

Sumário

- 1 APRESENTAÇÃO**
Dossier – Literatura e cidade
- 2 Comunicação e literatura contemporânea; espaços reais e virtuais**
Nízia Maria de Souza Villaça
- 9 O lugar das letras: a literatura e a paratopia do autor**
Sérgio Arruda de Moura
- 19 Duas almas que habitam as cavernas de um cérebro natural e urbano: os ambientes da poética de Álvares de Azevedo**
Rafael Fava Belúzio
Marcos Rogério Cordeiro Fernandes
- 35 A cidade e seus praticantes ordinários na literatura de João Antônio**
Ieda Magri
- 45 A vida carioca nos jornais: *Gazeta de Notícias* e a defesa da crônica**
Clara Miguel Asperti
- 56 A candangagem despencou-se e perdeu as origens: *ô, copacabana!***
Ana Maria Esteves
- 65 As Realidades do Jornalismo Cultural no Brasil**
Ivana Barreto
- CONEXÕES**
- 74 Turismo, cultura e lazer: significado e usos sociais do parque do Museu**
Mariano Procópio
Euler David de Siqueira
Monalisa Alves Barbosa
Virgílio César da Silva e Oliveira
- RESENHAS**
- 90 Uma história que dá samba**
Luiza Real de Andrade Amaral
- 93 Sobre o graffiti em São Paulo e no Brasil**
Fernando do Nascimento Gonçalves
- CRÍTICA**
- 96 Festival internacional de linguagem eletrônica - São Paulo - 2006**
Fernando do Nascimento Gonçalves

LITERATURA E CIDADE

A ficção desenvolve o “espaço” como categoria fundamental da ação, ao lado de outras como “tempo” e “pessoa”. Neste espaço, os interesses transitam. As tramas são operadas espacialmente em função de uma ação preconcebida e agenciada por “personas” que se movem. Não ocasionalmente estes espaços são apenas fictícios, mas se decalcam no real percebido de uma cidade. O Rio de Janeiro de Machado de Assis é, em alguns de seus romances e crônicas, o Rio de Janeiro histórico, agindo na consciência do leitor como um espaço com sua própria trama e suas próprias referências, compondo um quadro de enunciação bastante produtivo. O mundo ficcional mesclase, então, com o espaço geográfico como se quisesse reivindicar um estatuto único de realidade para a ficção e para a vida. Estas marcas de “autenticidade” da ficção pela via da localização espacial da cidade também se estabelecem no Rio de Janeiro pelas letras de autores tais como Lima Barreto, João do Rio, João Antônio, Álvares de Azevedo, Manuel Bandeira, bem como pelas letras de outros autores tanto clássicos quanto contemporâneos. Concebemos a cidade como uma síntese de um quadro geral de lugares de enunciação, noção que desenvolvemos no grupo de pesquisa CAC-Comunicação, Arte e Cidade (CNPq), que agora trazemos para a Revista Contemporânea.

Durante o X Congresso Internacional da ABRALIC, realizado na UERJ em agosto de 2006, propusemos um Simpósio intitulado “Letras da metrópole: a literatura e as representações sócio-espaciais da cidade”, no qual pretendemos reunir trabalhos concluídos que relacionassem a ficção com a cidade. Nesta seção, os pesquisadores do CAC e o editor da Revista Contemporânea relacionam seis trabalhos para compor um dossiê que possa proporcionar uma idéia de como o local aparece como representação no trabalho ficcional advinda da percepção do escritor de forma produtiva e sensivelmente captada. Entendemos que, quando um autor decide nomear objetivamente a cidade, quer com isso trazer para a criação ficcional tanto as idiosincrasias espaciais específicas do lugar quanto as marcas pessoais do tipo característico de quem por lá transita. O enunciado ganha assim marcas precisas da enunciação espacial: a cidade.

No texto de Rafael Fava, concebemos o mérito da divisão que Álvares de Azevedo estabelece, em um poema, entre o espaço natural e o urbano, e como este último cria um obstáculo incontornável, flagrado na distância que separa o elegante Catete, onde mora sua amada, do longínquo Catumbi, onde o herói-narrador vive. Em seguida, temos Ana Maria Esteves mapeando a “candangagem” despencada em Copacabana na obra ficcional de João Antônio, compondo o quadro caótico contemporâneo das representações urbanas em um bairro populoso e heterogêneo. Ieda Magri recupera João Antônio e enfoca a malandragem e suas “variantes semânticas” pela argúcia da observação do próprio João Antônio, praticante que foi, ele mesmo, da cidade, especialmente de Copacabana. Clara Asperti privilegia a crônica como gênero que mais visivelmente usou a cidade como referência e como campo onde personalidades reais cruzavam com outras ficcionais nos domínios do jornal diário. Sérgio Arruda, por sua vez, vê a cidade como um espaço de enunciação e privilegia as condições particulares com as quais o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época. Enfim, Nízia Villaça enfoca a ficção contemporânea para aí entrever o excessivo acesso à informação e a produção hoje de uma literatura minimalista e fragmentária.

A presente edição de Contemporânea traz ainda artigos de áreas relacionadas com a comunicação e a cultura, uma crítica a evento e duas resenhas. Esperamos contribuir com essa edição para discussão em torno da comunicação e seus fenômenos e abrir espaço para apresentação de resultados de pesquisa.

Comunicação e literatura contemporânea; espaços reais e virtuais

Nízia Maria Souza Villaça

Professora titular da ECO/UFRJ, pesquisadora do CNPq e do PACC (Programa Avançado de Cultura Contemporânea), coordenadora do grupo ETHOS: Comunicação, Comportamento e Estratégias Corporais. Autora de *Plugados na moda* (2006); *O novo luxo* (2006) e *A edição do corpo* (2007), entre outros.

O NOVO MILÊNIO

Ninguém duvida dos benefícios que a tecnologia da informação tem proporcionado a todos. Acessar, em tempo real, informações sobre quase tudo que existe no mundo e poder estabelecer contato direto com as fontes de informações, representa uma drástica mudança de paradigma na sociedade humana e na sua organização espaço-temporal, gerando o que Giddens chama de desencaixe ¹. Por outro lado, o maior acesso à informação tornou visível a parte “submersa do iceberg”: há informação demais e tempo de menos.

Se o indivíduo não consegue desenvolver mecanismos de coletar e transformar dados e fatos em informação, de nada vale ele ter acesso a miríades de fontes desses dados. Ao contrário, é possível que essa enxurrada de não-informação a que ele tem acesso ou recebe diariamente, acabe dificultando ainda mais sua tarefa de transformar tudo isso, primeiro em informação útil, e depois em conhecimento aplicado.

O tipo de subjetividade que circula hoje depende, como bem sublinha Anthony Giddens ², de conexões que os indivíduos estabelecem com os novos horizontes abertos, seja no âmbito da tecnociência, seja no âmbito sociopolítico, seja na inscrição urbana da alta-modernidade. As novas tendências apontam em diversas direções, acenando para um presenteísmo hedonista, para a competição desenfreada, bem como para o questionamento de valores que possam propiciar uma nova solidariedade. Evidentemente, os momentos de perplexidade diante da velocidade das mutações apresentadas são preponderantes ao contrário das propostas de Giddens sobre auto-reflexividade e a política-vida ³. A dificuldade de reflexão encontra seu complemento na anestesia inoculada pela cultura do entretenimento ou explode em manifestações que respondem com violência ao vazio do sentido como bem exemplifica o livro de Luís Vilela, *A cabeça* ⁴.

Algumas tendências se insinuam na esteira do que já vinha sendo produzido nos anos 80 e início dos 90, sendo que a radicalização ou ênfase de alguns aspectos se deverá, sobretudo, ao impacto das novas tecnologias comunicacionais e biológicas na cena atual, criando textos que buscam um reencaixe para virtualizações e simulacros ou apenas realçam o tempo/espaço caótico. Surgem romances minimalistas e fragmentários, formatados pela realidade que os ultrapassa em complexidade como em alguns textos de João Gilberto Noll. Multiplicam-se as narrativas de viagens que facilitam a sucessão de eventos aleatórios num mundo destituído de qualquer épica, como exemplifica Mauro Pinheiro.

METALINGUAGEM E INTERATIVIDADE - DESFRONTEIRIZAÇÕES

Fazer literatura hoje é, freqüentemente, discutir o processo de criação, a difícil passagem ao plano propriamente artístico, aquele que transfigura o real. Na era da supercomunicação e hiperinformação, os textos, por vezes, submergem num mar de diálogos com o discurso midiático e seus diferentes suportes, repetindo estereótipos numa estética de simulacros.

A metalinguagem narrativa desenvolve-se e complexifica o viés assinalado a propósito da literatura do simulacro. Produz sentido dialogando de forma crítica com as ciências sociais. Misturam-se sempre mais as fronteiras dos discursos. Cresce a responsabilidade discursiva afetando o lugar do narrador, bem como a identidade e a existência dos personagens como exemplificam as narrativas *Barco a seco*, de Rubens Figueiredo ⁵ e *Nove noites*, de Bernardo Carvalho ⁶. A narrativa de *Barco a seco* percorre, na busca da identidade do personagem central Emílio Vega e no reconhecimento da autoria de sua obra, um verdadeiro processo arqueológico. Gaspar, o narrador, é levado pelo falsário Cabrera ao cenário de uma demolição e reconhece os restos de grande teto pintado por Vega e também seus pincéis. De alguma forma, criar, imitar, falsificar, não passam de processos de construção narrativa.

Paradoxalmente, o que o narrador procurara não era o que descobrira e conclui que deveria tudo esquecer já que “só no esquecido podia subsistir alguma verdade”. A obra de Bernardo Carvalho, *Nove noites*, não faz concessão ao mercado e seu receituário e oferece-nos instigante romance no limite da antropologia e da filosofia da linguagem. Como afirma Ilana Strogenberg, o sucesso e a crise da antropologia se ligam ao modo desta ciência experienciar a realidade como criação simbólica. Em *Nove noites*, percorremos, de forma meio desnorteada, numerosas hipóteses, seguimos trilhas sobre os motivos do suicídio ou assassinato de Buell, personagem central, de seu casamento ou da suposta riqueza a ele atribuída. Tudo sob a suspeita de que, assim como algumas tribos inventam relações de parentescos inexistentes para possibilitar o sentido, nossas informações poderão fazer parte de sistema de signos produzidos dentro de diferentes organizações sociais, cujos códigos nos escapam.

CARMEM SOU EU – UM CAMINHO VIRTUAL

O viés metalingüístico acentua o trânsito entre o real e o virtual e *Corpo presente*, de João Paulo Cuenca ⁷, pode ser lembrado nesta linha. Autor da novíssima geração, faz da busca da criação o tema de seu livro. Tenta garimpar algo que preste, algo que dê certo entre a fugacidade da idéia e o que consegue escrever no computador. Seu livro é na verdade o trânsito deste esforço para traçar uma Carmen ideal percorrendo uma Copacabana decadente.

Idéia chave para avaliação do livro é a afirmação do narrador no capítulo 23 que, de certa forma, vem confirmar a opinião do leitor dos capítulos anteriores: “A gente faz crônica e conto, mas não tem conteúdo para escrever um romance” ⁸. Sem dúvida, se falta ao autor e à literatura de sua geração a esperança que cria enredos e devires, não lhe falta imaginação perceptiva para o registro de Copacabana. É por vezes jornalístico e cotidiano, “anda pelas ruas procurando o que pensar”, freqüentemente obscuro no registro dos encontros e orgias que se repetem talvez excessivamente na narrativa. Numerosos são também os momentos em que deparamos com versões efetivamente poéticas. Em paralelos metafóricos com a física ou com a música tenta comunicar o sentimento da

complexidade da criação, a diferença e a indiferença de Copacabana, a unidade e a multiplicidade de Carmen, de Alberto, seus desdobramentos ficcionais. Carmen é a musa que o empurra para a frente, procurada e achada em cada beco sujo, em cada conjugado. É mãe, é filha, é prostituta e em determinado capítulo mistura-se ao narrador, justificando nosso título da resenha: Carmen sou eu.

Uma seqüência de textos/crônicas encimadas por números primos são costuradas pela busca de Carmen, uma linha de tempo paralela ao real, ao cotidiano. Carmen é seu espelho: “Essa procura pelo meu reflexo dentro dos seus olhos representa o caos. Paixões corriqueiras e semanais – eu estou sempre disposto a largar tudo e me perder dentro do espelho. Eu estou sempre abrindo portas e jogando tudo pra depois, perdido entre lençóis sujos, cabelos pintados e uma infinidade de cheiros de mulher” 9.

Poderíamos dizer que João Paulo Cuenca possui uma rara sensibilidade para perceber que o corpo amoroso tem muito de não concreto. O corpo do outro, como o nosso próprio, é atravessado pelo desejo, é ficcional, em última instância. Daí ser sugestivo o título do livro *Corpo presente*, para falar de um corpo que não existe concretamente, mas sim num vai-vem do real ao virtual que justifica a vida do narrador e a produção do romance. O conceito de presença corporal amplia-se definitivamente no romance de João Paulo: “mesmo morta você está quente, Carmen. Eu não consigo fazer você morrer em mim. Sei que você está aqui neste quarto, mesmo não estando”.

O SENHOR DAS PALAVRAS: ESCRITURA, CRIATIVIDADE E AUTORIA

É Budapeste, mas poderia ser qualquer outro cenário que remetesse à estranheza da linguagem, este lençol de sentido que percorre a narrativa: “aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro” 10. A língua, de alguma forma, é sempre estrangeira, parece afirmar o autor. Possuir a linguagem como um corpo é o que promove o projeto da escrita. No esforço da criação literária, o Sr. Costa, personagem central, ghost writer, escreve nos corpos das mulheres: “passei a assediar as estudantes, que às vezes me deixavam escrever nas suas blusas, depois na dobra do braço, onde sentiam cócegas, depois na saia, nas coxas” 11. É sintomático o fato de que a semiologia do corpo, sem a tradução verbal, a dinâmica texto/imagem seja seguidamente objeto das reflexões do narrador. Chegando a Budapeste examina com atenção a gesticulação da apresentadora loura na televisão com seu cabelo repolho, voz esganiçada, rosto rubro e inchado; a propósito de sua esposa, também apresentadora de televisão, registra que fala como se desconhecesse o sentido das palavras. O corpo e a palavra precisam coincidir e os esforços não são poupados neste sentido, incluindo aí as críticas ao descontrole das palavras que fogem de seus autores, negando-se à apropriação. Segundo Negri 12, o que interessa é que o nome chame a coisa à existência. Nome e coisa ao

mesmo tempo é que imprimem verdade ao discurso como resultado do esforço contínuo que nossa experiência propõe como linguagem.

