fundar uma revista literária, para estimular o sentimento de luso-brasilidade.

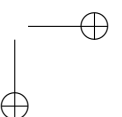
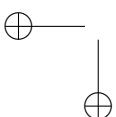
O plano ganhou fôlego com a vinda de João de Barros ao Rio de Janeiro, em 1912. Mas, segundo João do Rio, foi o contexto da guerra que “(...) veio definitivamente forçar a publicação”²³⁸. O batismo literário da *Atlantida. Mensário Artístico, Literário e Social para Portugal e Brasil* teve lugar em Lisboa, a 15 de novembro de 1915²³⁹. A deno-

²³⁶ Segundo José Carlos de Seabra Pereira, João de Barros era um entusiasta da aproximação luso-brasileira. Cf. Arnaldo Saraiva, *Modernismo brasileiro e modernismo português*, Campinas (SP), UNICAMP, 2004, pp. 81-82.

²³⁷ Cf. João do Rio, “O aparecimento de um grande mensário artístico-literário-social para Portugal e Brasil”, *A Rua*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1915, p. 2.

²³⁸ Cf. João do Rio, “O aparecimento de um grande mensário artístico-literário-social para Portugal e Brasil”, art. já cit., p. 2.

²³⁹ A revista *A Águia* principal órgão de divulgação da “Renascença Portuguesa” manifestou “(...) *fé ardente nos seus altos destinos.*” (cf. *A Águia*, Porto, dezembro



minação escolhida se inspirava na lenda do continente perdido, para designar de forma semântica um projeto que buscava (re)estabelecer a ligação entre as duas partes do mundo que as águas do oceano haviam separado. Já o subtítulo, indicava a periodicidade e resumia o seu teor programático, enfatizando-lhe o caráter binacional.

No primeiro número, após a folha de rosto, indicava-se que o *Mensário* recebia o “(...) alto patrocínio de S. Ex.^{as} os ministros das Relações Exteriores do Brasil e dos Estrangeiros e do Fomento de Portugal”, respectivamente, os doutores Lauro Muller, Augusto Soares e Manuel Monteiro. Sob a forma de *manifesto*²⁴⁰, os diretores da *Atlantida* justificavam o empreendimento e explicitavam seus propósitos: “(...) Há muito tempo que a publicação d’uma revista literária que defendesse os interesses comuns do Brasil e de Portugal se impunha. (...) As características especialíssimas criadas pela Guerra européia determinaram um irresistível movimento de solidariedade entre aqueles países e aqueles povos que vivem d’um mesmo ideal, que se alimentam da mesma tradição ou que descendem do mesmo tronco originário. (...)”²⁴¹.

O Manifesto oferece duas pistas que vale a pena explorar: a menção à defesa de interesses comuns e a associação entre a guerra e uma revista que se dizia voltada para o “domínio intelectual e social”. João de Barros, tempos depois, se reportaria a esta conexão, sublinhando as propaladas pretensões do II *Reich* na América do Sul²⁴², em particular, um suposto plano oficial de emigração para a conquista do Brasil e o projeto do pensador Otto Richard Tannenberg, sintetizado no livro *A Grande Alemanha: a obra do século XX*²⁴³. A esses argumentos, cabe

de 1915, pp. 252-253).

²⁴⁰ O Manifesto de lançamento da *Atlantida* constitui num *excelente sismógrafo* para examinar a influência e a amplitude das ações dos intelectuais que estiveram à frente do projeto. Ver Jean-François Sirinelli, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 13-15.

²⁴¹ Cf. *Atlantida*, Lisboa, n.º 1, novembro de 1915.

²⁴² Cf. João de Barros, *A aproximação luso-brasileira e a paz*, Paris, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1919, pp. 16-17.

²⁴³ Otto Richard Tannenberg, *Le rêve allemand! La plus grande Allemagne*.



acrescentar que na altura, ameaça semelhante pairava sobre Portugal, pois seu império colonial além de alvo da cobiça anglo-germânica, já havia sofrido sucessivas incursões do exército do *kaiser* em Angola e em Moçambique.

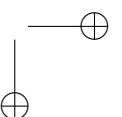
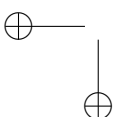
Dirigida por João do Rio e João de Barros, a *Atlantida* era editada em Lisboa. A redação localizava-se na rua Barata Salgueiro, chefiada por Pedro Bordallo Pinheiro. Nos créditos do periódico não há indicação de corpo editorial permanente, nem a quantidade de exemplares que circulava a cada número. Em Portugal, a assinatura anual custava 2\$80 (dois escudos e oitenta cêntimos) e no Brasil 12\$50 (doze mil e quinhentos réis), preços compatíveis com publicações similares em ambos os países.

De formato sóbrio, impressa em papel mate, a revista ostentava bom padrão gráfico. As matérias eram organizadas em dois blocos distintos, cujo número de páginas era variável. O primeiro agregava textos literários, artigos, ensaios e biografias, além de reproduções de telas de pintores famosos e de obras de arte. O segundo compunha-se de três seções fixas: “Revista do Mês” – síntese dos principais fatos culturais e políticos; “Livros” – espaço destinado à divulgação do lançamento de publicações e às resenhas críticas; “Notícias e Comentários” – segmento reservado a pequenas notas, cartas de leitores e observações correlatas. Aceitava-se publicidade paga, porém, não há indicação de valores cobrados aos anunciantes.

A princípio, o *Mensário* privilegiou majoritariamente o campo das letras – poesia e prosa. Os colaboradores não recebiam remuneração e, no que diz respeito à nacionalidade, observa-se maior incidência de autores portugueses, já que o estado de guerra dificultava a comunicação e o transporte regular entre o Rio de Janeiro e Lisboa²⁴⁴.

L'oeuvre du 20e siècle Traduit en français de l'ouvrage Gross-Deutschland, publié en 1911, Lausanne, Payot, 1916.

²⁴⁴ Há sucessivas notas da direção da revista justificando a ausência de colaborações de autores brasileiros anunciadas, devido aos transtornos provocados pela guerra.



Revistas de idéias e de cultura costumam ter vida efêmera. A *Atlantida* foi uma exceção. Circulou com periodicidade regular entre 1915 e 1920, o que reforça a suspeita de que se tratava de um empreendimento financiado pelos governos das duas Repúblicas. Até o n.º 36, de março de 1919, sua linha editorial orientou-se pelos objetivos expressos no *manifesto* de lançamento: divulgava textos literários, históricos e artísticos, ao lado de ensaios de caráter doutrinário sobre a conveniência econômica da aproximação luso-brasileira, o que lhe proporcionava uma dimensão cultural e ao mesmo tempo política²⁴⁵.

Um rápido inventário do material editado revela poemas de Olavo Bilac, de Antonio Correia d'Oliveira, de Júlio Dantas, de Augusto Gil, de Oscar Lopes e de Mário de Alencar; contos assinados por Afrânio Peixoto, de Júlia Lopes de Almeida, de Teixeira de Queiroz, Manoel de Sousa Pinto; crônicas de Aquilino Ribeiro, Aurélio da Costa Ferreira, João Luso e Humberto d'Avelar. Nomes de sólida reputação na esfera literária lusófona, conquanto representassem correntes estéticas e teóricas diversas²⁴⁶. Esse ecletismo parece confirmar o propósito anunciado por João de Barros de acolher figuras de todos os quadrantes do mundo letrado, desde que professassem o credo republicano. A mistura de tendências constituía uma estratégia calculada, buscando atrair adeptos para a causa da revista e conquistar um público leitor numeroso.

Prática semelhante é observada na mescla dos autores de artigos e ensaios. O leque compreendia políticos da envergadura de Teófilo Braga, do ministro Manuel Monteiro e do próprio presidente de Portugal, Bernardino Machado; diplomatas como Hélio Lobo, Araújo Jorge, Domício da Gama, Fran Paxeco e Alberto d'Oliveira, além de conhe-

²⁴⁵ Ver a esse respeito Luís Crespo de Andrade, "Introdução", in António Reis *et alii*, *Revistas, idéias e doutrina. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003, pp. 11-16.

²⁴⁶ Ver Cecília Dias de Carvalho Henriques da Conceição, *A revista Atlantida. Documento sócio-cultural e literário de uma época. "Um braço mental" entre Portugal e o Brasil*, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997.

cidas figuras do panorama cultural luso-brasileiro, a exemplo de Raul Lino, Jaime Cortesão, Guerra Junqueiro, Luís da Câmara Reys, Carlos Malheiro Dias, Raul Pederneiras, João de Deus Ramos e Celso Vieira, entre outros.

A intensificação da guerra, como já era de se prever, acabaria por reforçar o caráter doutrinário do periódico. A militância cultural pela aproximação dos “povos irmãos” desaguardaria na proposição de uma “íntima aliança política”. Em 1917, com o sugestivo título “Uma idéia a defender – A Confederação Luso-Brasileira”, acrescido da pergunta “Será possível uma nova e grande Lusitânia?” a *Atlantida* estampou uma entrevista concedida a João de Barros pelo representante português na França, o dr. Antonio Maria de Bettencourt Rodrigues. O embaixador sugeria a união Portugal-Brasil, reportando-se a outro diplomata, D. Luís da Cunha, que aconselhara ao rei D. João V transferir a corte portuguesa para o Rio de Janeiro, no século XVIII. Recuperava, também, as teses de Silvio Romero, de Coelho de Carvalho e o “acordo” de Consiglieri Pedroso, acentuando-lhe as vantagens, à luz do contexto geopolítico contemporâneo²⁴⁷. As ponderações de Bettencourt Rodrigues, ao que tudo indica, apoiavam-se nas denúncias perpetradas pelo jornalista e geopolítico francês André Chéradame, publicadas em 1916, no livro *Le plan pangermaniste démasqué*²⁴⁸. A obra causara forte impacto no mundo Atlântico. Vertida para o inglês em 1917, alcançou duas edições nos Estados Unidos em menos de seis meses, conforme nota do *The New York Times*²⁴⁹. No mesmo ano, no Rio de Janeiro, apareceu a tradução em língua portuguesa, editada pela Livraria Garnier, acrescida do prefácio “Brasil e pangermanismo” assinado por Graça Aranha²⁵⁰.

²⁴⁷ Cf. Bettencourt-Rodrigues, “Uma idéia a defender – A Confederação Luso-Brasileira”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 20, ano III, 1917, pp. 659-673.

²⁴⁸ André Chéradame, *Le plan pangermaniste démasqué: Le redoutable piège berlinois de la “partie nulle”*, Paris, Plon, Nourit et Cie, 1916.

²⁴⁹ *The New York Times*, New York, July 27, 1917.

²⁵⁰ André Chéradame, *O plano germanista desmascarado*, Prefácio de Graça Aranha, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1917.



Fonte: André Chéradame, *O plano germanista desmascarado*, Prefácio de Graça Aranha, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1917.

Tal como Chéradame, Bettencourt Rodrigues faz uma cartografia das pretensões germânicas no Atlântico Sul: “(...) Basta olhar um mapa (...). De um lado e de outro do Atlântico o que vemos? Numa extensíssima margem da América Austral, o Brasil; quase em frente, na costa africana, a vasta colônia de Angola; e, entre elas, como um mar lusitano, o Atlântico sul”. O embaixador afiançava que o sistema internacional atravessava uma fase de transformação, fruto da combinação de diversos fatores: a expansão colonial da Inglaterra e da França, o despertar do Japão para a civilização moderna e o seu latente imperialismo, bem como a hegemonia que os Estados Unidos se propunham a exercer sobre o continente americano. Isto sem falar da multiplicação de movimentos políticos e sócio-culturais, tais como o pan-germanismo, o pan-eslavismo e o pan-iberismo. A nova ordem mundial, segundo suas projeções, deveria caracterizar-se pela formação de grandes agrupamentos de povos, estados e nacionalidades, sob uma só bandeira, tomando como base ou o território, ou a raça, ou os interesses econômicos. Neste sentido, lançava uma indagação instigante “(...) porque se não há de também, (...) levantar em Portugal e no



Brasil, o problema do lusitanismo? Ligados no passado por glórias e tradições comuns, porque não hão de portugueses e brasileiros, unindo seus destinos, constituir uma nova e grande Lusitânia?”²⁵¹.

Na seqüência da entrevista de Bettencourt Rodrigues, o *Mensário* passou a abrigar uma nova seção denominada “O inquérito da *Atlantida* – Confederação Luso-Brasileira”, destinada a colher opiniões a respeito do projeto da Confederação. O primeiro pronunciamento veio do comandante Henrique Lopes de Mendonça, personalidade que desfrutava de prestígio nas classes armadas e nos meios intelectuais de Portugal. O militar aplaudiu e reforçou a proposta, tecendo conjecturas sobre a composição de prováveis alinhamentos geopolíticos no Mundo Atlântico. No hemisfério norte, calculava que a coligação integraria a Inglaterra e os Estados Unidos, enquanto que no sul reuniria Portugal e Brasil, concretizando, assim, “(...) um belo sonho: o do pan-lusitanismo (...), o engrandecimento da pátria comum”²⁵². Na mesma linha desse raciocínio, entre outros juízos, há que se destacar o de outro oficial da marinha, o tenente Nunes Ribeiro: “(...) A garantia do domínio do mar no Atlântico Sul é e será sempre um objetivo comum aos dois países”²⁵³.

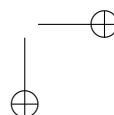
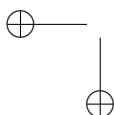
Da banda ocidental do Mar-Oceano, o “Inquérito”, publicou apenas a opinião de apenas um brasileiro, o jurista Arthur Pinto da Rocha. Argüido por João do Rio, ponderou que inexistiam maiores obstáculos de natureza jurídica que pudessem inviabilizar o estabelecimento da “confederação”²⁵⁴.

²⁵¹ “Uma idéia a defender – A Confederação Luso-Brasileira”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 20, ano III, 1917, pp. 659-673.

²⁵² Henrique Lopes de Mendonça, “O inquérito da *Atlantida* – Confederação Luso-Brasileira”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 21, ano III, 1917, pp. 771-773. Henrique Lopes de Mendonça, por ocasião do Ultimato Inglês de 1890, escreveu os versos da marcha *A Portuguesa*, adotada pelo governo republicano, a partir de 1910, como Hino Nacional de Portugal.

²⁵³ Cf. Nunes Ribeiro, “A Confederação luso-brasileira – Três opiniões”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 26, ano III, 1917, pp. 264-269.

²⁵⁴ Cf. Arthur Pinto da Rocha, “A Confederação luso-brasileira – Três opiniões”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 26, ano III, 1917, pp. 264-269.



A campanha em prol da criação da Comunidade Luso-Brasileira prosseguiria com outras adesões, porém, a circulação da revista tornou-se irregular e chegou a ser suspensa por alguns meses. Reapareceu, em fevereiro de 1919, com um artigo assinado por João de Barros, que levantava uma questão nevrálgica: “A vitória dos aliados trouxe consigo, a vitória dos grupos étnicos. Será agora a ocasião de fazer triunfar – no Brasil e em Portugal – o nosso lusitanismo comum? (...) Será ou não será agora a ocasião de alicerçar em bases indestrutíveis, não direi diplomáticas, mas de interesses comuns, que aos dois países convém?”²⁵⁵.

Apesar da provocação, com o término da guerra, os fundadores da *Atlantida* ambicionaram alçar vãos mais altos, para além do “lusitanismo comum”. A partir do número 37, a publicação alterou o subtítulo “Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil” para tornar-se “Órgão do pensamento latino no Brasil e em Portugal”. Outras mudanças se processaram com a inclusão de mais dois diretores, Nuno Simões e Graça Aranha, sediados respectivamente em Lisboa e em Paris.

De qualquer sorte, ainda naquele mesmo número, anunciava-se que o Senador Manoel Gaspar de Lemos, a 19 de junho de 1919, submetera ao parlamento português um projeto de lei, com o intuito de estabelecer uma “Grande comissão de estudo para o estreitamento das relações entre Portugal e Brasil”. Entre outros temas, deveria tratar da uniformização da língua e da recíproca proteção à propriedade literária; da harmonização das instituições de direito privado; da mútua elegibilidade dos cidadãos dos dois países; da equivalência dos cursos superiores e livre exercício das profissões correspondentes; da emigração para o Brasil; da proteção à navegação comercial; do estabelecimento de um porto franco em Portugal²⁵⁶, recuperando, assim, os pontos do Acordo de Consiglieri Pedroso. A tramitação do anteprojeto, todavia, não foi

²⁵⁵ *Atlantida*, Lisboa, n.ºs 33-34, ano IV, 1919, pp. 1-4.

²⁵⁶ *Atlantida*, Lisboa, n.º 37, ano IV, 1919, pp. 791-798.

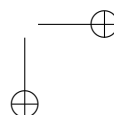
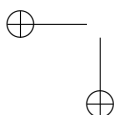


adiante, apesar de aprovado pela Comissão dos Negócios Estrangeiros do Senado.

A partir daí, a periodicidade da revista, tornou-se irregular, devido a problemas econômicos sucessivos. João de Barros e João do Rio ainda se empenharam para conseguir apoio financeiro junto a Epitácio Pessoa, representante brasileiro na Conferência da Paz, recém eleito Presidente da República. Seus esforços, porém, não foram bem sucedidos.

A publicação da *Atlantida* foi suspensa em abril de 1920, após cumprir papel relevante na difusão da cultura e na circulação de idéias no mundo lusófono. Se, por um lado, as concepções políticas que a revista veiculava conquistaram muito mais adeptos nos meios letrados do que no plano institucional, por outro, despertaram memoráveis polêmicas no Rio de Janeiro, alimentadas pelo nacionalismo exacerbado de certos grupos, que as percebiam como manifestações de colonialismo cultural, defendidas por traidores da pátria, cujo maior expoente seria justamente João do Rio, sempre em conluio com emigrantes portugueses. Para além disso, ajudam a descortinar outros aspectos pouco conhecidos da *belle époque* tropical e compreender os seus paradoxos: ou seja, diante da suposta ameaça do pangermanismo ou da perspectiva de supremacia alemã no Atlântico sul, nada mais conveniente do que reforçar os laços com a velha metrópole. Nas palavras de Graça Aranha, mais tarde um dos organizadores da Semana de Arte Moderna, “(...) A união política entre Portugal e Brasil, consequência da unidade moral das duas raças, seria a grande expressão internacional da raça portuguesa”²⁵⁷.

²⁵⁷ Cf. Graça Aranha *apud* Bitencourt Rodrigues, *Uma Confederação Luso-Brasileira. Prováveis alianças e grupamentos de nações. Fatos, opiniões e alvitres*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923, p. 8.





Bibliografia

A Águia, Porto, dezembro de 1915, pp. 252-253

ALVES, Jorge Luís dos Santos, “Duas interpretações da nacionalidade brasileira”, *Anais da XX Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica*, Rio de Janeiro, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2005.

Atlantida, Lisboa, n.º 1, novembro de 1915; n.ºs 33-34, ano IV, 1919, pp. 1-4; n.º 37, ano IV, 1919, pp. 791-798.

BARROS, João de, *A aproximação luso-brasileira e a paz*, Paris, Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, 1919.

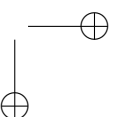
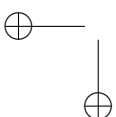
BETTENCOURT-RODRIGUES, “Uma idéia a defender – A Confederação Luso-Brasileira”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 20, ano III, 1917, pp. 659-673.

BOUDET, Jacques, “La Belle Époque” in Jacques Boudet, *Dictionnaire Les Mots de l’histoire*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

CHÉRADAME, André, *Le plan pangermaniste démasqué: Le redoutable piège berlinois de la “partie nulle”*, Paris, Plon, Nourit et Cie, 1916.

IDEM, *O plano germanista desmascarado*, Prefácio de Graça Aranha, Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1917.

CONCEIÇÃO, Cecília Dias de Carvalho Henriques da, *A revista Atlantida. Documento sócio-cultural e literário de uma época. “Um braço*



mental” entre Portugal e o Brasil, Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997.

GORI, Emma, “Um lobby pacifista e elitista: O Grupo de Bloomsbury” in Domenico Di Masi, *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1997, pp. 131-170.

MENDONÇA, Henrique Lopes de, “O inquérito da Atlantida – Confederação Luso-Brasileira”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 21, ano III, 1917, pp. 771-773.

REIS, António, *et alii, Revistas, idéias e doutrina. Leituras do Pensamento Contemporâneo*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

RIBEIRO, Nunes, “A Confederação luso-brasileira – Três opiniões”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 26, ano III, 1917, pp. 264-269.

RIO, João do, “O aparecimento de um grande mensário artístico-literário-social para Portugal e Brasil”, *A Rua*, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1915, p. 2.

IDEM “Relações Luso-Brasileiras” in João do Rio, *Portugal d’agora. Lisboa. Porto. Notas de viagem. Impressões*, Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro Editor, 1911, pp. 289-292.

ROCHA, Arthur Pinto da, “A Confederação luso-brasileira – Três opiniões”, *Atlantida*, Lisboa, n.º 26, ano III, 1917, pp. 264-269.

RODRIGUES, Bitencourt, *Uma Confederação Luso-Brasileira. Prováveis alianças e grupamentos de nações. Fatos, opiniões e alvitres*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1923.

ROMERO, Silvio, *História da Literatura Brasileira*, 7.^a ed., Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1980.

IDEM, *O elemento português no Brasil* (Conferência), Lisboa, Tipografia da Companhia Nacional Editora, 1902.

SARAIVA, Arnaldo, *Modernismo brasileiro e modernismo português*, Campinas (SP), UNICAMP, 2004.

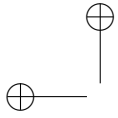
SIMÕES, Nuno, *Actualidade e permanência do Luso-Brasilismo* (Conferências e discursos), Lisboa, Edição do autor, 1960.

SIRINELLI, François, “Os intelectuais” in René Rémond (org.), *Por uma história política*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Editora FGV, 1996.

IDEM, *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

TANNENBERG, Otto Richard, *Le rêve allemand! La plus grande Allemagne. L'oeuvre du 20e siècle* Traduit en français de l'ouvrage Gross-Deutschland, publié en 1911, Lausanne, Payot, 1916.

The New York Times, New York, July 27, 1917.

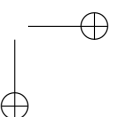
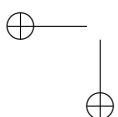


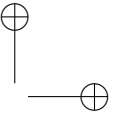
Lima Barreto contre la belle époque: dénonciation, autofiction et critique

Luciana Hidalgo²⁵⁸

Lima Barreto semblait se placer contre la Belle Époque car il évoluait toujours dans son sens inverse, tout en dénonçant les effets de la modernité qui changeait le monde et surtout la ville de Rio de Janeiro. Il se trouve que la société carioca du début du 20^e siècle s'était plongée dans l'esprit d'une espèce de simulacre de Belle Époque, très influencée par la culture européenne. On tentait de transformer la capitale du Brésil en ville cosmopolite, enflée de glamour, malgré sa misère et ses problèmes très primaires d'hygiène. Mais Barreto était un flâneur assez attentif, et son rapport très étroit avec sa ville s'est converti en dénonciation. Il a surveillé tous les aspects moins visibles de la modernisation

²⁵⁸ Luciana Hidalgo est écrivain et docteur en littérature comparée (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brésil), avec un post-doctorat accompli en 2011. Elle est l'auteur du roman *O passeador* (éd. Rocco, 2011), de l'essai *Literatura da urgência – Lima Barreto no domínio da loucura* (à partir de sa thèse de doctorat; éd. Annablume, 2008) et de la biographie *Arthur Bispo do Rosario – O senhor do labirinto* (éd. Rocco, 1996, 2011) – ces deux derniers livres ont eu le prix littéraire Jabuti, au Brésil. Elle suit actuellement un post-doctorat (CAPES) à l'Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III.





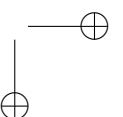
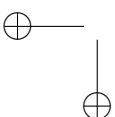
là où la plupart de la population ne voyait que du luxe – et cette révolte s’est transformé en romans, chroniques, contes.

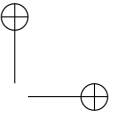
La ville de Rio de Janeiro est très présente dans l’ensemble de l’oeuvre de l’écrivain et ce qu’on y apprend c’est justement une ville qui suit un certain mythe de métropole moderne européenne sans présenter une solution humaine pour les plus démunis, exclus du rythme hallucinant du capitalisme mondial. Car la Belle Époque au Brésil était surtout caractérisée par la technologie, l’électricité et l’enrichissement fondé sur une croissance explosive des affaires dans un monde qui commençait à se *mondialiser*.

La proclamation de la République au Brésil a permis l’ascension d’une élite de nouveaux riches qui ont beaucoup profité de cette situation et se sont enrichis grâce à la spéculation. C’est sur Rio que le maire Pereira Passos a essayé de copier le projet d’urbanisation accompli par Haussmann à Paris. Dans les premières années du 20^e siècle, la ville était devenue un grand chantier de travaux, avec une quantité d’immeubles démolis, de rues élargies et de grands boulevards ouverts. Tous ces changements ont bouleversé le plan de l’ancienne ville coloniale, mais surtout un habitant très zélé: Lima Barreto, lui qui a rapidement remarqué l’intention de l’administration publique de mettre à bas plusieurs taudis sous prétexte d’élimination des maladies.

Ce processus consistait à expédier la population plus pauvre aux périphéries de la ville – une population constituée surtout de noirs. Dans la chronique intitulée “A volta”, cette question est traitée avec beaucoup d’ironie par Barreto. Il signale la mauvaise fois du gouvernement et ses efforts d’aider les plus pauvres à rentrer chez eux à la campagne pour les éliminer de la scène bourgeoise de la ville moderne. Au bout d’un moment, l’auteur conclut: “(...) o Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve mais ter pretos”²⁵⁹.

²⁵⁹ Lima Barreto, “A volta” in *Toda crônica* (org. Beatriz Resende e Rachel Valença), Rio de Janeiro, Agir, 2004, p. 167.



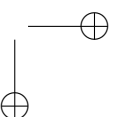
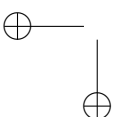


L'auteur s'avère un critique passionné et radical de l'urbanisation. Il a constamment dénoncé la ségrégation instaurée pour toujours dans la ville, avec l'établissement des premiers bidonvilles et de toute la violence qui les a caractérisé au long du 20^e siècle. Comme l'écrivain avait du mal à se taire, il a tiré parti de tous les moyens pour dire l'indicible, ce qui n'était pas acceptable dans la société.

Lors de son premier roman, *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, il a choisi de prendre le risque en écrivant un roman très autobiographique. Le courage de s'en servir de ses *blessures* personnelles comme thème est flagrant chez Isaías Caminha, une sorte de personnage-représentation du *moi* pauvre et noir de l'auteur. Il s'agit d'un individu simple qui quitte sa campagne et déménage à Rio, où il trouve un petit emploi dans un grand journal et doit faire face à tout genre de difficulté, désireux d'une ascension dans l'hierarchie du journalisme. Dans ce *roman à clef*, Barreto a pris ses précautions et a changé les noms des personnages, mais l'excessive amertume du protagoniste et la coïncidence des caractères de ses collègues réels et fictifs l'ont tout de suite dénoncé. La rédaction du journal *O Globo* du roman était en vérité le prestigieux et pas fictif du tout *Correio da Manhã*, la gazette de Rio, cible des virulents attaques de l'auteur.

Dans ce roman il y a plusieurs indices de la vie intime de l'auteur, de son combat personnel dans la vie quotidienne pour s'établir en tant qu'intellectuel dans une société qu'ignorait le *génie* venu d'une classe sociale défavorisée, surtout s'il était noir. Et là il s'avère inévitable mentionner Machado de Assis, le grand écrivain qui a joui d'une sorte de *rédemption* encore en vie, ayant reçu tous les honneurs dont pouvait jouir un homme de lettres, tout en étant un métis d'origine assez pauvre. Il a peut-être préféré céder aux modèles sociaux-intellectuels de son temps et de s'en adapter. Il semble avoir préféré l'ironie pour dénoncer les injustices de la société, une voie plus discrète et sans une confrontation aussi directe.

Barreto par contre a pris un chemin plus tortueux. Très probablement il a voulu être accepté par la société de son temps tout entier et en



tant que tel: intègre, sincère, *pur* et mulâtre. Tout le paquet, y compris la pauvreté, la négritude, ses habits peu convenables et l'alcoolisme qui lui a conduit à deux internements dans un hôpital psychiatrique – des éléments rarement bien reçus dans les salons de la Belle Époque. Il faut souligner que l'auteur est né mulâtre en 1881, sept ans avant l'abolition de l'esclavage au Brésil, mais déjà affranchi, et a vécu toute sa vie dans une famille humble, livrée à des constantes difficultés financières.

On remarque très facilement tous ces éléments autobiographiques dans l'ensemble de son oeuvre. Il a créé au moins quatre personnages-réflexes de lui même, en donnant ses traits personnels aux protagonistes des romans *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, *O cemitério dos vivos*, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. Toute l'existence de l'auteur a rejailli dans son expérience littéraire d'une façon radicale et l'a amené à mettre en pièces le concept traditionnel d'auteur. Rappelons que le terme *auteur*, du latin *auctore*, veut dire "cause principale, l'origine de". Et Barreto a compris l'étymologie en son ultime conséquence, en utilisant le *moi* en tant qu'origine de l'écriture, au moment où il invente un récit ayant en lui même sa *cause principale*. Mais ce *moi*, qui se répand de l'écriture intime dans le roman, était, selon la plupart des critiques, insuffisamment maquillé.

On peut même croire que l'écrivain déjà à l'époque accomplissait une sorte d'*autofiction*, celle que, selon l'écrivain Serge Doubrovsky, suppose la même identité de nom entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Voici la preuve: avant de publier *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Barreto a demandé à un ami de corriger les manuscrits et de souligner son prénom *Afonso* partout où il apparaissait, pour le supprimer. Or Afonso Henriques de Lima Barreto avait écrit le livre avec son prénom de baptême et l'a ensuite remplacé par celui du personnage.

Cette promiscuité entre l'autobiographie et des éléments fictionnels a soulevé d'incessantes polémiques au long des décennies de fortune critique sur Barreto et, surtout à son époque, elle a été mal vue. Avec une autofiction avant la lettre, l'auteur a fini par blesser une bonne par-



tie de l'*intelligentsia* de la Belle Époque qui ne lui a pas pardonné la virulence verbale avec laquelle il mettait à feu et à sang des traumatismes et des pratiques historiques concernant les plus pauvres et noirs. Car au moment où il s'exposait, il exposait aussi les blessures nationales. Dans son cas personnel, elles étaient coïncidentes.

Pour ne pas trop s'imposer, croyait-il, dans ses écrits, nommant différemment ses personnages, l'auteur n'a pas forcément affirmé son identité chez les protagonistes de ses quatre romans. Mais c'était facile pour la critique de le deviner entre les lignes, comparer les biographies, repérer des coïncidences.

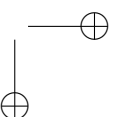
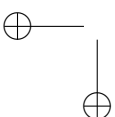
Cette limite floue entre la vie et l'art l'a certainement conduit à une sensation de malaise vis-à-vis de ses pairs, en renforçant sa solitude par rapport aux mouvements littéraires début de siècle. En se mettant socialement et intellectuellement à l'écart, il a démystifié les modèles sociaux, intellectuels, politiques et littéraires de son époque. Il est devenu l'anti-modèle – du point de vue intellectuel, mais aussi des moeurs, des bonnes manières et de la façon de s'habiller en société.

Pour mettre en avant cette écriture-dénonciation, il a entrepris une littérature foncièrement marquée par l'humour, par le sarcasme et par la *sincérité*. Prenons, par exemple, un extrait de *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, où il critique la modernisation à tout prix de Rio:

Os Haussmann pululavam. Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas louras, de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra²⁶⁰.

En peu de lignes, l'auteur dénonce la reproduction des projets européens à Rio comme si cela pouvait se faire, de transformer toute une culture, et même de *blanchir* littéralement une population noire. Il est

²⁶⁰ Lima Barreto, *Recordações do escrivo Isaías Caminha* in *Prosa seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001, p. 210.





vrai que les tenants de l'aristocratie et de la bourgeoisie brésiliennes étaient très friands des manières françaises et parfois pédantesquement francophiles.

Dans l'article "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio", l'historien Nicolau Sevcenko confirme que à la Belle Époque le fait d'être identifié en tant que *moderne* signifiait avoir un rapport avec la technologie et tous les symboles capitalistes d'origine européenne ou américaine, ce qui conduisait à la pratique très *chic* d'être snob:

(...) o gosto não se refere a nenhum padrão estético ou estável de excelência, típico de uma sociedade aristocrática, mas ao empenho dos recém-chegados às benesses do consumo em se diferenciar dos menos afortunados e dos despossuídos, de cujo seio vieram²⁶¹.

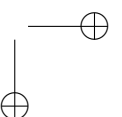
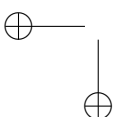
La modernité causait des effets positifs sur les nouveaux riches et ruinait le plus démunis:

Além de controlar o espaço social, em nome da "política sanitária", os "exércitos de fiscalizadores", os "esquadrões mata-mosquitos" e os "batalhões de vacinadores" eram autorizados a invadir tanto a privacidade das casas quanto a intimidade dos corpos²⁶².

Selon Sevcenko, Barreto a su convertir les faits historiques en faits littéraires. L'histoire de la période gagne donc une forme fictionnelle toujours écrite dans la perspective de l'humour et de la provocation. Les thèmes étaient souvent les mêmes dans l'ensemble de son oeuvre, soit dans les romans, les contes ou les chroniques. Dans la chronique intitulé "Qualquer coisa", par exemple, Barreto se moque des niaiseries des journaux brésiliens pleins d'informations sur le bon usage des

²⁶¹ Nicolau Sevcenko, "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio" in *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*, (org. Nicolau Sevcenko), São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 538.

²⁶² Nicolau Sevcenko, "A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio", art. já cit., pp. 571-572.





gants par les femmes et sur la façon de boucler les chaussures, pour les hommes. Il y avait même des instructions donnés par les spécialistes français – un thème qui l’a énervé au point de lui faire dédier toute une chronique.

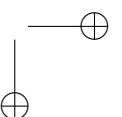
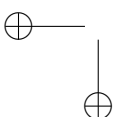
Le critique et historien Brito Broca a très bien perçu que pour toute cette période, *la vie littéraire* était plus importante que la littérature en soi. Malgré la quantité de salons littéraires, il n’y avait pas un grand nombre de lecteurs ni d’intellectuels. Les relations sociales semblaient compter le plus. Barreto n’écrivait pas ce que cette société-là avait envie de lire – et pour cause. Il avait même du mal à comprendre ce qu’à l’époque se considérait *littérature*. Dans la même chronique “Qualquer coisa”, il énonce:

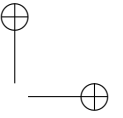
Não posso compreender que a literatura consista num culto ao dicionário; não posso compreender que ela se resume em elucidações mais ou menos felizes dos estados d’alma das meninas de Botafogo ou Petrópolis; (...) não posso compreender que ela não seja uma literatura de ação sobre as ideias e costumes; não posso compreender que ela me exclua de seus personagens nobres ou não, e só trate de Coelho Neto; não posso compreender que seja caminho para se arranjar empregos rendosos ou lugares na representação nacional²⁶³.

L’auteur était l’inadapté dérangeant, celui qui regardait la Belle Époque au-delà de son glamour et qui est resté en marge des conventions et canons littéraires. Dans cette chronique, il critique les thèmes de quelques romans qui versaient sur les moeurs de la bourgeoisie, il attaque les parnassiens et surtout Coelho Neto, l’un des écrivains les plus célèbres de l’époque, une *star* des belles-lettres et des grands salons.

Car Barreto voyait la littérature comme un moyen de transformation sociale et politique. Muni de son écriture, il pensait aller au delà des façades, en brisant tous les aspects extérieurs et superficiels passibles de masquer les problèmes quotidiens. Dans la chronique “As enchentes”,

²⁶³ Lima Barreto, “Qualquer coisa” in *Toda crônica, op. cit.*, pp. 88-89.





l'auteur se plaint des inondations à Rio et signale justement le souci du gouvernement avec les travaux de façade:

Infelizmente (...) nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social²⁶⁴.