Tais questões estão no cerne da narrativa de Budapeste, em que o Sr. Costa produz discursos, artigos para terceiros, numa multiplicação incessante da perda de autoria, patente nos diversos episódios que se sucedem e cruzam no romance. A firma em que trabalha radicaliza a situação, quando contrata vários autores para escrever no estilo do protagonista. Simulacros do simulacro. Como fuga a tal desconforto, nosso herói passa a produzir autobiografias, fechando-se em pequena sala da empresa. A questão da identidade ficará progressivamente em foco no momento em que os autobiografados ganham fama e um deles seduz a mulher do escritor anônimo: Vanda. A travessia da distância entre as palavras e as coisas transforma-se no próprio roteiro narrativo. Para tanto, o personagem volta a Budapeste onde aterrissara a primeira vez por acidente técnico do avião e resolve mergulhar no mar de palavras húngaras até se tornar um expert. Confessa sua preferência progressiva pelo mundo das imagens visuais e sonoras em confronto com o mundo das letras. Mais que a escrita das palavras procura sua sonoridade: atrás de palavras mais sonoras percorre os canais de televisão. No coração da fraude acontece, entretanto, uma vitória da arte, afirma Leandro Konder em recente artigo. Na língua que acabara de aprender, José Costa se transforma em poeta e vende seus versos para prestigiado autor húngaro. Acentua-se o lado irônico do discurso que põe em xeque os limites dos esforços generalizados para atingir a celebridade.

A falta de identidade, segundo Marcus Vinicius, em “O homem que sabia javanês”¹³ é um dos identificadores da cultura bruzungandense brasileira – acolhimento do estrangeiro numa postura de imitação. Há ecos deste viés da produção de Lima Barreto no romance de Chico, sobretudo do conto em que Castelo, personagem central, tem êxito na carreira porque se faz passar por professor de javanês.

Em recente artigo no Mais, da Folha de S. Paulo, Silviano Santiago afirma que a própria língua portuguesa é que, por falta de flexibilidade intelectual dos letrados, se tornou tacanha e teve reduzidos tanto o seu vocabulário ideológico e geopolítico quanto o seu fraseado enciclopédico. Chico Buarque não colabora para os males assinalados no artigo. Seu trabalho é essencialmente literário, politicamente conectado e sua narrativa, sem hermetismos ou metáforas vãs seduz ininterruptamente o leitor.

ESPAÇOS DE VIOLÊNCIA

Ricardo Piglia, em recente entrevista para o caderno Mais, da Folha de S. Paulo, acentua a importância da mistura de gêneros e assinala a inclinação do público pelo romance policial. Entre os possíveis sentidos da voga do thriller policial está certamente o de que tal gênero se presta, especialmente, à expressão da velocidade e complexidade que caracterizam o mundo contemporâneo, quando o mercado dita as regras do jogo, a ética é a do lucro e o Estado entra numa retração minimalista. A desregulamentação geral propicia ações que têm

na corrupção a sua lógica. A narrativa de *O Invasor*, de Marçal Aquino ¹⁴ dá visibilidade às conexões esdrúxulas que permeiam as relações entre diversos grupos sociais e instâncias governamentais. O nó ficcional é o contrato escuso entre firma construtora e membro do governo com o envolvimento de propinas, não-licitação e até crimes. A construção do tempo/espaço do romance de Marçal Aquino é emblemática, sendo primoroso o modo como o autor distribui e mistura os diferentes espaços sociais implicados na trama que mereceu transcrição fílmica de grande sucesso. Efetivamente, o “novo romance policial” cujas tramas começam a ser estudadas ¹⁵, propicia linguagem em que se inserem tendências da escritura contemporânea como: estruturas interativas, estrutura em rede. Isto fica claro se pensarmos nos romances *O campeonato*, de Flávio Carneiro ¹⁶ e *Santo dia*, de Lilian Fontes ¹⁷. Diversas possibilidades são abertas pelos autores e é deixada ao leitor optar por este ou aquele caminho e resolução, seguindo pistas dadas muitas vezes por intertextualidade ou multiplicidade de relatos. É a tônica na recepção como prega a comunicação num momento em que tece loas ao leitor e ao espectador ativo. Na realidade, ficamos em dúvida sobre a real eficiência literária de tais estratégias por vezes superficiais. Talvez, apenas explicitem a interação que sempre variou de leitor para leitor como bem acentuou Barthes ¹⁸.

7

O caminho que vai de Gutenberg à Blogosfera, para pensarmos num universo narrativo bastante popular propiciado pelas novas tecnologias, é feito de cruzamentos estranhos, hibridizações variadas cujos efeitos, em termos de real ou maior diálogo com o leitor, maior liberdade e interferência democrática, estamos ainda incapacitados para avaliar.

Notas

1. GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
2. _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
3. _____. Op. cit., p. 15.
4. VILELA, Luís. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
5. FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
6. CARVALHO, Bernardo. *Nove noites: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
7. CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
8. Op. cit., p. 29.
9. Idem, ibidem. p. 88.
10. BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 8.

11. Op. cit., p. 39.
12. NEGRI, Antônio. *Kairòs, Alma Venus, Multitudo*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 23.
13. VINÍCIUS, Marcus. “O homem que sabia javanês”. Tese de Doutorado (mimeo).
14. AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
15. Ver sobre o assunto FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
16. CARNEIRO, Flávio. *O campeonato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
17. FONTES, Lilian. *Santo dia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
18. BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

Referências bibliográficas

- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARNEIRO, Flávio. *O campeonato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- CARVALHO, Bernardo. *Nove noites: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- FIGUEIREDO, Rubens. *Barco a seco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- FONTES, Lilian. *Santo dia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
- _____. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- NEGRI, Antônio. *Kairòs, Alma Venus, Multitudo*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- VILELA, Luís. *A cabeça*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VINÍCIUS, Marcus. “O homem que sabia javanês”. Tese de Doutorado (mimeo).

O lugar das letras: a literatura e a paratopia do autor

Sérgio Arruda de Moura

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ (1992). Graduado em Comunicação (Jornalismo) pela Universidade Católica de Pernambuco e em Letras (Inglês e Português) pela Universidade Federal de Pernambuco (1981), com mestrado em Letras pela mesma Universidade (1986). Professor da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

Este texto encontra-se concebido na relação que se sustenta socialmente entre três possíveis vertentes convergentes à criação literária, quais sejam o trabalho final em si ou *a obra*; o *autor* como pessoa que reuniu as condições necessárias para sua produção; e as *circunstâncias sociais* que geraram aquelas condições, na sua totalidade, embora esta totalidade jamais seja apreendida. A teoria disponível até hoje e que organiza as formas de abordagem do literário se divide, a meu ver, em pelo menos dois níveis básicos de análise: a *estruturalista*, que pretende investigar as formas internas de constituição e funcionamento do trabalho literário; e a que chamarei de *discursiva* por reunir as diferentes visões que podemos ter do trabalho literário no seu trânsito social, na sua imprescindível relação com a figura autoral e com o mercado de trabalho, enfim, na sua relação com o lugar que ocupa esta importante e presente instituição que é a arte literária.

Outros níveis de análise são subsidiários daqueles dois anteriormente citados. Um deles é o de gênero. A definição *a priori* do gênero a que pertence tal ou qual trabalho em análise se mostra, a maior parte das vezes, suficiente para encaminhar uma análise. Outros níveis são aqueles que condicionam a análise ao *estilo* (mais subscrito e subsidiado pelo autor) ou à *escola literária* à qual pertence – ou, em tese, pertenceria – o autor (aqui, o que subscreve ou a subsidia é a “confraria” de escritores reunidos em um ideal de época e de um mercado literário).

Assumirei o nível discursivo, entendendo o discurso como o lugar imprescindível de onde emanam todos os sentidos possíveis da obra, se eles pudessem ser mensurados, catalogados e devolvidos à obra para melhor leitura. O discurso é chave das práticas narrativas, uma vez que endossa a linguagem em ação. Todo texto chega à categoria de discurso quando as demais forças coerentes com os universos da linguagem ganham espaço na obra. Do texto ao discurso formula-se a autêntica assimilação da obra. Neste percurso, perguntamos: que relações coexistem entre autor e obra; que forças geraram tal poema, ou tal obra poética, e como ele ajuda a construir a solidez de uma determinada literatura?

Partirei do pressuposto de que a condução do trabalho literário cabe à narrativa ou à narratividade. Esta se deve ao trabalho do narrador numa perspectiva intra-sistêmica, onde se verificam estilo, pertinência a uma escola, a um gênero, porque a obra também se insere numa totalidade fechada sem outra finalidade que não ela mesma, algo como *a arte pela arte*. Já na perspectiva extra-sistêmica (externa à obra) um conjunto de fatores se destaca, sendo o primeiro o problema da pertinência do escritor a um lugar, onde socialmente se situa, e a um para-lugar, construído à força da atitude, digamos, criadora, que emerge da insatisfação igualmente criadora, sentida pelo escritor. Recorreremos ao trabalho de Dominique Maingueneau, *O contexto da obra literária* (1995) na qual ele discorre sobre a obra, o escritor e o campo literário, nos conflitos e tensões relacionados a estas três categorias.

Tomarei, para o desenvolvimento deste texto, a obra do poeta pernambucano Manuel Bandeira, nascido em Recife, como baliza, ou intra-contexto final desta série de pertinências à qual já me referi, com o objetivo de flagrar ali a diversidade de conjecturas apontadas na obra de Maingueneau. A exclusividade da figura de Bandeira se relaciona de forma tanto singular quanto conjuntiva com os universos sociais da criação e confirmação da literatura como lugar social, espaço paratópico necessário à criação individual. Como veremos, na obra de Bandeira uma nostalgia paratópica (um lugar além daquele do autor-poeta e também cronista, além de crítico de arte e literatura) onde ele situa a gênese de sua criação poética como sendo as cidades de Recife, Petrópolis, os vários bairros boêmios do Rio de Janeiro, o sanatório de Clavadel (Suíça), onde ele se tratou de uma tuberculose, em 1913. Contudo, além do poeta, tivemos o cronista Bandeira, cujas crônicas são um testemunho sensível, um conjunto de quadros urbanos montados por um bom *olheiro*, por um bom apreciador do povo e de seus costumes e por um bom crítico das transformações operadas na cidade onde viveu por mais tempo: o Rio de Janeiro.

O conjunto de observações operadas pelo Bandeira cronista da cidade são avaliadas aqui de forma coordenada às observações que fez Benjamin (1989) sobre a obra de Baudelaire, onde este compõe o perfil do boêmio e do *flâneur* em uma metrópole emergente do capitalismo. A obra de Benjamin (citada) enriquece a forma de constatação dos lugares imaginários da criação e da observação aguda dos tipos e cenas pitorescas dos espaços presentes na obra do escritor-cronista engajado na observação da cidade. Nestes termos, recorremos a um quadro sucinto de demonstrações, na obra de Benjamin, sobre o poeta simbolista francês do século XIX. Benjamin, ao abordar a obra e o trânsito social de Baudelaire, flagrou-a como um certo modo melancólico e boêmio de estar no mundo em transformação, em uma metrópole – Paris – que reunia, já na segunda metade do século XIX, todas as conseqüências do capitalismo, ou seja, de uma nova forma de produção que atingia o modo de circular pela cidade e criava novos personagens citadinos. A obra de Baudelaire espelha esta transformação, sendo ele mesmo um vivente da experiência do desconforto da transformação de um mundo do qual não retirava o benefício de ser escritor, a exemplo de tantos outros do seu tempo. A qualidade do trabalho do escritor emergia, no auge do capitalismo, das estratégias mais diversificadas de “autenticação”, que Baudelaire tanto criticava. Seu lugar de boêmio era o mesmo lugar habitado pelos seus personagens, pela *flânerie* que abundava pelas ruas coloridas e repletas de vitrines e galerias da Paris oitocentista, plena das marcas da modernidade inteiramente condizentes com uma das cidades mais desenvolvidas da Europa. Neste espaço, Benjamin percebeu este conflito, esta existência instável em Baudelaire: “não houve nada a que não tivesse de renunciar durante o transcurso de sua existência instável, tanto dentro quanto fora de Paris (BENJAMIM, op. cit., p. 71). Quanto aos proventos auferidos pela sua atividade de escritor, ele ficou à margem de qualquer lucro experimentado por

outros escritores de seu tempo. Na verdade, “fugindo dos credores, metia-se em cafés ou em círculos de leitura” (BENJAMIN, id., p. 44)

Mas, tais marcas tanto de autenticação do literário quanto de vicissitudes do *mercado editorial*, do *lugar de pertinência do escritor*, da *experiência cidadina*, eu as levarei para a obra de Bandeira (1886-1968) por conta de três fatores: foi Bandeira, dentre os poucos poetas brasileiros, aquele que viveu exclusivamente para a poesia – não da poesia; foi ele quem muito intensamente viveu o sentimento nostálgico da infância, do lugar da infância, de um suposto lugar de realizações, uma Pasárgada; e também foi ele o poeta-cronista que na realidade editorial brasileira sobreviveu intelectualmente também das páginas dos jornais para os quais colaborava. Estas três condições me parecem suficientes para realizar um trabalho que ponha em foco as determinantes do conflito entre o autor e as forças sociais e culturais que determinam as próprias condições de criação.

Maingueneau tem uma contribuição a oferecer quando o contexto surge com a força emanada dos diversos dispositivos teóricos que chama para a obra sua dimensão pragmática, aquela que relaciona texto a contexto, enunciado à enunciação. Maingueneau (op. cit.) elabora as categorias de *enunciação*, *escritor* e *sociedade* como categorias produtivas imprescindíveis do texto literário, naquela concepção discursiva. Desta forma, quer chegar ao conceito de *paratopia*. Neste, lemos que a literatura se mostra com um espaço de desenvolvimento do não espaço, noção que parte da constatação de que é impossível a um escritor produzir a partir de um “solo institucional neutro e estável” (op. cit., p. 28) e que “o escritor nutre seu trabalho com o caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento ao campo literário e à sociedade”(1995, p. 27).

A obra de Bandeira, ao reunir poesia e prosa (crônica), tanto quanto o fez Baudelaire (ainda que eu não queira equiparar a obra de ambos sob nenhum aspecto), deu margem a um tratamento metalingüístico, ou autocrítico, de sua própria obra, além daquele da observação do espaço urbano. Ao escrever *Itinerário de Pasárgada* (1954), espécie de memórias (autobiográfica e bibliográfica), ele tenta chegar a um discernimento de sua própria obra no panorama da literatura brasileira de modo a contemplar o campo da poesia e da vivência nos seus conteúdos inesgotáveis de emoção. Ao escrever “Evocação do Recife” (*Libertinagem*), “Vou-me embora pra Pasárgada” (idem) e “Saudades do Rio antigo” (*Mafuá do Malungo*), dentre outros, reconheço a constituição da paratopia do poeta Manuel Bandeira. Também nas crônicas esta paratopia extrapola o âmbito da poesia propriamente dita de forma quase obsessiva.

Ao espaço social do autor (*écrivain*) corresponde um espaço desejado, paratópico. Uma mesma pessoa (o escritor) ocupa os espaços institucionais destinados ao evento da produção literária, das academias, do lançamento em noite de autógrafo, enfim, daquele espaço que na França Iluminista se chamava República das Letras. O outro espaço é o da criação necessária obtida à custa de um paradoxo. “Se os homens de letras formam uma ‘república’,

esta só existe de maneira paradoxal, dispersa no interior do corpo político” (MAINGUENEAU, op. cit.: 28).

Ora, sabemos que a uma obra literária corresponde uma figura física que a produziu, mas que insistimos em conduzi-la para uma dimensão social apartada de sua produção. Faltam-nos os mecanismos adequados que nos permitam supor que aquela obra surgiu de certas conveniências sociais vividas pelo autor, o que inclui acesso a certos espaços de projeção de sua figura. Também sabemos que a figura pessoal do escritor, ela mesma, mergulha na condição de uma entidade que, por vezes, ultrapassa a própria qualidade estética de sua obra. Hoje, com a versatilidade e abundância dos meios de veiculação da informação, considerando-se também as proeminências da sociedade do espetáculo, uma certa classe de escritores está à frente de sua obra, e que esta só lhe serve para dar projeção. Percebo aqui a contradição: tanto existe uma literatura que projeta o escritor quanto um escritor que projeta sua literatura. Este último é aquele que não se nega a uma entrevista, a exibir nas revistas fotográficas a sua mansão ou um certo estilo de vida que oscila entre diversas formas de sofisticação ou idiosincrasias. Aquele outro é o escritor, este mais comum, que luta contra injunções sociais de reconhecimento. Entre estas injunções está a pobreza (o século XIX é pródigo em escritores que lutaram contra a pobreza e/ou perseguição política ou censura a sua obra). O drama pessoal de Dostoiévski às voltas com as restrições financeiras, o conflito com o pai e a posterior reclusão na Sibéria parece querer nos advertir de que sua paratopia é uma continuação do seu próprio espaço social. Maingueneau chama o exemplo de Balzac. Na *Comédia Humana*, “constrói com brio a fortuna dos seus heróis”, ao mesmo tempo em que “tenta organizar um novo regime de direitos autorais” e “é também o homem, cercado de credores, cuja vida é uma longa luta contra a pobreza” (1995, p. 40).

A situação paratópica do autor o conduz a se identificar com todos aqueles que parecem escapar das linhas divisórias, diz Maingueneau (1995, p.36). São eles os boêmios, mas também judeus, mulheres, palhaços, aventureiros, índios da América... A condição do escritor oscila, pois, entre um lugar e um não lugar, entre a integração e a marginalidade; a literatura é nutrida da irreduzível instabilidade entre a miséria e a riqueza, e, acréscimo, entre o talento e a mediocridade.

Definidas as condições do lugar de produção, daquela extrema necessidade de alcançar e dar vida ao impossível, ao marginal, ao lugar-fora marginal às instituições – esta localidade paradoxal chamada paratopia –, o escritor também tem de se relacionar de maneira particularizada com as condições de exercício da literatura de sua época. Maingueneau se vale dos aspectos biográficos de dois poetas simbolistas franceses de finais do século XIX: Verlaine e Mallarmé. O primeiro, um modesto funcionário público municipal; outro, um professor do ensino secundário: “Enquanto Verlaine, após um período de ajuste entre seu emprego administrativo e a vida de boêmio, naufraga numa existência caótica, Mallarmé aparentemente leva a vida organizada de um modesto professor de inglês” (1995, p. 45).

Sobre o autor, que se distingue do narrador, que nos quadros da análise estruturalista figura como a evidência maior da narrativa, Macherey, citado por Wolff (1982) traz para a crítica *discursiva* um tema pertinente aos dois níveis de análise: o problema do assujeitamento ideológico patrocinado pela linguagem. O autor,

como produtor de um texto, não fabrica os materiais com os quais trabalha. Nem esbarra com eles como se fossem fragmentos à sua disposição, espontâneos e errantes, úteis na construção de qualquer tipo de edifício. Eles não são componentes neutros e transparentes que têm a virtude de desaparecer na totalidade para a qual contribuem, dando-lhe substância e adotando suas formas (MACHEREY, apud WOLFF, 1982, p. 134).

O escritor produz dentro de certas conveniências que domina plenamente ou pensa dominar. Ou percebe que, em alguns planos, ele reina, em outros, não sabe exatamente o que o conduz. Este último caso parece ser o de Bandeira, ao afirmar em mais de um momento de sua obra não estar plenamente convicto de que é um poeta, talvez apenas um poeta menor. O amadurecimento de sua poesia necessita de certos impulsos proporcionados pela própria confraria de escritores. “Uma tarde voltei para casa seriamente impressionado de ter ouvido, na Livraria José Olympio, Rachel de Queiroz me dizer: ‘Você não sabe o que sua poesia representa para nós’” (*Itinerário para Pasárgada*, em *Poesia completa & prosa*, 1986, p.101). Fazer a poesia pode ser um modo de iludir o sentimento de vazia inutilidade, como atesta. “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer” (*Itinerário*, p. 92). A linguagem adota o autor e não o contrário. Aquela preexiste a este. Lembremos a citação anterior de Macherey. Talvez daí venha a intensa necessidade de ser acudido pelos textos preexistentes na literatura a que ele se dedica, incluindo os poetas estrangeiros e os poemas que ele escreve em francês. O campo literário existe anteriormente ao poeta, porque a poesia é um atributo da linguagem, portanto de categorias inconscientes administradas ilusoriamente por que se apossa dela como poeta.

Quando nos debruçamos sobre *Pasárgada*, além de percebermos o não-lugar do poeta como lugar intensamente desejado, percebemos também aquela correlação essencial ao ato da criação entre o lugar e o não lugar.

Em “Evocação do Recife”, a cidade dá forma à excelência nostálgica coerente com a poesia de um poeta que nem se situou como parnasiano, nem como modernista. O poeta busca o lugar da poesia. As reminiscências de Bandeira (*Itinerário para Pasárgada*, in *Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 33) “encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra – a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia”, um itinerário para *Pasárgada*, esta paratopia, refúgio necessário da criação.

A morte que sempre sondou-lhe, vaticínio da tuberculose, é o oposto da infância. “Sou bem nascido. Menino/ Fui, como os demais, feliz”, mas então:

“Depois, veio o mau destino/ E fez de mim o que quis”. “Eu faço versos como quem chora.../ – Eu faço versos como quem morre” (Epígrafe e Desencanto, em *Cinza das Horas*, p. 119-20). Mais tarde, em *Libertinagem*, tem-se: “A vida inteira que podia ser ter sido e que não foi” (Pneumotórax, p. 206). São muitas as passagens em que a vida social “normal” é impossível: são, portanto, a morte e a nostalgia que abrem os caminhos para Pasárgada. O “Recife.../ Meu avô morto./ Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa de meu avô” (Evocação do Recife, em *Libertinagem*, p. 214) é apenas um espaço de reminiscências e da nostalgia de quem vê a desintegração, a descaracterização urbana, pelo menos, como caminho para a poesia:

Revi afinal o meu Recife.

Está de fato completamente mudado.

Tem avenidas, arranha-céus.

É hoje uma bonita cidade.

Diabo leve que pôs bonita a minha terra!

(Minha Terra, em Belo Belo, p. 283)

Seria, contudo, o poeta alheio ao progresso? Distingo progresso de “progresso”. Sua paratopia é a da cidade preparada para a infância. Nas crônicas, veremos que a cena urbana ora o atrai em comunhão, ora devolve em lástima sua consciência nostálgica.

A Rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças
[da casa de Dona Aninha Viegas

...

Rua da União...

Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância

Rua do Sol

(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de Tal)

(Evocação do Recife, em Libertinagem, p.

212)

Conhece-se bem, socialmente, o espírito sensível que deplora a transformação urbana das cidades brasileiras, em direção ao desalinhamento urbano, à destruição da arquitetura colonial dos casarões em nome de um progresso desordenado e descaracterizador das cidades.

Outro dado a ser observado é “a maneira particular como o escritor se relaciona com as condições de exercício da literatura de sua época” (MAINGUENEAU, op. cit., p. 45). Os inúmeros poetas e não poetas que dão título a muitos poemas seus evidenciam a necessidade de concessão de um tom apologético à poesia brasileira. Os escritores formam uma confraria: os cafés, os salões, as academias, e, no caso brasileiro, a livraria, entre ela a José Olympio, onde os escritores se encontravam. Maingueneau, na tradição da literatura européia, não distingue o café do salão: “A diferença entre o café do século XIX e o salão dos séculos XVII e XVIII intervém na própria definição da condição da literatura

nas sociedades envolvidas. O *salão* participa de uma sociedade onde o escritor vive principalmente de proteções e de gratificações” (op. cit., p. 32).

Ora, a empresa editorial brasileira, nos anos de afirmação da literatura brasileira no século XX, principalmente nos anos do Modernismo, não era uma atividade propriamente industrial. Esta observação, de certa maneira, define as condições atuais de produção e circulação do livro. Em 1936, o poeta, aos 50 anos, publica *Estrela da Manhã*, por especial obséquio de Luís Camilo de Oliveira Neto que o presenteou com o papel com o qual se imprimiram 47 exemplares do volume (o papel não deu para os 50 anunciados), segundo consta na “Cronologia da vida e da obra”, por Francisco de Assis Barbosa (*Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 107). Há um problema de números aqui, pois em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira escreve: “Declarou-se uma tiragem de 57 exemplares, mas a verdade é que o papel só deu para 50”. Em nota “Nota Preliminar” à *Estrela da Manhã*, Múcio Leão dá o tom das circunstâncias editoriais de publicação de um autor já consagrado: “Sou um dos raros mortais felizes que possuem a *Estrela da Manhã*”. O aspecto anedótico deste incidente ilustra a atividade editorial como sendo um esforço do próprio escritor e não de um possível agente literário.

A confraria de escritores, reunidos em torno da celebração do cinquentenário de Bandeira, faz publicar, desta vez, 201 exemplares de *Homenagem a Manuel Bandeira*, com poemas, estudos críticos, comentários e impressões sobre o poeta. Ao todo, 33 entre os mais importantes escritores modernos do Brasil colaboraram nesse livro. Também em *Itinerário*, ele se reporta a certas contingências editoriais muito em voga na empresa editorial brasileira desde o Romantismo, quando os poetas custeavam suas próprias publicações: “Em 1930 publiquei a minha quarta coleção de poemas: *Libertinagem*. Edição de 500 exemplares, impressa em Paulo, Pongetti & Cia., mas custeada por mim” (p. 74-5). Mais adiante (p. 84-5): “O ano de 1937 me trouxe o primeiro provento material que me valeu a poesia: os 5.000 cruzeiros do prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira, da qual vim a fazer parte em 1942. Parece incrível, mas é verdade: *aos 51 anos, nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão*” (grifo meu). Mas o mínimo é o máximo. “Por isso, maior alvoroço me causaram aqueles cinco contos do que os cinquenta que me vieram depois, em 1946, como prêmio atribuído pelo Instituto Brasileiro de Educação e Cultura” (id., p. 85).

Lançados os fundamentos do terreno instável em que se situa a literatura de Bandeira, evoco todos os poemas na técnica da intertextualidade e aos lugares sagrados eleitos pela natural nostalgia de poeta. Esta nostalgia retorna numa outra série de textos, as *Crônicas da província do Brasil* (em *Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 439-471). Em “Bahia”, uma das crônicas, Bandeira louva o aspecto tradicional da cidade onde “a tradição está viva, integrada no presente mais atual, dominando estupendamente o progressismo apressado, sovina e tapeador que tem desfigurado as nossas cidades litorâneas, que estragou completamente o meu Recife” (p. 441).

Resistência cultural? Sabemos bem do fervor de renovação que tomou conta da mentalidade dos governistas, estimulada pelos discursos de progresso engendrados desde o fim da República Velha. E continua: “Há muita gente ingênua para quem progresso urbano é avenida e arranha-céu” (idem). Parece haver uma divergência entre preservar o passado e esquecer o futuro no modo brasileiro de encaminhar questões urbanas.