Il faut rappeler qu'avant d'être un chroniqueur et écrivain connu dans le milieu intellectuel, le jeune Barreto tout dénonçait déjà dans son journal intime. Parmi les confessions, les écrits très personnels sur les difficultés de sa vie familiale etc., il y a, par exemple, la description d'une promenade que l'auteur entreprends dans la ville de Rio de 1905 où il accuse les aspects négatifs de la modernisation. Il se trouve que Barreto était un flâneur déjà très lucide et critique. En prenant la Rua Larga de São Joaquim, qui avait été prolongée et modifiée par les travaux de Pereira Passos, il ironise:

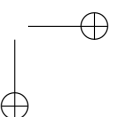
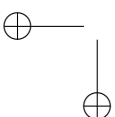
A rua quebra um pouco do primitivo alinhamento, mas mesmo assim ficará bela. Entretanto, como vêm já de boa administração essas modificações, acredito que o Rio, o meu tolerante Rio, bom e relaxado, belo e sujo, esquisito e harmônico, o meu Rio vai perder, se não lhe vier em troca um grande surto industrial e comercial; com ruas largas e sem ele, será uma aldeia pretensiosa e distinta, como é o tal São Paulo²⁶⁵.

L'ironie est partout dans son journal intime dès les premières pages, y compris dans un extrait daté de 1906 où il entreprends d'autres considérations sur la ville:

Ora, se as grandes cidades não têm tal disposição natural e se o Rio quer ser das grandes à européia, deve arrasar as montanhas.

²⁶⁴ Lima Barreto, "As enchentes" in *Toda crônica, op. cit.*, p. 159.

²⁶⁵ Lima Barreto, *Diário íntimo* in *Um longo sonho de futuro*, org. Bernardo de Mendonça, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1998, p. 56.





Não há prejuízo algum com isso. A desvantagem única seria a supressão do Corcovado, montanha internacional e muito procurada por estrangeiros. Em substituição, pode-se erguer uma torre semelhante à Eiffel, em Paris²⁶⁶.

Voilà l'un des sujets préférés de Barreto et un extrait de son style très direct, on pourrait même dire, très *moderne*.

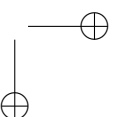
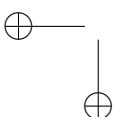
Je termine cette texte en parlant d'un roman que je viens de lancer, intitulé *O passeador*. Publié par la maison d'édition Rocco au Brésil (2011), il s'agit justement d'une fiction autour de Lima Barreto à la Belle Époque. Le protagoniste est le jeune écrivain Afonso, qui flâne dans le Rio de 1904, 1905, toujours perplexe devant le paysage en ruines. Il marche un peu hésitant, il perd son équilibre dans les chantiers de l'Avenida Central, le boulevard ouvert au prix de démolitions des immeubles anciens du centre-ville.

C'est à partir de Afonso, de son point de vue subjectif, que j'ai créé le roman, en essayant de reproduire l'ambiance de la Belle Époque à Rio. Il est le *passeador* du titre, qui se mélange aux habitants de la ville et invente aussi des personnages pas du tout réels, en flânant entre la réalité et la fiction. Dans cette errance, on voit non seulement le paysage de Rio, mais aussi la solitude du protagoniste, l'alcoolisme qui commence à apparaître, ses rapports avec des personnages pas du tout palpables, enfin, les circuits secrets d'un processus de création au bord du vertige.

Comme ce roman est un hommage à Barreto et à la *Belle Époque*, je finis en lisant un extrait:

Afonso arrasta os pés pela terra seca, deixando uma trilha de pegadas displicentes. Tanto calor a essa hora o faz pensar num deserto desconhecido. Alheio ao sol, ele avança sonolento, olhos fixos no chão. A cabeça, sem pensamento, deixa-se conduzir pelos calcanhares ligeiros, estes sim no comando do corpo. Pou-sam, levantam, pisam em pontes improvisadas. Ao alcançar o

²⁶⁶ Lima Barreto, *Diário íntimo*, op. cit., p. 76.





trecho calçado, ele enfim para e encara a paisagem à sua frente. Tudo aí é de uma solidão cimentada. Está diante da Avenida Central que, em construção, rasga o centro do Rio de Janeiro num sorriso esburacado e perverso.

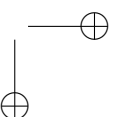
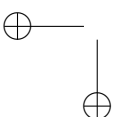
Quanto mais percorre essa cidade em fendas, devassada em seus avessos, mais amaldiçoa a reforma urbana. O Rio pouco a pouco se civiliza, ele lê nos jornais, acompanha no cotidiano. Dia a dia, transformam a capital brasileira numa trôpega Paris. Por isso Afonso flana, fiscaliza, zela pela dignidade da cidade que lhe cabe. E a cada passo, percebe, cabe menos na cidade, este ser mutante, colonizado.

Um tropeço numa pilha de pedras portuguesas, uma topada num pedaço de madeira indiciam o cansaço. Afinal, ele andou toda a madrugada, conhecedor de cada vinco, cada desdobramento da cidade. Os atalhos, decifra-os todos, mesmo os entalhes mais recentes gravados numa cartografia que aos poucos se redesenha. A apatia da noite propicia essas imprudências, preserva o anonimato, assim ele despista guardas e vigia de perto as mutações arquitetônicas.

Para Afonso, essas andanças noturnas se prestam à despedida de um paralelepípedo que lhe serviu de rua, ou de uma janela onde uma bela jovem um dia se debruçou, lançando o olhar mais fosco de que se tem notícia. A cada rua ele se despede de fragmentos de um Rio que vem abaixo nesse caótico 1904.

Vão-se os lençóis amarelados dos cortiços, os braços bem torneados das lavadeiras, o cheiro encardido dos operários. Vão-se os seus ruídos, suas proles, tantas misérias. Manda-se a pobreza para um ponto cego da capital, ao canto mais obscuro da sua geografia, na ilusão de que escondê-la a fará desaparecer, passe de uma mágica cruel.

Combatem-se a sujeira e a feiura como ao diabo. Uma vez acabada a reurbanização dessa Paris das américas, bastará branquear a pele da população brasileira, clarear seus cabelos e pintar seus olhos de verde ou azul, pensa Afonso, irônico, emendando





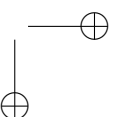
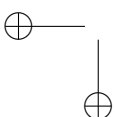
uma frase na outra. Ele caminha pela avenida entre o riso e o deboche, atordoado por ideias agora bem mais ligeiras que seus pés.

O homem é um bufão a dançar sobre precipícios, repete algumas vezes, silencioso, para si mesmo, num esforço de lembrar as palavras exatas de Balzac copiadas ontem mesmo em seu diário. É assim que ele tem se sentido nos últimos meses, meio burlesco, saltimbanco, a dançar pelo desassossego dos contornos extremos da cidade. Pensando bem, ele não propriamente dança, apenas trepida. Por isso, de dia, evita ruas contíguas aos canteiros de obras, sacolejados pelas picaretas de pedreiros suarentos, sob a inspeção de engenheiros em ternos bem talhados.

Seu corpo por vezes desobedece, hesita diante de obstáculos e desvios, desequilibra-se entre desconstruções. Em alguns anos as calçadas se entretecem, novas construções se verticalizam, cimentam-se de vez a modernidade, mas a silhueta de Afonso caminhará para sempre trêmula, abatida por todo esse caos. Quem o olha mais de perto, lampião à mão, no esforço de vencer pequenas barreiras em passadas nervosas, é capaz de distinguir desde já um e outro vacilo de seus passos, uma insegurança que se insinua.

E talvez justamente devido ao impacto dessa arquitetura move-dição, ele não percebe uma outra silhueta que, a alguma distância, aos poucos se solidifica no seu encaço. Ela segue menos vacilante pela avenida, que aproveita a calma do amanhecer antes de se render a mais um dia de violência. Toda essa reforma fere a vaidade urbana e expõe uma privacidade a que ninguém deveria ter acesso. Exceto Afonso, passeador tão íntimo desse arcabouço que se deixa estremecer, aos poucos, com ele.

Nas primeiras horas da manhã, somente essas duas sombras serpenteiam pelo bulevar ladeado por edifícios semidemolidos. Sem se dar conta de que tem companhia, Afonso faz um movimento brusco, passível de confundir quem o segue, e para em frente a sobrados em ruínas. Fica aí vários minutos a observar

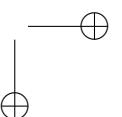
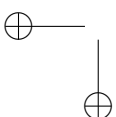




prédios-esqueletos que, horas antes, no auge da alegria boêmia, poderiam ter-lhe desafiado a razão, improvisando uma dancinha sinistra. Mas agora estão sóbrios (ele também), imóveis como sempre deveriam estar, e ele pode devassar as fachadas vazadas sem assombro.

Seu olhar trespassa as ossaturas dos sobrados para observá-los, e a seus fantasmas grudados em paredes invisíveis, incapazes do adeus. É provável que ele os enxergue, todos os seus trejeitos, até mesmo algumas almas penadas, e se sinta compelido a velar por esses ex-habitantes apegados às suas quinquilharias, deixadas para trás na pressa da mudança. Desapropriados pela administração pública, obrigados a abandonar suas casas, foram-se os corpos, ficaram seus arremedos, imersos em dramas pessoais, às voltas com amores extraviados²⁶⁷.

²⁶⁷ Luciana Hidalgo, *O passeador*, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.





Bibliografia

BARRETO, Lima, “A volta” in *Toda crônica*, org. Beatriz Resende e Rachel Valença, Rio de Janeiro, Agir, 2004.

IDEM, “As enchentes” in *Toda crônica*, org. Beatriz Resende e Rachel Valença, Rio de Janeiro, Agir, 2004.

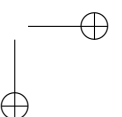
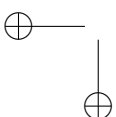
IDEM, *Diário íntimo* in *Um longo sonho de futuro*, org. Bernardo de Mendonça, Rio de Janeiro, Graphia Editorial, 1998.

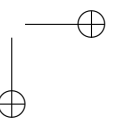
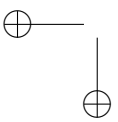
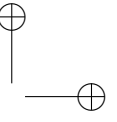
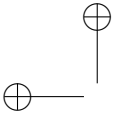
IDEM, “Qualquer coisa” in *Toda crônica*, org. Beatriz Resende e Rachel Valença, Rio de Janeiro, Agir, 2004.

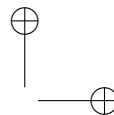
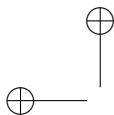
IDEM, *Recordações do escrivão Isaías Caminha* in *Prosa seleta*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2001.

HIDALGO, Luciana, *O passeador*, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

SEVCENKO, Nicolau, “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” in *História da vida privada no Brasil – República: da Belle Époque à Era do Rádio*, org. Nicolau Sevcenko, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.







Teatro Municipal de São Paulo: uma joia centenária

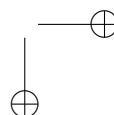
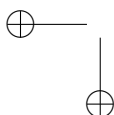
Manuel Alexandre Madruga²⁶⁸

Nota Prévia

Agradecimentos: À organização do Colóquio, na pessoa da sua responsável, Professora Vânia Pinheiro Chaves, pela honra concedida em participar, reforçada pelo facto de não ser o expoente um especialista das áreas versadas no mesmo Colóquio.

Estrutura do texto: O texto constará de quatro blocos principais iniciando-se com uma breve introdução sobre a *belle époque*, nas suas vertentes geral e brasileira, seguindo-se um bloco sobre a história do Teatro Municipal, outro sobre o responsável geral dos Projetos e Obra – Ramos de Azevedo – terminando com imagens atuais, na celebração do Centenário do Teatro Municipal de São Paulo.

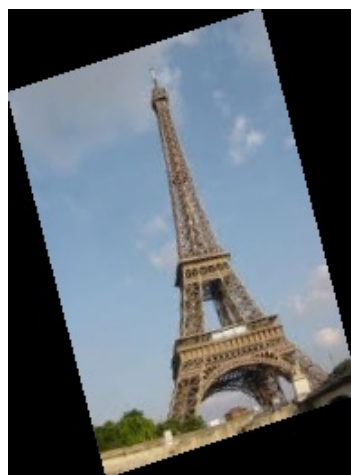
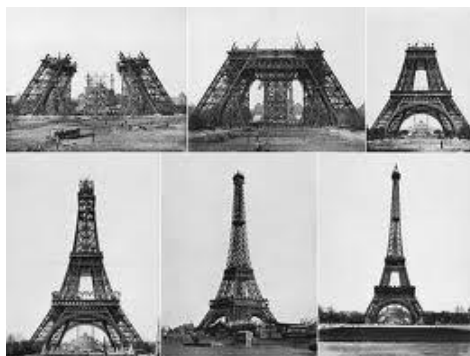
²⁶⁸ Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU).



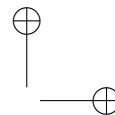
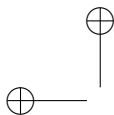
Introdução

1. A *Belle Époque* Brasileira

A *Belle Époque* corresponde, de um modo geral, ao período compreendido entre o final do século XIX (aproximadamente cerca de 1880) e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Mudanças profundas marcam o quotidiano da *Belle Époque*, provocadas pelo aparecimento de novas tecnologias como o telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, a bicicleta, o automóvel, o avião, entre outras invenções. Paris torna-se o centro cultural mundial, com seus cafés-concertos, balés, operetas, livrarias, teatros, *boulevards* e a alta costura, inspirando e influenciando várias regiões do Planeta. Neste período começa a surgir a indústria do lazer.



No caso do Brasil, por exemplo, devemos considerar o início deste período em 1889, com a Proclamação da República, levando-o até 1922, ano da explosão do Movimento Modernista, com a realização



da Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo. O então nascente regime – a República – desejava inaugurar uma nova era no Brasil e por isso procurou minimizar tudo que lembrava o Império e a colonização portuguesa. As artes tomaram novos rumos, aproximando-se das culturas francesa e italiana. É dessa época a fundação de Belo Horizonte, cidade planejada. João do Rio, escritor, repórter, polemista, foi uma figura activíssima e controversa neste período e grande interlocutor com Portugal.

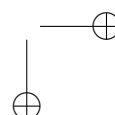
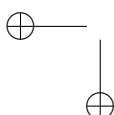


João Paulo Barreto (João do Rio)

2. A importância da construção do teatro

O Teatro Municipal de São Paulo nasceu correspondendo aos sonhos de uma cidade que crescia com a indústria e o café e que nada queria dever aos grandes centros culturais do mundo no início do século XX. Imponente e rebuscado, o Teatro foi construído para contentar os parâmetros europeus de cultura da então emergente aristocracia cafeeira. Como em 1898 a cidade perdera, num incêndio o Teatro São José, palco das suas principais manifestações artísticas, tornava-se imperativo construir um espaço à altura das grandes companhias estrangeiras. Assim, a construção do Teatro Municipal foi idealizada no ano

www.lusosofia.net



de 1895, atendendo ao apelo de italianos influentes e apaixonados pela Ópera, que residiam em São Paulo.



História do Teatro Municipal

1. Gênese da construção

No final do século XIX, São Paulo sofreu profundas transformações econômicas e sociais, decorrentes da expansão da indústria cafeeira em várias regiões paulistas, assim como da construção do caminho-de-ferro Santos-Jundiaí e do fluxo de imigrantes europeus. A população de São Paulo passou de 130 mil habitantes, em 1895, para 240 mil em 1900. Em 5 anos, portanto, a população da cidade quase duplicou. A área urbana cresceu, rompendo os limites do seu perímetro, fazendo surgir as primeiras linhas de elétricos, os reservatórios de água e a iluminação a gás. O parque industrial paulista começou a formar-se e,

www.clepul.eu

junto às fábricas próximas das linhas do caminho-de-ferro inglês, apareceram os primeiros bairros operários, na maioria italianos.



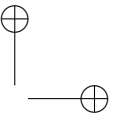
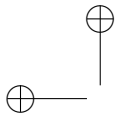
Três grandes realizações urbanísticas marcaram a última década do século XIX: a abertura da Avenida Paulista e a construção da Estação da Luz, em 1891, e a construção do Viaduto do Chá, em 1892, notável obra de Jules Martin, primeira pessoa a perceber a importância de ligar o “centro velho” com a “cidade nova”, que surgira na Rua Barão de Itapetininga e envolvente. Navios carregados de produtos finos, para damas e cavalheiros da alta sociedade paulista, passaram a transportar imigrantes italianos, visando a amenizar a crise social e econômica, gerada pela transição do trabalho escravo para o trabalho livre. Em 1910, 40 mil portugueses e 100 mil italianos residiam em São Paulo.



2. Localização

A ideia de uma nova e moderna casa de espectáculos surgiu após o incêndio que destruiu o Teatro São José. Com a aprovação da Câmara Municipal, em 1903, o Prefeito Antônio Prado lançou a primeira pedra em terreno expropriado, no Morro do chá. A 26 de Junho de 1903 tiveram início os trabalhos de fundação do teatro, sendo diretor da obra o Arquiteto Ramos de Azevedo.

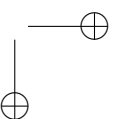
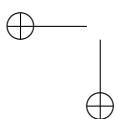
O projeto foi desenvolvido pelos arquitetos italianos Domiziano Rossi e Cláudio Rossi – sem qualquer parentesco – que trabalhavam no gabinete de Francisco de Paula Ramos Azevedo. A decoração do edifício ficou nas mãos do cenógrafo Cláudio Rossi, que acompanhou a confecção das obras de arte na Europa e supervisionou o embarque delas para o Brasil. Com a instalação do Teatro, a vida cultural de São Paulo tornou-se rota das grandes óperas internacionais, que antes só se apresentavam na cidade do Rio de Janeiro.



3. Inauguração

A inauguração oficial do Teatro Municipal de São Paulo deu-se em 12 de Setembro de 1911, oito anos e meio depois de as obras terem

www.lusosofia.net



tido início, noite marcada por fatos imprevisíveis, que muito abalaram os organizadores da festa. A estreia solene tinha sido marcada para o dia 11 de Setembro. No entanto, os cenários enviados pela companhia lírica não terão chegado a tempo. Não houve outra alternativa senão transferir o espetáculo para a noite do dia seguinte. E assim foi.



A inauguração do teatro causou o primeiro grande problema de trânsito da cidade. O Teatro Municipal foi aberto perante uma multidão de 20 mil pessoas, que se acotovelava às suas portas! Na Praça da República às portas do Teatro, o congestionamento era total. Veículos vinham de todas as direções, atravessavam o Viaduto do Chá, desembocavam na Rua Xavier de Toledo e chegavam principalmente pela Barão de Itapetininga. Caleças, túlburis, landôs e cerca de cem automóveis. Houve quem dissesse cento e cinquenta. Muitos, quando chegaram, encontraram o segundo ato começado (...). Os homens de

fraque e as mulheres exibindo notável diversidade de toaletes, consideravam uma afronta não serem vistos, conduzidos pelos seus cocheiros de libré ou *chauffeurs* fardados. Terminado o espetáculo, nova confusão, pelo mesmo motivo (Jorge Americano, Loyola Brandão).



Para a inauguração, foi escolhida a ópera *Hamlet* de Ambroise Thomas, facto que ocasionou indignação e protestos. A proposta desagradara os nacionalistas. *To be or not to be?* Muitos exigiam que se tocassem obras brasileiras, muito particularmente aquelas de Carlos Gomes, lembrando que a ópera “*Il Guarany*”, baseada no romance de José de Alencar, fora apresentada ao público em 1870, no Teatro Scala de Milão, assim como noutras grandes cidades europeias. Até Verdi assistira à récita de “*Il Guarany*”! Além disso, *Hamlet* já tinha sido representada no Teatro São José, em 1886. A escolha dessa ópera levantara protestos pela voz respeitável do Vereador Alcântara Machado, que transmitira representação, nesse sentido, do Centro de Ciências e Letras de Campinas e, pela imprensa, por intermédio de Armando Prado.

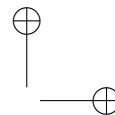
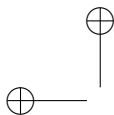


Ambroise Thomas, autor da ópera *Hamlet*

A comissão teve que ceder às pressões dos descontentes. Para serenar ânimos e evitar apupos, a Empresa Celestino da Silva resolveu alterar o programa e a abertura de “Il Guarany” foi executada, sob a regência do Maestro Vitale. Foi esse o *leit-motif* da noite de gala, porém o programa inaugural, que deveria ser iniciado às 21 horas, só começou às 22 horas. Por causa desse transtorno e, considerando-se o adiantado da hora, a apresentação do Hamlet, foi interrompida, não chegando ao fim. Terminada a sessão, pela uma hora da manhã, repetiu-se o desfile de elegância, mas o congestionamento do tráfego, perturbando mais uma vez o humor das 1816 pessoas que compareceram ao espetáculo. Muitos saíram frustrados. A inauguração do Teatro Municipal foi irritante e cansativa, mas certamente inesquecível.

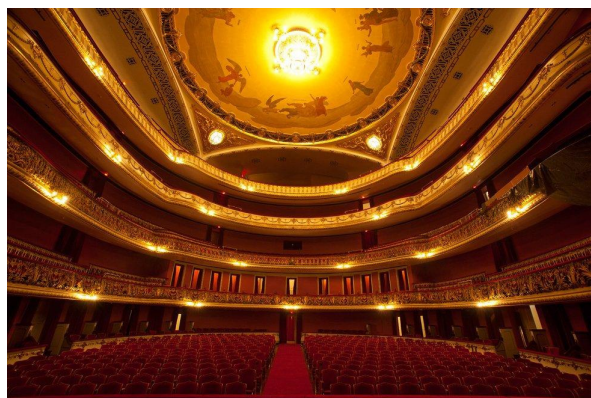


Cena da ópera *Il Guarany*



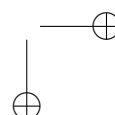
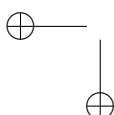
Cena da ópera *Hamlet*

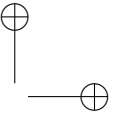
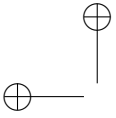
4. Momentos de prestígio



Todas as grandes salas têm os seus momentos de glória, momentos que, de alguma forma ligados à atuação de grandes nomes, lhe acrescentam prestígio, honrando o seu património. O mesmo acontece com o Teatro Municipal de São Paulo, por onde passaram nomes como . . .

www.lusosofia.net





Maria Callas



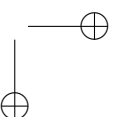
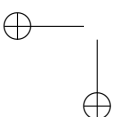
Enrique Caruso

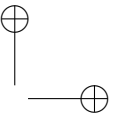
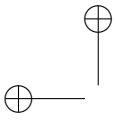


Arturo Toscanini



Claudio Arau





Arthur Rubinstein



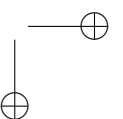
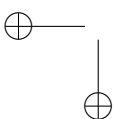
Anna Pawlova

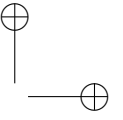
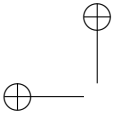


Vaslav Nijinsky



Isadora Duncan





Rudolf Nureyev



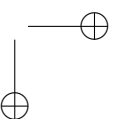
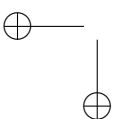
Margot Fonteyn

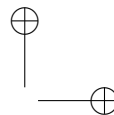
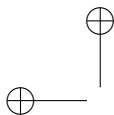


Mikhail Baryshnikov



Ella Fitzgerald

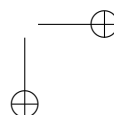
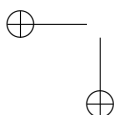




Duke Ellington



Tantos nomes, tantos espetáculos e ainda o cenário do movimento que promoveu uma grande transformação cultural no Brasil: a “Semana de Arte Moderna de 22”.

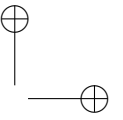
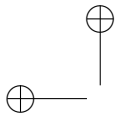




5. Obras de transformação

A construção do Teatro Municipal foi considerada arrojada para a época: recebeu influência da Ópera de Paris e a sua arquitetura exterior tem traços renascentistas barrocos do século XVII. No seu interior, muitas obras de arte: bustos, bronzes, medalhões, paredes decoradas, cristais, colunas neoclássicas, vitrais, mosaicos e mármore. Duas grandes obras marcaram as mudanças e renovações no Teatro: a primeira, em 1954, em que foram criados novos pisos para ampliação dos espaços dos camarins, tendo reduzido os camarotes e instalando-se o órgão Tamburini, nas laterais do palco. A segunda intervenção, de 1986 a 1991, restaurou o prédio e implementou estruturas e equipamentos mais modernos.

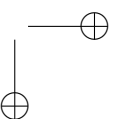
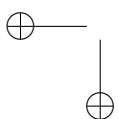
www.clepul.eu



Ramos de Azevedo, o arquitecto

1. Formação e sensibilidade

Francisco de Paula Ramos de Azevedo nasceu em São Paulo em 8 de Dezembro de 1851, tendo falecido na mesma cidade no dia 1 de Junho de 1928. Quando iniciou a supervisão do projecto do teatro, contava já, portanto, a idade de 52 anos.





Jovem ainda, dirigiu-se a Ghent, na Bélgica, para estudar Engenharia Civil. Conta-se que o diretor do curso de Arquitetura da Escola, surpreendido com a qualidade de seus trabalhos, lhe terá proposto que mudasse de curso. Naquela Escola veio assim a estudar Arquitetura Clássica, tendo sido influenciado a seguir pelas ideias do ecletismo arquitetónico. Recém-formado, estabeleceu-se em Campinas (onde terá sido muito bem recebido), executando aí os seus projetos iniciais. Foi responsável pela conclusão da construção da Catedral da cidade, o primeiro dos seus grandes trabalhos.



2. Percurso profissional

Decidiu estabelecer em São Paulo o seu gabinete técnico, que em pouco tempo se transformou na principal referência da arquitetura local. Durante algumas décadas foi deste escritório que saíram praticamente todos os projetos residenciais da elite e os principais projetos públicos da cidade. Ramos de Azevedo participou na fundação da Escola Politécnica, junto de um grupo de aristocratas paulistas ligados às correntes políticas consideradas progressistas, estabelecendo na Escola um modelo similar ao que experimentou na Europa. A sua ligação com o ensino também aconteceu quando se tornou diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, onde promoveu uma reforma de ensino que tornaria a escola auto-suficiente e reconhecida em todo o país.



Ramos de Azevedo no seu gabinete, em gravura da época

3. Obras marcantes

Apesar de todas as obras do “Escritório Técnico Ramos de Azevedo” terem a assinatura de seu fundador enquanto era vivo, sabe-se que grande parte delas não foi diretamente projetada por ele. Nesta lista constam tanto obras próprias quanto obras apenas assinadas por ele. No início do século XX assumem o escritório os sócios Ricardo Severo e Dumont Villares, que passam a coordenar de fato os novos projectos.

www.lusosofia.net

Pinacoteca do Estado – antiga sede do Liceu de Artes; Estação Pinacoteca – museu ligado à Pinacoteca de São Paulo; Teatro Municipal de São Paulo; Mercado Municipal de São Paulo; Palácio das Indústrias; Palácio da Justiça de São Paulo; Palácio dos Correios; Escola Normal Caetano de Campos; Colégio Sion; Museu Casa das Rosas; Catedral Metropolitana de Campinas; Fazenda Pau d’Alho, em Campinas; Colégio Politécnico Bento Quirino, em Campinas; Mercado Municipal de Campinas; Colégio Técnico de Campinas (COTUCA); Penitenciária do Estado.



O Centenário

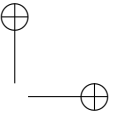
1. Obras de revitalização

Centenário, neste ano de 2011, o Teatro assume uma importância simbólica inquestionável, no contexto deste colóquio! Para celebrar o Centenário, em 12 de Setembro de 2011, o Teatro Municipal de São Paulo sofreu a terceira obra, esta bem mais complexa que as demais, por restaurar todo o edifício e modernizar o palco, tendo estas obras durado três anos.



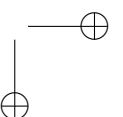
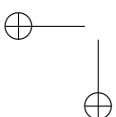
Para tal, as fachadas e a ala nobre foram restauradas, 14.262 vidros que compõem os conjuntos de vitrais recuperados, as pinturas decorativas foram resgatadas com base em fotos antigas e o palco foi equipado com os mais modernos mecanismos cênicos.





Comemorações

O Teatro Municipal de São Paulo passou de Departamento da Secretaria Municipal de Cultura a Fundação pública de Direito público em 27 de Maio de 2011, pretendendo-se, conferir uma maior agilidade e autonomia à gestão. O corpo artístico do Teatro Municipal de São Paulo é composto pela Orquestra Sinfônica Municipal, pela Orquestra Experimental de Repertório, pelo Ballet da Cidade de São Paulo, pelo Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, pelo Coral Lírico, Coral Paulistano e pelas Escolas de Dança e de Música de São Paulo.





A comemoração do Centenário, no passado dia 12 de Setembro, contou com a devida sessão solene, com a presença da Ministra da Cultura, Anna de Holanda, e de outras autoridades tendo sido apresentada a ópera “Il Rigolletto”, de Giuseppe Verdi.

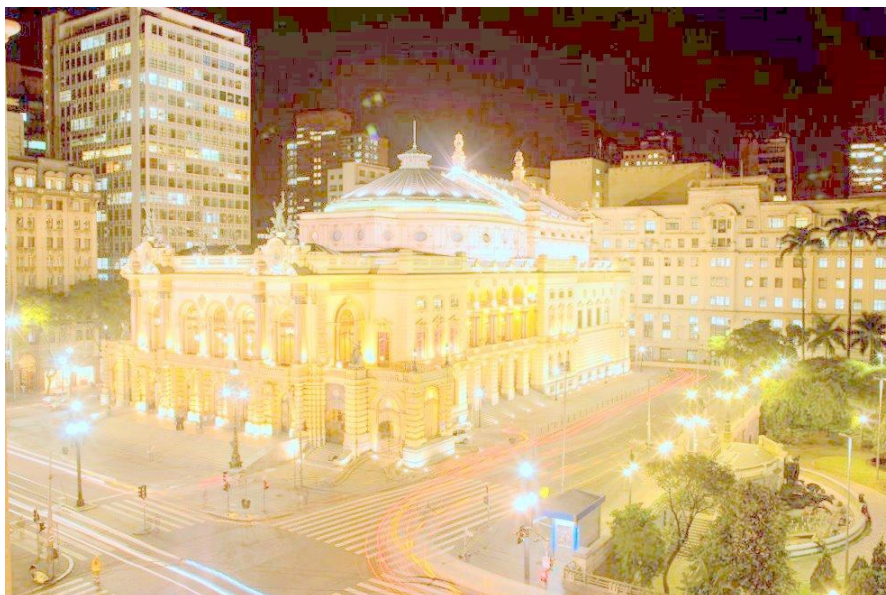


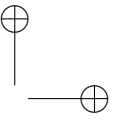
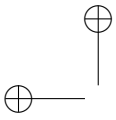
Ainda, na circunstância do centenário do Teatro Municipal de São Paulo, foi emitido um selo comemorativo, com tiragem especial reduzida.



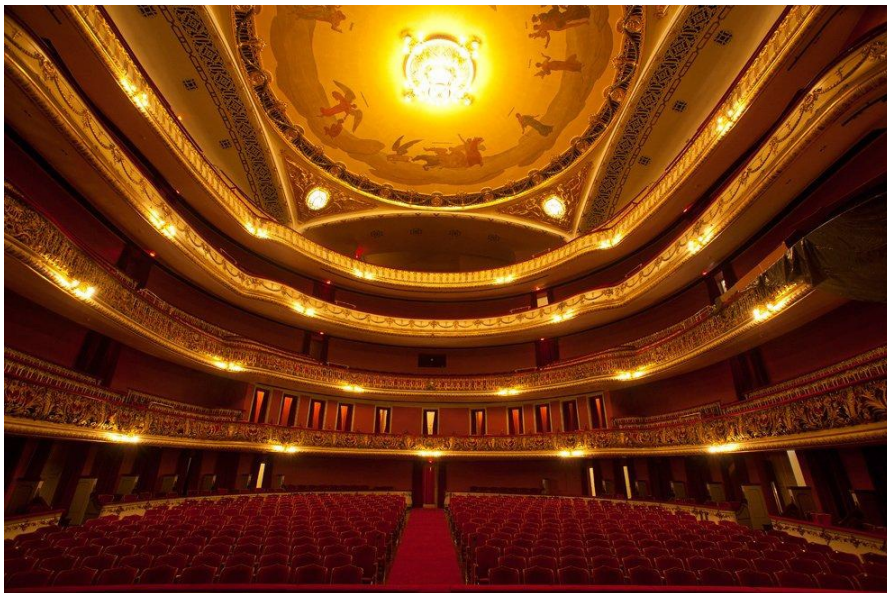
Espaços e Imagens do Teatro Municipal

Apresenta-se, de seguida, um conjunto de fotos de Paulo Vitale, fotógrafo brasileiro, que as realizou em Junho de 2011, para a ocasião do Centenário deste Teatro Municipal de São Paulo.