Afora a nostalgia da cena e do cenário perdidos da infância, Bandeira-cronista ora deplora, ora louva a transformação da cidade. Esboço aqui o quadro etnográfico dos tipos e das cenas que lhe chamaram a atenção em *Andorinha Andorinha*, coleção de crônicas que datam de 1923 a 1963 (*Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 657-701). O Rio de Janeiro de 1931 era uma cidade que começava a ensaiar os traços que ostenta hoje no que diz respeito à cultura de praia. Os banhos eram encarados ainda como “cura do sol” e as vestimentas necessárias causavam furor nos moralistas. Uma medida municipal proibia a circulação dos banhistas em trajes de banho fora das praias, medida com a qual concordava o cronista. Não faltavam “mirones”, o curioso que “vai às praias para observar ou para gozar um pedaço [...] Não é solidário moralmente com os banhistas” (p. 667). O cronista confiava no hábito da seminudez em campo próprio como motivo suficiente para a adaptação aos novos costumes. Para o bom apreciador do sol, “difícilmente um corpo que passa o tira da abstração saudável [...] ao passo que para o que não frequenta a praia como banhista aquilo parece [...] uma pouca vergonha” (idem). O mesmo Rio de Janeiro de 37 anos depois já era devoto da pura abstração saudável. É o que podemos observar junto com Nelson Rodrigues em crônica de 1968 (*O óbvio ululante*, 1993, p. 155): “Ainda ontem, passei pela Avenida Atlântica ... Vi várias vezes esta cena: – uma menina linda, de biquíni, comprando um refrigerante na barraquinha. O crioulo destampava a garrafinha”.

O cronista que observar o Rio de Janeiro hoje há de se fixar na cena da praia e concluir pela naturalização do hábito e não há de estranhar que o crioulo do grapete destampe a garrafinha e não faça nenhuma concessão de um olhar para “a nudez adolescente, tão próxima, tangível” (idem).

A cidade real acontece à revelia de qualquer tratado organizacional e se estabelece de forma triunfal sobre qualquer planejamento. Este planejamento tanto pode sucumbir pela força do hábito coletivo, quanto pela voracidade da natureza. Bandeira se referirá mais de uma vez aos planejamentos urbanos que não deram certo. Os mangues transformados em canais com projetos voltados para o embelezamento retornam às origens de mangues ladeados pela pobreza e pelos detritos industriais. “O canal encheu-se de pixe, onde encalhavam as barcas que o deveriam limpar; as ruas largas ladearam-se de casinhas baixas de porta e janela”. (*Flauta de papel*, em *Poesia completa & prosa*, op. cit., p. 478) Outros planejamentos triunfam. O alargamento da avenida Rio Branco, por exemplo, redundou em mais espaço para a circulação e conseqüente distensão do carnaval apertado da Rua do Ouvidor. Isto parece uma lástima para o Bandeira cronista, como se o alargamento da avenida fosse o similar da destruição de um quintal da Rua da União no Recife de sua infância. Os automóveis fechados também des-

fechavam um golpe no carnaval, bem como a supressão dos alto-falantes nas ruas. E o que dizer da diluição da “fronteira entre a cultura negra e a branco-européia” da cidade do Rio de Janeiro? Os costumes afrouxados são resultado de certas intervenções na fisionomia da cidade ou seriam resultado da intensa mobilidade natural do povo? Ante a invasão dos negros nas brancas areias do Leme ao Leblon, o que Bandeira assistia era à intensa mestiçagem das crenças, essa mesma mestiçagem que chamamos hoje de sincretismo religioso. “Não é raro ver-se recebendo o batismo do badalaô uma autêntica loura bem vestida”, cena contemporânea que Bandeira, em janeiro de 1959, observa na crônica “Iemanjá na Praia” (p. 684-5).

Quando um poeta se põe a escrever sobre a cidade e sua gente, em especial nas condições em que Bandeira poeta escreveu, me parece natural que uma certa melancolia se aposse dele, e os espaços paratópicos da infância se façam sempre presentes. Um poeta há sempre de deplorar a perda nostálgica da mãe e do pai, das origens e dos fantasmas da criança despontando para o mundo. Os demais personagens de sua criação só poderão despontar do espaço mais imediato da vida, o da cidade, lugar de intenso trânsito social, incluindo o trânsito dos textos, em especial o das crônicas, lugar para onde os personagens em perfil são devolvidos com a sobrevida proporcionada pela memória dos livros.

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa & Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989. Obras Escolhidas III.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

Duas almas que habitam as cavernas de um cérebro natural e urbano: os ambientes da poética de Álvares de Azevedo

Rafael Fava Belúzio

Mestrando em Estudos Literários (Literatura Brasileira) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); graduado em Letras (Língua Portuguesa/ Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Marcos Rogério Cordeiro Fernandes

Graduado em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1992), mestre e doutor em Letras pela UFRJ. Professor Adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais.

Muito nos chama a atenção o fato de nenhum comentário crítico, nenhum estudo ou sequer um outro literato ter conseguido destacar a estrutura central da obra *Lira dos vinte anos* (1853) tão bem quanto o seu próprio autor, o jovem Álvares de Azevedo, feita a ressalva, é claro, daqueles que retomaram a referida estrutura em seus estudos, com fizera Antonio Candido (1975). Segundo Azevedo, “a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (2000, p.190). Assim, considerando a “binomia” a estrutura central do texto em questão, nosso trabalho partirá de fatores exteriores à *Lira dos vinte anos* objetivando analisar em que medida eles são internalizados a ponto de favorecerem a construção dos ambientes nos quais se encontram as duas almas referidas por Álvares de Azevedo. Para fazermos a análise de como se dá esta binomia azevediana nas representações sócio-espaciais, optamos pela utilização do método crítico desenvolvido por Antonio Candido (1975) e (1976), Lucien Goldmann (1973) e (1979) e Mikhail Bakhtin (1994), privilegiando o diálogo entre estruturas internas e externas, tendo ao fundo, ao mesmo tempo, pressupostos formalistas (na medida em que analisa a transposição de questões extra-literárias para a ordem de questões literárias) e estruturalistas (na medida em que reconhece o fato da interpretação de uma obra literária se fazer a partir de certas estruturas significativas).

Nestes pontos levantados é notável o movimento de fora para dentro, ou seja, como os estímulos externos são introduzidos no texto literário. Dito isso, vale ainda ressaltar que tal introdução não é mera cópia, há inúmeras mediações entre mundo empírico e universo ficcional. Como aponta Umberto Eco, o universo ficcional é parasita do mundo real (ECO, 1994, p.89) entretanto, há mais coisas entre o universo ficcional e o mundo real do que pode pensar o sociologismo crítico — tendência que tenta tudo explicar através de fatores sociais (CANDIDO, 1976, p. 7).

Feitas estas considerações iniciais, tomaremos como ponto de partida o contexto geral da época em que Álvares de Azevedo escreveu suas poesias, ou seja, mais ou menos o período que consideramos como a linha de corte entre a Era Moderna e a época dominada pelo Antigo Regime. Para tanto, é importante considerar que a história, constante devir, é um misto de continuidades e rupturas. De um período a outro algumas características permanecem e algumas, de algum modo, não fazem parte da nova época. Deste modo, para caracterizarmos uma época podemos contrastá-la com o período que lhe antecedeu, ressaltando sobretudo as diferenças. É neste sentido que propõe-se discutir aqui as características colocadas como linha de corte da Idade Moderna, período iniciado por volta da segunda metade do século XVIII e primeira metade do XIX.

Antes deste período divisor, quem dominava o cenário político monárquico de pouca mobilidade social era a nobreza e em segundo plano estava o clero, sendo que estes dois grupos monopolizavam os privilégios e estavam isentos de impostos, enquanto o terceiro bloco (a burguesia e os camponeses) correspondia a quase totalidade da população e ficava responsável pelas despesas do Estado,

sem com isso ter direitos políticos. O poder da Igreja Católica também se fazia presente e, apesar de ter sido de certa forma relativizado devido à ofensiva luterana, a população ainda acreditava que Deus era o agente da história e os homens meros títeres nas mãos de seu criador. Outro dado importante neste cenário é o crescimento demográfico ocorrido aproximadamente a partir do ano mil, o que fizera a sociedade ir se urbanizando e, mais ou menos por volta do século XIII, as trocas comerciais começarem a se tornar mais constantes (LE GOFF, 2001, p.23-39). Com estes desenvolvimentos, o velho mundo se viu forçado a ir em busca de ouro e prata em novas fontes devido à escassez de metais para confeccionar moedas e para escapar do alto custo das mercadorias orientais, fatores que impulsionam o surgimento do Mercantilismo. A prática mercantilista propiciou, entre outras coisas, a elevação do nível científico, a descoberta de novas terras e novos povos que mais tarde se tornaram colônias dos países europeus, o fortalecimento da burguesia e dos monarcas e a transferência do eixo econômico do Mediterrâneo para o Atlântico.

Neste ambiente, marcado (a) pelo Antigo Regime, (b) por uma economia que aos poucos vai se tornando capitalista e (c) por uma idéia de que o homem é um títere do Deus cristão, é onde surgirá a modernidade como resultado de modificações estruturais, sobretudo no que diz respeito à política, economia e ao sujeito, âmbitos que se completam e influenciam reciprocamente. No aspecto político, com a divulgação das idéias dos iluministas e através de um processo de revolta, a burguesia francesa derruba o Antigo Regime imobilista aristocrático e faz ascender a si mesma, trazendo para o centro valores intra e intersubjetivos como a liberdade, a igualdade e a fraternidade. A Revolução Francesa demarca ainda a necessidade da emancipação dos povos a partir de uma decisão particular, isto é, a partir da decisão que os agentes sociais poderiam tomar levando em conta as próprias necessidades e expectativas. O movimento francês também rompeu com a idéia universalista de que a história era algo assim como um destino ao qual os povos não poderiam modificar, algo que era designado por Deus a quem os homens deveriam se submeter. A Revolução Francesa deixou o legado de que os homens – uma vez organizados e empenhados em um projeto viável – poderiam mudar o próprio destino (SALIBA, 1991, p. 65-67). Outro legado deste movimento é a criação dos Estados Nacionais Modernos, ou seja, uma nova organização do poder político que antes era aristocrático e agora se tornou muito mais favorável à burguesia. Com os Estados Modernos também surgem a consciência de nação autônoma (correlato da consciência de sujeito autônomo) que os povos passaram a ter e o sentimento de pertença a uma pátria unificadora, que mesmo sendo um conjunto aglomerador de elementos muito diferentes é capaz de dar a eles de algum modo uma unidade. Com isso, a partir deste momento foi preciso que os povos criassem símbolos nacionais, muitos deles gerados pela literatura vinculada neste período, que pode ser tomada de modo geral como romântica (FALBEL, 1993).

No que diz respeito à Revolução Industrial, pode-se encará-la como algo ligado à divisão do trabalho e à ampliação do princípio da especialização do

sujeito. O resultado deste movimento são as constantes inovações técnicas e as modificações econômicas do mundo moderno, tais como o imperialismo, a luta de classes se dar não mais entre aristocracia e camponeses/burgueses, mas sim entre burguesia e proletariado, a exploração da classe operária, a miséria, o aumento do número de suicídios. Além destes pontos, um novo estágio do capitalismo fixa-se após a Revolução Industrial: a substituição do valor de uso pelo valor de troca, ou seja, uma mercadoria passa a valer não a partir da sua utilidade para o sujeito, mas a partir do seu custo e do *status* que é possibilitado ao sujeito por possuir um produto com tal custo (GOLDMANN, 1979). A mercadoria passa a ter envolta de si uma “aura sobrenatural” que possibilitaria ao sujeito a sua plena realização ao adquirir tais objetos.

No âmbito das modificações pelas quais o sujeito passou, pode-se ressaltar que na modernidade ele se torna autônomo, livre do jugo divino, ganhando em profundidade e razão. Por exemplo, observa-se na filosofia racionalista a preocupação com a auto-suficiência do homem, uma vez que os racionalistas agregaram diversas escolas e diversos autores em torno da idéia básica de que a atividade humana por excelência consiste em sua capacidade de interiorizar-se em uma meditação profunda com o fim de arbitrar sobre os assuntos mais diversos. Em outras palavras, criou-se a noção do sujeito como um indivíduo autônomo, capaz de pensar por si, dotado de uma vida interior densa e produtiva. Dentre as escolas filosóficas que adotaram o racionalismo e teorizaram a seu respeito, elevando-o à condição de método, devemos destacar o idealismo crítico alemão. Para Kant e Fichte – dois dos principais representantes deste movimento – o sujeito pensante deve ser considerado a partir de um grau elevado de reflexão, pois ele opera a razão não apenas para conhecer o mundo, mas também – ou principalmente – para conhecer a si mesmo. Como afirma o filósofo Gerd Bornheim (1993), esse método de pensamento representou uma inovação inédita na história da filosofia ocidental e definiu os contornos do que ainda hoje entendemos por sujeito, ou seja, definiu a noção que temos do sujeito moderno.

A partir de agora, vamos sair dos paradigmas sociais, políticos e econômicos para nos determos à cultura e mais efetivamente à literatura. Deste modo, primeiramente consideremos que, assim como no âmbito da história, para se demonstrar o surgimento de um novo período literário é possível contrastar e ressaltar o novo período em relação ao precedente. Seguindo este método, procura-se aqui fixar o surgimento do romantismo em contraste com a literatura que existia anteriormente, chamada de *árcade*, *setecentista* ou *neoclássica*.