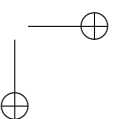
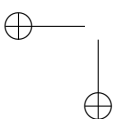




Vista noturna do teatro – Praça Ramos de Azevedo

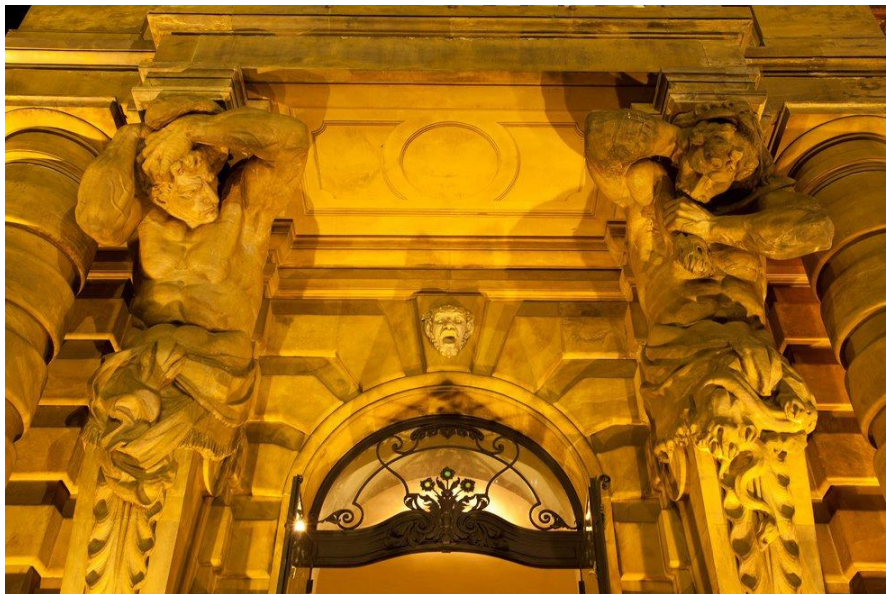


Plateia

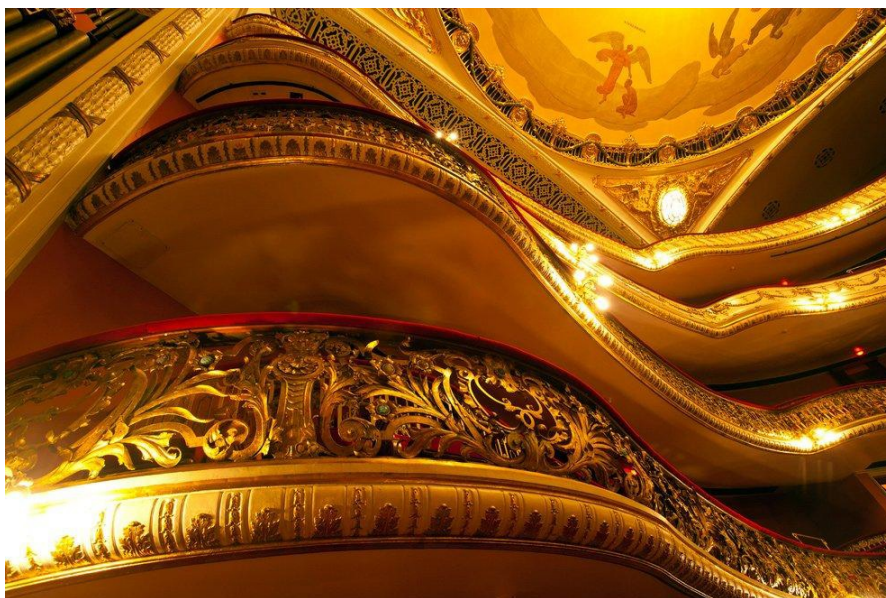




Detalhe da porta de entrada na plateia



Detalhe de entrada nas bilheteiras



Detalhe dos ornamentos dos camarotes



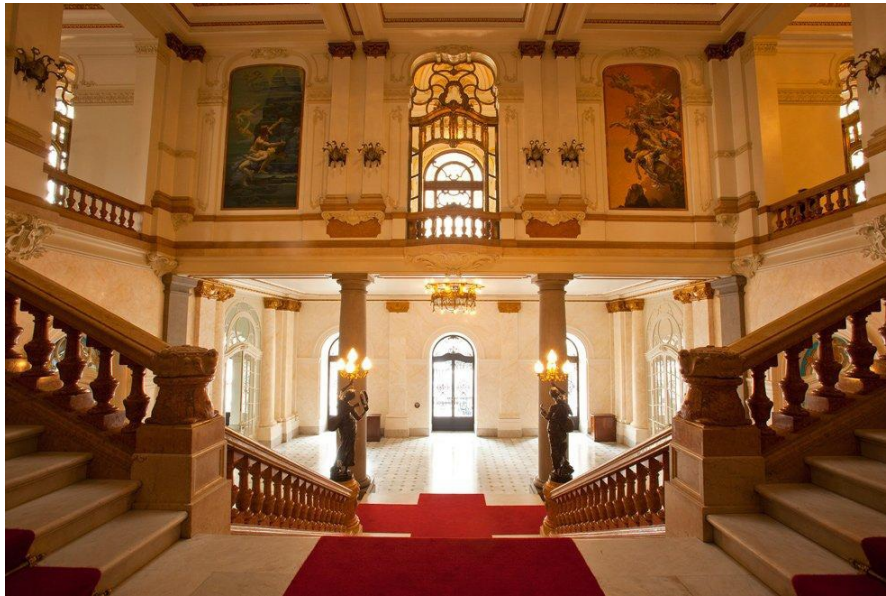
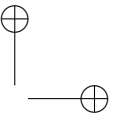
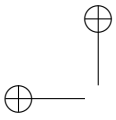
Ornamentos das plateias superiores e tetos



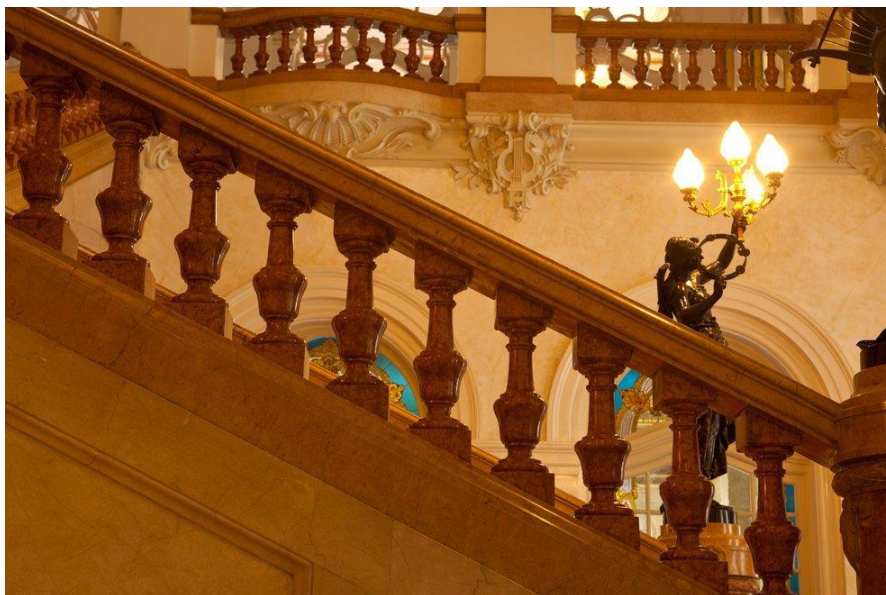
Baixo-relevo que encima o palco



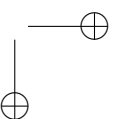
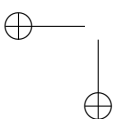
Escadaria de acesso à plateia superior e camarotes



Átrio principal



Detalhe da escadaria de acesso à plateia superior e camarotes

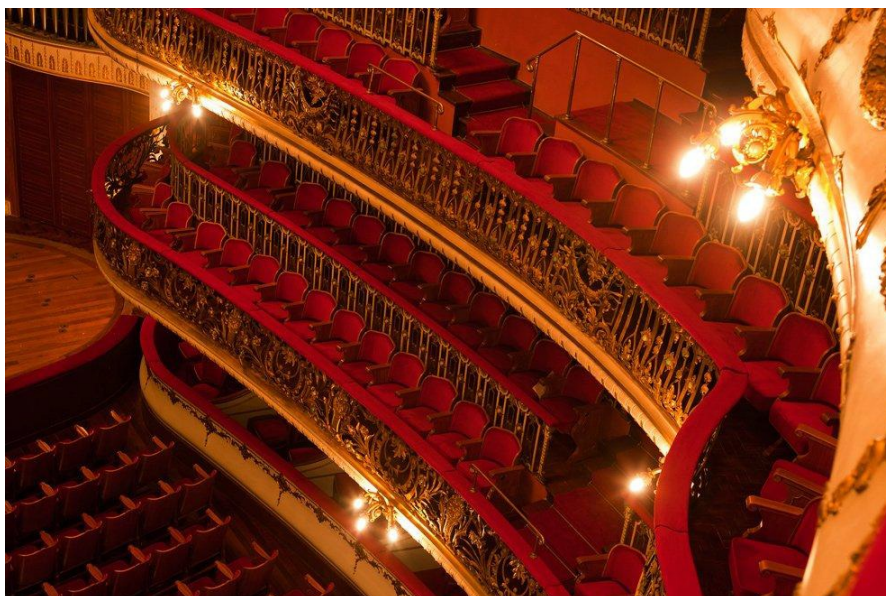
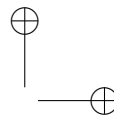
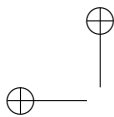




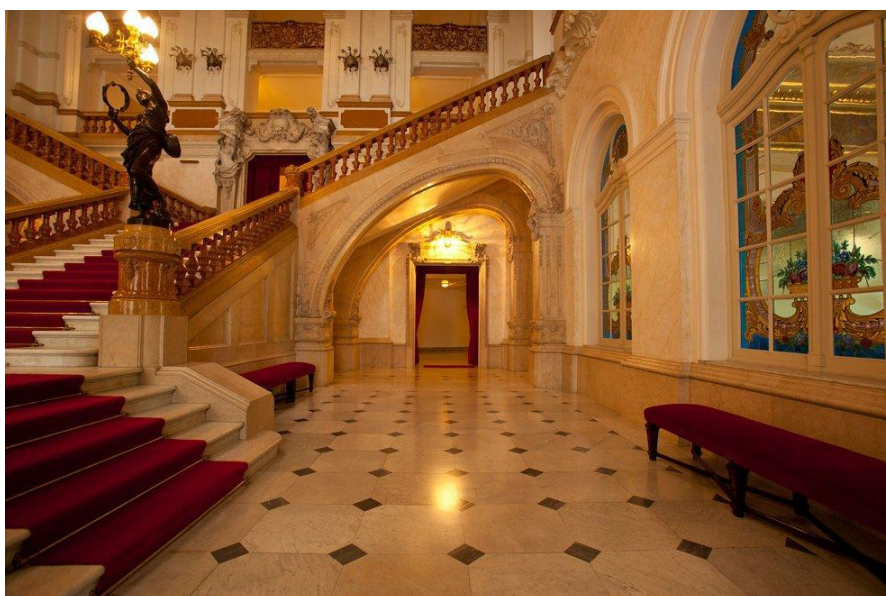
Escadarias interiores de acesso



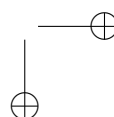
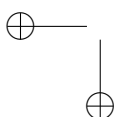
Detalhe de vitral



Plateia superior

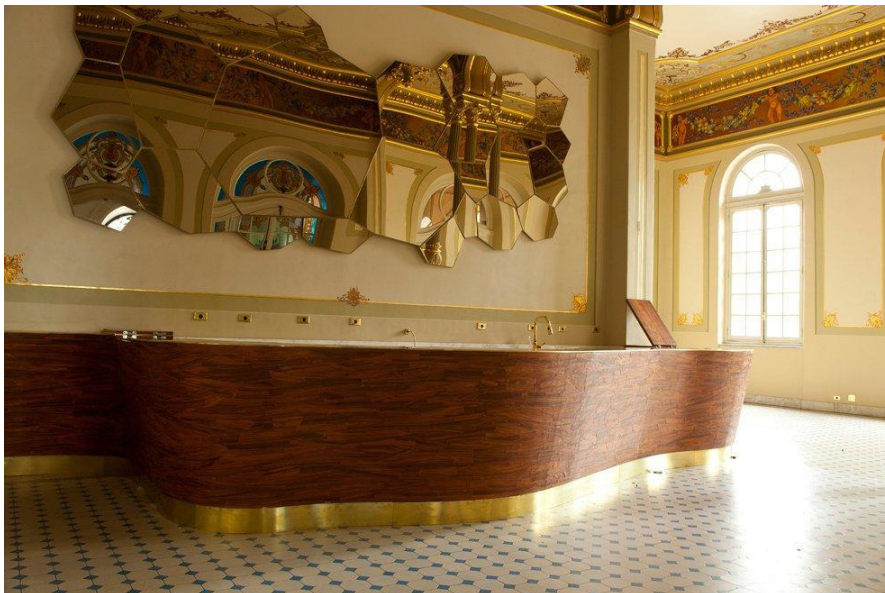


Átrio de acesso à plateia

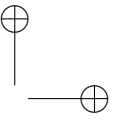
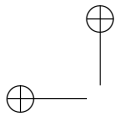




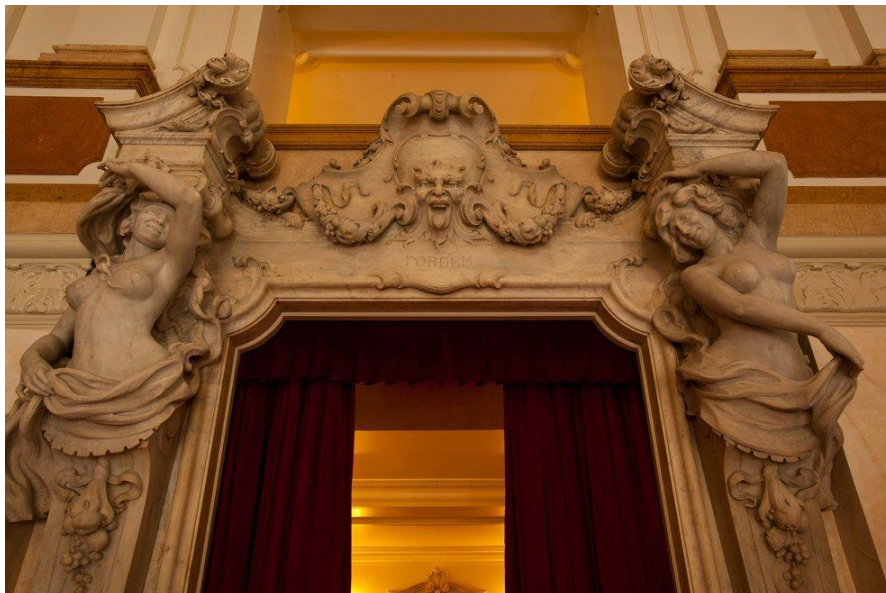
Escultura da escadaria principal



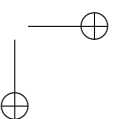
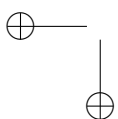
Novo balcão e espelhos, projecto dos irmãos Campana

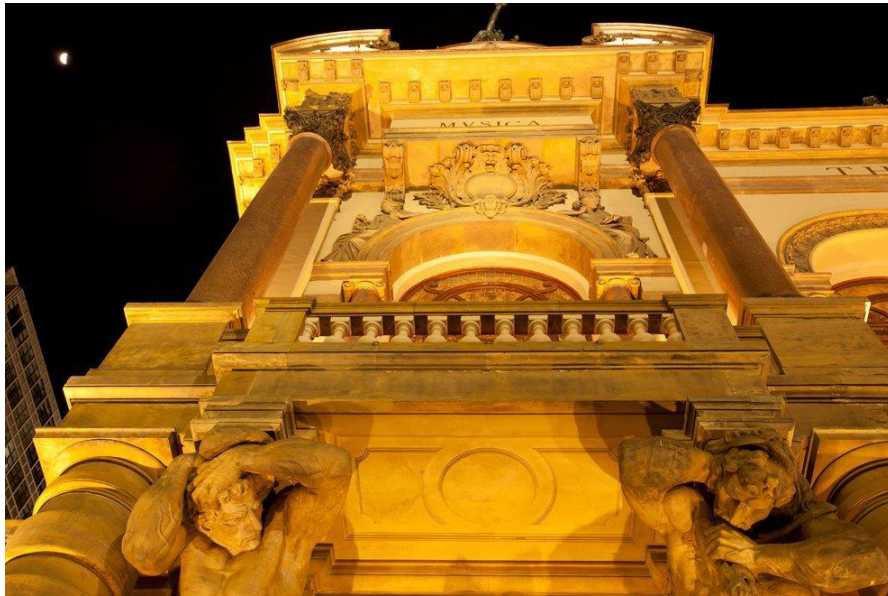


Detalhe do corredor de acesso à plateia superior

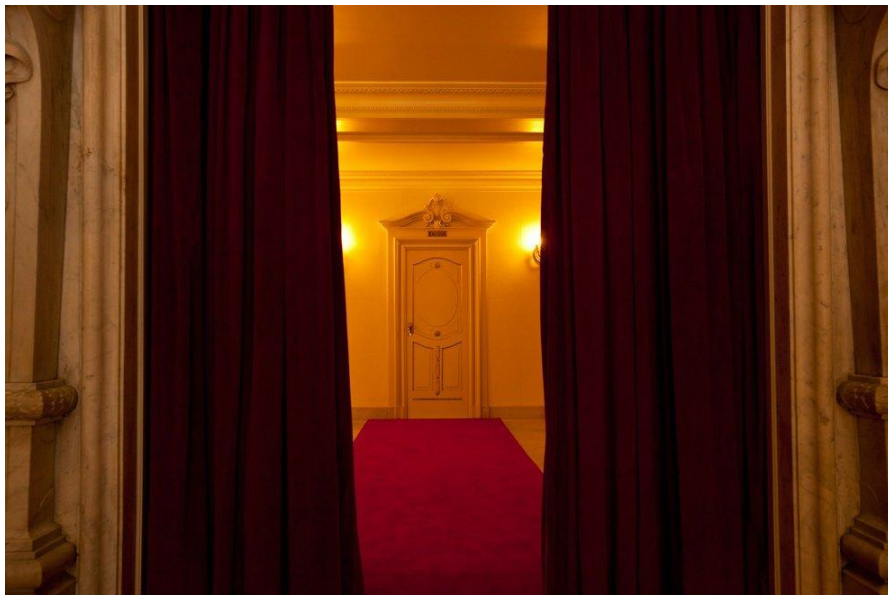


Detalhe da porta de acesso à plateia superior e camarotes

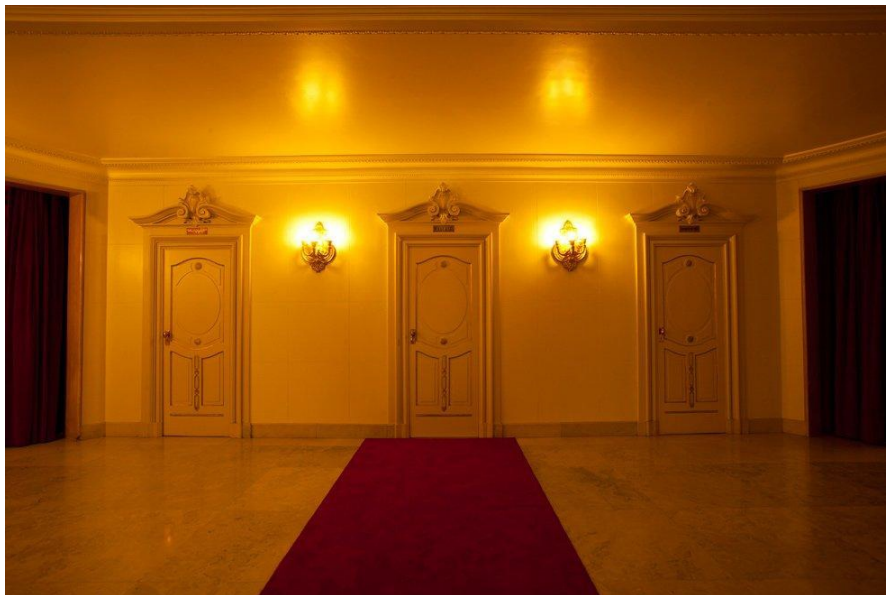
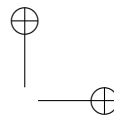
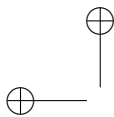




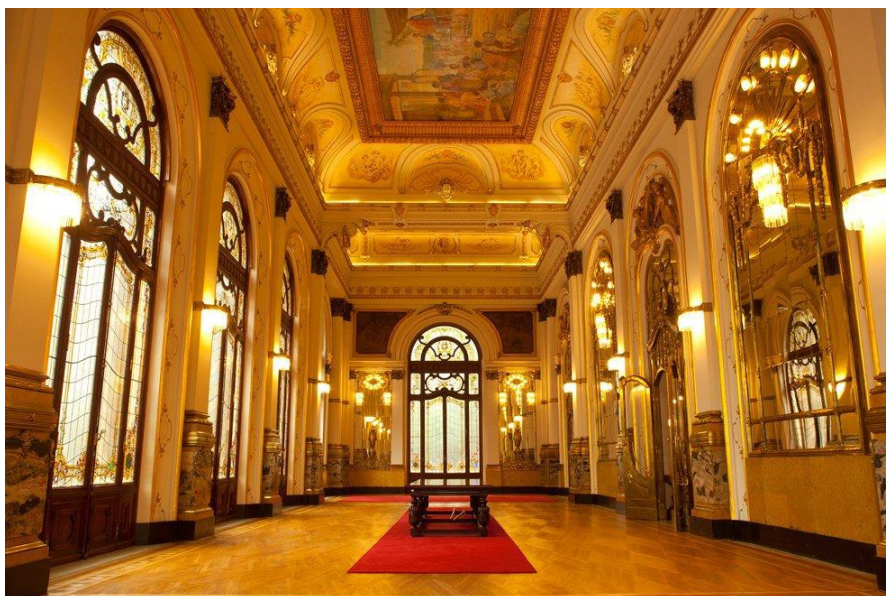
Detalhe de vista nocturna da fachada



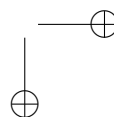
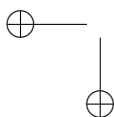
Porta de entrada no camarote principal

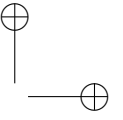
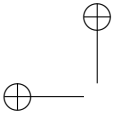


Portas de entrada nos camarotes

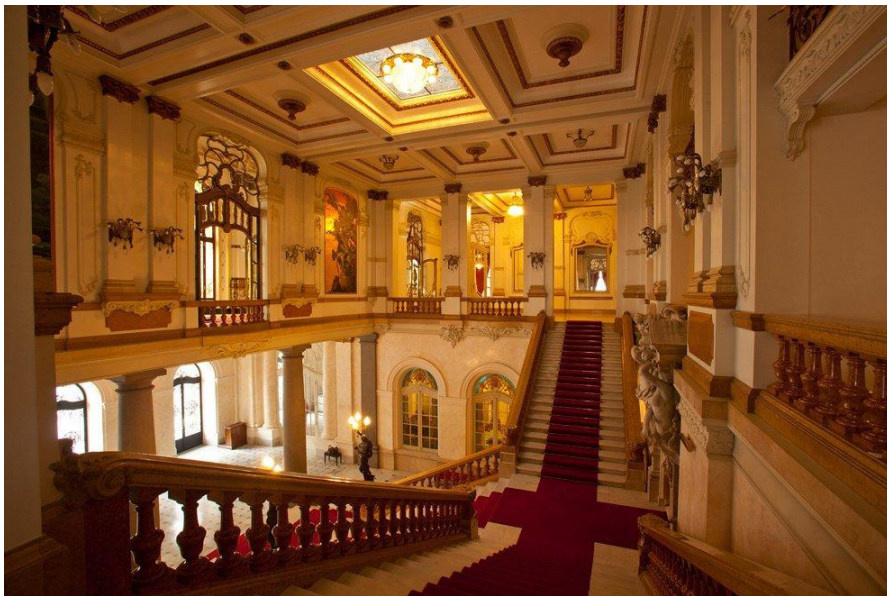


Salão nobre no piso superior

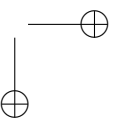
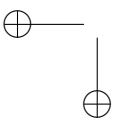


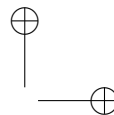
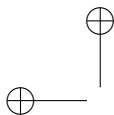


Detalhe do salão nobre no piso superior

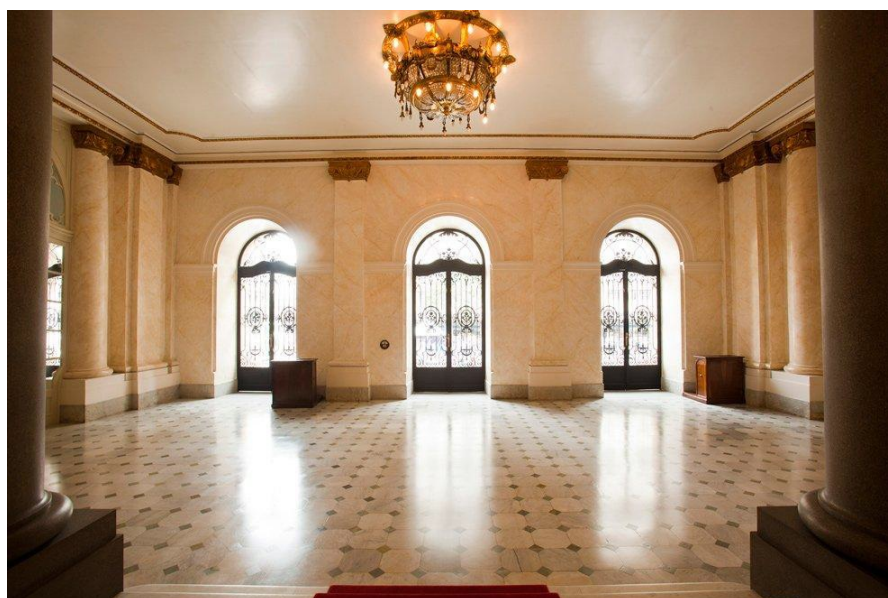


Vista geral das escadarias

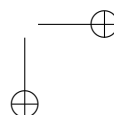
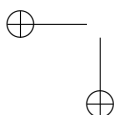


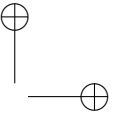
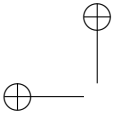


Átrio do “Salão Social”



Átrio de acesso à plateia e camarotes

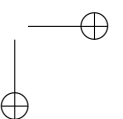
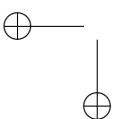


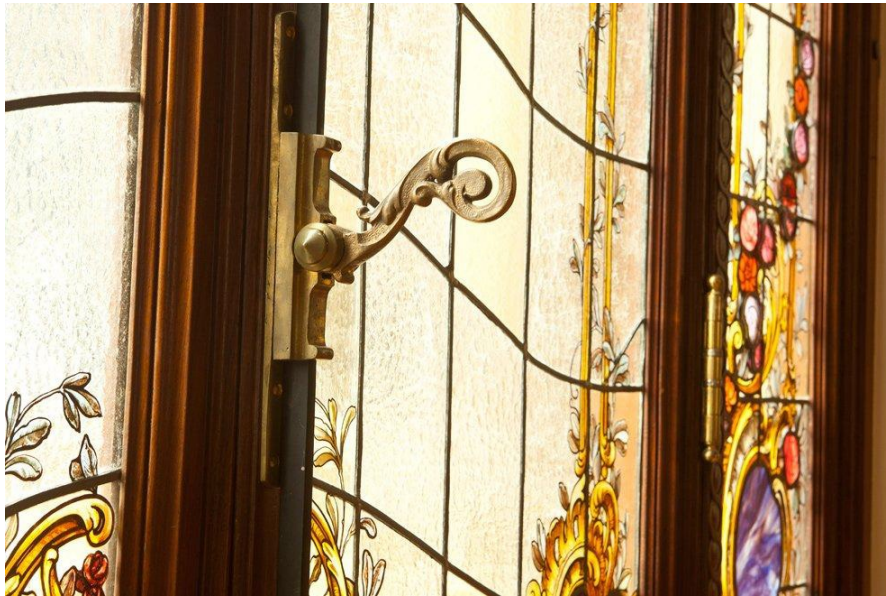


Detalhe da porta de acesso ao “Salão Social”



Detalhe de coluna do “Salão Social”





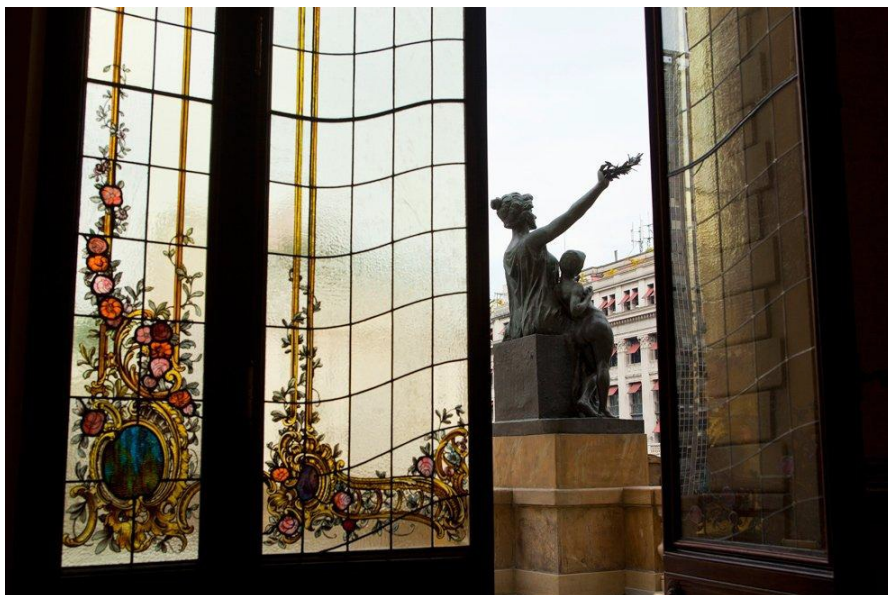
Detalhe de janela do “Salão Social”



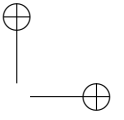
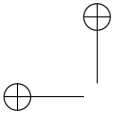
Detalhe de colunas e ornamentos



Detalhe de porta e coluna do “Salão Social”



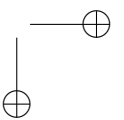
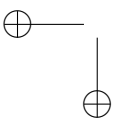
Escultura da varanda exterior

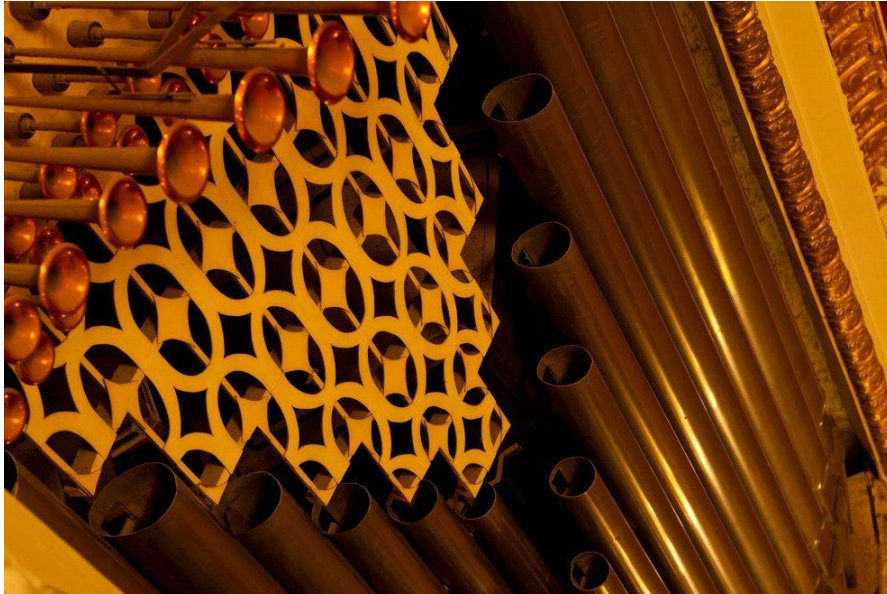
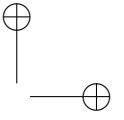
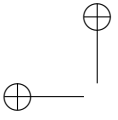


Lustre e teto do auditório

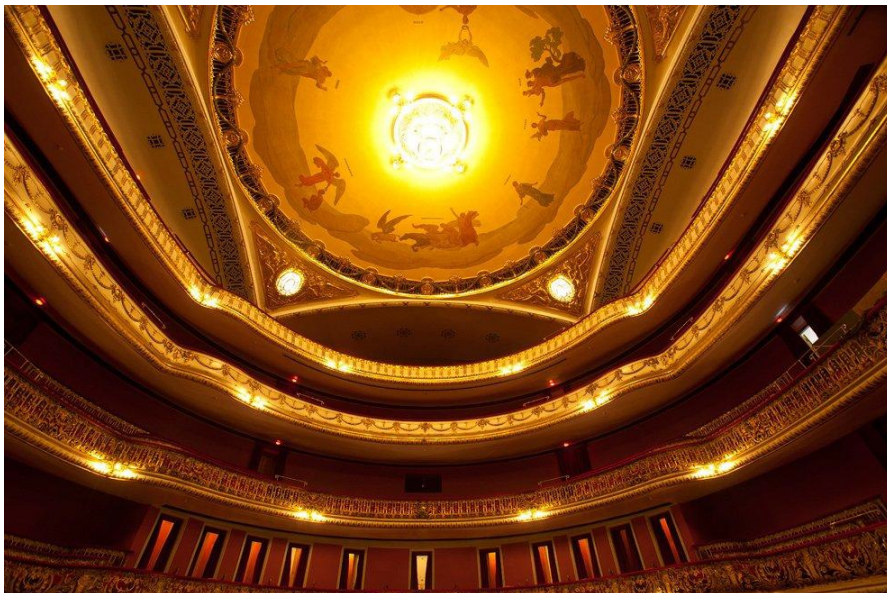


Plateia

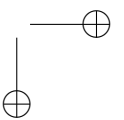
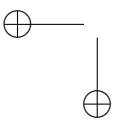


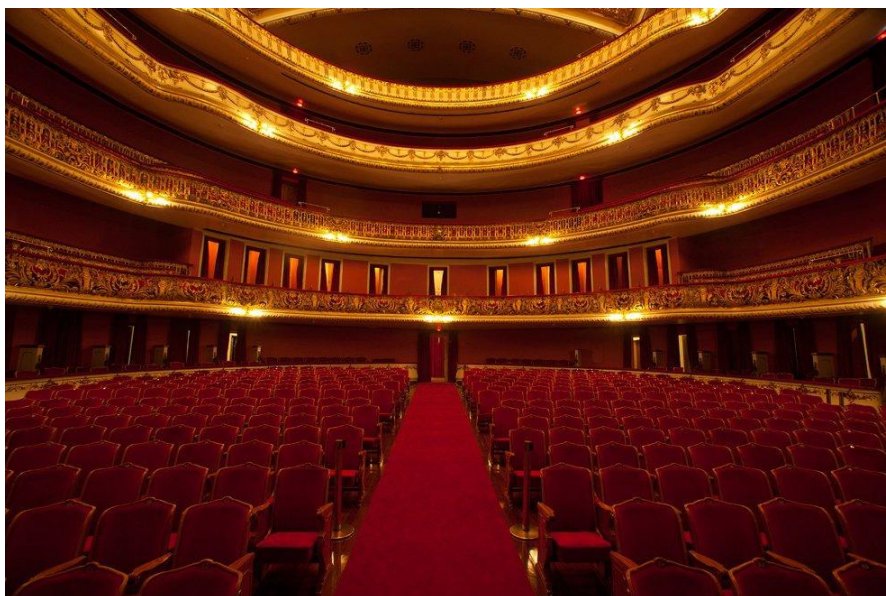


Detalhe do órgão instalado nas laterais

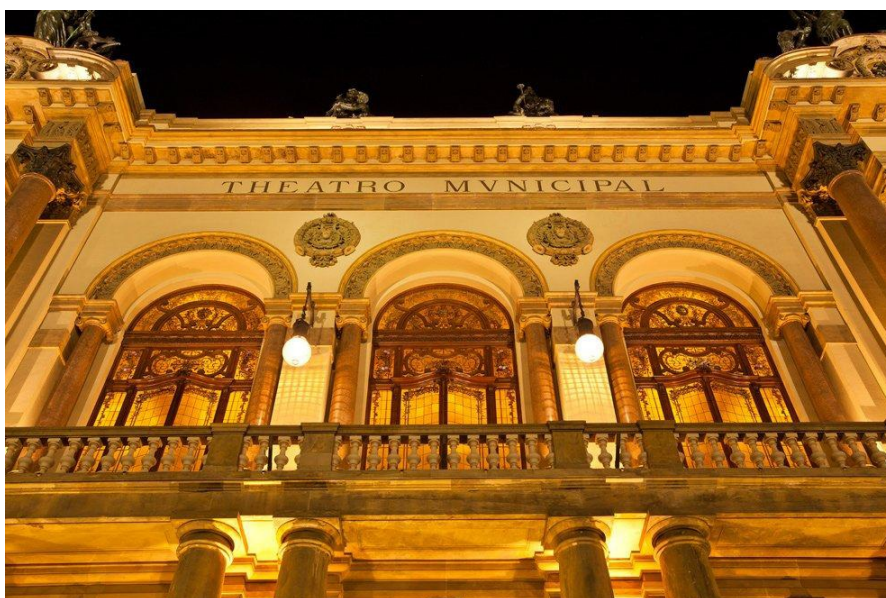


Vista das plateias superiores e tetos





Vista geral da plateia



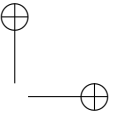
Detalhe da fachada



Vista noturna geral

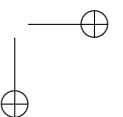
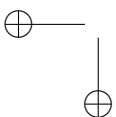


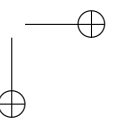
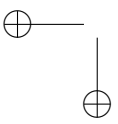
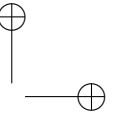
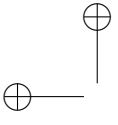
Descansando ... à sombra de um século



Créditos:
Ana Lúcia Santana (textos)
Paulo Vitale (fotos)
Daia Oliver (fotos)

Nota de humor sarcástico, numa perspectiva de correntes estéticas naturalmente posteriores







Letras e Café

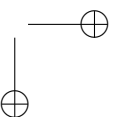
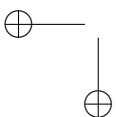
Maria Manuel Marques Rodrigues e José Viegas Dias²⁶⁹

“Letras e Café” foi o título que escolhemos para o nosso texto, que nasceu de uma encomenda que muito nos orgulha. Aproveitamos para agradecer ao CLEPUL e à Professora Vânia Chaves o amável convite. Hoje, num país tão triste como Portugal e numa época já tão distante da *Belle époque* tropical, o dilema da liberdade de criação *versus* reconhecimento não é infelizmente exclusivo da boémia literária carioca *fin-de-siècle*.