Deste modo, regra geral, pode-se falar que havia no século XVIII uma tentativa de trazer novamente para o centro valores clássicos a fim de superar os conflitos espirituais do homem medieval, barroco. Portadores das idéias iluministas como o empirismo e o enciclopedismo, os poetas neoclássicos primavam pela simplicidade, pela clareza e pelo equilíbrio através de textos muito normatizados, estruturados a partir de princípios como os da *Arte Poética* de Aristóteles. Retomando ideais clássicos como o belo, o bem, a verdade e a perfeição, a arte deste período muito imitava a natureza universalista e a

descrevia de modo objetivo, pois o poeta deveria ser mais um pintor de situações do que de emoções. Este ambiente tomado como pano de fundo era sobretudo de cunho universal, entendendo isto como sendo referente aos pastores gregos, às ovelhas e aos riachos harmônicos. Além destes cenários, alguns temas da época árcade se tornaram lugar-comum, dada a cristalização de formas e temas. Entre os temas, alguns clichês se fixaram, tais como o *fugere urbem* (opção pela vida na natureza), *aurea mediocritas* (exaltação do herói humilde e honrado), *locus amoenus* (natureza aprazível, voluptuosa), *carpe diem* (aproveitar o tempo dada a fugacidade da vida), entre outros.

Contra os padrões estéticos vigentes é que se erguerá o romantismo, sendo que este movimento coincide com transformações mais profundas que dizem respeito tanto aos padrões éticos, morais, políticos, filosóficos e religiosos, como vimos acima. Até mesmo no que diz respeito às artes, as modificações instauradas pelo movimento romântico serão estruturais, envolvendo desde as artes do tempo até às artes do espaço, desde a música de Chopin, Wagner, Schubert e Liszt até a pintura de Géricault e Delacroix.

No que tange em especial à literatura, o movimento romântico, enquanto dado historicamente determinado, pode ter o seu surgimento demarcado na Europa do segundo tempo setecentista, em países diferentes e sem muito contato entre si. Contudo, três focos se destacam neste surgimento: Reino Unido, França e Alemanha. Quanto ao primeiro, merece destaque por um lado a tentativa de estabelecer a nacionalidade da Inglaterra a partir do romance histórico, como fizera Sir Walter Scott. Trazendo ao primeiro plano o processo de constituição da Inglaterra, Scott (re)conta a história da unificação dos ingleses e utiliza ideais notavelmente românticos, tais como o sentimento de nacionalismo, a narrativa histórica, a recriação do ambiente medieval, entre outros. Também no Reino Unido, são importantes num primeiro momento os textos de Macpherson, pois, criando o personagem Ossian (que supostamente haveria escrito textos líricos profundamente pessimistas durante a Idade Média) o autor de alguma maneira também retoma o medieval, mas não para criar um ambiente nacionalista, mas para destruir a objetividade neoclássica. No que diz respeito ao romantismo francês, destacam-se Victor Hugo (que em seu prefácio da obra *Cromwell* intitulado “Do grotesco e do sublime” procura ir contra os padrões de belo do neoclassicismo), Chateaubriand (que se inscreve no cânone do romance histórico, revivendo, assim como Walter Scott, o período medieval) e Alexandre Dumas (autor que também reconta o medieval e possui um traço muito especial no que diz respeito à facilidade com que seus romances vão do riso à lágrima em ambientes notavelmente marcados por uma certa grandiosidade).

Quanto à gênese do romantismo alemão, faz-se necessário mencionarmos o movimento pré-romântico nomeado por *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), e em especial Wolfgang von Goethe, que com o seu *Werther* cria um novo tipo de herói, marcado principalmente por não conseguir possuir a mulher desejada e ver no suicídio o único remédio para os seus males de amor. Também na Alemanha, destacam-se as idéias de Friedrich Schiller, que no livro *Poesia*

ingênua e sentimental faz uma distinção entre a poesia tradicional (pré-romântica, que seria uma poesia de confissão e de revelação do mundo – a qual ele chama ingênua) e uma poesia moderna (romântica, que, embora reveladora e confessional, seria antes de tudo uma poesia de reflexão sobre o ato de construir poeticamente a confissão e a revelação). Logo, para Schiller, o nervo da poesia romântica estaria na faculdade de refletir sobre as condições criadoras da arte poética, isto é, refletir sobre a reflexão criadora do sujeito. O romantismo, portanto, baseia sua noção de poesia em um paradoxo: o ato de criação – que podemos entender como expansão da imaginação – é contrabalançado por um ato de reflexão – que podemos entender como contensão da expansão da imaginação. Esta dupla articulação é o que constitui o nervo central da obra *Lira dos vinte anos*, na qual, através de duas almas que habitam as cavernas de um cérebro, Álvares de Azevedo cria tanto poesias de confissão que tendem a ambientes naturais como um crepúsculo na montanha, quanto poesias eminentemente urbanas, centradas em ambientes como o Rio de Janeiro ou evocadoras de imagens relacionadas ao contexto citadino.

Sistematizando, antes de adentrarmos nesta questão que mencionamos acima, se faz necessário primeiramente destacarmos como se deu a aclimatização em terras brasileiras de todos os acontecimentos que até aqui levantamos, ou seja, destacar que (a) o processo político ocorrido no Brasil acompanhava com um certo atraso o processo que ocorria nos países mais adiantados no movimento em direção a uma nova etapa da história mundial, (b) a literatura acompanhou este movimento que caracteriza a posição dependente do país, evidenciando a influência cultural que o Brasil sofria e (c) a literatura ocupou uma posição de destaque neste movimento de consolidação nacional na medida em que serve para dar lastro simbólico às transformações que ocorriam no plano material. Essas observações são importantes porque ajudam a compreender o desenvolvimento do movimento romântico no Brasil.

A primeira fase do romantismo atende à necessidade de criar símbolos para nação, símbolos esses cristalizados nas imagens do homem (especialmente o índio, mas não só, uma vez que existe uma cobertura ampla dos modos de vida e sociabilidade do homem brasileiro pelos quatro cantos do país, de norte a sul) e da natureza (especialmente no elogio à exuberância da fauna e flora tropicais). Entre os autores dessa fase – influenciados pela obra teórica e literária de Ferdinand Denis e Chateaubriand – merecem destaque Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar.

Pouco mais adiante, já durante o Segundo Reinado, no início dos anos 50 dos oitocentos foi quando surgiu no Brasil a segunda geração romântica, que se desenvolveu até idos da década de 60. É neste grupo de poetas — que receberam forte influência dos europeus, principalmente do inglês Lord George Gordon Byron e de Wolfgang von Goethe — que Fagundes Varela, Junqueira Freire e, especialmente, Álvares de Azevedo são inseridos, pois desenvolveram uma poesia extremamente introspectiva e, em alguns momentos, carregada de pessimismo e melancolia, criando uma tendência dentro do movimento, a qual ficou conhecida como ultra-romantismo. Esta geração apreende uma necessidade mais premente

em aprofundar a investigação sobre o sujeito moderno e as mudanças pelas quais passou no âmbito da consciência. Cria-se uma literatura mais intimista e reflexiva, mais atenta para com a interioridade humana, mais afeita a sondar seus sentimentos e pensamentos, mais profunda no trato de questões filosóficas. Sobre esta fase é também muito comentado o fato dela trabalhar com o duplo amor e morte — sendo esta a única solução para os problemas do sujeito-lírico — e, sobretudo, com as questões do tédio existencial. Há também um aspecto de certa forma rebelde em torno das obras desta fase, contudo é uma rebeldia que não enfrenta os problemas sociais, apenas os sente de um modo profundo e capaz de fazer o sujeito-lírico ir em busca de sua única saída. É sobre esta geração de poetas, em especial a respeito da obra de Álvares de Azevedo, que este trabalho se debruça.

A terceira fase do movimento romântico no Brasil retomou a ideologia mais social da primeira, mas agora sem o ufanismo nacionalista e sim com uma visão crítica a respeito do processo político e econômico que levava a monarquia brasileira a uma crise: trata-se agora de uma literatura de combate que procura atingir algumas das instituições brasileiras, como, por exemplo, a escravidão. Inspirados pelo teor de revolta de um Victor Hugo, surgem autores como Castro Alves e Alfredo Taunay.

Enfim, tendo agora de alguma forma caracterizado o panorama cultural, social, político, econômico e filosófico mundial e nacional, assim como o contexto literário no qual se insere a obra de Álvares de Azevedo, tracemos a partir daqui um painel geral da produção deste autor que morrera com seus vinte e um anos. Neste sentido, algo que desde o primeiro momento chama a atenção na produção deste autor é o fato de ter se enveredado por todas as três grandes faces da literatura, sendo notável em momentos como: a peça *Macário*; o livro de contos intitulado *Noite na taverna*; e em especial em poemas líricos que fazem parte da *Lira dos vinte anos*, em destaque textos como “Cismar”, “Lembrança de morrer”, “Idéias íntimas”, “Spleen e Charutos” e “Namoro a cavalo”. Além destes três livros que são a linha de frente de Álvares de Azevedo, este autor ainda compôs “Poesias diversas”, “O poema do frade”, “O Conde Lopo”, “Textos dispersos”, “O livro de Fra. Gondicário”, estudos literários, discursos e relativamente um bom número de correspondências.

De toda esta produção, o que mais nos interessa neste trabalho é a obra *Lira dos vinte anos* (1853), a qual, como dissemos no início deste texto, teve a sua estrutura central melhor caracterizada até hoje pelo próprio Álvares de Azevedo, que, no “Prefácio” à “Segunda parte” do livro, nos revela:

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. (...)

Quase depois de Ariel esbarramos em Calibã.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p. 190).

Assim, desde já notamos que o livro é uma unidade composta por duas partes:

uma que é caracterizada como próxima do imaginário de Ariel, sendo mais próximo de uma concepção idealista, pautada por um imaginário platônico e visionário e que corresponde a primeira e a terceira partes do livro; e a outra, sendo mais próxima, se aproxima do espírito de Calibá, de uma concepção realista do mundo, com um forte pendor irônico e que corresponde à segunda parte da obra.

Considerando a *Lira dos vinte anos* livro eminentemente lírico, não podemos deixar de destacar a uma forte tendência dramática permeando as considerações feitas por Álvares de Azevedo. Tendo como base principalmente as postulações de Platão, Aristóteles (2004), Roman Jakobson, Emil Staiger (1972) e Yves Stalloni (2001), podemos dizer que o gênero dramático pode ser ligado à imitação das ações, ou dito de outra maneira, no dramático as personagens falam diretamente e imitam a ação, havendo um choque entre subjetividades distintas. Se o lírico é a intensificação de uma subjetividade, o dramático é o atrito de duas ou mais subjetividades, o que acarreta um choque entre idéias, concepções de mundo, objetivos, características físicas, pontos de vista, posições sociais, elementos lingüísticos, religiosos, econômicos, enfim, o atrito se dá não só entre personagens, mas entre todos os aspectos que se relacionam com as personagens. Em suma, na obra que estamos analisando, notamos que há uma subjetividade sendo tratada de um modo profundo e denso, entretanto, esta subjetividade está fragmentada em duas faces, como disse o próprio Azevedo, a unidade de seu sujeito-lírico é uma medalha de duas faces.

Este modo de conceber o sujeito-lírico é eminentemente moderno, encontra-se fundamentado a partir do romantismo e pode ser evidenciado até hoje na literatura universal. Dizemos moderno aqui no mesmo sentido de Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*. As marcas fundamentais da literatura da modernidade nas palavras do próprio Hugo Friedrich, correspondem à: “Interioridade neutra em vez de sentimento, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia lingüística, mas também um operar frio e análogo ao regulado pela matemática” (FRIEDRICH, 1991, p. 29).

Esta passagem nos faz evidenciar que o modo pelo qual Álvares de Azevedo organiza a sua *Lira dos vinte anos* está ligado à literatura da Era Moderna. Esta era é marcada por um sujeito que produz mercadorias em fábricas que fragmentam o processo produtivo, assim como o sujeito-lírico da obra em questão possui uma psiquê fragmentada, “verdadeira medalha de duas faces”.

Agora que explicamos o modo pelo qual Álvares de Azevedo concebeu a unidade de sua poesia, analisemos separadamente cada uma das duas faces de sua *Lira*. Neste sentido, podemos compreender esta fragmentação do sujeito-lírico azevediano nos remetendo ao que dissemos mais acima a respeito de Friedrich Schiller. Como vimos, no livro *Poesia ingênua e sentimental*, Schiller distingue uma poesia tradicional de uma poesia mais moderna, ou seja, enquanto a primeira tende para uma certa confissão e revelação, a segunda se volta mais para uma reflexão sobre o confessar e o revelar. Assim, Schiller concebe uma poesia

romântica centrada num refletir sobre a construção da poesia. Neste paradoxo também está baseada a *Lira dos vinte anos*: o ato de criação – que podemos entender como expansão da imaginação e como algo ligado à poesia da primeira e da terceira partes do livro – é contrabalançado por um ato de reflexão – que podemos entender como contenção da expansão da imaginação, ligada sobretudo à segunda parte do livro. Esta dupla articulação, portanto, constitui o nervo central da obra *Lira dos vinte anos*, na qual, através de duas almas que habitam as cavernas de um cérebro, Álvares de Azevedo cria tanto poesias de confissão, que tendem a ambientes naturais, quanto poesias eminentemente urbanas.

Agora que caracterizamos de algum modo a binomia de *Lira dos vinte anos* e também cada uma das faces desta unidade, nos deteremos mais enfaticamente aos ambientes que são evocados em cada uma das partes. Neste particular, do mesmo modo que no “Prefácio” à “Segunda parte” da *Lira dos vinte anos* há uma caracterização da binomia que compõe o sujeito-lírico, há também de certo modo uma caracterização dos ambientes nos quais se encontram Ariel e Calibá: “Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar-se no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de ouro. O poeta acorda na terra.” (AZEVEDO, 2000, p. 190)

Assim, a “Primeira parte” e a “Terceira parte” da obra possuem uma tendência a se passarem em ambientes mais naturais, mais místicos e celestes, ou como disse o próprio Álvares de Azevedo, é quando a poesia possui asas de ouro que nos conduzem a um universo que possui uma certa vaguidão. Já a “Segunda Parte” se dá quando o poeta acorda na terra, em ambientes urbanos, mais realistas, ou seja, quando a poesia se afasta daquela tendência mais volátil para centrar-se em um universo mais cotidiano e citadino.