Podíamos simplesmente ter optado por baixar os braços, reproduzir e/ou aportuguesar com um olhar historiográfico, próprio da nossa disciplina, os excelentes trabalhos que têm sido publicados nestes últimos anos sobre o tema. Mas quisemos saber mais, pois somos curiosos. É da nossa natureza. A bibliografia é vasta e proveniente de diversas áreas académicas.

Mais uma vez a parceria com a Maria Manuel, residente sazonal da cidade “maravilhosa” foi indispensável. Mergulhar no Rio com olho

²⁶⁹ Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL).



míssil, recolher com paixão artigos e fotocópias, frequentar tertúlias, seminários e enviar informações @gmail.com não é para qualquer um. Procurámos, portanto, entender através das leituras e da pesquisa efectuada, uma realidade que já não existe e não é nossa. É do Brasil que vamos falar e da boémia literária que se encontrava regularmente nos cafés, restaurantes e confeitarias do centro da cidade do Rio de Janeiro nos finais do século XIX²⁷⁰.

1. A Boémia Literária Carioca

De quem estamos a falar? Quem são estes indivíduos que buscavam a glória literária nos sótãos da Cidade Velha ou em locais muito particulares, como o café Londres, o restaurante “Cailteau” e a Confeitaria Colombo, escolhendo abandonar o conforto prometido pelo curso de Direito ou pela Medicina?

Com poucas excepções, a maior parte desta geração vinha do mesmo meio privilegiado que os seus predecessores românticos. Poucos autodidactas pobres eram recrutados para esta “Giornata particolare”. Todos eles possuíam uma formação clássica e um ano ou mais de faculdade atrás de si. Eram boémios porque podiam ser literatos em horário completo e isso era atraente como forma de auto-identificação literária.

Estes jovens, que viviam timidamente as fantasias do muito folheado “*Scènes de la vie de bohème*”²⁷¹, moravam juntos, trabalhavam nos

²⁷⁰ O melhor da vida social, cultural e mesmo política do Rio de Janeiro, durante boa parte do século XIX e início do século XX, acontecia na rua do Ouvidor. Lá ficavam os cafés, os bares, as sedes dos grandes jornais e as melhores lojas de moda feminina. Era uma artéria muito agitada e inspirou uma infinidade de artigos e alguns livros. Era moda entre a fina flor da boémia intelectual da *Belle époque* carioca frequentar as confeitarias da rua do Ouvidor. As mais famosas eram a Pascoal, a Cailteau e a Colombo (que existe até hoje). Sobre o tema ver Isabel Lustosa, “Rua do Ouvidor, o palco das novidades”, *REVISTA FILME E CULTURA*, 1986, vol. 47, pp. 22-24.

²⁷¹ As memórias romanceadas de Henri Murger alcançaram enorme sucesso; muitos dos leitores se lembrarão delas como fonte da ópera de Puccini – ela ofereceu o maior paradigma para o meio boémio de Paris no século XIX.



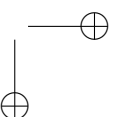
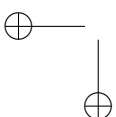
jornais de grande circulação e davam um novo impulso à vida dos cafés e das confeitarias. Viviam o imaginário de Paris com que todos sonhavam, nos limites estreitos da rua do Ouvidor e adjacentes. Viam-se como uma minoria combatente de rebeldes altruístas, lutando pela regeneração nacional através do ataque às instituições decadentes do Império, escrevendo romances naturalistas escandalosos e versos parnasianos puros.

Os grandes movimentos nacionais da época e as aspirações de uma geração literária se encontravam. Não é surpresa constatar que, mais tarde, nenhum desses homens esquecia a década das suas esperanças²⁷².

Ao contrário da geração romântica que era maioritariamente apolítica com a notável excepção de Castro Alves, que incendiava com os seus versos o movimento Abolicionista, os jovens boémios questionavam o Império, o provincianismo, o analfabetismo e a miséria dos pobres. Cariocas ou provenientes de outras regiões do Brasil, caracterizavam-se por serem críticos e combativos. Os boémios fizeram da literatura séria e dos movimentos políticos a sua única preocupação e identificavam-se com uma existência quase marginal num Brasil que vivia a época do imperialismo europeu num contexto neocolonial.

Mesmo os membros mais velhos e sensatos dessa geração, como Joaquim Nabuco (1849-1910) ou Sílvio [Vasconcelos da Silveira Ramos] Romero (1851-1914), José Veríssimo [Dias Matos] (1857-1916) e outro velho conhecido, Rui Barbosa (1849-1923) que, como os românticos, ganhavam a vida num estilo mais “respeitável” (como professores, deputados e advogados), sendo mesmo assim combatentes e marginais, na medida em que atacavam, tal como os boémios, as instituições básicas do Império e trabalhavam pela regeneração da pátria, com o objectivo de torná-la uma nação “moderna”.

²⁷² Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*, S. Paulo, Companhia de Letras, 1993, pp. 221-222.



José Veríssimo lembrou a década de 1880 nestes termos:

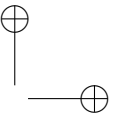
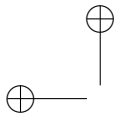
Dez anos antes surgira um movimento literário que tendo talvez origem no Norte, aqui se concentrou e se desenvolveu produzindo uma nova geração de poetas, de escritores, de cientistas, como outra se não vira desde o nosso romantismo [...] Uma grande preocupação social, a emancipação dos escravos, dominava com justo motivo todos os espíritos. As letras e a poesia, por honra sua, puseram-se ao serviço de uma causa da qual se pode falar com prazer na Academia²⁷³.

É sugestivo que José Veríssimo tenha mencionado apenas a Abolição, omitindo a referência à República, porque o “triunfo” desta geração foi ambíguo. A década entre a Abolição e o governo de Campo Sales (1898-1902) representa a sua agonia. Não porque a Abolição e a República não se tenham materializado, mas pelas consequências que acarretaram quando se tornaram realidade.

A Abolição trouxe a emancipação, mas nenhuma grande recuperação através de reformas sócio-económicas. A República, por sua vez, trouxe o fim da Monarquia centralizada e a emergência de novas forças políticas regionais, mas não se empenhou numa nova democratização ou na abertura de novos horizontes. Assim, entre os literatos que tinham sido jovens e/ou de meia idade na década de 1880, existia o desapontamento com a participação política e uma sensação de fracasso quanto ao seu papel na transformação da sociedade brasileira.

Deodoro “O Marechal” mereceu sempre a consideração da imprensa jovem apesar dos inúmeros equívocos que marcaram a sua passagem pelo poder. Freqüentadora das mesas da Confeitaria Pascoal e das calçadas da rua do Ouvidor, tinha em nomes como Olavo Bilac, Paula Ney, Guimarães Passos, Pardal Mallet, Luiz Murat, Emílio de Azevedo e Coelho Neto, entre outros, as mais brilhantes expressões do momento.

²⁷³ Cf. Jeffrey Needell, *Belle Époque Tropical, op. cit.*, p. 223, “José Veríssimo” Resposta do Sr. José Veríssimo”.



Foi de costas viradas a Machado de Assis, que estes homens desiludidos, iriam falar, ilustrar e escrever sobre a cultura da *Belle époque* carioca.

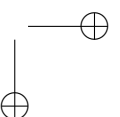
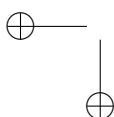
Artur Azevedo, em parte pertencente ao grupo, tornara-se uma celebridade no Rio pela sua atitude no teatro, onde se especializou na produção de revistas (comédias musicais). Além da sua actividade na imprensa e no teatro, Artur Azevedo era um funcionário público que não compartilhava do mesmo entusiasmo que os colegas mais jovens, que aderiam à causa republicana. Surpreendido pelos fatos, recebera mesmo com certa desconfiança a instituição do novo regime. Foi mesmo Artur Azevedo um dos primeiros a registar num conto a pouca penetração que o acontecimento teve, nos primeiros tempos, na população periférica da cidade²⁷⁴.

Boémios todos eles encontravam abrigo nas folhas do jornal de outro boémio incorrigível, José do Patrocínio (*Cidade do Rio*), e na *Gazeta de Notícias*, de Ferreira de Araújo. Num tempo em que a anedota, o trocadilho e as quadras satíricas eram muito valorizadas, muitos desses jovens poetas e escritores conquistavam um espaço na imprensa, pela sua capacidade de fazê-las mais criativas, mais engraçadas. Estavam ansiosos para construir um novo mundo.

Em 1884, um deles confidenciou a outro:

Concordo [...] no que pensas a respeito do deplorável estado mental e moral do nosso país [...] basta olhar para o nosso jornalismo e nossas letras, a que o gélido desânimo nos paralisa todos os ímpetos ardentes e aspirações generosas [...] as influências do meio são onnipotentes; creio, é verdade, no poder dos grandes homens, cujo génio e cuja soberana vontade lograram galvanizar o cadáver do indiferentismo e modificando o meio e infundindo novo sangue nos homens e nova direcção às coisas. Mas quando teremos o V. Hugo? O Rio de Janeiro é cidade essencialmente mercantil. Ciências, letras, artes, indústria,

²⁷⁴ Isabel Lustosa, “O Texto e o traço: imagens dos nossos primeiros presidentes através do humor e da caricatura”, in *O Brasil Republicano*, vol. I, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, p. 295.



governo, política, moral, religiões, todas as ideias, todos os sentimentos estão subordinados aos tantos por cento e ao câmbio do dia²⁷⁵.

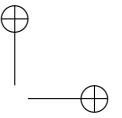
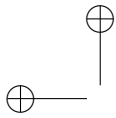
Estes homens iriam opor a este pragmatismo estagnado as aspirações estimuladas pelo cientificismo. Um escritor lembrou a fermentação presente entre os estudantes cariocas à medida que estas novas ideias se começaram a disseminar a partir do Recife e do exterior: “Comte e Spencer exerciam influência grande no meio intelectual [...] Uma aragem de liberdade de pensamento corria o Brasil – discutiam-se doutrinas, firmavam-se conceitos, organizavam-se escolas. Bela época! Os pensadores se aprestam à luta – enérgica, violenta por vezes, mas nunca deselegante”²⁷⁶.

A febre do “mundanismo” que o Rio começa a viver, reflecte-se, como descreve Brito Broca na vida literária. As seções mundanas dos jornais ocupam-se, ao mesmo tempo da literatura. Os escritores vão para a rua recolher os “potins” (falatório), tecer intrigas. Afrancesamento da capital empreendida por filhos de cafezeiros que haviam estudado na Europa, em particular em Paris, são os temas que vão ocupar o quotidiano da boémia carioca. E se bem que os escritores exagerem esta modernização da cidade, atribuindo ao Rio, em contos, romances e crónicas, ambientes e tipos que na realidade aqui não existiam, os requintes da “civilização” na parte urbana da cidade vão fazendo com que os velhos costumes recuem para a zona suburbana.

O intelectual brasileiro dos finais do século XIX faz parte da pequena classe média urbana que vive do seu trabalho – ainda que as dificuldades e as vicissitudes sejam múltiplas. “Ganhar o pão era simples, mesmo que as letras no Brasil ainda não chegassem para a manteiga (Valentim Magalhães)”. Isso não significava portanto uma vida tranquila, antes pelo contrário. Os boémios vão enfrentar uma sociedade

²⁷⁵ Cf. Jeffrey Needell, *Belle Époque Tropical*, op. cit., p. 220, “Urbano Duarte para (Lopes) Trovão”.

²⁷⁶ Cf. Jeffrey Needell, *Belle Époque Tropical*, op. cit., p. 221, “Pedro do Couto”.

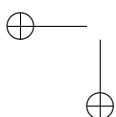


profundamente conservadora, cujos fundamentos herdados do período colonial e do escravagismo não admitiam grandes brincadeiras.

A literatura produzida durante o período da *Belle époque* pode ser caracterizada como uma escrita que tendia para o diletantismo e para a superficialidade. A admiração pela cultura francesa, como meio de expressão literária, da inglesa por meio da figura extravagante de Oscar Wilde, da italiana através de D'Annunzio, da filosofia alemã através de Nietzsche e da portuguesa com os romances e crônicas (*Gazeta de Notícias*) irônicos e incisivos de Eça de Queiroz exerceram uma profunda influência no meio literário brasileiro.

A Academia Brasileira de Letras pode ser considerada o lugar representativo da intelectualidade oficial. As confeitarias, os cafés ou os simples “freges” (como eram chamados, na época os botequins) foram simbolicamente tidos como local privilegiado pelos autores pré-modernistas, sobretudo se levarmos em conta a conhecida relação de alguns deles com a boémia literária de então. Nesse aspecto a guerra desenvolvida contra a Academia numa atitude provocatória dos boémios, como expressão máxima da contestação da oficialidade não podia ser bem recebida. A *intelligentsia* era bem comportada e não achava muito graça às provocações vindas do café.

Houve evidentemente um movimento de resistência e muitos literatos, no início dessa profissionalização, criticavam os que recebiam para escrever, sendo Bilac e Coelho Neto os preferidos como alvo de críticas. No entanto, a estabilidade no emprego e até mesmo o pagamento de artigos e colaborações, estavam intimamente ligados ao prestígio e à repercussão do autor junto do público. O autor para vender, tinha de ter o seu nome na “vitrine” dos jornais e revistas. Mesmo as novas formas de escrita – como a crônica moderna – são temáticas e estilos determinados pela importância e força da imprensa. O jornalismo tornou-se assim uma opção de rendimento viável para quem pretendia viver das letras num país de analfabetos. Até ao desaparecimento de alguns dos seus grandes impulsionadores e à congregação de vários dos seus mem-



bros na Academia, a boémia sobreviveu no panorama literário brasileiro até aos finais do século XIX e início do século XX.

Aluísio Azevedo, por vezes citado como exemplo de intelectual que viveu da “pena”, somente o fez devido a uma intensa actuação em jornais. Humberto de Campos é bastante sincero quando usa esta analogia para explicar de onde vem a sua subsistência: “Quem tem fome não planta árvores de luxo, que só produzem ao fim de cinco anos; planta leguminosas comuns que fortificam em cinco semanas. Foi o que eu fiz”²⁷⁷.

2. Paula Ney. Retratos da boémia. Percurso de um intelectual provocador

“Eu te sentencio a escrever para os jornais pelo resto de seus dias, tendo ou não alguma coisa a dizer, estando ou não doente, desejando ou não escrever!” diz uma espécie de Mefistófeles a um escritor interessado em vender sua alma em troca do sucesso, numa crónica publicada por Olavo Bilac, em 1887 na *Gazeta de Notícias*²⁷⁸.

Bilac como muitos outros jovens boémios do seu tempo nunca terminaria a faculdade. Arranjou um emprego no *Novidades*, jornal abolicionista do seu ex-colega de Medicina Alcindo Guanabara. Publicou versos no *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, para onde se transferira mais tarde, com Pardal Mallet e Raul Pompeia. Com eles fundou depois o semanário *A Rua*. Pouco mais tarde, em 1889, o sonho acabou e os desertores do *Cidade do Rio* começaram a voltar. Em 1892, pagou caro por se ter juntado ao grupo que fundou o periódico anti-florianista *O Combate*, sendo preso durante quatro meses. Quando o *Cidade do Rio*, jornal em que chegou a ser secretário de redacção foi suspenso, achou por bem esconder-se em Minas Gerais. Só voltou dois

²⁷⁷ A. L. Machado Neto, *Estrutura social da república das letras*, S. Paulo, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1973, p. 77.

²⁷⁸ Cristiane Costa, *Pena de aluguel*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 46.



anos depois em 1894, quando o estado de sítio no Distrito Federal foi levantado.

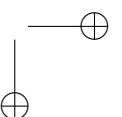
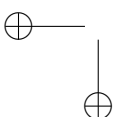
Pardal Mallet andou errante pelo interior do país, de onde voltou para morrer. Paula Ney, escapou à rede policial montada na cidade, e desapareceu dos antigos pontos de reunião.

O personagem principal do romance *Fogo Fátuo* de Coelho Netto é Paula Ney, um dos mais representativos intelectuais da boémia carioca. A obra é dedicada “À memória de Paula Ney, o dissipador de génio” trazendo como epígrafe uma frase que insinua o desvendamento do *roman à clef*: “quem o conheceu reconhecê-lo-á”. Paula Ney é aqui apresentado não só como folhetinista oral, orador de barricadas, mas sobretudo como popular. Exemplo extremo da dramatização de papéis num percurso acidentado entre a tradição e a modernidade, o privado e o público, o mundo da escrita e a das oralidades”²⁷⁹.

Detesto o definitivo. Não tenho casa, como não tenho esposa, nem livro, tudo transitório: o hotel, a amante, e o jornal. Vivo ao deus dará e dia a dia. Essas preocupações do fim do mês. Aluguel de casa, caderno de venda, conta do gaz, etc., não são para homens como eu. Instalo-me em qualquer cubículo de hotel, beijo a primeira boca que me sorri, onde me apetece, leio o jornal que acho à mão. Não tenho raízes nem preferências: vagueio em tudo. *Errare humanum est*. O lar é para o burguês, o pai de família, cujo destino é produzir humanidade como o do lavrador é semear searas. A luz, os ventos, a água e a imaginação não param. Eu sou desse grupo. Os sedentários são uteis, não há dúvida: sem eles não haveria a família célula; mater da sociedade, segundo dizem. Mas a inércia é horrível²⁸⁰.

²⁷⁹ Monica Velloso, “Um folhetinista oral: representações e dramatizações da vida intelectual na virada do século XIX”, in *História e Linguagens: Texto, imagens, oralidade e representações*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006, pp. 205-223.

²⁸⁰ Coelho Neto, *Fogo Fátuo*, Porto, Lello, 1929.



Leôncio Correia observador participante descreve em *Boémia do meu Tempo*:

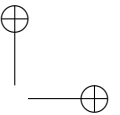
Naqueles tempos, poetas e jornalistas, escritores e artistas, quase que vivem nos cafés e restaurantes de preços cómodos... As tardes são gastas nos cafés da rua do Ouvidor, as noites nas tascas e casas de pasto, as madrugadas nas bancas do Mercado, entre vinhaças e ostras, as manhãs nas camas das mansardas colectivas²⁸¹.

Na realidade, os homens de letras não constituíam um grupo coeso, as polarizações davam-se não só em termos ideológicos, mas sobretudo de pessoas: o grupo da livraria Garnier, reunido em volta da figura de Machado de Assis; os simbolistas liderados por Cruz e Sousa; e o grupo boémio, unido sob a liderança de José do Patrocínio e Paula Ney. Este aspecto é importante, pois permite perceber como as individualidades podem funcionar como fator aglutinador de identidades e sociabilidade.

A figura de Paula Ney é emblemática, traduzindo a sua posição *sui generis* no campo intelectual ao apresentar-se como um escritor que elegia a linguagem falada como canal de expressão e de comunicação social. As biografias sobre o autor (Menezes, 1944 e Cunha, 1950 e 2001) estão centradas nesta faceta da sua de vida: **a ênfase na comunicação oral**.

O que nos chama a atenção é o fato de esses escritos, como salienta Monica Velloso, terem sido produzidos por intelectuais que, de alguma forma, estavam vinculados ao círculo da Academia Brasileira de Letras. Ambos cearenses, é com empenho que pretendem integrar no campo da memória um intelectual cuja produção fora praticamente lacunar e marcada pelo mais completo anonimato. Paula Ney andava pelos cafés e ruas da cidade apregoando a ideia de “Transformar a multidão em povo” tal como escrevia em publicações efémeras, fundadas com o objectivo de sensibilizar a opinião pública para o moderno e a

²⁸¹ Cf. A. L. Machado Neto, *Estrutura social da república das letras*, *op. cit.*, p. 93.



valorização das letras e das artes em revistas como *O Meio-Dia* (1884), *Vida Moderna* (1886), *O Meio* (1889) e *O Álbum* (1893-1894).

Paula Ney concebia a escrita como verdadeira arma de combate, autodefinindo-se como orador de barricadas. Os seus artigos na *Gazeta de Notícias* eram incendiários, quase sempre registrando ideias e frases já proferidas em discursos.

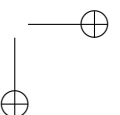
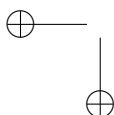
Eu não sou um homem de pena e nem me apresento como tal –
eu sou um folhetinista oral; a rua do Ouvidor é o meu rodapé.
Eu faço com a palavra o que vocês fazem com a pena²⁸².

Mefistófeles viria a cobrar o seu preço. O rápido crescimento económico possibilitou uma concentração de renda nas mãos de uma classe emergente disposta a qualquer sacrifício pessoal, para conquistar os símbolos de distinção social, criando também uma ampla gama de excluídos. Os homens de letras não ficaram imunes a nenhum desses factores.

Os boémios tinham atravessado vitoriosos a campanha Abolicionista e entraram felizes e unidos pela República, mas foram depois severamente castigados pelo marechal Floriano Peixoto. Durante dois anos não se viu no Rio uma roda literária, nas livrarias, nos teatros, nos cafés e nas confeitarias. Quando os fugitivos e os exilados voltaram ao Rio, não encontraram mais os ambientes propícios, que haviam deixado. Uma sociedade nova, utilitária e burguesa tinha se levantado sobre os destroços da aristocracia imperial. A boémia literária que deu ao Brasil tão belos espíritos, e dera à cidade tanta alegria, agonizou e morreu. “O escritor, ainda que boémio e rebelde na juventude, chegada a idade burocrática, encontrava nos condutos da instituição do mecenato oficial, o caminho funcional de seus enquadramento e da sua acomodação”²⁸³.

²⁸² Cf. Raimundo de Menezes, *A vida boêmia de Paula Ney*, S. Paulo, Livraria Martins Editores, s.d., p. 143.

²⁸³ Cf. A. L. Machado Neto, *Estrutura social da república das letras*, op. cit. e Humberto de Campos, *Crítica*, 2.^a série, p. 96.

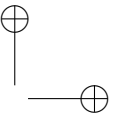
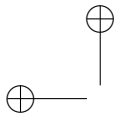


Dois factos, assinala Brito Broca, concorreram para a decadência da boémia literária: o desenvolvimento e a remodelação da cidade, e a fundação da Academia Brasileira de Letras em 1896. A abertura da avenida Central veio deslocar os pequenos grupos que se formavam à tarde, em diferentes pontos da rua do Ouvidor; e o sistema de expedientes que alimentava a subsistência dos conhecidos boémios. Nas novas e amplas perspectivas da Avenida Central, os boémios inveterados já não desfrutavam do prestígio que os cercava nos estreitos limites da rua do Ouvidor sem negar a importância relevante da fundação da Academia, que se revestia de uma solenidade oficial incompatível com os “desmandos” dos boémios.

A reacção de Paula Ney é conhecida. Vendo-se excluído do número dos quarenta imortais fundadores da Academia, lançou as bases de uma “Academia Livre de Letras”, em que colocou alguns dos seus amigos boémios, como B. Lopes²⁸⁴, Emílio de Meneses, Dermeval da Fonseca, mas também outros homens considerados sérios, como Érico Coelho, que protestou logo publicamente, dizendo não fazer parte de tal Academia. O propósito era obviamente hostilizar o grupo de Machado de Assis, ao publicar uma notícia dizendo não terem sido aceites na novel Academia por não terem sido reunidos os sufrágios suficientes aos Srs. Lúcio de Mendonça, Oliveira Lima, Rodrigo Otávio e Graça Aranha.

Desdenhando e ridicularizando a casa de Machado de Assis, muitos boémios não tiveram a superioridade necessária para lhe voltar as costas e ignorá-la. Foi o que aconteceu com B. Lopes, Lima Barreto e Emílio de Azevedo que acabaram por lhe bater à porta. Os dois primeiros, vendo a inutilidade da tentativa e sentindo, principalmente a impossibilidade de abdicar das condições de vida que os incompatibilizavam com a Academia desistiram bem depressa. Em carta a Monteiro Lobato, Lima Barreto explicava o insucesso: “sei bem que não dou

²⁸⁴ B. Lopes (1859-1916) foi um dos fundadores da *Folha Popular* (1891) onde foi lançado o primeiro manifesto do simbolismo no Brasil. Mais tarde após o seu falecimento, Manuel Bandeira, inseria-o na “Antologia dos Poetas Brasileiros da fase Parnasiana” (1937).



para a Academia e a reputação da minha vida urbana não se coaduna com a sua respeitabilidade. De modo próprio, até deixei de frequentar casas de mais ou menos cerimônia – como é que podia pretender a Academia? Decerto não. . . ”²⁸⁵.

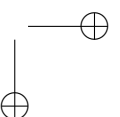
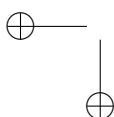
Emílio de Meneses, porém não desistiu e, depois de vários fracassos, conseguiu ser eleito para a vaga de Salvador de Mendonça, a 15 de agosto de 1914. Já então falecido Machado de Assis, que sempre se opusera às pretensões do popularíssimo boêmio. Eleito, Emílio preparou um discurso de recepção, em que ao invés de estudar a obra do antecessor, como era praxe, se punha a falar de si mesmo, defendendo-se das acusações de boémia e agredindo ferozmente alguns acadêmicos que lhe haviam combatido a candidatura. O escândalo foi evitado porque Emílio morreu antes do dia da posse. Mas o discurso acabou por ser publicado na *Revista da Academia Brasileira de Letras* (dezembro de 1926) com os cortes impostos pela censura acadêmica.

3. Em jeito de conclusão. Jornal de letras e palavras cruzadas. O início do longo processo de profissionalização dos escritores brasileiros

“Poucos dentre os boêmios proeminentes da década de 1880 chegaram até 1900” como observa Brito Broca²⁸⁶. A morte, a desilusão e o desejo de conseguir a segurança antes dramaticamente desdenhada tinham reduzido as suas fileiras. Restavam apenas os incorrigíveis excêntricos, sobrevivendo como jornalistas. Muitos dos literatos agora conhecidos como boêmios eram ou pobres e fracassados ou simbolistas que se haviam fechado nos seus mundos particulares. Tal como refere Needell, “Assim, não havia mais entre literatos consagrados nenhum iconoclasta escandaloso, mas apenas uma academia de ho-

²⁸⁵ Brito Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975, p. 8.

²⁸⁶ Brito Broca, *A vida literária no Brasil – 1900*, *op. cit.*, pp. 7-10.



mens que envelheciam prosaicamente como burocratas, professores, diplomatas e advogados”²⁸⁷.

As principais figuras da boémia de 89 já se haviam instalado e adoptado uma vida burguesa. Com as suas sobrecasacas pretas, chapéu de coco ou cartola, podiam ser reconhecidos por duas razões: os seus rostos eram conhecidos pela elite e continuavam a reunir-se em determinados cafés e livrarias. Nenhum boémio bêbado, irreverente e descabelado concorreu a uma vaga durante a presidência de Machado de Assis.

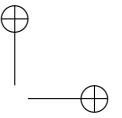
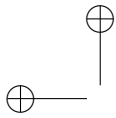
“Os tempos mudaram, meu caro”. A frase, dita por um suposto interlocutor de João do Rio no final do seu *Momento Literário*, faz referência às novas condições profissionais dos homens de letras, que precisavam de enfrentar a concorrência, o trabalho excessivo, a falta de pagamento, mas que necessitavam da imprensa como veículo privilegiado para chegarem ao seu público. Assumindo esse novo estatuto tomaram o seu lugar num Brasil que “transforma-se e civiliza-se”. Eles não só participavam do fetichismo do consumo associado à cultura europeia da elite, como também ajudavam a reproduzi-la.

Flora Süssekind no seu livro *Cinematógrafo de Letras*²⁸⁸ mostra como os homens de letras se apropriaram dos novos recursos para transformar a sua própria técnica literária numa relação estreita entre literatura e os meios de comunicação de massas, e o papel determinante que a imprensa desempenhou na produção cultural brasileira deste período.

Partilhamos por isso a conclusão de M. Neto quando afirma que a boémia literária não expressou o desenquadramento social de um tipo de intelectual, de certo modo abundante e sem maiores possibilidades de absorção. Na realidade, uma boa parte dos seus membros foram enquadrados no funcionalismo público e acabaram por se acomodar a um estilo de vida que antes criticavam.

²⁸⁷ Jeffrey D. Needell, *Belle Époque Tropical*, op. cit., p. 229.

²⁸⁸ Flora Süssekind, *Cinematógrafo de Letras. Literatura, Técnica e Modernização do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.



O homem de letras brasileiro sempre teve que enfrentar com “jeitinho” a estrutura social fundada no “sabe com quem está falando” estudada brilhantemente por Roberto DaMatta em *Carnavais, malandros e heróis*²⁸⁹. De contrário corre o sério risco de ser excluído dos círculos de amizade que costumam assegurar visibilidade no sistema intelectual brasileiro. Segundo Raimundo Faoro, exposta em *Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro*²⁹⁰ e que mostra que as estruturas do estado brasileiro e os seus traços distintivos já se havia cristalizado, tendo, em alguma medida, permanecido determinantes mesmo após a Proclamação da República. O modelo brasileiro filia-se na velha tradição portuguesa dos “amigos do rei”.

Tal como Borges já escrevera sobre a Argentina: onde o Estado é impessoal, o argentino somente concebe uma relação pessoal. No que se refere ao processo histórico brasileiro já Sérgio Buarque de Holanda havia chegado a uma conclusão semelhante. “Não existe, entre o círculo familiar e o Estado uma gradação, mas antes uma descontinuidade e até uma oposição”²⁹¹.

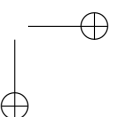
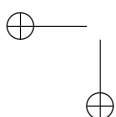
Assim, a formação do campo literário no Brasil reproduz conservadoramente as hierarquias sociais, a sua eficácia bem ilustrada com humor por DaMatta, “depende do calibre do pistolão a que se pode recorrer”, ou nas palavras de Carlos Drummond de Andrade “Nenhuma literatura vale uma amizade”.

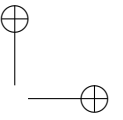
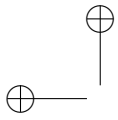
A exiguidade do público leitor impede que qualquer ideia se materialize sem o concurso de uma ampla rede social de amigos. O escritor anglo-saxónico, o *self made man* não se adapta a climas tropicais. Não dispõe de um público consumidor de cultura amplo e diversificado. Num universo dominado pela lógica do favor e estruturado pelo princípio da amizade, qualquer aspirante a homem de Letras está sempre às

²⁸⁹ Roberto DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1990.

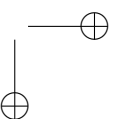
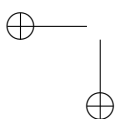
²⁹⁰ Raimundo Faoro, *Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro*, Rio de Janeiro, Editoria Globo, 1976.

²⁹¹ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1936, p. 101.





voltas com uma autêntica antropologia da timidez. Tal forma de sociabilidade, em lugar de interlocutores dispostos a caminhar pelas suas próprias pernas, favorece ao contrário a multiplicação de discípulos que apenas repetem o dito pelo mestre. E mesmo assim, timidamente.





Bibliografia

BROCA, Brito, *A vida literária no Brasil – 1900*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1975.

COSTA, Cristiane, *Pena de aluguel*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

DAMATTA, Roberto, *Carnavais, malandros e heróis. Para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Rocco, 1990.

FAORO, Raimundo, *Os donos do poder. Formação do patronato político brasileiro*, Rio de Janeiro, Editoria Globo, 1976.

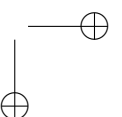
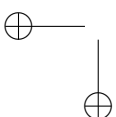
HOLANDA, Sérgio Buarque de, *Raízes do Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1936.

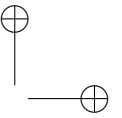
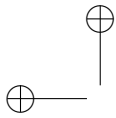
LUSTOSA, Isabel, “O Texto e o traço: imagens dos nossos primeiros presidentes através do humor e da caricatura”, in Jorge Ferreira e Lucília Almeida Neves Delgado (org.), *Brasil republicano*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003, vol. 1, pp. 287-312.

MENEZES, Raimundo de, *A vida boêmia de Paula Ney*, S. Paulo, Livraria Martins Editores, s.d..

NEEDELL, Jeffrey D., *Belle Époque Tropical*, S. Paulo, Companhia de Letras, 1993.

NETO, A. L. Machado, *Estrutura social da república das letras*, S. Paulo, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1973.

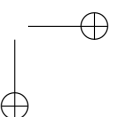
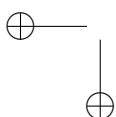


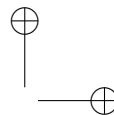
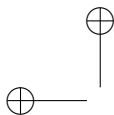


NETO, Coelho, *Fogo Fátuo*, Porto, Lello, 1929.

SÜSSEKIND, Flora, *Cinematógrafo de Letras. Literatura, Técnica e Modernização do Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Monica, “Um folhetinista oral: representações e dramatizações da vida intelectual na virada do século XIX”, in *História e Linguagens: Texto, imagens, oralidade e representações*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006.





Da abertura da Avenida Central à derrubada do Morro do Castelo. Transformações urbanas na *Belle Époque* carioca

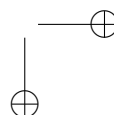
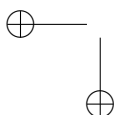
Naylor Vilas Boas²⁹²

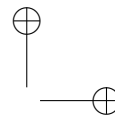
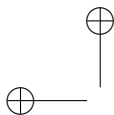
Introdução

Durante os três primeiros séculos desde sua fundação, a cidade do Rio de Janeiro se estabeleceu em uma região delimitada pela linha do litoral, e cercada por diferentes acidentes geográficos – morros, lagoas e pântanos – que definiram as diretrizes iniciais para sua ocupação. A região que atualmente é entendida como a área central da cidade foi, durante séculos, a sua própria totalidade, ainda que outras áreas de ocupação estivessem em lento mas gradativo processo de desenvolvimento em regiões mais afastadas.

O crescimento urbano do Rio de Janeiro sempre foi marcado pelo embate entre o meio construído e o meio natural, que representava um entrave ao seu desenvolvimento em função da pouca disponibilidade de

²⁹² Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.





terrenos para a construção. Além disso, são praticamente inexistentes iniciativas de pensar o crescimento urbano de modo planejado, o que só vai acontecer de modo sistematizado a partir do século XIX²⁹³, ainda que propostas tenham existido pontualmente em séculos anteriores, em alguns momentos com preocupações ligadas à defesa da cidade²⁹⁴, em outros com intenções pontuais de embelezamento paisagístico²⁹⁵.

Tais questões fazem com que o desenvolvimento da cidade tenha sido feito de modo pouco ordenado e marcado, principalmente a partir do século XX, por grandes intervenções urbanas que determinaram importantes momentos de transformação em sua estrutura. De qualquer modo, mesmo que seu desenvolvimento não tenha sido ordenado, é possível identificar uma certa lógica de crescimento através do reconhecimento de espaços entendidos como centralidades urbanas, espaços públicos que se caracterizam por serem lugares significantes da cidade. Em função dessa qualidade, adquirida a partir da articulação de diversos fatores – sociais, econômicos, históricos – tais lugares tornam-se representativos dos valores simbólicos de cada sociedade. Inscritas no devir urbano, as centralidades também se esvaziam e se ressignificam ao longo do tempo, dando lugar a outras que passam a fazer mais sentido para uma determinada época e uma sociedade com outros valores e mentalidades.

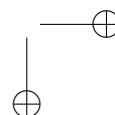
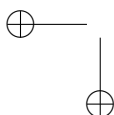
Assim, a história urbana da área central do Rio de Janeiro pode ser escrita a partir da articulação e da significação desses espaços ao longo do tempo²⁹⁶, a partir dos quais toda a sua estruturação urbana

²⁹³ Cf. Verena Andreatta, *Cidades Quadradas, Paraísos Circulares: Os Planos Urbanísticos do Rio de Janeiro no Século XIX*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2006 e Nina Rabha (coord.), *Planos Urbanos. Rio de Janeiro. Século XIX*, Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, 2008.