Deste modo, vejamos primeiramente como é de modo geral traçado o ambiente da face mais mística do sujeito-lírico de Álvares de Azevedo. Sob esta perspectiva, podemos observar poemas que remetem a ambientes mais naturais, sendo que em boa parte dos poemas os ambientes são envoltos por uma atmosfera de sonho. Neste sentido, encontramos principalmente no início do primeiro terço da obra poesias notavelmente marcadas por imagens que evocam um contexto marítimo com praias, oceanos e areia, como, por exemplo em “No mar”:

E que noite! que luar!

E que ardências no mar

E que perfumes no vento! (AZEVEDO, 2000, p. 121);

“Anjos do mar”:

As ondas são anjos que dormem no mar

Que tremem, palpitam, banhados de luz... (AZEVEDO, 2000, p. 129);

“Crepúsculo no mar”:

Do mar doirado nas vermelhas ondas

Purpúreo se escondia. (AZEVEDO, 2000, p. 147);

Há também a evocação de ambientes mais interioranos e naturais, como

em “A cantiga do sertanejo”:

*Tem mais — na selva sombria
Das florestas a harmonia,
Onde passa a voz de Deus,
E nos relentos da serra
Pernoita na sua terra,
No leito dos sonhos seus! (AZEVEDO, 2000, p. 131);*

e “Crepúsculo nas montanhas”:

*Além serpeia o dorso pardacento
Da longa serrania,
Rubro flameja o véu sanguinolento
Da tarde na agonia (AZEVEDO, 2000, p. 149).*

Outro dado interessante das poesias das partes relacionadas a Ariel é o fato de apresentarem algumas vezes ambientes naturais italianos, como no poema “Itália”:

*Lá entre os laranjais, entre os loureiros,
Lá onde a noite seu aroma espalha
Nas longas praias onde o mar suspira,
Minh'alma exalarei no céu da Itália! (AZEVEDO, 2000, p. 143).*

Destacamos ainda a constante presença de imagens envoltas pelo sonho, principalmente a repetida figura do céu, tal como em “Fantasia”:

*À noite sonhei contigo,
E o sonho cruel maldigo
Que me deu tanta ventura.
Um estrelinha que vaga
Em céu de inverno e se apaga
Faz a noite mais escura! (AZEVEDO, 2000, p. 249)*

Contudo, é importante evidenciarmos que nas partes da *Lira* relacionadas ao imaginário de Ariel não há apenas ambientes naturais, mas as imagens deste cunho são notavelmente mais numerosas e compõem certamente uma tentativa de Álvares de Azevedo de relacionar a primeira e terceira partes a um contexto (a) mais tradicional, se levarmos em conta as colocações de Friedrich Schiller, (b) voltado em alguma medida ao mundo ligado ao Antigo Regime.

No outro lado da mesma moeda, encontramos a face Calibá, sendo eminentemente urbana, centrada em valores e questões voltadas, sobretudo, ao mundo moderno, ou seja, esta face se revela quando o poeta acorda na terra, como disse o próprio Álvares de Azevedo. Ao acordar, o poeta encontra um mundo estruturalmente modificado, com sujeitos conscientes de que são seres

autônomos e capazes de lutarem por sua própria história (sem aquele misticismo que ligava o homem ao Deus cristão), um mundo em que o valor de uso foi substituído pelo valor de troca, características estas que podem ser evidenciadas no poema “Dinheiro”:

*Sem ele não há cova — quem enterra
Assim grátis, a Deo? (AZEVEDO, 2000, 245).*

Assim, este homem que se encontra na terra, tem um ambiente mais definido, sem aquele âmbito onírico, fato notável em “Boêmios”: “A cena passa-se na Itália no século XVI. Uma rua deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumado por uma lâmpada. Puff dorme no chão abraçando uma garrafa. Nini entra tocando guitarra. Dão 3 horas” (AZEVEDO, 2000, p.210).

Neste caso, em particular, notamos mais uma vez a presença de um ambiente italiano, contudo, enquanto na face relacionada à figura de Ariel observamos a presença de árvores, praia e céu, aqui está claramente definido o contexto citadino (“rua deserta”; “esquina”; “lâmpada”).

Agora que já traçamos de um modo geral nuances dos ambientes de cada uma das partes da Lira dos vinte anos, vamos nos deter especificamente em dois poemas em específico, dado que assim poderemos compreender mais profundamente o modo de organização dos ambientes dentro dos textos. Para realizar este paralelo, escolhemos o poema “Cismar”, da face Ariel, e o poema “Namoro a cavalo”, da face Calibá, uma vez que estas duas realizações poéticas são exemplos altos do gênio produtivo de Álvares de Azevedo, assim como exemplos bem claros do fato de as duas almas que habitam as cavernas do cérebro do sujeito-lírico em questão tenderem ora para ambientes naturais, ora para ambientes urbanos.

Primeiramente, façamos uma leitura dos textos sobre os quais nos debruçaremos: “Cismar”:

*Ai! quando de noite, sozinha à janela,
Cò'a face na mão eu te vejo ao luar,
Por que, suspirando, tu sonhas, donzela?
A noite vai bela,
E a vista desmaia
Ao longe da praia
Do mar!*

*Por quem essa lágrima orvalha-te os dedos,
Como água da chuva cheiroso jasmim?
Na cisma que anjinho te conta segundos?
Que pálidos medos?
Suave morena,
Acaso tens pena
De mim?*

*Donzela sombria, na brisa não sentes
A dor que um suspiro em meus lábios tremeu?
E a noite, que inspira no seio dos entes
Os sonhos ardentes,
Não diz-te que a voz
Que fala-te a sós
Sou eu?*

*Acorda! não durmas da cisma no véu!
Amemos, vivamos, que amor é sonhar!
Um beijo, donzela! Não ouves? No céu
A brisa gemeu...
As vagas murmuram...
As folhas sussurram:
Amar! (AZEVEDO, 2000, p. 125)*

*E “Namoro a cavalo”:
Eu moro em Catumbi. Mas a desgraça
Que rege minha vida malfadada,
Pôs lá no fim da rua do Catete
A minha Dulcinéia namorada.*

*Alugo (três mil réis) por uma tarde
Um cavalo de trote (que esparrela!)
Só para erguer meus olhos suspirando
À minha namorada na janela...*

*Todo o meu ordenado vai-se em flores
E em lindas folhas de papel bordado,
Onde eu escrevo trêmulo, amoroso,
Algum verso bonito... mas furtado.*

*Morro pela menina, junto dela
Nem ousa suspirar de acanhamento...
Se ela quisesse eu acabava a história
Como toda comédia — em casamento...*

*Ontem tinha chovido... Que desgraça!
Eu ia a trote inglês ardendo em chama,
Mas lá vai senão quando uma carroça
Minhas roupas tafuis encheu de lama...*

*Eu não desanimei. Se Dom Quixote
No Rocinante erguendo a larga espada*

*Nunca voltou de medo, eu, mais valente,
Fui mesmo sujo ver a namorada...*

*Mas eis que nos passar pelo sobrado,
Onde habita nas lojas minha bela,
Por ver-me tão lodoso ela irritada
Bateu-me sobre as ventas a janela...*

*O cavalo ignorante de namoros
Entre dentes tomou a bofetada,
Arrepiá-se, pula, e dá-me um tombo
Com pernas para o ar, sobre a calçada...*

*Dei ao diabo os namoros. Escovado
Meu chapéu que sofrera no pagode,
Dei de pernas corrido e cabisbaixo
E berrando de raiva como um bode.*

*Circunstância agravante. A calça inglesa
Rasgou-se no cair de meio a meio,
O sangue pelas ventas me corria
Em paga do amoroso devaneio!...
(AZEVEDO, 2000, 243)*

Para começar nossa análise, destacamos o fato de no poema “Cismar” estarem presentes aquelas nuances destacadas por Álvares de Azevedo no “Prefácio” à “Segunda Parte” de *Lira dos vinte anos*, tais como o céu (“eu te vejo ao luar”; “no céu a brisa gemeu”) e um certo misticismo (“Na cisma que anjinho te conta segredos”), assim como em “Namoro a cavalo” estar um ambiente terrestre muito mais definido (“Moro em Catumbi”), sem a vaguidão encontrada no céu do primeiro poema. Também em “Cismar” podemos ver um traço marcante da poesia demarcada por Ariel: a presença de ambiente marítimo (“ao longe da praia”). Além disso, a nuance onírica também se faz presente neste poema (Acorda! não durmas da cisma no véu!).

Fazendo uma análise mais detida, notaremos neste poema características levantadas por Afrânio Coutinho (1995), as quais envelopou sob a égide de “Culto da natureza”:

Supervalorizada pelo Romantismo, a Natureza era um lugar de refúgio, puro, não contaminado pela sociedade, lugar de cura física e espiritual. A natureza era fonte de inspiração, guia, proteção amiga. Relacionada com esse culto, que teve tão avassalador domínio em todo Romantismo, foi a idéia do “bom selvagem”, de homem simples e bom em estado de natureza, que Rousseau exprimiu; foi também a voga de ilha deserta, a da “paisagem” na pintura e na literatura, paisagens exóticas e incomuns (exotismo) (COUTINHO, 1995, p. 146).

Feita esta leitura, podemos inferir que em “Cismar” há uma natureza sendo guia do sujeito-lírico, ou seja, de algum modo indicando aquilo que o sujeito deveria fazer:

Um beijo donzela! Não ouves? no céu

A brisa gemeu...

As vagas murmuram...

As folhas sussuram:

Amar! (AZEVEDO, 2000, p. 125)

Há, portanto, uma natureza que, nas palavras de Domício Proença Filho, podemos chamar de “participante, marcada de expressividade e significação e não apenas ‘pano de fundo’, ou cenário” (PROENÇA FILHO, 1980, p. 221).

Já nos ambientes do poema “Namoro a cavalo”, encontramos não mais este mundo “visionário e platônico” (AZEVEDO, 2000, p. 190), mas um mundo citadino, marcado por nuances da vida ligada às transformações que o mundo passou com o limiar da vida moderna, tais como um sobrado, calçada e atitudes próprias da vida urbana, como um aluguel e a compra de flores com um ordenado.

A definição deste espaço se dá logo no primeiro verso, e vemos nesta definição não mais um ambiente que é confidente do sujeito-lírico, ou um guia amigo e reflexo de sentimentos, há, por outro lado, um revelar da estrutura central do texto: um problema de amor irrealizado devido a motivos de algum modo financeiros. Este veio economicista é evidente, pois o sujeito-lírico destaca o fato de morar em Catumbi — espaço no qual reside o sujeito que tem um ordenado baixo, e reclama do preço nem tão alto do cavalo de aluguel — enquanto sua namorada mora na rua do Catete, em um sobrado. Para ficar claro o fato do sobrado ser moradia de pessoas de uma classe social um pouco mais favorecida no Brasil do século XIX, observemos um trecho da obra *O cortiço*, de Aluísio Azevedo: “Justamente por essa ocasião vendeu-se também um sobrado que ficava à direita da venda, separado desta apenas por aquelas vinte braçadas; e de sorte que todo flanco esquerdo do prédio, coisa de uns vinte e tantos metros, despejava para o terreno do vendeiro as nove janelas de peitoril” (AZEVEDO, 1982, p. 36).

Neste trecho, o narrador caracteriza um sobrado que se localizava próximo das posses da personagem João Romão, homem de classe inferior que vai enriquecendo ao longo do romance. Com uma leitura mais estendida da obra, notamos o narrador demonstrando que a família que se mudou para este sobrado era de uma classe social superior, classe esta a qual João Romão aspira pertencer. Assim, notamos que o sobrado é uma moradia que demarca uma classe mais favorecida em relação ao Catumbi, local no qual reside o sujeito-lírico do poema “Namoro a cavalo”.

Após esta breve digressão, fica claro que no poema em questão há um motivo econômico sendo o eixo central do infortúnio do sujeito-lírico. Notamos isso, pois, ao passo que ao longo do texto o sujeito vai descrevendo suas desventuras financeiras — desventuras estas também reveladas pelo ambiente —, a luta de classes surgida mais ao longo do século XIX brasileiro é de algum

modo internalizada no espaço do texto.

Podemos agora traçar algumas considerações finais, ou seja, podemos dizer que a binomia do sujeito-lírico de Álvares de Azevedo é revelada também nos ambientes que perpassam os poemas de *Lira dos vinte anos*. Se por um lado, há um mundo sensivelmente mais centrado em ambientes naturais, por outro há um mundo mais urbano, sendo que, o modo de participação destes espaços na fatura dos textos é diferente em cada um dos casos: na parte relacionada à figura de Ariel, o ambiente é voltado às questões subjetivas do sujeito-lírico, enquanto que na parte relacionada à figura de Calibã, o ambiente revela traços muito mais sociais e efetivamente econômicos. Portanto, as duas almas que habitam as cavernas do cérebro do sujeito-lírico de Álvares de Azevedo se revelam em ambientes ora naturais e ora urbanos.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Goiania: Waldré, 1982.

AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

BORNHEIM, Gerd. “Filosofia do romantismo”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1975.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FALBEL, Nachman. “Fundamentos históricos do romantismo”. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidade, 1991.

GOLDMANN, Lucien. *Crítica e Dogmatismo na Cultura Moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

_____. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LE GOFF, Jacques. *São Francisco de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Ática, 1980.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

A cidade e seus praticantes ordinários na literatura de João Antônio

Ieda Magri (UFRJ)

Graduada em Letras (Universidade Federal de SC - 2002) , mestre em Literatura pela UFSC (2005). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. Atua principalmente nos seguintes temas: artes, crítica, teatro, música.

A opção de ler a cidade a partir dos que caminham nela e fazem desse caminhar na rua o mote de sua existência íntima na cidade, ou daqueles que são obrigados a ganhá-la através dos trens e dos ônibus precários do subúrbio, é uma forma de reescrever, re-conceituar a cidade. Ler a cidade através dos seus “praticantes ordinários” (CERTEAU, 1994, p 171) é admitir-lhe uma outra existência que não aquela que a constituiu: o traço planejado, a limpeza, suas práticas organizadoras.

A administração funcionalista das cidades rejeita todos os detritos, as partes indesejáveis que borram a beleza que a expõe como produto. Os pobres são excluídos, rechaçados, empurrados aos guetos suburbanos, aos morros e aos interiores da face maquilada das cidades. Ainda assim, observa-se tanto num passeio pela Lapa carioca ou paulista ou por Copacabana, quanto nas narrativas de João Antônio, que as personagens demarcam seu escasso território e fazem vigorar nele suas próprias leis. Quando “caminhar é ter falta de lugar” (CERTEAU, 1994, p. 183) o caminhante pode estar em todos os lugares e fazê-los seus no tempo em que aí está passando. Assim, os habitantes das ruas impedem que o espaço seja limpo e belo: zombam, fazem uma afronta ao espaço organizado dos moradores das casas. E ao ganhar a rua como casa esses habitantes indesejados se afirmam como parte integrante do todo da cidade.

Se tomarmos a casa como “concha inicial, canto do mundo ao qual nos enraizamos” (BACHELARD, 1974, p. 357), veremos que as personagens de João Antônio comumente têm seu canto construído na rua ou no espaço habitado pelos seus pares como a sinuca e a casa de prostituição. Estão expostas ao mundo sem um “não-eu” que as proteja. O guardador de carros encontra seu lugar de morar no oco de uma árvore: “Dera, nesse tempo, para morar ou se esconder no oco do tronco da árvore, figueira velha, das poucas ancestrais, resistente às devastações que a praça vem sofrendo” (ANTÔNIO, 1992, p 49). Mas se pensarmos, com Certeau, que “a errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar” (CERTEAU, 1994, p 183), veremos que o guardador encontra seu refúgio, um arremedo de casa, como as outras personagens, num lugar que é dele e de todos ou de ninguém ao mesmo tempo.

João Antônio escreveu em seus livros algumas das transformações sociais trazidas pela modernidade e suas conseqüências para o indivíduo. Percebe-se certa dor e ternura na escrita das histórias de homens e mulheres que antes se afirmavam na malandragem e agora se tornam os bandidos. No livro *Ô Copacabana*, o autor não cessa de nos mostrar o desenfreado processo de urbanização, o inchaço das cidades que não têm infra-estrutura para receber tanta gente, o descaso dos governos com o indivíduo que desistiu de acreditar na melhoria da situação de vida. Há uma desconfiança enorme da promessa de progresso: “Na Praça dos Paraíbas fervem, enquanto o progresso não vem, botecos xexelentos, de uma portinha só. Apertados, abafados, fedidos, do tipo engasga-gato para receber vizinhando o desemprego, o lumpem, o provisoriado. O zero” (ANTÔNIO, 2001, p 69).

O espaço é visto e percorrido por João Antônio de forma a devolver a cidade aos malandros, merdunchos e bandidos: eles têm pleno domínio dela e são os que se sentem em maior segurança nas suas perambulações. Desta forma, as andanças pelas ruas reais das duas grandes cidades brasileiras (São Paulo e Rio de Janeiro) obrigam o leitor a pensar-se como parte dessa organização desorganizada. Obrigam-no a implicar-se nos problemas sociais urbanos brasileiros. É impossível sustentar-se como *voyeur* neste percurso. “Quantos cantos e extremos, além de quatro, terá essa cidade que ninguém sabe quantos cantos tem?” (ANTÔNIO, 2001, p 100).

A MALANDRAGEM, A SINUCA

Na negação do trabalho, visto como forma de opressão e domesticação, e na afirmação de um falar próprio é que se sustentam as personagens de João Antônio. Entre o jogo e o bar, o ganho e o gasto, é que vivem na cidade que as acolhe e as rejeita ao mesmo tempo.

Colhidas na rua, como ele sempre fez questão de afirmar, inventam uma outra maneira de existir no mundo capitalista: “Saído do xadrez, não fazia uma semana, Cigano, um punça fuleiro dos que se desapertavam como lanceiros nos ônibus Avenida e tinha seu mocó num hoteleco da Boca do Lixo, mandou pintar um quadro que pendurou na cabeceira da cama. Dizia lá: “Morro de fome, mas não trabalho. Louvado seja Deus” (ANTONIO, 1982, p 137).

O trabalho é também no jogo: “Olá meu parceirinho! Está a jogo ou a passeio?” (ANTONIO, 1975, p 97; 2004, p 215). Esta intimação aparece em mais de um dos contos de João Antônio e sai sempre da boca de um bom ganhador na sinuca. Vê-se logo que jogo, ali, na sinuca, equivale a trabalho. É que ser malandrecos, bom mesmo, dá trabalho: “jogo se aprende perdendo dinheiro, tempo, sola de sapato em volta da mesa, sono” (ANTONIO, 1982, p 115). E é na sinuca que os tipos de malandros se deixam ver por João Antônio. Os malandros contemporâneos, um tanto diferentes do Leonardo de Manoel Antônio de Almeida ou dos outros tantos de Aluísio Azevedo, moradores do *Cortiço*, que se afirmavam nos pequenos roubos, no manejo da navalha e no gingado da capoeira. A distinção vai assim: “Ao malandro falta canalhice. Ao malandrinho falta maturidade. Mas o malandrecos é o puro, o verdadeiro picardo – é aquele que carrega todas as chaves para tirar friamente, medidamente, as vantagens que dá a sinuca” (ANTONIO, 1975, p 105).

Em *Malhação do Judas Carioca*, é assim que João Antônio nos apresenta a sinuca:

O prédio, de ordinário, é velho, imundo, descorado, e em suas paredes sobram suores, tensões, histórias. À entrada ficam tipos magros que vagabundeiam, esbranquiçados ou encardidos, mexendo a prosa macia que verifica pernas que passam, discute jogos e conta casos, com as falas coloridas de uma gíria própria, tão dissimulada quanto a dos bicheiros, dos camelôs ou dos tur-

fistas. A entrada é de um bar comum, comum. Como os outros. Mas este é um fecha-nunca, olho aceso dia e noite, noite e dia. Mantém pipoqueiro, engraxataria, banca de jornais. E movimento. Adiante é que estão o balcão das bebidas, o salão do barbeiro, a manicure, talvez até a prateleira de frutas. Depois, as cortinas verdes, em todo o rigor do estilo, ou, mais simplesmente, a porta de vaivém. E, a um passo, se cai na boca do inferno, chamada salão, campo, casa, bigorna, gramado. O nome mais usual e colorido é salão de bilhar. É lá que se ouve, logo à entradinha, uma fala macia enfeitada de um gesto de mão, um chamamento e uma ginga de corpo, como uma suave, matreira e debochada declaração de guerra:

– Olá, meu parceirinho! Está a jogo ao a passeio? (ANTONIO, 1975, p 97)

A fala macia e o gingado do corpo denunciam a presença do malandreco que, nas palavras de João Antônio, “constitui uma faixa autônoma dentro da própria malandragem” (ANTONIO, 1975, p. 100). Num salão de sinuca se misturam todos os tipos da grande cidade: patrões, empregados, curiosos, sabidos, fanáticos e, claro, os otários. A malandragem, para existir, depende do otário, essa entidade que trabalha, vai à sinuca por diversão, e se transforma, ao lado das prostitutas, no sustento do malandro.

A malandragem da sinuca tem seus códigos: vão desde o modo de vestir do malandro, malandreco ou malandrinho, cada um a seu modo, até ao pagamento da estia, geralmente 10% dos lucros, ao perdedor. E, se as regras são infringidas, é na rua que acontece a desforra. Ao sair do jogo numa sequência de ganhos, Joãozinho da Babilônia teme a primeira esquina: “Iriam me dar um chá? A descida dos Tabajaras escura, um breu. À esquerda, num canto de prédio, um nego me campanando” (ANTÔNIO, 1980, 52).

Além do malandro, que é o que se dá bem, na sinuca há um outro tipo imortalizado por João Antônio. Trata-se do merduncho:

Acho que a sinuca é a mais característica dessas coisas, dessa faixa social meio vaga, a que chamo merduncho. (...) Não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o Zé-mané, o eira-sem-beira, o merduncho – aqui no Rio, se usa esta expressão merduncho. Quer dizer, é um depreciativo quase afetivo de um merda, merda-merda; então, em vez de um bosta-bosta, o cara diz – é um merduncho (ANTÔNIO, 1976, p 67).

Estas personagens estão longe de uma definição simples: ao mesmo tempo em que se afirmam na malandragem vivem como pingentes da cidade. Mas o malandro – e na sua luta pela sobrevivência diária, também o merduncho – é retratado como homem de coragem, sempre mais forte, maior que aqueles que trabalham. Um exemplo em Tatiana pequena: “Se eu fosse um vadio legítimo, de coragem e das ruas, meu céu seria de gaviotas a esta hora. À praia, estaria na praia” (ANTÔNIO, 1992, p. 19).

Mas as personagens de João Antônio, e uso a, também sua, insistência, os homens dos subúrbios carioca e paulista, passam a noite na viração com

que fim? Passam a vida “enganando trouxa” e correndo da polícia para ganhar o quê? *Paulinho Perna Torta* é um retrato do malandro que já se deu bem e que já viu de perto a “limpeza” que a polícia deu na cidade, os corpos das mulheres da zona queimados pela rua. Do balanço que faz da sua vida, 31 anos, nos fica um peso, um imenso desconforto:

Outra vez o governo está vencendo Paulinho duma Perna Torta.

Mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me agüento. Para afinal, tenho ainda a grana e Maria Princesa é uma boneca.

Eu só posso continuar. Até que um dia desses, na crocodilagem, a polícia me dê mancada, me embosque como fez a tantos outros. E me apague.

E, nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei (ANTÔNIO, 1980, p. 105).

Para esses homens e mulheres a vida é o agora e a sobrevivência é na rua. Não têm muito aonde ir depois. Não há nada a assegurar, não há volta, não há o que fazer. “Malandro não tem nada além de Deus e da rua” (ANTONIO, 1982, p. 151).

A RUA

Para João do Rio “a rua é a agasalhadora da miséria. Os desgraçados não se sentem de todo sem o auxílio dos deuses enquanto diante dos seus olhos uma rua abre para outra rua” (RIO, 1987, p 4). Essa é uma das faces da alma da rua no 1908 de João do Rio.

Em entrevista para a editora Scipione, em junho de 1996, João Antônio afirma: “É da rua que eu gosto, espetáculo humano e rico, movimento, colorido, encantador, surpreendente. É na rua que as coisas coletivas costumam acontecer” (SEVERIANO, 2005, p. 249). Mais adiante vai se referir a João do Rio:

Toco às feiras, às ruas, para ver o pessoal viver e esse prazer só tem valor e não tem preço. Meus personagens andam a pé, atravessam bairros inteiros, reandam; pensam, sentem enquanto andam. Atenção: tenho um coração rueiro bem antes de ler a Alma Encantadora das Ruas de João do Rio. Não é, pois, uma relação intelectual, é vida (SEVERIANO, 2005, p. 250).

A rua aparece de várias maneiras na obra de João Antônio: lugar de alegria, barulho, malandragem, onde há segredos ávidos de serem colhidos, fofocas, prazer, sexo. Também violência, desmandos, fome. E sempre como lugar de conflito.

À medida que o tempo vai passando o autor se ressentem das ruas que ficaram para trás: “vivemos hoje metidos entre quatro paredes. Apartamento, carro, elevador, escritório. Pouco se passeia a pé neste tempo de correria, apertos, violência, e de pavor de balas perdidas. A rua já não pode ter alma tão encantadora” (SEVERIANO, 2005, p 289).

Suas personagens também se ressentem das ruas. O guardador lamenta:

“a rua ruim de novo”, ia chover, havia um calor e um “rumor das ruas”, sinais que diziam que naquele dia seria mais difícil tentar sobreviver naquelas calçadas. Mais que um motorista sairia sem pagar o guardador de carros. Paulinho duma Perna Torta, ao saber que seus parceiros de malandragem haviam sido presos, exclama: “a rua está ruim”. E desse reclamo faz ladainha: a rua está por demais policiada, a rua está sem mulher, a rua está limpa demais. A rua ruim. E Paulinho duma Perna Torta, numa citação a João do Rio, havia, antes, aprendido a entender a rua: “Nas minhas perambulagens aprendi a ver as coisas. Cada rua, cada esquina tem sua cara. E cada uma é cada uma, não se repete mais. Aprendi” (ANTONIO, 1980, p 69). A esta introdução se segue todo um descrever as ruas que fizeram antes um malandro, depois, um bandido.

Antes de se tornar bandido o prazer era andar de bicicleta pelas ruas da cidade: “atravesso essas ruas de peito aberto, rasgando bairros inteiros, numa chispa, que vou largando tudo para trás – homens, casas, ruas. Esse vento na cara” (ANTONIO, 1980, p. 73). A maturidade e os ensinamentos de Laércio Arrudão tiraram o tempo da rua do malandro. Mas foi quando o governo quis limpar as ruas da cidade e usou a força policial para fechar as casas de prostituição que Paulinho duma Perna Torta foi se tornando bandido. Primeiro nos conta como viu a rua no confronto com a polícia: “Os corpos pelados, sem pressa pelas ruas, vão às labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma misturação. Gente, cantoria, grito; é esguicho d’água, é tiro, correria desnorteada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça” (ANTONIO, 1980, p 93). Depois nos conta como se tornou o malandro dos malandros na casa de detenção, sua maior escola, bem mais poderosa na criação de bandidos, do que a rua – a rua cria o malandro, a casa de detenção, o bandido – e de sua sobrevivência no confronto interminável com a polícia e com o governo: “Após 53, toda uma safra de malandros caiu do cavalo, sendo apagada nos tiroteios ou guardada na cadeia. Até aí o governo ganhou”. (ANTONIO, 1980, p 94).