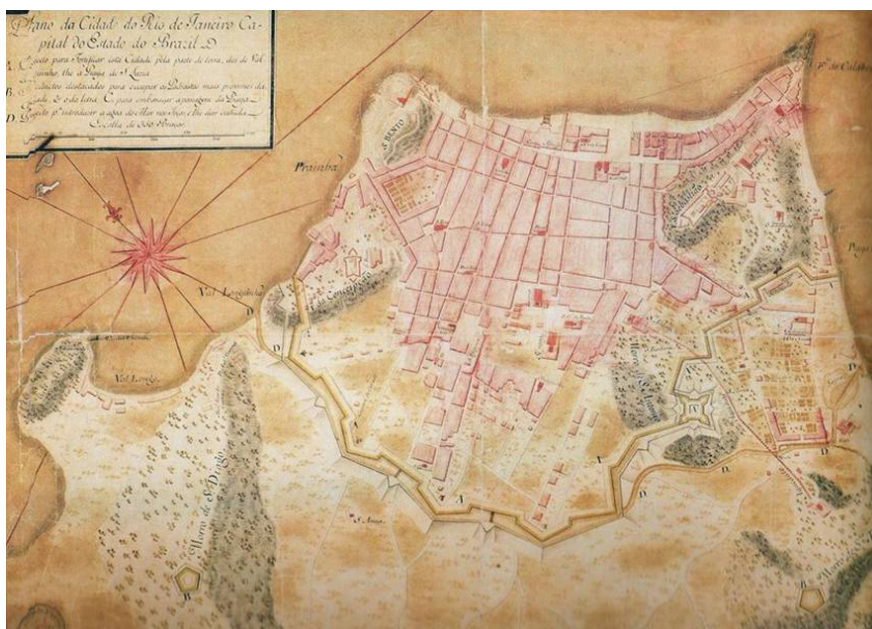
²⁹⁴ Cf. Jorge Czajkowski (org.), *Do Cosmógrafo ao Satélite: Mapas da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, pp. 51 e 57.

²⁹⁵ Hugo Segawa, *Ao Amor do Público: Jardins no Brasil*, São Paulo, Studio Nobel, 1996, p. 90.

²⁹⁶ Rachel Sisson, *Espaço e Poder: os três centros do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Arco, 2008.



passa a fazer sentido, mesmo que a cidade não tenha nascido de maneira estruturada, tais como as cidades surgidas a partir da colonização espanhola²⁹⁷, ainda que estudos mais recentes rebatem essa ideia e defendam a existência de uma certa ordenação espacial urbana típica da colonização portuguesa²⁹⁸.



O núcleo urbano original do Rio de Janeiro em um plano para construção de muralhas defensivas no século XVIII

²⁹⁷ José Luís Romero, *América Latina: as cidades e as ideias*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004, p. 94.

²⁹⁸ Maurício de Abreu, “Reencontrando a antiga cidade de São Sebastião: mapas conjecturais do Rio de Janeiro do século XVI” in *Cidades*, vol. 2, n.º 4, Presidente Prudente, Grupo de Estudos Urbanos, 2005.



A Dinâmica das Centralidades na Área Central do Rio de Janeiro

O Rio de Janeiro é fundado no ano de 1565 no sopé do morro do Pão-de-Açúcar, e logo seu primeiro núcleo urbano foi transferido para o alto do Morro do Castelo, de acordo com a lógica determinante da fundação de cidades portuguesas, que buscava preferencialmente lugares altos e facilmente defensáveis²⁹⁹. No morro, originalmente cercado por lagoas e terrenos alagadiços, foram edificadas as construções representativas e simbólicas do poder colonizador, o que o caracterizou como a primeira centralidade urbana do Rio de Janeiro.

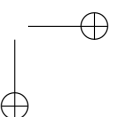
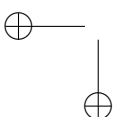
No entanto, em função das limitações de áreas de expansão no morro, da sua própria topografia e da consolidação da ocupação do lugar, a cidade começa a se deslocar para as áreas planas e baixas ao seu redor, o que se dá logo nas últimas décadas do século XVI³⁰⁰. Assim, ao longo do século XVII, a expansão urbana se desloca para a ocupação do Largo do Carmo, e o Morro do Castelo vai perdendo sua importância na dinâmica da vida cotidiana. Em um romance ambientado nos tempos coloniais, José de Alencar já escrevia sobre o esvaziamento da vida religiosa no morro. Segundo o autor,

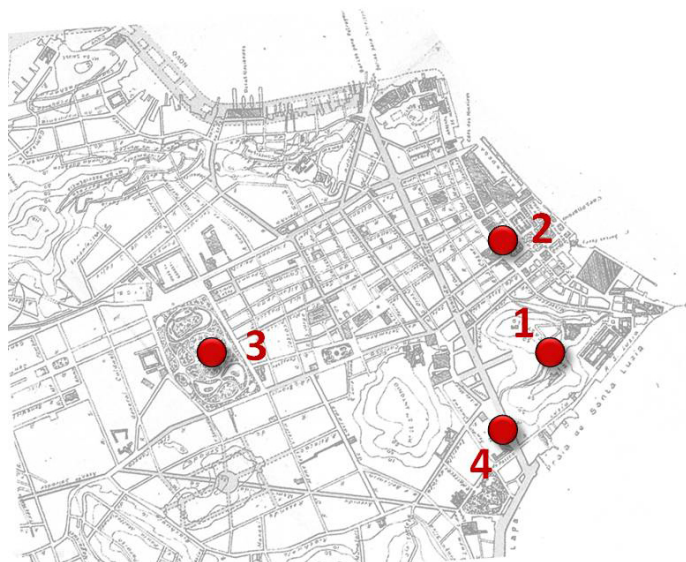
à medida que a cidade abandonava as alturas, a matriz ia ficando longe para os moradores do bairro mais povoado. (...) Com exceção dos carolas e das beatas (...), os fiéis buscavam de preferência para seus atos de devoção algum templo mais próximo; e só iam à matriz nas festas da municipalidade ou para atos paroquiais³⁰¹.

²⁹⁹ José Luís Romero, *América Latina, op. cit.*, p. 93.

³⁰⁰ Maurício de Abreu, *Reencontrando a antiga cidade de São Sebastião, op. cit.*, p. 200.

³⁰¹ José de Alencar, *O Garatuja. Coleção Biblioteca Carioca*, Vol. V, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1987.





As diferentes centralidades que estruturaram o espaço urbano da área central do Rio de Janeiro ao longo de sua história: (1) Morro do Castelo; (2) Largo do Carmo; (3) Campo de Santana; (4) Praça Marechal Floriano.

A estruturação do Largo do Carmo, surgido como espaço aberto vinculado à construção do Convento dos Carmelitas, faz com que, ao longo do século XVII, o Morro do Castelo tenha perdido sua importância como centralidade urbana. Concentrando gradativamente as funções simbólicas fundamentais para a formação de uma imagem urbana mais ou menos coesa – o porto, o poder político e religioso, além de se estabelecer como confluência de importantes caminhos, o Largo do Carmo logo se estabeleceu como a centralidade da cidade colonial³⁰². Segundo Cláudia Nóbrega,

o deslocamento do centro do Rio do alto do Morro do Castelo para o Terreiro do Carmo não foi consenso entre os governadores. (...) O governador Duarte Vasqueanes, em uma carta de

³⁰² Rachel Sisson, *Espaço e Poder*, *op. cit.*

1646, expressa sua revolta contra a tendência da população não querer habitar o Morro do Castelo. (...) Solicitava ao rei que obrigasse (...) todos que ocupassem cargos oficiais a morar no Castelo³⁰³.

Esse espaço urbano determinava o início de um vetor de expansão no sentido leste-oeste, em direção às terras do interior. Foi ao longo deste eixo que a cidade do século XIX se expandiu, reforçado pela instauração no Campo de Santana de edifícios representativos do poder imperial³⁰⁴, e que deslocou do Largo do Carmo a centralidade simbólica colonial, em um processo que, sem desqualificar o antigo espaço, o insere em uma nova dinâmica de relações.

Com a expansão urbana acelerada e o agravamento dos problemas de infra-estrutura, formou-se na década de 1870 uma comissão, com o objetivo de estabelecer diretrizes de intervenção sobre a cidade, dando continuidade e formalizando as primeiras idéias elaboradas, ainda na primeira metade do século XIX, por Grandjean de Montigny e Beaurepaire Rohan³⁰⁵. Assim, a criação da Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro sistematizou uma série de antigas e novas propostas, fazendo com que se formasse um *corpus* de projetos e soluções que iriam ser postas em prática por Pereira Passos no início do século XX³⁰⁶.

Privilegiando o eixo norte-sul da cidade, delimitado pelos morros do Castelo e de São Bento, o Prefeito Pereira Passos atuou radicalmente na malha urbana ao abrir a Av. Central, estabelecendo um novo vetor de crescimento em direção à zona sul ao longo da orla marítima. Com isso, possibilitou uma expansão urbana que favorecia a emergente

³⁰³ Cláudia Nóbrega, *São Sebastião do Rio de Janeiro: A Construção de uma Cidade-Capital*, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, IPPUR, 2003.

³⁰⁴ Rachel Sisson, *Espaço e Poder*, op. cit..

³⁰⁵ Lílian Fessler Vaz, *Projetos Urbanísticos do Século XIX para a Cidade do Rio de Janeiro: Atualidade e História. Anais do V Seminário da História da Cidade e do Urbanismo*, Campinas, PUCCAMP, 1998.

³⁰⁶ Verena Andreatta, *Cidades Quadradas, Paraísos Circulares*, op. cit. e Nina Rabha (coord.), *Planos Urbanos*, op. cit..



burguesia republicana, fazendo uma opção que deixava de lado as camadas mais pobres da população, que se estabeleciam principalmente ao longo do eixo leste-oeste em direção ao interior. Este, por sua vez, seria novamente alvo de intervenções do poder público nos anos de 1940, sob o governo populista de Getúlio Vargas.

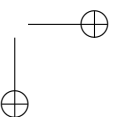
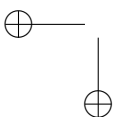
Avenida Central: Um Boulevard nos Trópicos

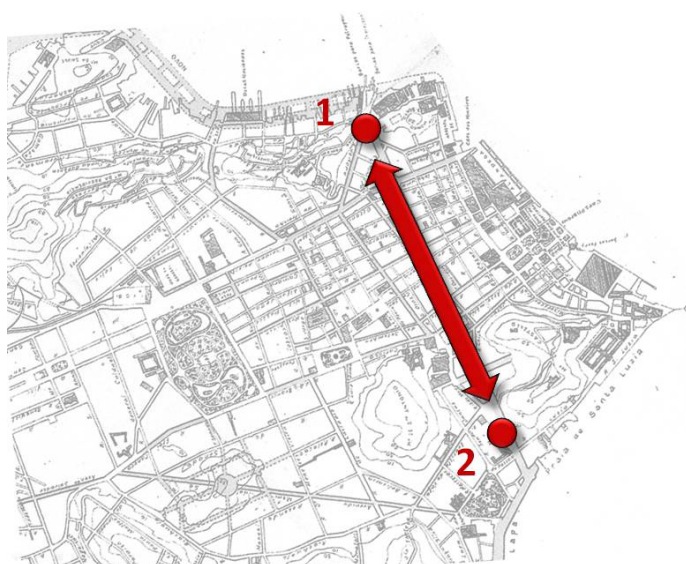
A Av. Central era a realização de diretrizes projetuais estabelecidas anteriormente, e desde a década de 1840 já era prevista como possibilidade pelo relatório de Beaurepaire Rohan³⁰⁷. Posteriormente, durante os trabalhos da comissão, uma série de outros projetos foram propostos. É importante observar que o traçado desta avenida era condicionado fortemente pela existência dos dois morros, o do Castelo e de São Bento, fazendo com que tensões específicas com estes elementos da paisagem já tenham nascido junto com ela. Segundo Lílian Vaz,

alguns pretendentes, ao invés de limitarem sua avenida pelos morros, procuravam prolongá-la utilizando-se do Morro do Castelo. Era o caso de Manoel Pereira Reis que, em 1889, desejava levar a avenida da praia de Sta. Luzia à Prainha (atual Praça Mauá) através de um túnel no Morro do Castelo. Ou então o projeto do capitão-tenente Colatino Marques de Souza que propôs o traçado de uma avenida que deveria cortar ‘convenientemente o Morro do Castelo’ para depois construir nele uma pequena cidade suíça, embelezada de lagos, bosques e cascatas³⁰⁸.

³⁰⁷ Lílian Fessler Vaz, *Projetos Urbanísticos do século XIX para a cidade do Rio de Janeiro*, op. cit.

³⁰⁸ Lílian Fessler Vaz, *Projetos Urbanísticos do século XIX para a cidade do Rio de Janeiro*, op. cit., p. 19.

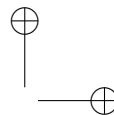
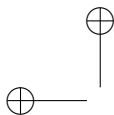




O eixo da Avenida Central conectou dois importantes espaços públicos, a Praça Mauá (1) e a Praça Marechal Floriano (2), e reestruturou a dinâmica urbana da área central do Rio de Janeiro.

A avenida marca a preponderância do eixo norte-sul como vetor de expansão da cidade, e vai conectar em suas extremidades a antiga Praça Mauá e a nova Praça Floriano Peixoto, mais conhecida a partir da década de 1920 como Cinelândia. Ainda que a Praça Mauá já tivesse uma importância relativa por ser o lugar de atracamento de navios, sendo uma das “portas” de entrada da cidade, o estabelecimento de um eixo que a conectava com outras centralidades a inseriu em um sistema maior, potencializando seu caráter simbólico já existente. Porém, foi a definição da Praça Floriano como lugar dos edifícios que simbolizam a nova ordem de poder republicano e burguês – o Theatro Municipal, o Museu de Belas-Artes, a Câmara Municipal e o Supremo Tribunal Federal, entre outros, que fizeram dela a centralidade mais importante da cidade no início do século XX³⁰⁹.

³⁰⁹ Rachel Sisson, *Espaço e Poder*, op. cit..



Mesmo com a abertura da Avenida Central, o espaço ganho para o crescimento da cidade não estava de modo algum garantido. Nesse contexto, o morro passa a representar um entrave para o acelerado crescimento da cidade que irá culminar, na década de 1920, na realização efetiva dos antigos projetos para o seu arrasamento, já que a maioria dos projetos para a cidade eram propostos para sua área consolidada, não havendo interesse em investir em áreas próximas propícias à expansão da malha urbana. Como observava Machado de Assis,

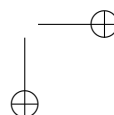
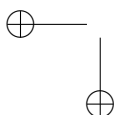
as populações crescem, a nossa vai crescendo, e ou temos de aumentar as casas para cima, ou alargá-las. Já não há espaço cá dentro. Os subúrbios não estão inteiramente povoados, mas são subúrbios. A cidade, propriamente dita, é cá em baixo³¹⁰.

É importante observar que intervir na malha urbana já construída era bastante vantajoso. Sob o sistema de concessões, o governo redimia-se de qualquer investimento nas obras, cabendo os custos aos próprios empreendedores particulares que, sob a justificativa de trazer melhorias necessárias à cidade, ganhavam em troca uma série de vantagens sobre sua utilização, tais como isenção de impostos e direitos de exploração dos benefícios por longo tempo³¹¹. Cabia ao governo arcar com as desapropriações, as quais muitas vezes arrastavam-se na justiça, inviabilizando muitos dos projetos elaborados.

O fato de promover um concurso de fachadas para a Avenida Central, e não ter organizado uma ocupação regular de quarteirões, indica que o poder público não tinha grandes recursos para executar custosas desapropriações. Daí a imperiosa necessidade de novas terras onde construir os prédios para a expansão da centralidade da Praça Floriano,

³¹⁰ Machado de Assis, “Crônica”, Rio de Janeiro, 1894 in M. Bandeira e Carlos Drummond Andrade, *Rio de Janeiro em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1965.

³¹¹ Lílían Fessler Vaz, *Projetos Urbanísticos do Século XIX para a Cidade do Rio de Janeiro*, op. cit..



ou mesmo para a construção de uma nova, o que vai colocar a necessidade de arrasamento do Morro do Castelo como etapa necessária para o crescimento da cidade.



A Praça Marechal Floriano, atual Cinelândia, foi identificada como a grande centralidade urbana da República. Em destaque à esquerda, o prédio do Theatro Municipal.

Transformações na Década de 1920: A Demolição do Castelo e a Exposição do Centenário

Na década que antecede à demolição definitiva do Morro do Castelo, o contexto urbano da área central ainda apresentava, em sua grande parte, o caráter morfológico da cidade colonial, identificada por suas vias estreitas e casarios, em sua maioria de dois ou três pavimentos, cuja tipologia era definida por lotes de largura estreita e de grande profundidade. As áreas limítrofes do morro, na direção da rua da Misericórdia, da rua Santa Luzia e da rua São José, definiam uma cidade



Da abertura da Avenida Central à derrubada do Morro do Castelo: transformações urbanas na Belle Époque carioca 271

compacta e adensada, que contrastava fortemente com aquela existente na Av. Central. A inauguração da avenida, ocorrida duas décadas antes, estabelecia uma nova escala e novas tipologias no tecido urbano, cuja diferença em relação à primeira forma da cidade revelava as tensões existentes geradas pelo crescimento urbano, que já tinham sacrificado um trecho do morro no início do século XX, em um prenúncio das transformações que estavam por vir.

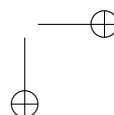
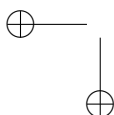
A estrutura espacial do morro era definida fortemente pela existência de três importantes marcos arquitetônicos localizados em extremidades opostas de seu topo, que ainda refletia, no início do século XX, a ocupação original do primeiro núcleo urbano³¹². Assim, as construções dos Jesuítas, ao final da Ladeira da Misericórdia; as ruínas do Forte, integradas ao casario do morro; e a Igreja de São Sebastião, a antiga Sé da cidade, ocupavam os vértices de um triângulo que estabelecia uma estrutura espacial coesa, onde seus limites eram definidos por espaços qualitativamente distintos e igualmente interessantes.

Como observado anteriormente, o arrasamento só foi colocado em prática na prefeitura de Carlos Sampaio, no início da década de 1920. Ainda que na contratação dos serviços de demolição o prefeito tenha contraído vultuosos empréstimos³¹³, os custos com desapropriações neste caso não foram significativos, já que a população pobre que lá residia, além de indesejada, não tinha poder para criar problemas jurídicos que impedissem a demolição de suas casas. Segundo o *Jornal do Brasil*,

higiene, aeração, ruptura total com tudo que lembre o colonizador português são as desculpas mais comuns daqueles que querem ver o Rio perder o início da própria história. As máquinas prometem destruir tudo até o ano que vem, deixando 4.200 pes-

³¹² Maurício de Abreu, *Reencontrando a Antiga Cidade de São Sebastião*, op. cit..

³¹³ Carlos Kessel, *A Vitrine e o Espelho: O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*, Rio de Janeiro, AGCRJ, 2001.



soas sem lar. Elas ficarão, provisoriamente, instaladas em barracos na Praça da Bandeira³¹⁴.

O início da demolição do morro aconteceu concomitantemente à construção da Exposição do Centenário da Independência, ambos empreendimentos fundamentais do governo de Carlos Sampaio³¹⁵, e reflexos de um discurso relacionado à idéia de modernização urbana. Neste sentido, a justaposição dos dois eventos, tanto no tempo como no espaço, adquire forte caráter simbólico de uma cidade que derrubava seu passado ao mesmo tempo que construía seu futuro.



Aspectos do Morro do Castelo. Da esquerda para a direita, em sentido horário, o antigo Forte do Castelo; o Colégio dos Jesuítas e sua presença na paisagem; a igreja de São Sebastião; e a praça do Castelo.

O contexto da área, durante a década de 1920, é caracterizado fundamentalmente pelo grande vazio gerado pelo arrasamento do morro,

³¹⁴ “Rio tem o Coração Arrancado” in *Jornal do Brasil*, edição de 9 de Março de 1921 disponível online em www.jbonline.terra.com.br/jseculo/1921.

³¹⁵ Carlos Kessel, *A Vitrine e o Espelho*, op. cit..

que efetivamente vai desaparecer da paisagem da cidade no curto período de um ano e meio, compreendido entre meados de 1921 e o final do ano de 1922. A partir da utilização da força hidráulica, que triplicava a velocidade dos trabalhos, este curto período de tempo foi o suficiente para tornar a demolição um processo irreversível, ato consciente do prefeito Carlos Sampaio, que impedia, com isso, seus sucessores de paralisar ou mesmo reverter as decisões de seu governo³¹⁶.



A demolição do antigo Colégio dos Jesuítas no Morro do Castelo destruiu um dos mais importantes marcos urbanos da cidade, presente em sua paisagem por mais de quatro séculos.

A demolição do morro acontece a partir da direção sul-norte, onde os primeiros trabalhos são iniciados nos trechos localizados atrás dos prédios da Av. Central. A partir deste vetor, o arrasamento logo chega às áreas do topo do morro, onde localizava-se a Igreja de São Sebastião, o primeiro dos importantes marcos arquitetônicos a desaparecer, demolido por volta do mês de maio de 1922. Ao longo do ano, progressivamente os limites do morro com a Av. Central e a rua Santa Luzia são desgastados e transformados no aterro sobre a baía, onde paralelamente se construía a Exposição do Centenário da Independência.

³¹⁶ Carlos Kessel, *A Vitrine e o Espelho*, *op. cit.*.



Por fim, nos últimos meses do ano de 1922, o arrasamento do morro chega à última área que se voltava para a rua da Misericórdia, onde o complexo dos Jesuítas é demolido, apesar das inúmeras vezes que se levantaram contra seu desaparecimento que, sem sucesso, tentaram paralisar o processo em busca de alternativas técnicas para salvar seus edifícios. Junto com ele, desaparece também o antigo Forte de São Sebastião e os últimos representantes do sistema simbólico do Morro do Castelo.

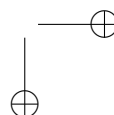
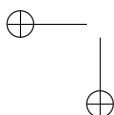
Assim, à medida que a Esplanada do Castelo ia surgindo como uma enorme área “em branco”, o caráter efêmero e transitório da Exposição do Centenário se estabelecia como um ensaio urbanístico e arquitetônico de como a nova área poderia vir a ser ocupada, consolidando a imagem da continuidade monumental da Cinelândia e definindo um novo eixo à beira-mar de expansão da cidade, posteriormente assimilado pelo crescimento da estrutura viária em direção aos bairros burgueses da zona sul. Segundo Kessel,

a Exposição não teria somente o caráter de uma vitrine (...); o espaço tomado ao mar e ao Castelo deveria ser também um espelho, onde a cidade e a nação pudessem buscar a imagem (...) do progresso, da civilização, da higiene e da beleza. Dia a dia, no movimentado ano de 1922, o Rio de Janeiro assistia ao espetáculo diário do passado representado pelo Castelo se esvaindo em forma de lama pelas mangueiras hidráulicas, enquanto que sobre o aterro resultante tomavam forma os palácios e as avenidas³¹⁷.

Conclusão

Demonstramos aqui os processos de transformações urbanas que forjaram, no início do século XX, a estrutura espacial da área central

³¹⁷ Carlos Kessel, *A Vitrine e o Espelho*, op. cit..





Da abertura da Avenida Central à derrubada do Morro do Castelo: transformações urbanas na Belle Époque carioca 275

do Rio de Janeiro. Tais processos, violentos na maneira com que foram feitos, prepararam a cidade para a enorme expansão verificada ao longo do século, quando seus limites tradicionais logo são expandidos para as áreas mais afastadas do centro – os subúrbios, onde instala-se a classe trabalhadora, e os bairros nobres do litoral, para onde vai a nova burguesia republicana³¹⁸.

Apesar dessa expansão, a área central continuou sendo motivo de uma série de estudos e projetos que, durante as décadas subsequentes, vão pensar seu futuro de acordo com as ideias do Movimento Moderno, que passam a definir as diretrizes para o desenvolvimento urbano a partir da década de 1930. Tais diretrizes vão direcionar em grande parte o processo de arrasamento do Morro de Santo Antônio, na década de 1950, perdurando até o início da década de 1960, quando a última grande intervenção foi realizada na área com a construção do Parque do Aterro do Flamengo.

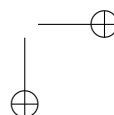
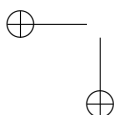
Como demonstrado no trabalho de doutorado que investigou com profundidade o processo de arrasamento do Morro do Castelo³¹⁹, a descontinuidade administrativa impediu que um plano coerente tenha sido edificado no seu lugar, gerando um espaço público incoerente e fragmentado que permanece até hoje na cidade, sendo que os mesmos processos se repetiram para o Morro de Santo Antônio duas décadas mais tarde.

Nesse sentido, quando olhamos para a área central atualmente, não identificamos um lugar particularmente coeso e coerente em sua estruturação urbana, mas uma espécie de palimpsesto urbano, onde fragmentos de diferentes épocas coexistem, muitas vezes em conflito – ruas que levam a lugar nenhum, ladeiras que terminam abruptamente³²⁰, en-

³¹⁸ Maurício de Abreu, *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, 2006, pp. 71-91.

³¹⁹ Naylor Barbosa Vilas Boas, *A Esplanada do Castelo: Fragmentos de uma História Urbana*, Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, PROURB, 2007.

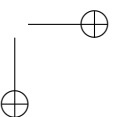
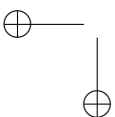
³²⁰ É o caso da Ladeira da Misericórdia, último fragmento do Morro do Castelo e um de seus antigos acessos. Atualmente, só o trecho inicial permanece, e termina abruptamente em uma queda de mais de 15 metros de altura.





tre outras ocorrências. Tais fatos ocorrem na cidade pelo fato de que não há uma tradição de planejamento a longo prazo na sua administração pública, agravado pelo fato de que as esferas de poder municipal, estadual e federal, todas atuantes em seus espaços públicos em função de sua condição de capital até 1960, muitas vezes estiveram em desacordo sobre o que seria melhor para a cidade.

O que se espera, no momento em que a cidade encontra-se novamente pensando e olhando para seu futuro face aos grandes eventos esportivos que acontecerão, e na iminência de grandes obras públicas que prometem transformar uma parte da sua área central onde localiza-se o porto, entre outros lugares, é que a história não se repita, e que suas estruturas urbanas possam se transformar com qualidade e coerência, gerando um legado que permaneça para o próximo século.





Bibliografia

ABREU, Maurício de, *Evolução Urbana do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, 2006.

IDEM, “Reencontrando a Antiga Cidade de São Sebastião: Mapas Conjecturais do Rio de Janeiro do Século XVI”, in *Cidades*, vol. 2, n.º 4. Presidente Prudente: Grupos de Estudos Urbanos, 2005.

ALENCAR, José de, *O Garatuja*, Coleção Biblioteca Carioca, vol. V. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

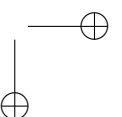
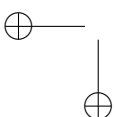
ANDREATTA, Verena, *Cidades Quadradas, Paraísos Circulares: Os Planos Urbanísticos do Rio de Janeiro no Século XIX*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2006.

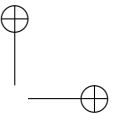
ASSIS, Machado de, “Crônica. Rio de Janeiro, 1894”, in M. Bandeira e Carlos Drummond Andrade, *Rio de Janeiro em Prosa e Verso*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1965.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.), *Do Cosmógrafo ao Satélite: Mapas da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.

Jornal do Brasil, “Rio tem o Coração Arrancado”, edição de 9 de março de 1921 [disponível em www.jbonline.terra.com.br/jseculo/1921].

KESSEL, Carlos, *A Vitrine e o Espelho: O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*, Rio de Janeiro, AGCRJ, 2001.





NÓBREGA, Cláudia, *São Sebastião do Rio de Janeiro: A Construção de uma Cidade-Capital*, Tese de doutorado, Rio de Janeiro, IPPUR, 2003.

RABHA, Nina (coord.), *Planos Urbanos. Rio de Janeiro. Século XIX*, Rio de Janeiro, Instituto Pereira Passos, 2008.

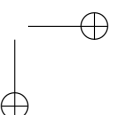
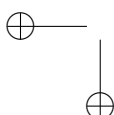
ROMERO, José Luis, *América Latina: As Cidades e as Ideias*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004.

SEGAWA, Hugo, *Ao Amor do Público: Jardins no Brasil*, São Paulo, Studio Nobel, 1996.

SISSON, Rachel, *Espaço e Poder: Os Três Centros do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Arco, 2008.

VAZ, Lílian Fessler, “Projetos Urbanísticos do Século XIX para a Cidade do Rio de Janeiro: Atualidade e História”, *Anais do V Seminário da História da Cidade e do Urbanismo*, Campinas, PUCCAMP, 1998.

VILAS BOAS, Naylor Barbosa, *A Esplanada do Castelo: Fragmentos de uma História Urbana*, Tese de Doutorado, Rio de Janeiro, PROURB, 2007.





A identidade sulina na *Belle Époque*: a cartografia lírica em *O Perdão*, de Andradina de Oliveira

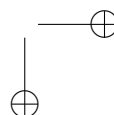
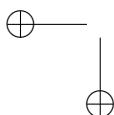
Ricardo Barberena³²¹

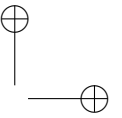
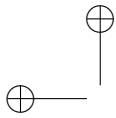
Como ser tão cidade como o Rio e Buenos Aires, desejando secretamente que Paris fosse aqui e, ao mesmo tempo, compor com a tradição e a especificidade local. Dilemas identitários de uma cidade com a cabeça em Paris, os olhos no Rio de Janeiro e os pés à beira do Guaíba. Grande e/ou pequena, aldeia ou metrópole?³²²

Quem consulta o oráculo da pós-modernidade, o *google*, a respeito do primeiro romance urbano da literatura gauchesca receberá, quase que invariavelmente, a resposta homologada pelo cânone literário: *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, publicado em 1935. Mas existe um texto literário que, mesmo estando na clandestinidade historiográfica, merece especial atenção. Trata-se do romance *O Perdão*, de Andradina

³²¹ Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

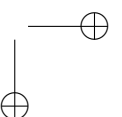
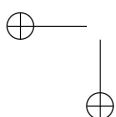
³²² Sandra Pesavento, *O Imaginário da Cidade – Visões Literárias do Urbano – Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999, p. 35

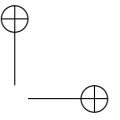
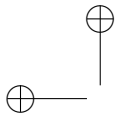




de Oliveira, publicado em 1910, na cidade de Porto Alegre. Inserido no contexto da *Belle Époque*, o enredo problematiza uma identidade sulina contraposta à identidade nacional e cosmopolita, salientando-se, paradoxalmente, o desenvolvimento de uma modernidade no bojo de um espaço urbano periférico embrionário. Hoje, ao caminharmos pelas ruas da capital gaúcha, percebemos que pouco resta de um espaço urbano romanesco, marcado pelos signos de uma cidade portuária. No início do século, o porto da cidade era um elemento fundamental para o agenciamento das ligações comerciais e culturais.

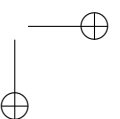
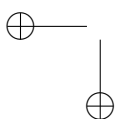
A primeira cena do romance apresenta-se bastante significativa no que se refere ao contraponto entre centro e periferia nacional. Ao chegar de uma fazenda serrana, o pai de Stella encontra uma atmosfera familiar romântica, representativa de uma burguesia rural. No interior de uma mansão, erguida numa das ruas mais elegantes da cidade, percebemos uma cena familiar, composta por pai, mãe, filhos, agregados familiares e criados, característica das elites do início do século. Mas é na sequência da narrativa que se desenha uma imagem carregada de conotações simbólicas e identitárias. Trata-se do momento em que o fazendeiro, recepcionado pelas mulheres da família, passa a se *despir* de seus trajes regionais: pala, guaiaca, botas, faca de prata e pistolas. Ao abandonar o vestuário tipicamente *naturalizado* com o campo, o gaúcho sofre um processo de metamorfose urbana no qual os valores “civilizados” acabam fetichizando um *ser/estar* refinado, erudito, cosmopolita. Aos poucos, numa espécie de *strip-tease* tradicionalista, este personagem revela um ponto de mutação entre os valores regionalistas e os costumes eurocêntricos. Com a chegada do jantar, Leonardo de Souza, devidamente perfumado com uma *essência* francesa, veste-se com uma bela camisa de seda. Ao desenrolar desta ceia nos moldes da burguesia europeia, as mulheres da família, também elegantemente trajadas com vestidos confeccionados na França, conversam sobre literatura e música. Performativamente, todos celebram uma identidade *confeccionada e ficcionalizada* através da importação de uma cotidianidade do além-mar. Após o jantar, no salão de música, ornamentado





com um quadro de Carlos Gomes, a família celebra esfuziantemente num ambiente repleto de bustos de compositores europeus, partituras importadas de música erudita e diversos instrumentos musicais importados. Ao executar um pequeno recital, a mulher e as filhas acabam por homenagear o patriarca que exerce o seu *papel* de chefe de família dominador. Através de uma irreduzível heterogeneidade cultural, presentifica-se uma mescla policêntrica quanto à espacialização mediatizada por uma família situada nas margens do rio Guaíba, mas com olhos nas fáusticas águas do Senna. Um bom exemplo dessa hibridez é o próprio ato de preparar um peixe pela empregada *negra*: o animal, signo dos trópicos e da natureza exuberante, recebe sob sua pele um manto de condimentos estrangeiros. Ainda na construção desse cenário europeu, cabe ressaltar a predominância dos móveis domésticos que categorizam um ambiente “civilizado” sob a matriz ideológica e cultural da *belle époque*. Se a matéria-prima é local, o aporte civilizacional é estrangeiro. A cozinheira, Eva, recorre ao azeite português para temperar e adestrar *harmonicamente* possíveis *saberes e sabores* locais, por consequência, agressivos ao gosto das patroas que leem e recitam autores do cânone literário ocidental. Ao final do primeiro capítulo, a modernidade porto-alegrense é descrita por intermédio da descrição dos bondes que transitam pelas ruas de uma capital agitada. E é assim que passamos a vivenciar uma espécie de torcicolo culturalizado no tocante à justaposição de um imaginário urbano às forças residuais de uma tradição/ficção pampiana. O Réquiem de Mozart, escolhido por Celeste, pode ser avaliado como uma metáforização de um funeral crepuscular dos tradicionalismos artificialmente ontológicos impostos por uma violência discursiva, pautada pela genealogia de uma moral local.

Quebrado o escudo arbitrário do regionalismo essencialista, resta uma prece profana que mescla num palimpsesto indentitário tanto elementos do campo quanto ritos da cidade. Nesse escopo intercambiante entre urbanização e ruralização, o entre-lugar de Porto Alegre assume especial significado enquanto ponto de abandono da inércia secular colonial e manutenção de resquícios tradicionalistas. A contin-



gência urbana porto-alegrense, no começo do século XX, apresenta-se fortemente marcada por um excepcional desenvolvimento econômico devido ao trânsito de negócios platinos. Em termos populacionais, a cidade crescia com o aumento da imigração colonial, caracterizando-se uma multiplicidade étnica e um fluxo migratório na inserção das oportunidades de emprego. A urbanização começava a ficar caótica. E ciente do desenfreado desenvolvimento urbano, a escritora gaúcha começa a cartografar liricamente um movimentado urbano ritmado pelos compassos e descompassos de um pulsar moderno, impulsionado pelos bondes, pelas grandes avenidas, pela arquitetura das mansões na Avenida Ipiranga e no aristocrático bairro Moinhos de Vento. Para registrar esse mosaico linguístico formado pelos múltiplos quadrantes coloniais além dos trabalhadores negros recém-libertados, Andradina de Oliveira constituirá um detalhado trabalho narrativo no tocante à exposição das diferentes nuances nos dialetos e nas escolhas lexicais. Ao configurar um tipo de caleidoscópio identitário, o romance prefigura uma pluralidade cultural no interior de uma sociedade aristocrata porto-alegrense na qual coexistem heranças racistas e demandas democráticas.

Em termos nacionais, a *Belle Époque* brasileira marcou a exponencial revolução dos espaços urbanos nas principais metrópoles através da fundação de novas rotinas de coletivização, distanciadas dos ritos coloniais. O Brasil Imperial começa a ser transformado por uma força desejante que se aloja no âmago das elites aristocráticas: transformar-se/metamorfosar-se na Paris remodelada no século XIX pelo Barão Georges-Eugène Haussmann. Conforme afirma Sandra Pesavento, “modelo parisiense, sob a forma acabada de metrópole, foi capaz de viajar no tempo e no espaço, participando das representações sociais construídas sobre a cidade moderna da América Latina”³²³. A importação do modelo parisiense acaba por repercutir também numa nova concepção de saúde pública, de comércio e dos serviços públicos. Parece bastante óbvio que as duas principais cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo, dirigem toda a sua atenção para os ecos culturais

³²³ Sandra Pesavento, *O Imaginário da Cidade*, op. cit., p. 12.

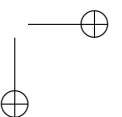
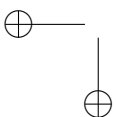


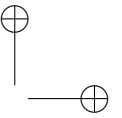
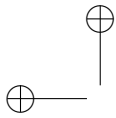
parisienses. Mas como ficaria a situação de uma cidade em constante paralaxe identitária entre os reflexos platinos, cariocas e europeus? Situada numa espécie de esquizofrenia espacial e cultural, a entre-territorialidade porto-alegrense mira de um lado o modo de ser/estar de Buenos Aires de outro a malemolência de Copacabana, e, ainda, vislumbra numa terceira margem, flunar pelos bulevares de Paris:

[...] estrategicamente localizada numa mesma distância entre as duas metrópoles brasileiras – Rio de Janeiro e São Paulo – e as capitais do Rio da Prata – Buenos Aires e Montevideú. Essa localização peculiar, que provocou desdobramentos históricos, inscreve uma paisagem única cuja forma mescla espaço e metáfora numa rede rica de relações que sinaliza uma zona marcada por conexões geográficas e políticas, acumulando também, signos simbólicos próprios adquiridos de seu processo histórico e cultural. Como espaço marginal determinado por limites nacionais, à distância dos eixos metropolitanos do país, a cidade se constitui num *outro*, com sua diferença definida em relação ao centro homogêneo e monopolizador, enquanto que, como espaço de fronteira, se constitui numa passagem, zona de trânsito e de contato entre pontos importantes de países³²⁴.

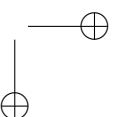
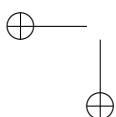
Enquanto percebemos na metrópole carioca a homologação e a fácil digestão da influência francesa, na Porto Alegre da *belle époque* experimenta-se um trauma referencial, originando um sentimento de traição da naturalização do pampa como voz onipresente do gauchismo rural. Será preciso então mediar uma emergente modernidade e a pictorialidade bucólica das estâncias. E será como antídoto ao “barbarismo” do campo que aparecerá a sublimação de um refinamento social das elites, cristalizando-se uma dicotomia arquetipal entre a natureza incivilizada e a cidade logocêntrica. A capital gaúcha, ao longo da *belle*

³²⁴ Rita Schmidt, “Porto Alegre, Cultural Center of Southern Brasil” in Mario Valdés, Djelal Kadir, *Literary Cultures of Latin América: A Comparative History*, Oxford, University Press, 2004, p. 150.





époque, fortalecerá seus laços portuários com os países platinos e europeus, consolidando-se todo um crescimento de novos bairros, praças, bancos, lojas, hotéis, cinemas, cafés, confeitarias. Inserido nesse contexto de efervescência econômica e cultural, o enredo do *Perdão* tem como centro narrativo o adultério de Stella e Armando. O encontro amoroso se torna sintomático de uma nova rotina urbana, pois os amantes apenas se encontram graças à ausência do marido, ocupado com o balanço de fim de ano de sua poderosa casa comercial. Enquanto a babá passeia com as crianças na Praça Júlio de Castilhos, os amantes se refugiam nos espaços urbanos onde não podem ser vistos pelos demais familiares. Após o adultério consumado, o casal foge bruscamente e acaba precipitando a morte da irmã mais moça de Stella. Dá-se início ao desmoronamento da família burguesa. Tanto na Confeitaria Central quanto no Café América, um turbilhão de comentários a respeito do desmantelamento familiar tomam as ruas de Porto Alegre. Aqui nesse ponto existe uma observação do narrador sobre a impossibilidade de circulação das mulheres nos cafés, restando apenas as confeitarias, as lojas dos Andradas, o teatro São Pedro. Ou seja: há uma forma de desposar a cidade para os homens e uma área restritiva imposta às mulheres. A cidade passa a ser espaço gendrado de concessões e homologações de uma partilha das distâncias. Assim sendo, o exercício da sociabilidade feminina mostra-se estruturada segundo algumas normatividades quanto às formas de habitar as interioridades urbanas: o lar, as igrejas, as lojas, as confeitarias, os teatros. O transitar pelas ruas, invariavelmente, configurava-se como uma atividade transitiva que merecia um acompanhamento para dignificar tal decisão de se flunar pelo espaço urbano. O romance de Andradina focaliza especialmente essas impossibilidades de livres caminhadas pelo Porto Alegre, expondo uma condição feminina coadjuvante no interior do *status quo* burguês. Mas existe um ponto de fuga e rompimento do *script de gênero* que merece especial atenção. Pois é a partir do adultério que o casal passa a habitar a cidade e Stella começa a *transitar*. Nasce uma mulher *flâneur*. Ou melhor: em termos historiográficos, deparamo-nos imeditamente com

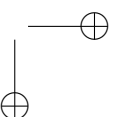
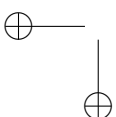




a representação da mulher urbana na literatura gaúcha. A segunda parte do romance, da cena vinte e sete até à cena quarenta e um, evidencia-se o predomínio dos espaços públicos. Se na primeira parte do romance percebemos a predominância dos espaços privados onde os amantes se encontram, diferentemente, na segunda parte, o espaço público torna-se recorrente em diferentes momentos de interação social e cultural. Agora em rota de migrância, Stella irá transitar por espaços não autorizados o que acabará levando-a ao navio, signo da desterritorialidade, no qual encontrará a morte, enquanto limiar escapista de libertação.

A condenação ao casal é quase unânime na cidade. Resta apenas uma voz que acreditará numa possível inocência dos amantes. Trata-se de um jovem poeta revolucionário, que, ao discursar na frente de um café, idealiza a liberdade nos relacionamentos e nas artes. Este personagem é relevante, em termos metonímicos, ao traduzir toda uma inquietude vanguardista e cosmopolita que começa a se agitar na metrópole sulina. Isoladamente, revela-se uma voz dissonante se contrapondo à quase uníssona condenação social de Armando e Stella. O tom punitivo e moralizante, presente na voz dos habitantes da cidade, constitui uma caixa de ecos dos valores restritivos de uma sociedade ainda marcada pelos signos falocêntricos. Mesmo que estejamos aqui diante de uma cidade com múltiplas fronteiras, ratifica-se ainda uma identidade ensimesmada e encapsulada em tradições sulinas que haviam sido eleitas como ditames hegemônicos de uma identidade natural/local. A fronteira, enquanto espaço coercitivo, acaba se transformando numa força de totalização do *devoir* gauchesco. Pensada nessa perspectiva de luta pela manutenção/invenção da tradição, a fronteira com a cultura platina e com a própria cultura brasileira cêntrica se comporta como um espaço belicoso e simbólico para assegurar uma identidade supostamente fixa:

Sabemos todos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas. São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, são produto da capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais pelos quais





os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo³²⁵.

Mais uma vez se articula um espaço fraturado na urbanidade porto-alegrense, deslindando-se um ambíguo movimento de retração e absorção para o resto do Brasil. Sob a égide do estranhamento e da subalternidade identitária, a cultura rio-grandense se alimenta amargamente por uma pulsão de desejo oculto de pertencimento a uma identidade legitimamente brasileira. Esta evidente ferida do *não-estar-no-Brasil* mas desejar/repudiar *ser-brasileiro* fica exposta numa passagem do romance na qual Armando, sobrinho carioca de Jorge, marido de Stella, conversa com o tio sobre a (ex)centricidade do Rio Grande do Sul:

Quando no Rio me fallavam no Rio Grande vinha-me à idéia uns homens de bombachas, botas, pala, chapéu de barbicacho, a cavallo, sempre com o laço nos tentos, a se exprimirem num portuguez esquisito, cheio de termos desconhecidos em todo o resto do Brazil.

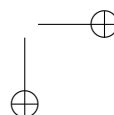
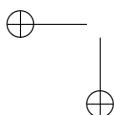
– E quanto às mulheres, que pensavas tu? Perguntou rindo Jorge?

– Fazia-as todas umas moçoilas morenas e coradas, sempre embiocadas a chuparem chimarrão dia e noite³²⁶.

Na fala do personagem carioca, revela-se um imaginário recheado de estereótipos, tanto psíquicos quanto políticos, na construção de uma rede discursiva pautada por uma violência identitária que aniquila a voz da alteridade enquanto periferia geográfica e cultural. Esse estranhamento diante uma urbanidade porto-alegrense acaba por inviabilizar o entendimento da existência de uma *belle époque* sob o signo dos pampas. Aos olhos cariocas, o deslumbramento perante um admirável

³²⁵ Homi K. Bhabha, *O local da cultura*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998, p. 154.

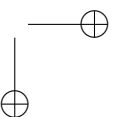
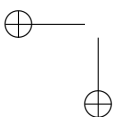
³²⁶ Andradina América Oliveira, *O Perdão*, Florianópolis, Editora Mulheres, 2010, p. 104.



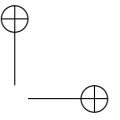
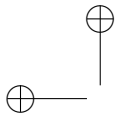


mundo, com suas invenções e descobertas, parecia ter endereço certo para ser vivenciado: as grandes metrópoles do centro do país. Voltaríamos então àquela indagação recorrente: como aceitar uma *belle époque* nas margens do rio Guaíba? Seria preciso mais uma vez flunar com o romance de Andradina e contemplar os vários testemunhos arquitetônicos desse período. Ao longo do romance, potencializa-se uma força imagética que descreve vários espaços da *belle époque*, como o chalé da Praça XV, no centro da cidade, construído no início do século XX, em estilo bávaro com traços de *art nouveau*. Curiosamente ou epifanicamente, os prédios que permanecem conservados hoje em Porto Alegre se encontram concentrados à beira das águas numa espécie de último suspiro de migrância em direção às estrangeiradas parisiense e buenairense. Próximos ao porto, essas edificações remanescentes acabam por trazer à tona uma memória residual do início do século XX no qual o desejo de *fixar-tradições-locais* e a vontade de *transcender-a-tradição-regional* se confundiam numa sensual luta de suplementação e negação. Sem perder de vista a construção de um descritivismo lírico, a obra da escritora gaúcha recorre a uma poeticidade cromática e sensorial ao apresentar as sedas francesas, as indumentárias, os trajetos dos pobres, o pôr do sol do Guaíba. Neste primeiro romance urbano gaúcho, percebemos um detalhismo sobre os traços e vestígios subjetivos do cotidiano nos quais as cores, os sons e os aromas desempenham um papel primordial para constituir a cidade de Porto Alegre enquanto personagem. A subjetividade, inserida no interior de uma narrativa realista, fica bastante evidente no próprio final do romance, pois as últimas linhas não esclarecem didaticamente sobre a natureza da morte de Stella. Jogar-se nas águas mortuárias e maternas como negação, libertação, purificação?

Ao contextualizar historiograficamente o romance de Andradina de Oliveira, é preciso se mencionar a contemporaneidade em relação à obra canônica de Simões Lopes Neto na qual se percebe um projeto regionalista marcado pela ficcionalização identitária de um suposto gaúcho pampiano. Não há como se negar que Simões Lopes Neto foi



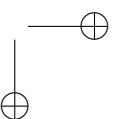
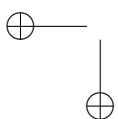
o grande inventor da figura do gaúcho em seu espectro mais amplo, elencando-se a peculiaridade dos seus costumes, hábitos, ritos. A partir dos *Contos Gauchescos*, elege-se uma normatividade simbólica e imagética que se possa conjugar o regional em termos de ancestralidades orais, mediadas pelo narrador Blau Nunes. Será essa a identidade sulina, enquanto alteridade radical dos trópicos cariocas, consumida e fetichizada pelo campo literário nacional. Enfim, o gauchesco se transforma em sinonímia para local, natural, regional, estranho, (ex)cêntrico, folclórico, não-urbano. A prosa desse escritor gaúcho dará carne ao solitário herói do campo. Em visível contraponto, Andradina de Oliveira lançará mão de um projeto estético preocupado com valores urbanos em formação no tocante à construção social e psicológica de uma identidade sulina. O tecido urbano se reproduzirá em diversas cenas pontuadas por um detalhismo no que se refere à partilha das distâncias dos habitantes de Porto Alegre, seja nos bondes, na boémia letrada, nos cafés, nas margens do Guaíba. O romance *cartografa liricamente* os pequenos códigos urbanos presentificados nas formas de regular os espaços na cidade, descrevendo-se, assim, quem transita em locais cifrados e interditados por divisões de gênero e classe social. Essas imposições urbanas ficam evidentes na cena em que os intelectuais, movidos à cerveja, discutem *programaticamente* nos cafés, distanciando-se claramente das mulheres, movidas a docinhos, que conversam *futilmente* nas confeitarias. Mas aqui cabe uma observação importante quanto ao ponto de encontro entre campo e cidade no romance. Apesar de toda essa preocupação com os signos urbanos, Andradina agencia uma focalização pendular entre os valores da cidade e os ritos do pampa. Os modismos franceses são relatados em diferentes momentos romanescos, mas também se abre espaço para uma reflexão sobre os imigrantes do campo que sofrem com as tensões sociais. Mesmo que se perceba o protagonismo da elite aristocrática, em muitas cenas os escravos alforriados são retratados de forma a contextualizar um ambiente onde os serviços começam a ser remunerados. Entre o surgimento de uma classe trabalhadora e a manutenção de estruturas

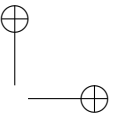
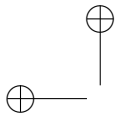


opressoras coloniais, consolida-se uma modernidade sulina marcada por uma hibridez cultural que não pode ser equacionada numa mera síntese dos valores *puros* e *originais* do gaúcho do pampa. Esse mal-estar genealógico ainda está presente na Porto Alegre do século XXI, basta que lembremos um acontecimento hilariante na chegada dos visitantes à cidade: ao saírem do aeroporto, todos são “recebidos” por um dos monumentos mais conhecidos da capital gaúcha, *O laçador*, que dá as boas-vindas à metrópole trajando bombachas, esporas, guaiaca. Na fronteira entre o *dentro-e-fora* da cidade está erguido um signo limiar do entre-lugar do gauchesco urbano. Dentro de uma releitura pós-colonial, o conceito de “fronteira” não é mais associado unicamente à demarcação dos limites coesos da nação moderna, pois também passa a ser repensado como uma liminaridade interna contenciosa que promove um lugar do qual “se fala sobre – e se fala como – a minoria, o exilado, o marginal e o emergente”³²⁷. E, nesse sentido, percebemos uma mudança no enfoque analítico: o conceito de *fronteira* que era apenas concebido em relação a um espaço “exterior”, agora, também se apresenta relacionado com a finitude interior do território nacional. Em consequência, podemos começar a pensar uma nação que se organiza através das diferenças existentes dentro do seu interior, em visível oposição, ao funcionamento daquela antiga lógica da exterioridade que se sustentava pela busca dos contrastes entre duas ou mais culturas. Dito de outra forma, esta releitura crítica do conceito de *fronteira*, de fato, procura desconstruir aquele signo da modernidade – a nação – que se encontrava pautado por um apagamento das diferenças culturais e por uma visão horizontal da sociedade.

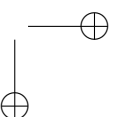
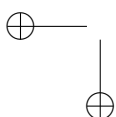
Daí a problematização, justamente, de um discurso nacional que se estruturava pela denominação de um *povo* em termos de um anonimato de indivíduos circunscritos à “horizontalidade espacial” de uma comunidade [supostamente] hegemônica. Visto deste ângulo, a fronteira representa um lugar onde se articulam as diferenças culturais numa pers-

³²⁷ Homi Bhabha, *O local da cultura*, op. cit., p. 211.





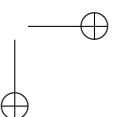
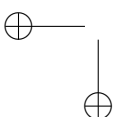
pectiva de negação da naturalização da normalidade e da unicidade: um espaço não linear e descontínuo, que não coincide com a geografia. Seja na urbanidade da família de Stella, seja nas heranças residuais do pampa, parece que uma indagação está escrita: será que o antigo conceito de fronteira contenciosa ainda resiste aos novos movimentos migratórios de desterritorialização? Torna-se bastante plausível afirmar que os índices regionais são importantes fontes de identidade cultural, pois desde o nascimento nos acostumamos com certas definições a respeito de uma identidade subjugada a caracterizações e tipificações inscritas numa conjuntura social e política – o malandro, o subdesenvolvido, o marginal – cunhadas numa dimensão da generalização do particular. A rotulação dos genuínos exemplos de gauchismo passa por este processo de identificação numa lógica de *essencialização* da natureza/origem do indivíduo alinhada a uma perspectiva determinista concebida através de um protótipo para os legítimos brasileiros, argentinos e tchecos, resultantes do esquecimento de uma premissa básica epistemológica: quando se fala nos colombianos, brasileiros, russos, fala-se metaforicamente, nenhum gene humano contém estas informações. As identidades regionais, portanto, não são geradas por propriedades específicas da fisiologia do nosso organismo que desencadeariam manifestações da “natureza” de um queniano ou de um inglês, derivam, sim, de uma negociação no interior da representação. Nesta perspectiva de releitura das identidades na contemporaneidade, conheceríamos os significados de ser/estar “gaúcho” conforme os mecanismos utilizados para representar os diversos significados integrantes de uma “regionalidade” institucionalizada – ou excluída – da cultura nacional. É justamente sobre este suposto aspecto de homogeneidade das identidades regionais que está situada uma questão crucial para o entendimento da relevância do romance de Andradina de Oliveira: será que as identidades locais se apresentam tão unificadas e hegemônicas como em alguns momentos a nossa representação artística e a nossa crítica literária tentou retratar? Desta maneira, a formação de uma identidade regional unificada mostra-se dependente do apagamento das múltiplas





etnias que contribuem para a integralidade daquela comunidade através da instauração de uma fantasia sobre a pureza racial e cultural; processo oportunamente salientado por Edward Said quando se refere ao estudo *Black Athena*, de Martin Bernal, que evidencia um “esquecimento”, no decorrer do século XIX, da presença de elementos das culturas meridionais, orientais, egípcias e semitas na construção da civilização grega para a sua transformação no berço da cultura “ariana”, incompatível com um passado híbrido de raízes africanas e semitas.

Como forma de rechaçar uma cena porto-alegrense arianizada, seria bastante razoável afirmar que as identidades regionais são, efetivamente, constituídas por uma rede de diferenças que se articulam pelos eixos de pertencimento de gênero, etnia e classe social, que, em muitos casos, se comportam como sujeitos minoritários. Portanto, as culturas regionais podem ser analisadas como um aparato discursivo voltado para a representação das diferenças sob a forma de uma unidade identitária, apesar das particularidades sociais que atravessam e problematizam uma homogeneidade simbólica, produzida na presença das diversas formas de poder cultural. Passados mais de cem anos de sua publicação, o *Perdão* permanece sendo um forte testemunho sobre a irreduzível heterogeneidade de uma cena urbana formada pelos passares dos *talleurs* elegantes, das *mitaines*, das *peignoirs de pongé* e das *boutonnieres*. Mas é na frente dos luxuosos espelhos *biseautés* que se refletem ex-escravos, imigrantes, aristocratas, peões, trabalhadores, boêmios. Simulacros de uma urbanidade sob múltiplos feixes identitários.





Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail, *Questões de Literatura e Estética*, São Paulo, Unesp, 1998.

BARTHES, Roland, *Incidentes*, Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

BHABHA, Homi, *O local da Cultura*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1998.

CARVALHAL, Tânia Franco, “Variations du mythe de la Teiniaguá dans la littérature du sud du Brésil”, in Lisa Block de Behar, *Entre mitos & conocimiento*, Montevideo, AILC/ICLA, 2003.

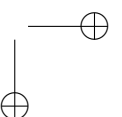
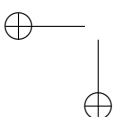
KRUPAT, Arnold, *Ethno-Criticism: Ethnography, History, Literature*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1992.

MASINA, Léa, “A Gauchesca Brasileira: Revisão Crítica do Regionalismo”, in Maria Helena Martins (org.), *Fronteiras Culturais*, Porto Alegre, Atelier Editorial, 2002.

MIGNOLO, Walter, *Histórias Locais/Projetos Globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Andradina América, *O Perdão*, Florianópolis, Editora Mulheres, 2010.

PESAVENTO, Sandra, “Além das Fronteiras”, in Maria Helena Martins (org.), *Fronteiras Culturais*, Porto Alegre, Atelier Editorial, 2002.



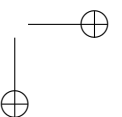
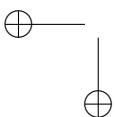


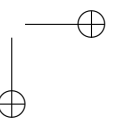
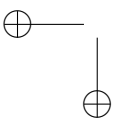
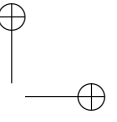
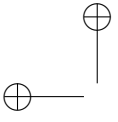
*A identidade sulina na Belle Époque: a cartografia lírica
em O Perdão, de Andradina de Oliveira*

293

PESAVENTO, Sandra, *O Imaginário da Cidade – Visões Literárias do Urbano – Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre*, Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1999.

SCHMIDT, Rita, “Porto Alegre, Cultural Center of Southern Brasil”, in Mario Valdés, Djelal Kadir, *Literary Cultures of Latin América: A Comparative History*, Oxford, University Press, 2004.







Sob o signo da dualidade: a recepção crítica de João do Rio³²⁸

Virginia Camilotti³²⁹

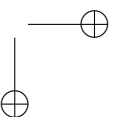
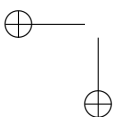
Quem quer que, atualmente, se ocupe de João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto) terá enorme facilidade para recuperar os seus escritos. Suas crônicas podem ser encontradas nas muitas coletâneas organizadas por estudiosos de literatura³³⁰, ou mesmo nas reedições dos volumes que ele próprio organizou como *A Alma Encantadora das Ruas*³³¹,

³²⁸ Este artigo constituiu uma versão adaptada de capítulos que integram minha dissertação de mestrado intitulada *João do Rio e/ou Paulo Barreto: a crítica literária e a construção de uma imagem*, UNICAMP, 1997.

³²⁹ UNIMEP/ PPGH — UNESP-França.

³³⁰ Tais como: Edmundo Bouças e Goes Fred (orgs.), *Melhores Crônicas de João do Rio*, Rio de Janeiro, Editora Global, 2009; Renato Cordeiro Gomes (org.), *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*, Coleção Nossos Clássicos, Rio de Janeiro, Agir, 2005.

³³¹ *A Alma encantadora das ruas* recebeu reedição em 1997 pela Companhia das Letras; em 2007 por duas outras editoras – Crisálida e a Martin Clarete; e, em 2008, em versão *pocket*, pela Editora Companhia de Bolso.



*Vida Vertiginosa*³³², *Cinematógrafo*³³³ e *As Religiões no Rio*³³⁴. Seus dois romances – *A profissão de Jacques Pedreira*³³⁵ e *A Correspondência de uma Estação de Cura*³³⁶ – reeditados na década de 1990 –, até à bem pouco tempo atrás, figuravam nos catálogos da Editora Scipione como paradidáticos, rubrica adotada para edições voltadas a um público amplo, jovem e em processo de formação.

Alguma dificuldade será encontrada somente com os volumes de contos, porém, mesmo assim, *Dentro da Noite* ganhou nova publicação em 2002³³⁷. Muitos de seus contos foram incluídos em coletâneas com títulos curiosos como os melhores contos de loucura³³⁸, de crime e mistério³³⁹, eróticos³⁴⁰, de amor³⁴¹. E Italo Moriconi concedeu a João do Rio lugar de destaque ao incluir “O bebê de tarlatana rosa” e “Dentro de noite”, na antologia que organizou sobre os melhores contos brasileiros do século XX.

É surpreendente também o volume de trabalhos de estudiosos da literatura ou de historiadores que, atualmente, o tomam como objeto de estudo ou como referência privilegiada para a abordagem do período

³³² João do Rio, *Vida Vertiginosa*, Edição preparada por João Carlos Rodrigues, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

³³³ João do Rio, *Cinematógrafo (Crônicas Cariocas)*, apresentação Ledo Ivo, Coleção Afrânio Peixoto, vol. 87, Rio de Janeiro, ABL, 2009.

³³⁴ João do Rio, *As religiões no Rio*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

³³⁵ João do Rio, *A profissão de Jacques Pedreira*, Rio de Janeiro, Scipione; Instituto Moreira Sales; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

³³⁶ João do Rio, *A correspondência de uma estação de cura*, Rio de Janeiro, Scipione, 1992.

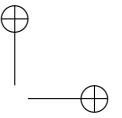
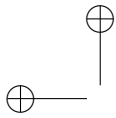
³³⁷ João do Rio, *Dentro da Noite*, São Paulo, Antiqua, 2002.

³³⁸ Flávio Moreira da Costa (org.), *Os 100 melhores contos de loucura*, tradução de Celina Portocarrero [et. al.], Rio de Janeiro, Ediouro, 2007 (“História de gente alegre”).

³³⁹ Flávio Moreira da Costa (org.), *Os 100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2002 (“A aventura de Rosendo Moura”).

³⁴⁰ Flávio Moreira da Costa (org.), *Os 100 melhores história eróticas da literatura universal*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003 (“Penélope”).

³⁴¹ Rosa Amanda Strauz (org.), *13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003 (“A parada da ilusão”).



histórico em que sua obra se insere – a *Belle Époque* ou as primeiras décadas republicanas no Brasil. Intrigante, ainda, é o quanto esses trabalhos ganham destaque na mídia impressa no país.

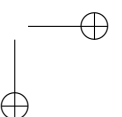
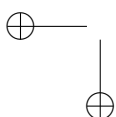
Trata-se de uma presença no cenário intelectual ou na mídia em geral só comparável à forma como João do Rio ocupou a cena literária e jornalística no próprio período em que atuava³⁴², espalhando pela imprensa aproximadamente dois mil e quinhentos títulos, publicando mais de vinte volumes com índices de reedição muito acima dos padrões do período, e figurando ele próprio em crônicas de seus contemporâneos, em caricaturas, e, ainda, inspirando personagens de ficção.

Um quadro que, por sua vez, jamais se repetiu (muito ao contrário) ao longo dos aproximadamente setenta anos que decorrem de sua morte, em 1921, até o final dos anos 1980.

Ocupo-me neste artigo da história de recepção crítica de João do Rio, reputando à crítica ou à teoria literária a condição de saber responsável por integrar ou apartar um *corpus* textual da memória coletiva³⁴³. Neste sentido, busco explorar a crítica literária que se dedicou a João do Rio considerando a série de textos de que foi foco, atentando-me igualmente para outras práticas envolvendo seus escritos – de edição, reedição e divulgação na mídia em geral –, buscando os diferentes momentos de inscrição de seu nome e de sua obra no patrimônio das letras brasileiras. Recepção crítica que firmou uma particular imagem do autor e obra, capaz de apartar ambos da memória das letras por um largo

³⁴² Paulo Barreto inaugura sua participação nas letras em 1891, com a crítica teatral, intitulada “Lucília Simões”, no jornal *A Tribuna*, em 1 de junho de 1899, e desaparece da cena jornalística e literária em 21 de junho de 1921. Sua última publicação se dá no jornal *A Pátria*, jornal fundado e dirigido por ele próprio, com o título “Ao Vice-embaixador Clark – em Paris”, na coluna “Bilhete”.

³⁴³ Embora atualmente os estudos críticos, segundo Marisa Lajolo, não se perfilam pela legitimação de uns tantos textos e a exclusão de outros, e as análises da literatura canonizem a “si mesmas como discurso e a seus objetos como história” erigindo uma visão fragmentada do conjunto da produção ficcional, eles ainda assim definem uma imagem daquilo que constitui a “literatura”. Cf. Marisa Lajolo, “Literatura e História da Literatura: Senhoras Muito Intrigantes” in *História da Literatura – Ensaios*, Campinas, Ed.Unicamp, 1994, pp. 21-36.





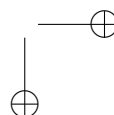
período. Importa, em primeira instância, explorar a construção e emergência desta imagem no tempo, bem como sua reposição.

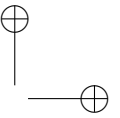
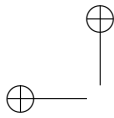
No final dos anos 1980, quem objetivasse localizar as obras de João do Rio, especialmente os seus livros de contos, somente poderia fazê-lo em seções de obra raras de bibliotecas públicas ou, ao acaso, em sebos ou junto a alfarrabistas. Impasses e dificuldades enormes também seriam encontrados por aqueles que intentassem, amparando-se nos intérpretes existentes do autor, elucidar ou compreender o que animou a presença de figuras com conformações psíquicas, mentais e físicas bizarras no interior de seus trabalhos, ou, adotando a nomenclatura proposta por alguns intérpretes para referi-las, a presença da “morbidez e do chocante” nesta produção.

Os ensaios interpretativos sobre o autor e as notas críticas divulgadoras desses ensaios na mídia impressa, circunscritos aos inícios dos anos 1970 até aproximadamente os finais dos anos 1980, atualizavam uma dinâmica que se conformava a um paradoxo: a cada novo ensaio interpretativo sobre o escritor, e a despeito das interpretações e reedições que por acaso os antecedia, reiterava-se a necessidade de reabilitação de João do Rio, tendo em vista seu esquecimento e desconhecimento do público leitor. O jogo entre os comentários na mídia impressa sobre o mais recente ensaio de então, sempre prenunciando polêmica, terminava por atestar a insuficiência na decifração proposta e a denunciar a manutenção do desconhecimento, tendo em vista que a totalidade da obra e a complexa personalidade de seu criador escapavam aos esquemas interpretativos propostos. Exemplo notório desta ocorrência pode ser encontrado nos eventos que envolvem a publicação da biografia de João do Rio por Raimundo Magalhães Júnior, em 1978.

*A vida vertiginosa de João do Rio*³⁴⁴, embora antecida por algumas coletâneas de contos e crônicas do autor, pela reedição de algumas

³⁴⁴ Raimundo Magalhães Júnior, *A vida vertiginosa de João do Rio*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1978.





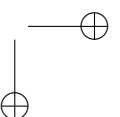
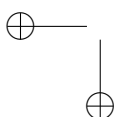
de suas obras³⁴⁵, e por artigos de divulgação em jornais³⁴⁶, foi dessa forma caracterizada em resenha assinada por Álvaro Cotrim, em especial com relação à tentativa de reabilitação do literato:

Quando nos aproximamos do centenário do nascimento de João do Rio [...], o silêncio e o esquecimento quase total a que ele fora relegado foi quebrado simultaneamente por duas obras – uma minuciosa biografia e uma análise de duas características dominantes de sua literatura. A primeira é a *Vida Vertiginosa de João do Rio*, o mais recente livro de R. Magalhães Júnior, no qual essa figura fascinante *reaparece de corpo inteiro, com seus discutíveis vícios e suas reais virtudes*. [...]. Aquela biografia [...] *vem refrescar a memória* dos que viveram a época do quase fabuloso jornalista, [...]. Já *tardava essa volta de João do Rio*, cujas inúmeras obras, de há muito esgotadas, e quase nunca reeditadas, estão caindo no esquecimento, conhecidas apenas de uns poucos [...] ³⁴⁷ (grifos meus).

³⁴⁵ Luís Martins (org.), *João do Rio – uma antologia. Contos, crônicas e reportagens cariocas*, Rio de Janeiro, Sabiá, MEC, 1971; *João do Rio – uma antologia*, Petrópolis, Vozes, 1973. A peça *A bela Madame Vargas*, Coleção Dramaturgia Brasileira, n.º 31, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, Nova Aguilar, 1973; *As religiões no Rio*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1976 e *Dentro da Noite*, Rio de Janeiro, INELIVRO, 1978.

³⁴⁶ João do Rio, “Uma vanguarda com o povo” in *Jornal do Brasil*, 22 de janeiro de 1972; Josué Montello, “Uma glória esquecida” in *Jornal do Brasil*, 25 de janeiro de 1972; Santos Morais, “Antologia de João do Rio” in *Jornal do Comércio*, 1 de fevereiro de 1972; Hélio Pólvara, “João do Rio” in *Caderno B – Jornal do Brasil*, 10 de maio de 1972; Luís Martins, “Os dois Barretos” in *O Estado de São Paulo*, 7 de novembro de 1972; Antônio Carlos Vilaça, “Vida e morte do jornalismo literário” in *Caderno B – Jornal do Brasil*, 24 de agosto de 1974; Luiz Felipe Baêta Neves, “As Religiões no Rio” in *Jornal do Brasil*, 20 de junho de 1976; Reynaldo Bayrão, “Um escritor para qualquer espécie de literatura. Até para o colunismo social” in *O Globo*, 26 de junho de 1976; Isabel Cristina Mauda, “Um mandamento: não magoar a crença de ninguém” in *O Globo*, 4 de julho de 1976; Carmem Lúcia Tindó Secco, “A moda como ritual tranquilizador na ficção de João do Rio” in *Convergência*, julho/dezembro de 1977; Antonio Candido, “Radicais de ocasião” in *Discurso*, n.º 9, 1978, pp. 193-201.

³⁴⁷ Álvaro Cotrim, “A Volta de João do Rio” in Revista *Manchete*, 24 de fevereiro



Ressalta da caracterização da biografia a capacidade que lhe foi atribuída de abarcar João do Rio “de corpo inteiro”, nos seus múltiplos e opostos aspectos, e a importância conferida a essa forma abrangente de considerar o autor no quadro do esquecimento como passível de inaugurar a “volta de João do Rio” e de “refrescar a memória” dos que o conheceram, além de dar a conhecer aos que nunca dele ouviram falar.

No entanto, menos de um mês depois, outra resenha sobre *A Vida Vertiginosa de João do Rio*, caracterizava-a de modo completamente oposto. Para Marinho de Azevedo, articulista do *Jornal do Brasil*, a biografia de Magalhães configurava-se insuficiente em captar o literato na riqueza de sua personalidade como um todo, “de corpo inteiro”, e em abarcar a totalidade de sua multifacetada obra, mantendo-o, por esta razão, no lugar de esquecimento a que fora relegado. Na opinião de Azevedo, a impossibilidade da biografia de abarcar tanto a totalidade do homem e da obra resultava, justamente, em se querer dotar atitudes, produção e vida do biografado de coerência e sentido únicos. Tal procedimento, no seu entendimento, resultou no recorte de apenas um aspecto das atitudes do homem e parcela de sua produção, deixando outras de lado. As inúmeras reportagens e contos que Magalhães não utilizara compunham um residual que, se considerado, relativizaria as imagens ou impressões sugeridas de João do Rio, promovendo a composição de um quadro mais fiel à complexa personalidade do escritor:

O livro é ruim, mas, apesar dele, sente-se que *a personalidade do biografado é muito mais rica do que nos pintam*. E não é mérito desprezível o de despertar a curiosidade do leitor para o assunto tratado. Pena que só ao acaso dos sebos poderá este descobrir alguma coisa de João do Rio ou mais detalhes sobre sua vida. [...] Foi complexa e até dúbia a figura de Paulo Barreto. *Quem, no entanto, se ativer a esta biografia acabará, inegavelmente formando uma imagem quase só pejorativa*. Arrivista, bajulador, espertinho cresceu à sombra dos grandes [...]. O resultado

de 1979.



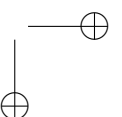
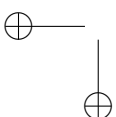
é que acabado o livro ainda não se conhece João do Rio. [...] Em *As Religiões do (sic) Rio*, há relatos de uma cidade onde, ao mesmo tempo em que chega o automóvel, cada feiticeiro tem seus feitiços próprios. [...]. Em seus contos, demora-se em descrever perversões e vícios elegantes. [...]. É pena que Raymundo Magalhães Jr. tenha escrito tantas páginas sobre Paulo Barreto, sem conseguir tirá-lo deste *cipoal de esquecimentos*³⁴⁸ (grifos meus).

Algumas coincidências estabelecem-se entre os comentários de Cotrim e de Azevedo: a reiteração da condição de esquecimento de João do Rio, a mesma queixa quanto à dificuldade de acesso à sua obra, e, um mesmo parâmetro a fundamentar os dois juízos: a capacidade em abarcar João do Rio e sua obra na sua totalidade como condição necessária para a retirada do literato do “cipoal do esquecimento”. Capacidade confirmada para a biografia, aos olhos de Cotrim, e negada por Azevedo.

Somando-se a isso, um mesmo enunciado organizava os dois comentários no que se refere à forma a ser adotada para a (re)inserção do autor no cenário das letras: a obra e a vida de João do Rio não podiam figurar dissociadas. Somente o cuidadoso resgate e a revelação dos múltiplos e opostos aspectos de caráter do homem ou a riqueza de sua complexa e dúbia personalidade possibilitariam a inversão da tendência ao esquecimento de sua produção; ou alterando os termos: somente considerando a variedade e a totalidade de sua produção, poder-se-ia lançar luz sobre a complexa e fascinante forma de ser de João do Rio, e, assim, projetá-lo a outra condição.

Além dos diferentes juízos sobre a biografia de Magalhães Júnior, e do movimento de negação de um em relação ao outro, é possível ver no curso cumprido pelos comentaristas outra ideia prevalecendo: a de que João do Rio e sua obra resistiam a uma apreensão total, seja qual fosse

³⁴⁸ Marinho Azevedo, “João Justino Wilde do Rio” in *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1979.



o viés explicativo adotado, ou seja, de que um constante resíduo sempre escapava ou traía qualquer das lógicas interpretativas propostas.

Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, Luís Martins³⁴⁹, ao comentar a biografia, explicita essa concepção de uma vida ou de uma obra que não se reduz aos esquemas explicativos formais a ela aplicados. Se, por um lado, seu comentário destacava a minuciosa pesquisa executada pelo biógrafo e a capacidade da obra em desfazer as imagens e preconceitos de há muito estabelecidos sobre João do Rio, apostando que ela finalmente despertaria a atenção das novas gerações para o autor “quase esquecido”; por outro, e independente disto, Martins afirmava que à biografia escapava a compreensão total do enigma:

O livro de Magalhães revela-me um indivíduo que me surpreende, sob vários aspectos, por que eu o julgava mais acomodaticio, mais frágil, mais flácido, para não dizer mais frívolo, do que na realidade. Confesso, entretanto, que a incômoda sensação de incompreensão que sempre tive, diante dessa *dúbia e contraditória figura humana*, continua, de certa forma, a me irritar, como um *enigma inquietante e impenetrável*³⁵⁰ (grifos meus).

Vale notar que os qualificativos “contraditória” e “dúbia” tonalizam o que, até então, nomeou-se como “complexa” ou “resistente” personalidade de João do Rio às racionalizações. Acabando por fazer coro

³⁴⁹ Luís Martins já teria, por essa época, organizado e prefaciado uma antologia sobre João do Rio, em 1971 (já citada) e publicado, na imprensa, inúmeros artigos sobre o autor: “O Rio há cinquenta anos”, “O suburbano Lima Barreto”, “Vida vertiginosa”, “Cem crônicas escolhidas”, in *Homens e livros*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962, respectivamente pp. 17-21, pp. 23-26, pp. 31-35, pp. 83-86. Todos esses artigos faziam menções significativas a João do Rio e o terceiro, era especialmente a ele dedicado. Ainda publicara: “Do folhetim à crônica” e “João do Rio” in *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, Coleção Ensaio, São Paulo, Conselho Estadual de Educação, s/d (porém supostamente no início da década de 70), respectivamente pp. 11-1 e pp. 19-31 e “Os dois Barretos” in *O Estado de São Paulo*, 7 de novembro de 1972.

³⁵⁰ Luís Martins, “Vida vertiginosa” in *Suplemento Cultura – O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1979.

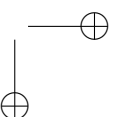
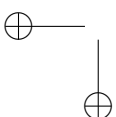


com o artigo de Azevedo na negação da capacidade da biografia de Magalhães em revelar João do Rio de “corpo inteiro”, o comentário de Luís Martins completa o quadro de elementos que instalam a dinâmica recorrente quanto às tentativas de reabilitação de João do Rio para as letras: a riqueza e a complexa personalidade de João do Rio e sua multifacetada obra sempre escapam às racionalizações propostas; elementos residuais da personalidade do homem e da obra constantemente emergem dessa incapacidade de articulação integral; tais elementos aparecem como uma obscuridade, uma contradição, parte de um duplo da personalidade e obra que sempre desconcerta as avaliações já estruturadas, provocando uma frequente insatisfação com o que quer que se ensaie sobre ele. Uma mesma imagem do autor, misto de dubiedade e ambiguidade, e de sua obra, de duplicidade e contradição, preside os juízos sobre o que quer que se ensaie sobre João do Rio; define uma constante insatisfação com as decifrações propostas; instaura a sensação de impossibilidade de sua reabilitação, resultando, por fim, na afirmação de sua presença enquanto uma ausência³⁵¹.

Uma imagem, por sua vez, claramente afirmada por uma articulista do *Jornal do Brasil*, em 1981, ao comentar a publicação de *Histórias de Gente Alegre*³⁵², coletânea de contos e crônicas de João do Rio organizada por João Carlos Rodrigues. Antologia que pretendia ser o primeiro resultado de um trabalho amplo de investigação, cuja perspectiva primeira implicava a retirada de todas as máscaras de João do Rio (seus pseudônimos), prevendo encontrar, nos escritos inéditos, vinculações

³⁵¹ Nesse sentido, a homenagem prestada a João do Rio por uma escola de samba da cidade do Rio de Janeiro no carnaval de 1982 com um enredo intitulado “Um réquiem para João do Rio” parece reverberar o que se afigurava no universo da crítica literária – a afirmação de uma presença como ausência. A homenagem da escola constituía um intento de reavivar a memória de um imortal da academia ironicamente por meio de uma prece (*requiem*) que se faz a um morto. Cf. “O Samba sai à rua para homenagear um imortal” in *O Globo*, 7 de setembro de 1982.

³⁵² João Carlos Rodrigues (org.), *Histórias da Gente Alegre*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.



objetivas com os aspectos obscuros da vida e da obra do escritor emergentes das interpretações anteriores³⁵³.

Danúsia Bárbara, ao comentar a iniciativa de João Carlos Rodrigues, declararia que a obra de João do Rio era inegavelmente bipartida entre maior e menor, jornalística e literária, atual e inatual, e, fundamentalmente, entre autêntica e prótese. Na opinião da comentarista, o empenho de Rodrigues em tentar dar a conhecer João do Rio, com uma coletânea de textos organizada a partir de uma temática julgada de maior interesse para o público leitor dos anos 1980 – as descrições de vícios e aberrações –, acabou por enterrar o escritor. A essa parte da obra evidenciada por Rodrigues, e correspondente, no juízo de Bárbara, aos termos menor, literária, inatual e prótese ainda se acrescentavam: “cópia”, “inspiração alheia”, “modelo estrangeiro advindo de cultura cristalizada que mal se adequa ao homem e ao Rio de João do Rio”³⁵⁴. Contrariando Rodrigues, a articulista recomendava, caso se quisesse efetivamente suspender o esquecimento e desconhecimento a que João do Rio fora relegado, manter essa parcela da obra no interior de sua bela época de onde jamais deveria ter saído.

Curiosamente, tal recomendação em nada diferia daquela efetuada por alguns raros ensaios interpretativos efetuados sobre João do Rio na década de 1950 que também davam a dualidade como fato. Apesar de raros, esses ensaios denunciavam uma tendência: lamento pelo precoce esquecimento de João do Rio e concomitante ênfase na necessidade de sua recuperação, sugerida, no entanto, a partir de parte da obra – as crônicas. Testemunhos da seriedade no exercício do trabalho de repórter e prova de um escritor e jornalista ocupado com a tradução dos matizes nacionais, as crônicas, para estes intérpretes, compensavam a parte mais literária de seus escritos, fruto apenas da cópia do figurino

³⁵³ Dentre as obras que resultam deste empreendimento de João Carlos Rodrigues encontram-se *João do Rio – catálogo bibliográfico – 1899-1921*, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura – Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994 e *João do Rio – uma biografia*, Rio de Janeiro, TopBooks, 1996.

³⁵⁴ Danúsia Bárbara, “A Alma nem sempre encantadora das ruas” in *Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1981.



literário ditado lá fora, ou por seus aspectos mórbidos, indiciadora dos desequilíbrios na constituição da personalidade ou do caráter do escritor.

Em 1940, ao tentar reavivar a memória de João do Rio, Rosário Fusco³⁵⁵ busca descodificar à sua geração o quanto os seus próprios procedimentos jornalísticos eram devidos ao escritor. Nesse intento, notifica a existência de campanhas contra o autor quando ele ainda atuava e de interpretações efetivadas após a sua morte dispostas a exumar sua vida. Ao buscar distinguir o homem da obra, como forma de repor-lhe a memória, sugeria a existência de alguma ordem de interpretação anterior que teria subsumido o sujeito em obra ou vice-versa e condenado ambos ao esquecimento.

Se campanhas e exumações do homem encontram-se na base do desconhecimento e prematuro esquecimento de João do Rio, conforme sugeriu Fusco, que imagem foi aí gerada e que relação poderia existir entre essa imagem e o tipo de literatura, envolta com as figuras associadas à morbidez e ao chocante, praticada pelo escritor?

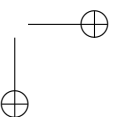
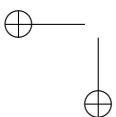
Por ocasião da entrada de João do Rio na ABL, em 1910, Kalixto Cordeiro faz estampar na *Fon-Fon*, uma caricatura, intitulada “Imortalidade”³⁵⁶, em que João do Rio, o mais recente imortal, jaz fardado sobre uma mesa, rodeado por outros acadêmicos com um instrumento qualquer de exumação próximo à sua boca.

Alusão às contendas entre os acadêmicos sobre sua entrada na academia?³⁵⁷ Talvez. Mas outra sugestão se impõe: a exumação de João

³⁵⁵ Rosário Fusco, “Presença de João do Rio” in *Vida literária*, coleção Estudos e Documentos, São Paulo, SEP, 1940, pp. 214-221.

³⁵⁶ Foto extraída do exemplar da *Fon-Fon*, n.º 35, de 27 de agosto de 1910, digitalizado pela Biblioteca Nacional e disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1910/fonfon_1910_035.pdf.

³⁵⁷ A entrada de João do Rio na Academia em 1910, na verdade, resultava em sua terceira tentativa. A primeira ocorreu em 1906, quando João do Rio disputou a vaga aberta com a morte de Pedro Rabelo e foi derrotado. A segunda foi em 1907 quando, antes mesmo de disputar a vaga deixada por Teixeira Mello, João do Rio desiste de concorrer, reconhecendo a pouca vontade dos acadêmicos com seu nome. A pouca



do Rio, no desenho de Kalixto, se reportaria aos inúmeros artigos que analisavam sua produção pautando-se pela dúvida sobre quem efetivamente era João do Rio.



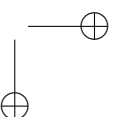
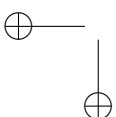
Nesses artigos, o esforço em defini-lo relaciona-se a duas questões ou dilemas enfrentados pelos homens de letras no período: o impacto do jornalismo sobre a literatura e a correlata necessidade de distinção entre um e outro e a questão da representação do Brasil na temporalidade com a correspondente definição de motivos a que deveriam se dedicar os literatos. Quanto ao primeiro dilema, cabe dizer que a profissionalização oferecida pelo jornal suscitou impasses na apreciação daquilo que emergia das páginas dos diários. A tensão entre jornalismo e literatura, expressa enquanto objetividade x subjetividade, verdade x imaginação, exterioridade x apreensão profunda dos sentidos das coisas, neutralidade x afirmação de valores, compõe o quadro em meio ao qual se tentou julgar as obras de João do Rio.

idade e pequena produção do escritor até aquele momento não justificam a oposição dos acadêmicos ao seu nome; sua atividade de repórter era o que possivelmente explique as recusas ou rejeição. Seu discurso de posse, em 1910, enfatizando esse aspecto da sua atividade alimenta esta hipótese.



Em 1906, Nestor Vitor, antes de opinar sobre *As religiões no Rio* – obra por ele identificada como “reportagem” – admite que João do Rio era um profissional do jornalismo que primeiro se fizera escritor³⁵⁸. Se, por um lado, Vitor considerava os produtos do jornal “literaturas”, mesmo que carregadas de defeitos, por outro admitia que o órgão, na medida em que estampava homens e coisas, incitava aqueles que buscavam o sucesso à corrupção. Admitindo encontrar-se diante de uma obra que atendia aos quesitos de objetividade requeridos pelo gênero – a reportagem – o crítico não deixava de considerar que, por vezes, nas descrições de *As Religiões...* predominavam imaginação e fantasia. Nutrindo-se de certo psicologismo, Nestor Vitor reporta os exageros e fabulações a uma vocação de João do Rio para com um atributo do jornalismo que reprovava: o exibicionismo. O falseamento do real, ampliando o sensacional, revelava-se recurso à conquista de leitores e um meio para a publicidade do próprio autor. É enquanto uma tendência do caráter próprio ao escritor que a ideia de “corrupção” frequenta a análise de Vitor e explica a interpenetração dos campos ocorrida na obra. Parecendo querer alertar ou influir sobre as escolhas e condutas futuras de João do Rio, o crítico condiciona as portas que lhe abre para as letras à resolução que deveria dar aos elementos constitutivos de sua personalidade. No entanto, o texto busca compensações à imagem do escritor construída a partir dessas associações entre o seu caráter/personalidade e a ideia de “corrupção”. E o faz na medida em que tenta resolver outra questão – o resultado do inquérito – a multiplicidade de ritos religiosos no Brasil, suas extravagantes e aberrantes formas. Ao admitir que a obra de João do Rio revelasse um Brasil pouco “refinado”, onde religiosidades denunciavam a rudeza e o primitivismo, Vitor busca ver na composição de *As Religiões...* preferências, condenações em prol da afirmação de valores. Nesse caso, parece importar mais o artista, que

³⁵⁸ Em artigo intitulado “As Religiões no Rio por João do Rio (Paulo Barreto)” [1906] in *Obra Crítica de Nestor Vitor*, vol. I; Coleção de Língua Portuguesa Moderna, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasília, MEC, 1969, pp. 382-388.



além de se deixar impressionar pelos fatos, empenha-se em satirizar ou denegrir as manifestações que denunciam a ausência de civilização.

Quando fica difícil atribuir o lugar de João do Rio entre os dois campos – jornalismo e literatura –, em função da conformação de sua obra de estreia, tendo em vista as fabulações que ela supostamente apresenta, o crítico explica-a pelas oscilações do caráter do escritor. Quando a apreensão do autor se faz embrenhada com o debate sobre a representação do Brasil na temporalidade, é também ao caráter do homem que o crítico recorre para destacar, das descrições, o que o Brasil não devia ser. De qualquer forma as indefinições só encontraram certa resolução quando transferidas para o homem (Paulo Barreto), e ao futuro, tendo em vista a expectativa nutrida pelo crítico de resolução das tendências de corrupção nele verificadas.

Para Elísio de Carvalho, em 1907³⁵⁹, os trabalhos de estreia de João do Rio não eram fruto da imaturidade, eram resultados de um talento já corrompido pelo jornal. Se para Vitor “espírito mundano” constituía-se sinônimo de neutralidade, ganhando conotações positivas, quando aplicado ao jornalismo, em Elísio de Carvalho, mundanismo denotava superficialidade, reverso do artístico, resultado de talento já degenerado pelo jornal. Para Carvalho, o jornal era um elemento de corrupção dos literatos e da literatura, um determinante das “degenerescências” próprias ao tempo. No Brasil, um meio tão inculto, que impedia os homens de letras de viverem apenas de literatura, os efeitos desse órgão eram ainda mais graves. Os germes corroedores da civilização, uma vez instalados num país “atrasado” em relação à marcha geral, aprofundava de forma perversa a degenerescência. Entretanto, não é como literato ou jornalista que qualquer valorização de João do Rio é tentada. Ao enfatizar a contribuição de suas obras para o conhecimento dos comportamentos, tanto do povo quanto da elite, o escritor é caracterizado como psicólogo. Mas um psicólogo que é atraído e incitado a descrever desejos absolutamente idênticos aos que nele se calam. Iden-

³⁵⁹ Elísio de Carvalho, “João do Rio” [1907] in *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*, Paris, Rio de Janeiro, Garnier, s.d., pp. 121-139.



tificando tais desejos como indicadores de uma moralidade corrompida, Carvalho nega às publicações³⁶⁰ de João do Rio qualquer qualificativo próximo à obra de arte – sua produção resultaria da vontade excessiva e “malsã” do inédito, do novo, aproximando-o do corrompido. Expressões, inclusive, da precariedade de uma cultura que outra coisa não possibilita senão a cópia generalizada das práticas mais degeneradas experimentadas nos centros urbanos europeus. Já que os trabalhos ou a obra do escritor apenas serviriam para que um futuro distante (uma “época futura da civilização”) dimensionasse os vícios daqueles anos, a valorização do escritor, também fica relegada para a posteridade. Todavia, era preciso que a época ou o tempo documentado por João do Rio, e do qual ele próprio era um índice, fosse superado para que esse futuro ambicionado pudesse chegar.

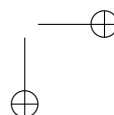
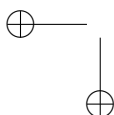
Se do futuro ambicionado por Carvalho pouco se pode falar, o futuro de João do Rio e sua sentença definidora chegaram em 1928, pelas mãos de um psiquiatra. Inaldo de Lyra Neves-Manta dedica ao autor o primeiro volume de um grande projeto: um tratado de patologia da estética brasileira, sob o título original de *A Individualidade e a Obra Mental de João do Rio em Face da Psiquiatria – tratado de Pathologia e Esthetica Brasileira*³⁶¹; e, em edições posteriores, *A arte e a neurose de João do Rio* (a individualidade e a obra mental de João do Rio em face da crítica e da psiquiatria).

A obra de Neves-Manta constituía-se o resultado de um dos expedientes adotados pela Liga Brasileira de Saúde e Higiene Mental para fazer cumprir um programa perseguido desde sua fundação em 1923. A eugenia, que, segundo Jurandyr Freire³⁶², figurava como objetivo da

³⁶⁰ Elísio de Carvalho analisa as seguintes obras de João do Rio: *As Religiões no Rio, O momento literário*, uma série de escritos publicados em “colunas de um diário paulista” sob o título geral de *A escola de vício e Jornal de verão* (obra inédita, segundo Carvalho).

³⁶¹ Inaldo de Lyra Neves-Manta, *A individualidade e a obra mental de João do Rio em face da psiquiatria – tratado de pathologia e esthetica brasileira*, vol. I, Rio de Janeiro, Imprensa Médica, 1928.

³⁶² Cf. Jurandyr Freire Costa, *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideoló-*



Liga, no seu primeiro estatuto, direcionava nesse momento as ações do organismo para os objetos da cultura. Em nome do aprimoramento da raça, os psiquiatras, além de combaterem o alcoolismo, as atividades sexuais pervertidas e “imoralidades” de toda ordem, combateram obras de arte que estimulavam tais “degenerescências”. Dessa forma, buscaram incidir sobre os gostos, preferências literárias, expressões artísticas e seus sujeitos proponentes. *A arte e a neurose em João do Rio*, pioneiro nesse sentido, busca explicar como era possível ao escritor sobreviver e inserir-se no espaço público apesar das degenerescências que apresentava. Para tanto, ele parte das formas de sua arte, expressão de sua interioridade, para chegar às formas do homem; pressupõe as criações ou criaturas reflexos do criador. Mas quais criações e criaturas? Rodolfo, o sádico do conto “Dentro da noite”, que se ocupava em espetar alfinete na sua cândida noiva. Oscar Flores, personagem do conto “A mais estranha moléstia”, vítima de uma obsessão que o levava a perambular pela cidade em busca dos mais exóticos odores. E a mulher da berlinda preta, de “O carro da semana santa”, que saía uma vez por ano, na sexta-feira santa, no seu próprio automóvel, à procura dos mais variados corpos a fim de satisfazer seus apetites.

Além da obsessão, salientada nos três personagens, e das vinculações da mesma com a hereditariedade apontada para a mulher da berlinda preta, o psiquiatra destacava outras duas características destes personagens: o “delírio” e a “consciência” que guardavam de seu próprio mal. Nas palavras do médico, tanto Oscar Flores quanto Rodolfo é capaz de fazer a anamnese do mórbido que lhes constitui, mesmo quando começam a delirar.

Para Neves-Manta, João do Rio era como seus personagens, clinicamente um doente emotivo, alucinava; porém, mantinha suas faculdades psíquicas intactas e apresentava consciência do mal que o afligia. Podia recobrar a razão após e até paralelamente às suas alucinações, e, desta forma, exercer suas atividades e responsabilidades no espaço público. Daí a possibilidade de João do Rio ter combinado suas funções

gico, 4.^a ed., Rio de Janeiro, Xenon Ed., 1989, p. 79.



de redator-chefe de um importante jornal carioca e de literato obcecado pelos tipos “degenerados”, pelas coisas do “sub-instinto”. Sob o comando das alucinações provocadas pelos mais sórdidos desejos, João do Rio adentrava as noites cariocas; passados os delírios, neles ainda se inspirava para compor seus contos.

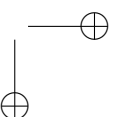
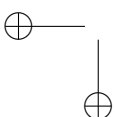
No entanto, como pareceu insuficiente deduzir da obra – reflexos da doença – o próprio doente, Neves-Manta localiza no corpo do autor a confirmação do seu diagnóstico. A constituição física de João do Rio – mulato e obeso – era a prova cabal do comprometimento de seu sistema endócrino. Esse comprometimento constituía-se a causa última de seus comportamentos ambíguos, discrepantes, opostos e duplos, tal qual a mulher do carro da semana santa.

Muito embora a razão de sua doença tenha sido reportada em maior medida ao comprometimento de seu sistema endócrino, ela também foi atribuída às interferências do “tempo” sobre o homem. Para Neves-Manta, a obra de João do Rio não passava “da projeção de um intimismo semidesfeito pela velocidade do século”³⁶³. Desse “intimismo” bipartido derivavam ações distintas: uma parte delas regrada e dominada pela razão; outra, determinada por arroubos de alucinação, consequentemente degeneradas.

Dessa forma, Neves-Manta afirmava a duplicidade do homem, como também a duplicidade de suas práticas e de sua obra. Ao acusar João do Rio de não dizer nada da finalidade dos crimes de seus personagens, o que uma vez feito permitiria caracterizá-lo como um crítico dos vícios da educação do período, o psiquiatra, diagnosticava a sua literatura como “morbígena” – capaz de adoecer ou produzir no leitor os mesmos males de que padecia seu criador.

Quanto ao caráter de sentença definitiva a propósito de João do Rio e de sua obra assumido por *A arte e a neurose*. . . não deixam dúvida os mais de duzentos e oitenta comentários elogiosos que o volume recebeu

³⁶³ I. de L. Neves Manta, *A arte e a neurose de João do Rio (A individualidade e a obra mental de João do Rio em face da crítica e da psiquiatria)*, 4.^a ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960, p. 46.



na imprensa. Atestando a constituição bipartida do sujeito, de suas ações e sua obra, o trabalho de Neves-Manta, após 1928, foi diversas vezes reeditado – em 1934, 1947, 1960 e 1977³⁶⁴.

No entanto, se parte das ações e da obra – o jornalismo de João do Rio – de certa forma ficou preservada da condenação do psiquiatra, não seria por muito tempo. Elói Pontes, em *Obra alheia*³⁶⁵, em 1933, dedica-se a esta parte de sua produção, tratando de desqualificá-la. Para tanto, retoma os argumentos de Antonio Torres, na obra *Razões da Inconfidência*³⁶⁶, quanto às vinculações do escritor com a colônia portuguesa no Rio de Janeiro, e aqueles relativos à manipulação do real em suas reportagens em proveito do “reclamo” de si. O anúncio da existência de campanhas contra João do Rio e de interpretações dispostas a exumar a sua vida, da parte de Rosário Fusco, em 1940, e a tentativa de reavivar a memória de João do Rio enfatizando o cronista/jornalista que ele foi, constituía-se uma resposta a Elói Pontes.

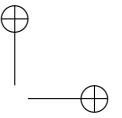
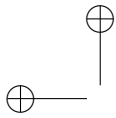
Quando Gilberto Amado, em 1956³⁶⁷, intentou reparar a imagem do escritor, valorizando suas crônicas e reportagens e ainda recuperando a parte de sua produção admitida como mais literária – aquilo que se identificou com a “morbidez” –, o que acabou repondo foi a dualidade uma vez inscrita no corpo de Paulo Barreto. Ao admitir a existência de aspectos discrepantes nas práticas e na produção do escritor,

³⁶⁴ Sob o título de *A arte e a neurose de João do Rio (A individualidade e a obra mental de João do Rio em face da crítica e da psiquiatria)*, em 1934, a obra foi reeditada pela Livraria Editora Marisa (Rio de Janeiro); em 1947 (3.^a ed.) pela editora Irmãos Pongetti (Rio de Janeiro); em 1960 (4.^a ed.) pela Editora Livraria São José (Rio de Janeiro); em 1976 (5.^a ed.) pela Editora Francisco Alves (Rio de Janeiro); em 1977 (6.^a ed.), também pela Editora Francisco Alves; e, em 1992, pela Editora Folha Carioca (Rio de Janeiro). Vale destacar que os anos em que a obra foi reeditada correspondem ao largo período em que predominou o silêncio e o esquecimento em relação ao autor.

³⁶⁵ Elói Pontes, *Obra Alheia – crítica*, 1.^a série, Rio de Janeiro, Selma Editora; referências a João do Rio nas pp. 19-32 e pp. 71-73.

³⁶⁶ Antonio Torres, *Razões da Inconfidência*, Rio de Janeiro, A. J. de Castilho, 1925.

³⁶⁷ Gilberto Amado, “João do Rio” in *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956, pp. 57-79.

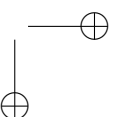
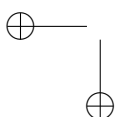


Amado recorria a argumentos próximos àqueles de Neves-Manta: da mãe, mestiça, advinha-lhe a busca dos mais condenáveis prazeres; do pai, positivista, intelectual e voltado para a reflexão, advinha-lhe a possibilidade de recobrar a razão, por meio do jornalismo sério, ao tratar dos problemas que afligiam sua época.

No prefácio à antologia de contos e crônica que Luís Martins organizou em 1971, tentando dar uma amostra da totalidade da obra de João do Rio, Amado é citado justamente nas passagens em que se aproxima de Neves-Manta como recurso para explicar as discrepâncias nas práticas e nos volumes do escritor. A partir de Luís Martins, ao longo da década de 1970 até finais de 1980, a história da apreensão de João do Rio se repete, e se repete como reposição da dualidade.

Antonio Candido, em artigo de 1978, intitulado “Radicais de ocasião”³⁶⁸, ao buscar também, de alguma forma, recuperar João do Rio, refere-se aos mesmos intérpretes aqui destacados, a partir dos quais se pode ver a perpetuação, por longo tempo, da duplicidade. Avaliando suas interpretações, o crítico assinala quais contribuíram para certa recuperação do autor. De Antonio Torres, condena a maneira desabrida com que retratou o escritor. De Elói Pontes, avalia como apressadas as afirmações de que João do Rio falsificava e manipulava os fatos nos escritos jornalísticos. De Rosário Fusco, salienta a revelação das influências exercidas pelo escritor na geração dos anos quarenta. De Luís Martins, destaca o empenho desse admirador maior de João do Rio em alimentar o interesse sobre o escritor com a antologia de 1971. É certo que Candido não se refere às explicações que Martins extrai de Gilberto Amado quanto às discrepâncias localizadas nas práticas e produções de João do Rio. Porém, fundamentando-se em outros pressupostos, o que Candido busca explicar em João do Rio não difere daquilo que Martins ou Amado objetivavam – as contradições admitidas como próprias às suas ações, posições e obra.

³⁶⁸ Originalmente publicado na Revista *Discurso*, n.º 9, 1978, pp. 193-201; reeditado no volume *Teresina etc.*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, pp. 83-94.



Ao associar João do Rio a um tipo de intelectual que nomeia de “radical de ocasião”, Antonio Candido enfatiza o escritor como um sujeito dividido entre dois mundos, entre duas práticas e sua obra como expressão dessa divisão. Para o crítico, a maior parte de sua produção era crônica mundana, amena, descritiva dos hábitos, ritos e costumes de uma elite contente consigo mesma e cega para os problemas maiores do Brasil. A outra parte, maior em qualidade, digna de recuperação e merecedora de divulgação, constituía expressão e reflexo de um sujeito que, em certas ocasiões, se identificava aos miseráveis e era sensível às mazelas que assolavam a população pobre do país. As explicações que Candido apresenta para as variações na produção do escritor partem do pressuposto de que todo intelectual oscila diante de um mundo bipartido em duas classes antagônicas, entre uma adesão ao ideário burguês e uma solidariedade para com os injustiçados, e, por esta razão, adotam práticas e produzem obras ora expressivas de um posicionamento, ora de outro.

Mais recentemente, em especial nos anos noventa, muitas estratégias foram definidas visando resoluções, dissipação, ou mesmo sínteses para a dualidade, mas a maior parte delas acabou por repô-la. Quando se considerou as expressões de “morbidez” em *Dentro da Noite* como uma abordagem deliberada do inconsciente reprimido pela cultura opressora e homogeneizadora, identificando-se aí uma crítica ao mecanismo das dependências culturais dominante na sociedade brasileira, considerou-se que a forma escolhida para sua expressão, tomada aos decadentes franceses, portanto importada, ideologicamente reduplicava o discurso das dependências³⁶⁹.

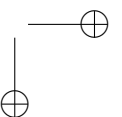
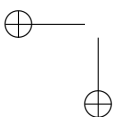
As tentativas que buscaram explorar os trabalhos de João do Rio sob os signos do dandismo e da *flanerie* acabaram por transferir a dualidade da obra e do homem para o país – o Brasil. O dandismo, como prática que substitui a realidade por sonhos, adequava-se à vontade ou necessidade de cópia apresentada por um país que se quer moderno. A

³⁶⁹ Cf. Carmen Lúcia Tindó Secco, *A morte o prazer em João do Rio*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, Instituto Nacional do Livro, 1978.



flanerie, como prática adequada ao país real possibilitava a descrição da vida dos humildes e os traços de uma cultura genuína. O dandismo e a *flanerie* presentes em João do Rio compuseram, para esta linhagem de intérpretes e, nas palavras precisas de um deles, “uma obra exemplar da consciência em crise”³⁷⁰. Crise essa que é expressão da crise de um país que se quer moderno, mas não consegue sê-lo.

³⁷⁰ Orna Messer Levin, *As figurações do dândi – um estudo sobre a obra de João do Rio*, Campinas, Ed. Unicamp, 1996, p. 212.





Bibliografia

A bela Madame Vargas, Coleção Dramaturgia Brasileira, n.º 31, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, Nova Aguilar, 1973.

AMADO, Gilberto, “João do Rio” in *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956,

AZEVEDO, Marinho, “João Justino Wilde do Rio” in *Jornal do Brasil*, 17 de março de 1979.

BAYRÃO, Reynaldo, “Um escritor para qualquer espécie de literatura. Até para o colonismo social” in *O Globo*, 26 de junho de 1976.

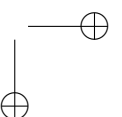
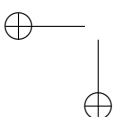
BÁRBARA, Danúcia, “A alma nem sempre encantadora das ruas” in *Jornal do Brasil*, 17 de outubro de 1981.

BOUÇAS, Edmundo e FRED, Goes (orgs.), *Melhores Crônicas de João do Rio*, Rio de Janeiro, Editora Global, 2009.

CANDIDO, Antonio, “Radicais de ocasião” in *Discurso*, n.º 9, 1978, pp. 193-201.

CARVALHO, Elísio de, “João do Rio” [1907] in *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*, Paris, Rio de Janeiro, Garnier, s.d., pp. 121-139.

COSTA, Flávio Moreira da (org.), *Os 100 melhores contos de loucura*, Tradução de Celina Portocarrero [et. al.], Rio de Janeiro, Ediouro, 2007.





COSTA, Flávio Moreira da (org.), *As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

COSTA, Flávio Moreira da (org.), *Os 100 melhores contos de crime e mistério da literatura universal*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

COSTA, Jurandyr Freire, *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*, 4.^a ed., Rio de Janeiro, Xenon Ed., 1989.

COTRIM, Álvaro, “A Volta de João do Rio” in Revista *Manchete*, 24 de fevereiro de 1979.

FUSCO, Rosário, “Presença de João do Rio” in *Vida literária*, coleção Estudos e Documentos, São Paulo, SEP, 1940, pp. 214-221.

GOMES, Renato Cordeiro (org.), *João do Rio por Renato Cordeiro Gomes*, Coleção Nossos Clássicos, Rio de Janeiro, Agir, 2005.

João do Rio – catálogo bibliográfico – 1899-1921, Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura – Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1994.

João do Rio – uma antologia, Petrópolis, Vozes, 1973.

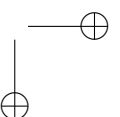
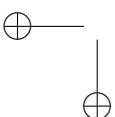
João do Rio – uma biografia, Rio de Janeiro, TopBooks, 1996.

LAJOLO, Marisa, “Literatura e História da Literatura: Senhoras Muito Intrigantes” in *História da Literatura – Ensaio*, Campinas, Ed. Unicamp, 1994.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo, *A vida vertiginosa de João do Rio*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1978.

MARTINS, Luís, “Os dois Barretos” in *O Estado de São Paulo*, 7 de novembro de 1972.

www.lusosofia.net



MARTINS, Luís, “Vida vertiginosa” in *Suplemento Cultura – O Estado de São Paulo*, 4 de fevereiro de 1979.

MARTINS, Luís (org.), *João do Rio – uma antologia. Contos, crônicas e reportagens cariocas*, Rio de Janeiro, Sabiá, MEC, 1971.

MAUDA, Isabel Cristina, “Um mandamento: não magoar a crença de ninguém” in *O Globo*, 4 de julho de 1976.

MONTELLO, Josué, “Uma glória esquecida” in *Jornal do Brasil*, 25 de janeiro de 1972.

MORAIS, Sara, “Antologia de João do Rio” in *Jornal do Comércio*, 1 de fevereiro de 1972.

NESTOR, Vitor, “As Religiões no Rio por João do Rio (Paulo Barreto)” [1906] in *Obra Crítica de Nestor Vitor*, vol. I; Coleção de Língua Portuguesa Moderna, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, Brasília, MEC, 1969, pp. 382-388.

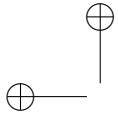
NEVES, Luiz Felipe Baêta, “As Religiões no Rio” in *Jornal do Brasil*, 20 de junho de 1976.

NEVES-MANTA, Inaldo de Lyra, *A arte e a neurose de João do Rio (A individualidade e a obra mental de João do Rio em face da crítica e da psiquiatria)*, 4.^a ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1960.

NEVES-MANTA, Inaldo de Lyra, *A individualidade e a obra mental de João do Rio em face da psiquiatria – tratado de pathologia e esthetica brasileira*, vol. I, Rio de Janeiro, Imprensa Médica, 1928.

“O Samba sai à rua para homenagear um imortal” in *O Globo*, 7 de setembro de 1982.

PÓLVORA, Hélio, “João do Rio” in *Caderno B – Jornal do Brasil*, 10 de maio de 1972.



PONTES, Elói, *Obra Alheia – crítica*, 1.^a série, Rio de Janeiro, Selma Editora.

RIO, João do, *A Alma encantadora das ruas, The Enchanting soul of the streets*. Coleção River of January. Versão para o inglês por Mark Carlyon. Introdução de M. V. Serra e Antonio Edmilson Martins Rodrigues. Ilustração de Waltercio Caldas, Rio de Janeiro, Cidade Viva Editora; Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro; Light Instituto, 2010.

RIO, João do, *A correspondência de uma estação de cura*, Rio de Janeiro, Scipione, 1992.

RIO, João do, *A profissão de Jacques Pedreira*, Rio de Janeiro, Scipione; Instituto Moreira Sales; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

RIO, João do, *As religiões no Rio*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

RIO, João do, *Cinematógrafo (Crônicas Cariocas)*, apresentação de Ledo Ivo, Coleção Afrânio Peixoto, vol. 87, Rio de Janeiro, ABL, 2009.

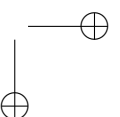
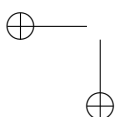
RIO, João do, *Dentro da Noite*, São Paulo, Antiqua, 2002.

RIO, João do, “Uma vanguarda com o povo” in *Jornal do Brasil*, 22 de janeiro de 1972.

RIO, João do, *Vida Vertiginosa*, Edição preparada por João Carlos Rodrigues, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

LEVIN, Orna Messer, *As figurações do dândi – um estudo sobre a obra de João do Rio*, Campinas, Ed. Unicamp, 1996.

RODRIGUES, João Carlos (org.), *Histórias da Gente Alegre*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1981.



SECCO, Carmen Lúcia Tindó, “A moda como ritual tranquilizador na ficção de João do Rio” in *Convergência*, julho/dezembro de 1977.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó, *A morte o prazer em João do Rio*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, Instituto Nacional do Livro, 1978.

STRAUZ, Rosa Amanda (org.), *13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Ediouro, 2003.

TORRES, Antonio, *Razões da Inconfidência*, Rio de Janeiro, A. J. de Castilho, 1925.

VILAÇA, Antônio Carlos, “Vida e morte do jornalismo literário” in *Caderno B – Jornal do Brasil*, 24 de agosto de 1974.



Decadência da cidade na *Belle Epoque* em *Belém do Grão-Pará*, de Dalcídio Jurandir

Yurgel Pantoja Caldas³⁷¹

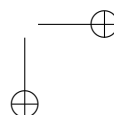
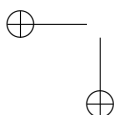
Nas últimas cenas do romance *Belém do Grão-Pará*³⁷², o narrador coloca toda a carga dramática na ameaça de desabamento em torno da casa dos Alcântara, o que se concretiza com os despojos da família postos na calçada, incluindo um piano. Na iminência da queda da casa da Estrada de Nazaré – nobre endereço e símbolo tardio da vida faustosa dos barões da Borracha e, como tal, local de moradia dos sonhos de Isaura, filha do casal Virgílio e Inácia Alcântara –, o menino Antonio, agregado da família, pergunta, preocupado: “Madrinha Inácia, a cozinha... Cai?”³⁷³, quando recebe a resposta já sem o peso da tensão: “Caindo estamos nós, meu coirão. Estamos nós, abre aquele vinho ali, meu anjo”³⁷⁴.

³⁷¹ Universidade Federal do Amapá.

³⁷² A primeira edição do romance é de 1960, a cargo da Livraria Martins Editora. A presente edição é da Editora Universitária UFPA, em conjunto com a Casa de Rui Barbosa, em 2004.

³⁷³ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, Rio de Janeiro, Belém, Fundação Casa de Rui Barbosa, Editora Universitária UFPA, 2004, p. 520.

³⁷⁴ *Idem*.



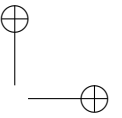
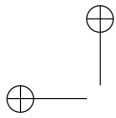
Mais adiante, quando o desabamento da casa era inevitável, assim como inevitável seria o desabrigo da família, Alfredo – outro menino, também agregado dos Alcântara, que chega de Cachoeira do Arari (no arquipélago do Marajó) para estudar em Belém – declara seu companheirismo e sua gratidão ante o desespero de D. Inácia, sua madrinha: “Mas eu fico até mudarem. Saio com a senhora”. Ao que a mesma replica: “Os Alcântaras desabam, meu cavalheiro. Deixa a tua lealdade, tua gratidão para os que merecem, meu filho”³⁷⁵. Tal como o piano que repousa sob a mangueira da calçada, enfeitando o que ironicamente D. Inácia chama de “lindo entulho”³⁷⁶, a casa, toda ela uma estrutura falida – na verdade, um antigo sobrado já desgastado pelo tempo, que não suportaria o peso de uma nova família a habitá-lo – desaba à revelia do desejo de Isaura, a filha que de tudo faz para “morar bem” e mostrar aos conhecidos que ela e sua família ainda possuem a honra de ser uma digna representante do poder local. Ao perceber que o desabamento é mesmo uma realidade, e como seu último ato, Isaura simplesmente foge do local com certo sentido de sobrevivência, ou impelida pela vergonha da queda, que não é apenas sua ou de seu caro abrigo, mas também de toda a família, como seria de Belém e da própria ordem econômica, que se reinventava para produzir novos líderes políticos (como Lauro Sodré) no contexto da iminente falência do ciclo da borracha na região.

No capítulo 4, a descrição de outra casa, embora breve, chama a atenção e já aponta para o sentido de ruína que no texto se completará com o desabamento da casa dos Alcântara. Trata-se da casa “Do Governador”: “Baixa, envelhecida, como se fosse aos poucos se afundando, a casa parecia consciente da ruína de seu dono”³⁷⁷, nada menos do que Augusto Montenegro, governador do Pará, que sucedeu a Antonio Lemos por uma manobra deste ao alterar a Constituição do Estado

³⁷⁵ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 522.

³⁷⁶ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 524.

³⁷⁷ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 99.



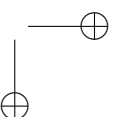
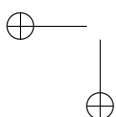
em favor da reeleição de Montenegro³⁷⁸. Na memória de Alfredo, entretanto, é outra a casa que interessa, precisamente a vizinha, a de seu padrinho Barbosa, que lhe receberia para os estudos em Belém, função que acabaria sendo exercida pela família Alcântara. Nas suas tênues lembranças de quem muito pequeno estivera naquele lugar, Alfredo se esforça por reconstruir o espaço antigo com os objetos gravados em sua memória, como o tapete, a sala do disco com o famoso gramofone que encantava inclusive o governador, a sala de jantar, e até um velho ganso: “Seria o ganso aquele? Ainda, depois de tantos anos?”³⁷⁹. No esforço de lembranças, que mesmo pode ser um movimento de reconhecimento de si próprio por meio de um passado não muito distante, mas já desfocado na sua lembrança, Alfredo passeia pela casa à espera do padrinho Barbosa, que nunca chega – quem, além da mãe, poderia lhe dar algumas respostas àquelas tentativas de encontro com a própria memória perdida. A tão aguardada vinda de Barbosa confere a Alfredo sua condição de desvalido, e já surge aqui, de forma clara, uma das primeiras referências de que os desejos estão sempre deslocados no tempo, porque este (o tempo da decadência da *Belle Epoque*) vira as costas àqueles (os desejos humanos), que não podem mais ser satisfeitos. Ignorando comadre e afilhado à mesa do almoço, Barbosa – com seu “alvo colarinho gomado, [lembrando] todo o remanescente alinhado dos tempos da borracha”³⁸⁰ – torna-se nova figuração do tempo perdido, outra prova de que o que se deseja não se pode mais ter. A própria composição da mesa representa a insistente presença de um passado, que agora soa fora de propósito, irrealista e sem sentido. Assim, “[h]avia na mesa pratos demais, saleiros supérfluos, todo um inútil jogo de louças cercando aquela comidinha rala, que seu Barbosa devorava com uma fina pressa e um tanto de aborrecimento”³⁸¹. Se a mesa do almoço é excessiva, tal como seu dono e sua casa, assim mesmo a própria

³⁷⁸ Carlos Roque, *História de A Província do Pará*, Belém, Mitograph, s.d., p. 101.

³⁷⁹ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 100.

³⁸⁰ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 102.

³⁸¹ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 102.



cidade se mostra a Alfredo, o qual se reconhece então como alguém a quem falta sua raiz geográfica (zona rural de Cachoeira do Arari) e sua referência afetivo-familiar (a mãe, que logo deixaria Belém e o filho aos cuidados dos Alcântara, e Andreza, seu amor de infância).

Agora sem o padrinho Barbosa, que “sumiu da casa como um fantasma”³⁸², Alfredo – aqui um personagem também em constante transformação na narrativa (“Não era mais menino e não chegava a ser rapaz”³⁸³) confirma sua condição de dependente e desamparado, tendo perdido Cachoeira em busca de uma Belém que não era sua, e nunca seria. O *menino-rapaz* Alfredo – que deixou para trás o deslumbramento inicial desde sua chegada de barco a Belém, com seus prédios, praças e calçamento português –, na sua condição transitória, tem que aprender a crescer vivendo, experimentando “na marra” as agruras da decadência da cidade e dos Alcântara. É, no entanto, nesse lugar intermediário que Alfredo passa a circular e consegue uma dinâmica na difícil cidade de Belém – ela mesma um entrelugar, encravada na selva equatorial, mas tendo sido e ainda respirando os últimos ares europeus, dos quais o Teatro da Paz e o Cinema Olympia são seus representantes arquitetônicos mais ilustres, que expressam o desejo metropolitano de tornar Belém, assim como Manaus, uma Paris na América, ou uma Liverpool brasileira³⁸⁴. Deslocado e “sempre atrasado” – mais vale aqui dizer “desenraizado” –, Alfredo é a expressão fronteira de um personagem mestiço, filho de pai branco e erudito (o Major Alberto Coimbra) e mãe negra (D. Amélia), o produto de uma relação amorosa

³⁸² Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 102.

³⁸³ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 113.

³⁸⁴ O naturalista Henry Bates, que havia visitado Belém em 1848, aponta para melhorias naquele espaço (em 1859) no relato em relação a sua primeira estada: “Achei o Pará [Belém] muito modificado e melhorado. Não era mais aquele lugar de aldeia cheia de mato, ameaçando ruína, que eu vira quando a conheci” (Henry W. Bates, *Um naturalista no rio Amazonas*, tradução de R. Junqueira, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1979, p. 123). Trata-se de uma referência à expansão da cidade rumo à modernização, que seria operada mais rapidamente pela Idade do Ouro da Borracha na região.



não cartorial em busca de uma identidade em Belém, que com Alfredo dificilmente se identifica.

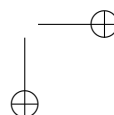
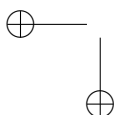
As casas descritas no romance – a do Barbosa, a “Do Governador” e as duas dos Alcântara, sobretudo a última, que desaba no fim do drama, início da decadência – podem ser lidas como imagens da própria cidade, a qual ainda se esforça para parecer grandiosa na sua condição de emblema (artificial) do áureo período da Borracha. No princípio do fim, Belém agora é também a presença tardia num espaço que não mais aceita as relações em torno do valor da borracha, assim como é tardia a presença de Alfredo na cidade, na casa dos Alcântara, ao ouvir a fala de Virgílio sobre os restos de Belém, sem saber, naquele momento, que sua família também fazia parte daquela descrição: “O inglês fez o que bem quis [. . .]. E por cima nos rouba as sementes de seringueira”³⁸⁵. Desse discurso, do qual “[s]ó falavam duma cidade desaparecida”³⁸⁶, Alfredo pegava apenas uma parte, pois “[t]inha chegado tarde, como sempre”³⁸⁷, na apresentação do narrador do romance.

Aliás, algumas casas mencionadas em *Belém do Grão-Pará* – como a “Do Governador”, do padrinho Barbosa, e a última de Virgílio Alcântara – são também conhecidas pelo nome de “palacete”, o que marca a presença nobre da palavra a partir da *Belle Epoque*, e entra no discurso do narrador como termo “natural” talvez em função do contexto da época. A ironia marcante no decorrer do romance passa pela condição da família Alcântara, que surge num “palacete” de segunda categoria, localizado na Avenida Gentil Bittencourt – reconhecido espaço de descida de *status* daqueles que não conseguiram acumular bastantes bens no período da borracha –, e se consuma com a mudança de endereço, agora o tão sonhado da Estrada de Nazaré, porém uma construção já em ruínas, mas que ainda recebe a nobreza da excelente localização – espaço exclusivo dos barões da borracha na capital do Pará.

³⁸⁵ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 153.

³⁸⁶ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 153.

³⁸⁷ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 153.



A condição de quase penúria por que passam os Alcântara – tendo que manter a posição de representantes da época de ouro da Borracha, e esse é o drama da família – revela-se em muitos momentos do romance, como quando não se tem mais dinheiro para assinar os jornais diários, mas se conseguem os favores do humilhante empréstimo do jornal do dia anterior de vizinhos como a Valmira; ou nos momentos em que Emilia (a fútil filha do casal Alcântara) vai ao cine Olympia somente porque sua prima Isaura, uma mera costureira, consegue ganhar ingressos e oferece alguns à família decadente – situação incômoda que surge assim na voz do narrador: “É verdade que as entradas, de quem eram? Da costureira. Sim, oferecidas, uma vez por semana, pela empresa, por ser a Isaura a ornamentadora do Palace Theatre para os bailes de carnaval. Por isso, iam as Alcântaras ao melhor cinema, de graça”³⁸⁸.

A trajetória da família Alcântara – claramente uma referência metonímica da cidade e dos valores burgueses exaltados pela *Belle Epoque* – expõe as distorções do espaço amazônico num quadro marcado pela interseção perturbadora entre o urbano (progresso e modernidade) e o rural (atraso e arcaísmo), que muitas vezes se mesclam no seio da própria cidade de Belém, dos bairros periféricos ou por meio de personagens marginalizados, como a Mãe Ciana: “Menos preta que cafuza, beijuda e de roupa sempre limpa, fazia cheiro de papelinho para freguesia certa [. . .]. Trazia no rosto e na voz, no corpo vergado, trabalhos e penas de sua família de escravos”³⁸⁹. Mãe Ciana é presença exemplar na narrativa de Dalcídio, pois retrata a história de vida sofrida (o filho morto por doença, o marido alcoólatra e fugido de casa, a filha mãe solteira, o despejo da casa, as privações várias) que certamente não poderiam figurar no rol dos seres ilustrados, em quadros que retratam o cotidiano feliz da *Belle Epoque* na capital do Pará. Na preparação de suas essências – que serviam aos mais abastados da cidade – Mãe Cia-

³⁸⁸ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 201.

³⁸⁹ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., pp. 184-185.

na “não gostava que ninguém a visse dosando seus aromas em pó, que embrulhava nos pacotinhos de papel de seda. Era o seu segredo”³⁹⁰.

Versada em mistérios afro-indígenas, Mãe Ciana ainda “frequentava os terreiros [de candomblé] de d. Luís de França na Cremação [e] sabia nova dos pajés, que escutava[m] os caruanas”³⁹¹. Nada melhor que o domínio do intangível para servir de ligação e ao mesmo tempo justificar a presença da personagem no romance, que estabelece a relação entre a cidade maquiada com o estilo moderno europeu (os clientes), as manipulações e as explicações espirituais (“trabalhos”) que a tradição imemorial, se não ajuda a compreender, ao menos permite algum nível de aceitação no espaço urbano.

Mais do que um espaço onde se desenrolam as tramas do romance, a cidade – já irônica e deslocada desde o título “Belém do Grão-Pará”, em que o termo “Grão” confere a ideia de grandeza e onipotência daquele local – captura e tenta recuperar o período colonial, quando a referida cidade alcança certo grau de importância em diversos contextos. Assim Belém é apresentada em seus espaços contraditórios por um narrador com voz contundente e realista, pois o romance constitui-se de múltiplos embates entre seus personagens, sobretudo aqueles oriundos do interior do Estado, como é o caso do próprio menino Alfredo. No dizer de Marli Furtado, ao mesmo tempo em que o romance de Dalcídio possui como contexto o período da Borracha e do Lemismo em Belém, a cidade surge “como o palácio derruído de Alfredo porque [...] o menino-rapaz percorre aquela cidade com que sonhara, reconhecendo os resquícios do *glamour* da *belle époque*”³⁹². Novamente aqui Alfredo “se dá conta de que chegou tarde e vive, junto com os Alcântaras [...] as sombras do Lemismo”³⁹³.

³⁹⁰ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 187.

³⁹¹ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 187.

³⁹² Marli Furtado, “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, p. 99.

³⁹³ Marli Furtado, “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir”, art. já cit., p. 99.

Embora a figura de Antonio Lemos seja apenas uma sombra para Alfredo e os Alcântara – sobretudo para Virgílio, que intimamente sofre por conta de suspeitas de infidelidade entre sua mulher e o referido político³⁹⁴, ora apenas suspeitas, que faziam o marido purgar-se de pensamentos tão despropositados: “Seu Virgílio, que só ia à igreja aos domingos e isso num minuto, para aspirar o cheiro e contentar a consciência, desejou ir se pegar com a Virgem [de Nazaré] ou confessar-se para retirar de si aquela tentação de duvidar de sua mulher, agora que Inácia envelhecia, talvez inocente, ou arrependida, ou melhor, livre de tentações”³⁹⁵ –, o Lemismo, que já é passado no tempo da narrativa³⁹⁶, ainda constitui forte presença no romance pela devoção e pelo carinho com que D. Inácia Alcântara se refere àquela figura. As lembranças saudosas da esposa, aliadas às referências arquitetônicas e políticas da narrativa, delineiam o contexto em que os Alcântara se movem, assim como o próprio drama da cidade de Belém, conhecida pelos paraenses como a “terra do já-teve” – certamente uma leitura popular dos desejos utópicos da instauração da modernidade naquela região.

Como espaço dessa “instauração utópica de modernidade”³⁹⁷, a cidade de Belém, palco maior da atuação do Intendente Antonio Lemos, torna-se “simulacro da cidade moderna [...] segundo os moldes europeus”³⁹⁸, afirmando-se como uma capital que oferece os luxos e as

³⁹⁴ O capítulo 17 inicia-se com os ciúmes de Virgílio, ora um pouco mais claros (“Quanto mais oculto e indesejável o suposto procedimento de Inácia, naqueles anos do lemissimo, mais lhe parecia culpada, astuciosa na sua culpa e cínica na sua infidelidade” (Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., pp. 210-220).

³⁹⁵ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 219.

³⁹⁶ Na “Introdução” à edição de 2004 do romance de Dalcídio, Marta de Senna e Soraia Pereira situam a ação da narrativa de *Belém do Grão-Pará* no contexto de 1922, “o que não é explicitamente informado ao leitor, mas que ele pode adivinhar pelas rarefeitas alusões à história do País: a campanha Nilo-Seabra, a eleição de Artur Bernardes para a presidência da República, a rebelião dos 18 do Forte, no Rio de Janeiro” (Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., pp. 15-16 [“Introdução”]).

³⁹⁷ Luiz Tadeu da Costa, “Memória e iconografia de Belém: 1896 a 1908” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 18, Belém, 2004, p. 94.

³⁹⁸ Luiz Tadeu da Costa, “Memória e iconografia de Belém: 1896 a 1908”, art. já

escolhas de uma grande cidade da Europa. Assim, Belém nasce, em meados do século XIX, como espaço de sedução para atrair o capital estrangeiro, e se torna grandiosa e moderna naquilo que revela (arquitetura e traçado de avenidas largas), mas ainda arcaica e atrasada pelo que esconde (a miséria das periferias, tanto humana quanto arquitetônica), justamente o que interessa ao narrador de *Belém do Grão-Pará*.

No trânsito dos valores em relação à cidade, as ambivalências produzidas pelo *frisson* econômico do período da Borracha ganham relevo, pois “[e]nquanto Belém e Manaus assumiam o papel de capitais, com padrões de urbanização e estilo de vida assimilados das cidades européias, o mundo rural da Amazônia continuava a se desenvolver por meio do extrativismo e do sistema de troca”³⁹⁹. Desse período, a partir da segunda metade do século XIX – que não deixa de ser um contexto favorável à presença marcante do jornalista Antonio Lemos⁴⁰⁰ –, alguns dados testemunham a emergência do espaço de Belém como centro das ações em vários ramos, como o surgimento de consulados de diversos países europeus na cidade, além de casas financeiras (bancos), e a fundação da Capitania do Porto (principal via de acesso de mercadorias, mesmo com a implementação de ferrovias e estradas). Nesse quesito, Roca Penteado aponta que “[n]ão pode haver dúvida alguma de que

cit. p. 95.

³⁹⁹ Yara Vicentini, *Cidade e história na Amazônia*, Curitiba, EdUFPR, 2004, p. 201.

⁴⁰⁰ Vale ressaltar que a carreira jornalística de Antonio Lemos precede a política, mas daquela depende fundamentalmente para assumir a Intendência de Belém. Como fundador do jornal *A Província do Pará*, em 1876, Lemos elege-se, em 1897, para um primeiro mandato como Intendente Municipal já como uma figura pública importante na região, em função de suas atividades jornalísticas. Nesse mesmo ano, “*A Província do Pará*” ganha novo prédio, novas instalações e maquinário moderno, o que representa maior circulação do jornal e ajuda a construir a imagem de um dos melhores da região e do País, além de auxiliar Antonio Lemos em suas campanhas políticas. Tanto que em 1900, Lemos se reelege Intendente já na condição de dono político do Estado. O jornal de Antonio Lemos seria importante até o final de sua carreira política, quando as forças anti-lemistas (Lauro Sodré) planejam, em 1912, um atentado para atingir Lemos justamente incendiando o prédio onde funcionava “*A Província*”.

a cidade se firma como centro de região, pois Belém transforma-se numa grande capital, onde não faltam seis jornais diários e cinco semanários, duas companhias de bondes e um movimentado porto [...] 4 companhias seguradoras, 387 lojas, 107 escritórios de comissão, 43 fábricas”⁴⁰¹.

A fundação do jornal *A Província do Pará* por Antonio Lemos, Joaquim José de Assis e Francisco Cerqueira, em 1857, simboliza um marco de início da *Belle Epoque* em Belém, assim como o incêndio do prédio do jornal, em 1910, provocado pelos rivais políticos de Lemos (a saber, os apoiadores de Lauro Sodré), fecha o ciclo áureo da Borracha na região, ao mesmo tempo em que determina a mudança de poder das mãos lemistas para as lauristas. Tal contexto toca de raspão a narrativa de Dalcídio, como já vimos, pois que o tempo ficcional é no pós-governo de Lauro Sodré, nos idos de 1922⁴⁰², mas torna-se presença importante por determinar o percurso de toda a família Alcântara até seu triste fim, com o desabamento da casa de Nazaré. Não é à toa que os ciúmes despertados em Virgílio passam pela atuação da mulher (D. Inácia), que havia se filiado à Liga Feminina em apoio ao “amigo” Antonio Lemos, contra Lauro Sodré.

Para além do percurso político de Antonio Lemos e de todos os cargos exercidos por toda sua carreira política, que culmina com o fim de sua vida, em 1913, no Rio de Janeiro, a figura emblemática de Lemos seria ainda tomada como mecenas, o que reforça ainda mais sua condição de maior figura da *Belle Epoque* na região. Assim, Antonio Lemos – cuja administração dura entre 1897 e 1910, justamente o período áureo da borracha, que também é conhecida como *Belle Epoque* – reafirma seu poder nos círculos intelectuais, projetando inclusive a criação de uma escola de pintura, que seria o Instituto Pedro Américo, o qual futuramente deveria se transformar em uma Escola de Belas-Artes.

⁴⁰¹ *Apud* Yara Vicentini, *Cidade e história na Amazônia*, *op. cit.*, p. 124.

⁴⁰² Lauro Sodré governou o Pará entre 1891 e 1897, tendo exercido novo mandato entre 1917 e 1921. No tempo da narrativa, em 1922, era governador Antonio de Sousa Castro.

Nesse contexto, a contratação de artistas de renomes nacionais (como o pintor Antonio Parreiras) e internacionais (como o músico Carlos Gomes) fazia parte da estratégia dos administradores públicos, como Lemos, o que certamente auxiliava na legitimação de um espaço para a *Belle Epoque*, que impulsiona a cidade de Belém a uma modernidade *à la manière* europeia, de preferência francesa.

A partir das referências iconográficas sobre a cidade de Belém entre o final do século XIX e o início do século XX, Luiz Tadeu da Costa contrapõe a pintura acadêmica (encomendada oficialmente para registrar o espaço da Belém moderna, que não é outro senão o do Theatro da Paz ou do território valorizado pela nova burguesia citadina, palco da encenação requerente pelas famílias abastadas) à fotografia, que muitas vezes marca a presença da exclusão social no mesmo espaço da idealizada Belém europeia. Assim, pode-se considerar o romance *Belém do Grão-Pará* mais próximo de um registro fotográfico que de um quadro equilibrado e romântico, artificial em si mesmo, pois que o texto de Dalcídio evoca as vozes de quem não fala nas academias e espaços restritos, e denuncia justamente essa e muitas outras carências: os “alheios”. Assim é a história de Antonio, o menino que diz de si mesmo: “Não tenho um cuí, de família. Meu sangue é só eu”⁴⁰³; assim é a índia Libânia, “pés de tijolo, a saia de estopa [...] era uma serva de quinze anos, trazida, muito menina ainda, do sítio, pelo pai, para a mão das Alcântaras”⁴⁰⁴; como também é Alfredo que, desde sua chegada a Belém, tenta penosamente se adequar às regras de certo comportamento urbano:

Estaria andando direito como menino da cidade? [...] Também na cidade saberiam logo descobrir os que vinham do sítio, tios-bimbas no caminhar e no admirar tudo? [...] Examinou se havia calçado as meias direitinho. Consertou o laço de sapato, operação em que foi pouco hábil. Ajeitou as ligas que apertavam

⁴⁰³ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, *op. cit.*, p. 421.

⁴⁰⁴ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, *op. cit.*, pp. 51-52.

vam [...]. Deveria fingir indiferença, mostrar que era menino habituado a ver Belém⁴⁰⁵.

Andar, calçar meias e fazer os laços dos sapatos – enfim, ser natural – seriam as penas de Alfredo ao vislumbrar Belém em seu batismo de fogo, o segundo depois do religioso na prestigiosa Basílica de Nazaré, o “alheio” de sua Cachoeira, de Andreza e logo também de sua mãe, que voltaria para o interior sem o filho querido. A tarefa de Alfredo seria “compreender a cidade [e] aceitá-la”⁴⁰⁶, assim como “[s]er amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos”⁴⁰⁷ seria uma imposição para o resto de sua vida – uma vida com polpa rarefeita e muito mais caroços e espinhos.

A Belém que exige ser compreendida e aceita, mas que para Alfredo e os demais “alheios” do romance de Dalcídio Jurandir nunca são amados pela cidade, é aquela que expõe os valores da acumulação do capital e que também cobra a moeda como troca de certa felicidade. Daí que a percepção de Alfredo acerca da sobrevivência humana é representada em duas passagens significativas do romance. A primeira, quando o narrador aponta que Alfredo “[i]a aos poucos compreendendo, mais exatamente, o que é isso de ‘faltar dinheiro’”. Por ser aqui uma cidade, dinheiro fazia mais falta nos Alcântaras que no chalé [em Cachoeira]. E isso lhe dava um desânimo, uma desilusão”⁴⁰⁸. A segunda passagem é o momento em que o mencionado personagem consegue ganhar seu primeiro dinheiro, fazendo um carroto, logo após a mudança da família da casa da Gentil para a de Nazaré⁴⁰⁹. A partir desse momento, quando a pensão da mãe para as despesas do filho nos Alcântara encontra-se em atraso, os personagens começam a ganhar para Alfredo uma reflexão econômica acerca do trabalho e da sobrevi-

⁴⁰⁵ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 81.

⁴⁰⁶ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 85.

⁴⁰⁷ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 85.

⁴⁰⁸ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 210.

⁴⁰⁹ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., pp. 325-326.

vência na cidade. É assim que Alfredo pensa em enviar os dois mil-réis ganhos no feliz carroto para a mãe; é assim que ele pensa nos irmãos da prima Isaura: um ferreiro, outro marceneiro; assim também que Alfredo pensa na sobrevivência de Mãe Ciana, quando ele a encontra no Largo da Misericórdia: “Vendia cheiro?”⁴¹⁰.

Para fugir de brutal realidade, Alfredo – menino criado nos campos do Marajó – busca a magia e o alento do caroço de tucumã que, dentre os múltiplos condões, transporta o menino para sua terra-natal e, portanto, para a verdadeira felicidade, a agora irreal e distante vida no chalé de Cachoeira do Arari. Do início ao fim do texto, Alfredo procura o alívio do caroço como um bálsamo no combate às feridas do corpo e do espírito, no dia-a-dia da cidade grande, desde as chateações da escola até as confusões da cidade e dos Alcântara: “Andava naqueles dias mais insatisfeito com o estudo, saudoso do carocinho, cheio duma solidão em que se via sumindo, triturado por trens, bondes, carroças, pregões, apitos, vozes das professoras, algazarra dos colegas, brigas entre Isaura e Emília”⁴¹¹. Mas Belém não é Cachoeira, e não será tão fácil achar um caroço de tucumã que sirva de vara de condão ao personagem sofredor, o qual “procurava na rua ou num quintal um coquinho de tucumã para reatar os jogos da imaginação e do faz-de-conta. E não encontrava um só”⁴¹². E Alfredo continuava sua saga em busca do caroço⁴¹³, pois “[a]ndava às voltas atrás de um carocinho de

⁴¹⁰ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 326.

⁴¹¹ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., pp. 208-209.

⁴¹² Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 174.

⁴¹³ Tema recorrente nas referências a Alfredo, não apenas em *Belém do Grão-Pará*, mas em outros romances em que surge o personagem, o caroço de tucumã torna-se *leitmotiv* no *Ciclo do Extremo Norte*, de Dalcídio Jurandir. A fortuna crítica sobre Dalcídio e seu *Ciclo* é farta de estudos tendo como elemento importante o mágico caroço de tucumã, como “Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã”, de Rosa Assis (Rosa Assis, “Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 23-m-31), e outros trabalhos que acabam considerando a dita fruta em sua análise, como os de Josebel Fares (Josebel Fares, “Dos campos de Cachoeira a Belém do Grão Pará: encontro de vozes em Dalcídio Jurandir” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém,



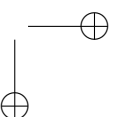
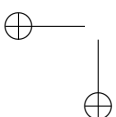
tucumã para, no faz-de-conta, completar aquela intimidade dele com a baixa, habituar-se mais àquele silêncio”⁴¹⁴.

Seria o mágico poder do fruto de sabor agridoce – o qual levaria Alfredo “[d]esde o caroço de tucumã até Andreza”⁴¹⁵ – que o narrador quase sempre mistura o paladar azedo da realidade em Belém com o doce do desejo de retornar a Cachoeira e seu chalé, com Andreza. O mesmo poder não teriam os Alcântara, que apenas lamentam a fuga da casa de Nazaré e o triste repouso do velho piano na calçada; assim como a própria cidade de Belém teria um futuro incerto com a queda dos preços da borracha, decreto fatal ao encerramento de sua tão decantada *Belle Epoque*.

2004, pp. 131-140), de Josse Fares e de Paulo Nunes (Josse Fares, Paulo Nunes, “Palcos da linguagem: uma leitura psicanalítica de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 57-65), entre outros. Todos levando em conta os poderes mágico-populares do tucumã, cujo caroço (do qual também se faz um anel) protege o usuário do assédio de espíritos maus; defumado, o caroço tem ainda a capacidade de proteger o espaço de qualquer maldade que lhe sobrevier; e o óleo extraído do caroço serve para tratar inflamações cutâneas.

⁴¹⁴ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 248.

⁴¹⁵ Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, op. cit., p. 110.





Bibliografia

ASSIS, Rosa, “Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 23-31.

BATES, Henry W., *Um naturalista no rio Amazonas*, tradução de R. Junqueira, São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1979.

COSTA, Luiz Tadeu da, “Memória e iconografia de Belém: 1896 a 1908” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 18, Belém, 2004, pp. 93-108.

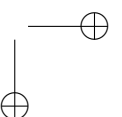
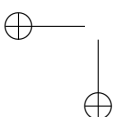
FARES, Josebel, “Dos campos de Cachoeira a Belém do Grão Pará: encontro de vozes em Dalcídio Jurandir” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 131-140.

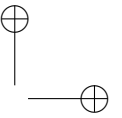
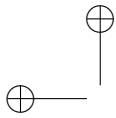
FARES, Josse, NUNES, Paulo, “Palcos da linguagem: uma leitura psicanalítica de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 57-65.

FURTADO, Marli, “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 97-107.

HOLANDA, Silvio, “Mito e sociedade em Dalcídio Jurandir” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 81-95.

JURANDIR, Dalcídio, *Belém do Grão-Pará*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa; Belém: Editora Universitária UFPA, 2004.





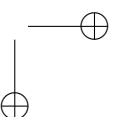
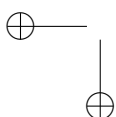
LEMONS, Antonio, *Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém*, Belém, Arquivo da Intendência Municipal de Belém, vol. 3, 1905.

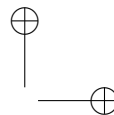
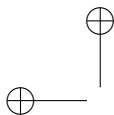
NUNES, Benedito, “Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco” in *ASAS da Palavra*, vol. 8, n.º 17, Belém, 2004, pp. 15-21.

ROQUE, Carlos, *História de A Província do Pará*, Belém, Mitograph, s.d..

SARGES, Maria de Nazaré, *Belém: riquezas produzindo a Belle Epoque (1870-1912)*, Belém, Paka-Tatu, 2004.

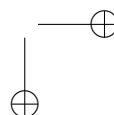
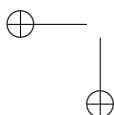
VICENTINI, Yara, *Cidade e história na Amazônia*, Curitiba, EdUFPR, 2004.

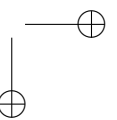
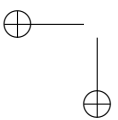
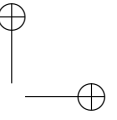
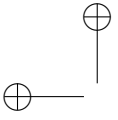


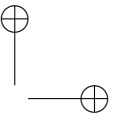
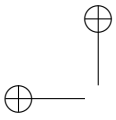


O Colóquio Internacional **A Belle Époque Brasileira** realizou-se na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa nos dias 21 e 22 de novembro de 2011, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra no dia 23 de novembro de 2011 e na Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 no dia 28 de novembro de 2011.

Este evento contou com o apoio do CLEPUL, da Fundação para a Ciência e a Tecnologia através do Fundo de Apoio à Comunidade Científica (FACC), da Embaixada do Brasil em Portugal, da Delta Cafés e do Gabinete para os Meios de Comunicação Social (Palácio Foz).





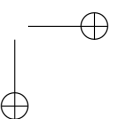
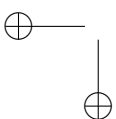


Luís da Cunha Pinheiro (27 de outubro de 1975) Licenciado em História pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

Investigador do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL), do qual integra a sua direção desde março de 2012, e membro colaborador do Centro de História de Além-Mar (CHAM) da FCSH-UNL.

Foi técnico superior da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP), bem como responsável, em colaboração e sob a coordenação do Doutor António Frazão, pelo tratamento arquivístico e pela incorporação do fundo Ernesto Melo Antunes na Direção Geral de Arquivos, colaborou ainda na catalogação do fundo Maria de Lourdes Pintasilgo à guarda da Fundação Cuidar o Futuro e foi secretário-geral do projeto “Enciclopédia Açoriana”.

Dedica-se sobretudo a estudar a presença portuguesa nas ilhas atlânticas. Colaborou em diversos projetos de investigação e participou em diversas obras coletivas.



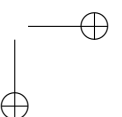
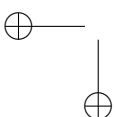


Maria Manuel Ferreira Marques Rodrigues (26 de março de 1947) Investigadora do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL). Reformada, desde 1998, tendo exercido funções na empresa ITT – Páginas Amarelas entre 1964 e 1995.

Licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (1981). Obteve uma pós-graduação em Psicologia Comunitária no ISPA – Instituto de Psicologia Aplicada (1998) e em 2002 concluiu a parte curricular do Mestrado em História e Cultura do Brasil na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Participou nos projetos de investigação “Ecos da transferência da Corte Portuguesa para o Brasil nos jornais portugueses, 1807-1821” (2007-2008) coordenado pelo Professor Doutor Ernesto Rodrigues do qual resultou a publicação *A Corte Luso-Brasileira no Jornalismo Português (1807-1821)* (Lisboa, 2008, 302 p.) e no “Matérias e Colaboradores do *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro, 1851-1932*” (2008-2010) coordenado pela Professora Doutora Vania Pinheiro Chaves.

Participou em diversos colóquios, conferências, cursos livres em Portugal e no Brasil.





**Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da
FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do
projecto “PEst-OE/ELT/UI0077/2011”**