Se lugar de malandro ou de bandido, se lugar onde acontece o confronto com a polícia, a rua é o lugar da sobrevivência de todos aqueles que não têm uma relação formal com o mercado de trabalho. “O que a rua mais sabe fazer é misturar gente” (ANTONIO, 1980, p. 23). Há os que passeiam nela e os que vivem dela. E a rua, às vezes, ganha feição de gente, seria a sua alma se mostrando? “A rua geme, chia, chora, esperneia, dissimula, engambela, contrabandeia. Espirra gente” (ANTONIO, 1980, p. 23).

É a rua malandra. É a rua rumorejando.

O RUMOR DA RUA, A LINGUAGEM MALANDRA

O prefácio à recente edição da Cosac Naify de *Malagueta, perus e baccanaço*, livro de estréia de João Antônio, é um texto que foi escrito por Antônio Cândido na ocasião da morte do autor. Diz ele:

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de ‘dar voz’, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada. Isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade.

(ANTONIO, 2004, p. 11).

O que diz Antônio Cândido instiga-nos a pensar a respeito da forma de narrar de João Antônio a qual lhe permite mostrar a existência de suas personagens marginalizadas “acima de sua própria realidade”.

No prefácio a *Guardador*, José J. Veiga evidencia a questão tão polêmica da transposição da realidade para a literatura: “Captar falas de gente do povo é muito fácil, basta ligar um gravador. Mas em seus contos João Antônio não está fazendo reportagem, está criando literatura. O que ele capta nas ruas e na vida passa pelo seu filtro de criador” (ANTONIO, 1992, p. 10).

A propriedade do narrar de João Antônio passa por um processo de bricolagem, o que define, segundo Jesus Antônio Durigan, um narrar malandro: “a competência que garante a sobrevivência do narrador está intimamente relacionada a sua capacidade de valer-se de textos (...) e de características textuais (...) alheias” (SCHWARZ, 1983, p. 217-18). É no pinçar e montar as falas dos malandros das ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro que se sustenta o seu modo de narrar, sempre com vistas a fazer notar esse ser que se enuncia através da escrita do autor. Mas, como representar esses “praticantes ordinários” das ruas das duas grandes cidades brasileiras se, como adverte Foucault, o ser mesmo do que é representado cai fora da própria representação, se, para apreendê-lo, é preciso ir além da visibilidade, ir ao coração mesmo das coisas? (FOUCAULT, 1992, p. 254).

A resposta talvez esteja no corpo-a-corpo com a vida, na apropriação da linguagem desse ser que adquire vida própria na literatura de João Antônio. Roland Barthes nos ensina que “é tão-somente pela travessia da linguagem que a literatura persegue o abalamento dos conceitos essenciais da nossa cultura (...). Politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, é ao praticar o que se poderia chamar de “linguagem integral” que a literatura é revolucionária” (BARTHES, 2004, p. 5).

Em João Antônio a fala do cotidiano tem o mesmo peso do vozerio das gentes das ruas: o discurso está sempre imbricado com o provisório. Talvez seja por isso que ele prefira a fala do malandro, do merduncho, da qual se valerá para construir uma literatura que tem a força de tornar audível um barulho, um murmúrio. A fala de suas personagens é uma fala de gueto. A fala do gueto enquanto código restrito a um grupo ao mesmo tempo em que é afirmação de uma identidade, é também a mudez dos sem nada no mundo já que não há voz audível.

A fala dos pedintes é a arma com que desestabilizam a ordem da cidade e tiram os passantes do conforto moral: “e toco, a passo, me atrapalho com a insistência dos pedintes e o vozerio teimoso de magros, mal ajambrados, falastrões, desdentados cedo se batendo na batalha das barraquinhas da Avenida Nossa Senhora de Copacabana” (ANTONIO, 1992, p. 19). A fala é o barulho que mostra a imagem: imagem da sujeira da cidade, pobres se enfileirando na amostragem de suas mazelas. A imagem faz a pergunta: quem foi que produziu isso?

João Antônio com a sua literatura faz peso para equilibrar o mundo. Penso no peso da vida de que são carregadas as suas personagens e que, como diz Calvino, “está em toda forma de opressão; a intrincada rede de constrições públicas e privadas [que] acaba por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas” (CALVINO, 1990, p. 19). Suas personagens, com um nome que dá a medida do peso que carregam, estão sempre como que plantadas no chão, não sucumbindo a um peso demasiado grande, mas carregando-o com dignidade e alguma sobra de resistência.

A temática da violenta transformação da cidade que joga para a periferia e para o mundo do crime os antigos malandros, os boêmios, os pobres, os sem nada no mundo além da rua, está explícita nas obras de João Antônio e a opção de escrever essa transformação através do olhar e da fala desses sem nada, vê-los do ponto de vista deles mesmos, é o que as salva do clichê de mostrar as mazelas da pobreza brasileira numa catarse capaz de apaziguar a angústia de uma sociedade burguesa implicada nessa realidade.

O que João Antônio faz é tirar o pobre do anonimato da multidão que palmilha a grande cidade dando a ele voz, sem um julgamento moral que o separa num gueto onde se mantém anônimo outra vez: dos humilhados, da imensa maioria dos injustiçados. Mostra-o na sua singularidade e faz com que exista por si como indivíduo que está além da força do Estado. Se este só consegue ver o pobre como um problema social da grande cidade que, como tal, merece ser eliminado, escondido, trancafiado em nome de uma idéia falsa de segurança dos que têm seu espaço legislado, os habitantes das ruas são mostrados por João Antônio enfrentando os mandos violentos do Estado. Num ato de dignidade, de coragem e também de violência que nós como habitantes da cidade assegurados pela lei não conseguimos ler sem avaliar o perigo que a população das ruas representa para nossa sobrevivência diária. Estamos intimamente implicados na guerra urbana que, às vezes ingenuamente, acreditamos não ter a ver conosco. Então nos colocaríamos ao lado do malandro ou do bandido? Ao lado daquele que reage à violência implícita da indiferença seja do Estado seja do campo do privado? Suportamos ver a rua em que moramos sendo desvalorizada economicamente por ser terreno de prostitutas e malandros trabalhando nela à noite?

Na cidade do Rio de Janeiro em que a violência imposta pelo tráfico de drogas amedronta-nos em nossa própria casa, não sendo ela ainda um lu-

gar seguro a salvo das balas perdidas, rapidamente nos posicionamos contra Paulinho Perna Torta. Ele representa o mal, o medo que nos acompanha diariamente. Tampouco João Antônio louvou o crime, a bandidagem. Astuciosamente – com picardia diria ele – optou por mostrar o malandro, o bandido, a prostituta desafiando a organização do cartão postal, exigindo um espaço um pouco seu, trapaceando com as armas que tem – o corpo e a linguagem, a voz – para se manter vivo. O efeito não pede piedade, é corrosivo.

A pobreza, a despeito de uma organização forçada da cidade que tenta separar os pobres dos menos pobres e dos ricos, mistura as diferenças pintando a cidade com as cores que as empresas de turismo e a especulação imobiliária não escolheriam. Nessa guerra de pertencimento a cidade não escolhe seus habitantes, é aceitação. Nela há lugar para todos, uns bem folgados em seus espaços imensos, outros apertadíssimos vivendo dos restos. A cidade não pende para nenhum de seus lados: os territórios são domínios de forças.

João Antônio grita o peso da vida que vem das ruas da cidade num conjunto de vozes díspares que impede o leitor de ficar calado, em silêncio, resguardado na distância do olhar. Alguma personagem sempre lança o desafio como Mariazinha Tiro a Esmo: “Que que é, ô bicho? Ainda não viu gente assim, não é?” (ANTÔNIO, 1975, p. 8).

Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

_____. *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Dedo-duro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *Leão-de-Chácara*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.

_____. *Malagueta Perus e Bacanaço*. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Ô Copacabana*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Os pensadores XXXVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia

das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *Invenção do cotidiano*. Artes do fazer. 2ª ed. Tradução Ephraïne Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992

SCHWARZ, Roberto (org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

A vida carioca nos jornais: Gazeta de notícias e a defesa da crônica

Clara Miguel Asperti

Graduada em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2004).
Mestre em Literatura pela UNESP/Assis (2007). Área de maior atuação:
ênfase em Literatura Brasileira.

INTRODUÇÃO

O Rio de Janeiro passou em fins do século XIX por grandes modificações estruturais e sociais. Era a época das grandes reformas urbanas geridas pelo engenheiro e prefeito Pereira Passos. Porém, foi também o momento de modernização da imprensa. O término do século XIX ficou marcado pelo surgimento de grandes jornais, matutinos e vespertinos, no cotidiano carioca.

No fim do século começa a se esboçar, principalmente na capital federal, uma modernização da imprensa. Se desde 1827 o *Jornal do Comércio* era o único jornal respeitável por sua já consolidada reputação de conservador, sempre voltado para a exploração de assuntos políticos, informações sobre importação e exportação e notícias do país e do exterior (SODRÉ, 1966, p.127); neste momento começam a surgir diversos periódicos que irão marcar época na história política e cultural da nação: *Gazeta da Tarde* (1880), *O País* (1884), *A Notícia* (1884), *Diário de Notícias* (1885), *Cidade do Rio* (1888) e o mais popular dentre todos, a *Gazeta de Notícias* (1875).

É curioso notar que exceto o *Jornal do Comércio*, todos os demais diários surgem no Rio de Janeiro após a metade do século XIX. Esse retardo talvez seja justificado pelo também atraso da implantação da imprensa no Brasil. Faz-se necessária neste momento uma pequena digressão temporal: a nação descoberta em 1500 só ganha sua primeira produção jornalística e gráfica em 1808, ou seja, com a chegada da Família Real em terras coloniais. Junto com a corte, Dom João VI traz em seus navios os equipamentos que permitiriam a impressão da *Gazeta do Rio de Janeiro* e a constituição da Imprensa Régia, além do *Correio Braziliense*, jornal produzido pelo jornalista Hipólito da Costa em gráficas inglesas, que chegava ao Brasil mensalmente por pacotes. Fácil concluir o motivo central da tardia instalação da imprensa no Brasil que, de acordo com Juarez Bahia (1990, p. 31), seria decorrente “da severa vigilância política e econômica imposta por Portugal...” e conseqüentemente causadora do visível atraso cultural da colônia.

Entretanto, lentamente esse quadro de atraso do Brasil vai mudando, principalmente se nos voltarmos especificamente para o Rio de Janeiro de meados de 1880, que se destacava como corte do Império e cidade de maior contingente populacional da época. Neste período começa a nascer no Rio de Janeiro uma imprensa jornalística já mais consolidada como organização industrial. Neste quadro de evolução da modernização dos periódicos é que se inserem as inaugurações dos grandes jornais, que marcam o fim de século carioca.

A grande massa populacional do Rio de Janeiro não é a única razão que fez a capital se destacar como berço do jornalismo finissecular. O principal fato que concedeu aos cariocas o título de capital jornalística da época foi resultante também da fixação naquela cidade dos grandes nomes das letras nacionais – romancistas, críticos, dramaturgos e poetas – que incontestavelmente fizeram a história do jornalismo brasileiro, concedendo aos diários da época textos próprios.

Esta relação tão íntima entre grandes nomes da literatura do momento e periódicos na passagem do século, este pêndulo entre literatura e jornalismo que surge com a colaboração assídua dos literatos nacionais e estrangeiros nas folhas diárias como um todo, e a consagração recíproca gerada por esta parceria colaboram incontestavelmente na consolidação de um dos mais marcantes jornais nascidos no século XIX: a *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro.

GAZETA DE NOTÍCIAS: A GRANDE ESTRELA

A *Gazeta de Notícias* chegou às ruas do ainda Império em dois de agosto de 1875 acompanhada de um prospecto no qual a redação avisava:

Além d'um folhetim romance, a *Gazeta de Notícias* todos os dias dará um folhetim de atualidade. Artes, literatura, teatros, modas, acontecimentos notáveis, de tudo a *Gazeta de Notícias* se propõe trazer ao corrente os seus leitores¹.

Através da leitura do informativo do periódico é possível tirar já as primeiras impressões da folha fundada pelos editores Ferreira de Araújo, Manuel Carneiro e Elísio Mendes e pelos redatores Henrique Chaves e Lino de Assunção. A *Gazeta* era um periódico voltado para o seu tempo que colocaria, além das atualidades, a arte e a literatura ao alcance da população.

A grande revolução gerada pela inauguração da *Gazeta de Notícias* foi fruto de seu estilo “barato, popular, liberal, vendido a quarenta réis o exemplar” (SODRÉ, 1966, p. 257), que se contrapunha e concorria com o único jornal consolidado da época, o *Jornal do Comércio*.

A *Gazeta de Notícias* trazia em seu bojo tudo aquilo que os poucos letrados da capital federal (aproximadamente 1,72% da população carioca em 1872 era alfabetizada) desejavam: literatura amena de romances-folhetins, pequenas colunas de crônicas de variedades e seção de piadas, dentre tantas outras.

O periódico foi comandado até a morte por Ferreira de Araújo (1900), quando Henrique Chaves tomou as rédeas da redação; nessa primeira fase, a *Gazeta* possuía características peculiares que a tornaram um marco do jornalismo nacional:

Foi Ferreira de Araújo quem iniciou no Brasil, com sua folha, a fase do jornal barato, de ampla informação. A Gazeta de Notícias, no seu tempo, era um jornal moderno, de espírito adiantado, o primeiro órgão da nossa imprensa que divulgou a caricatura diária, a entrevista e a reportagem fotográfica (JORGE, 1977, p. 16).

Pode-se acrescentar que esta folha foi a grande divulgadora e financiadora das letras, dando espaço incomensurável em suas colunas para todos os grandes escritores nacionais e estrangeiros do momento divulgarem seus textos. A partir de meados da primeira década do século XX, a *Gazeta de Notícias* representa para os literatos colaboradores um meio de sobrevivência seguro.

Na verdade podemos chamar essa abertura orquestrada por Ferreira de Araújo de “uma troca de favores”, pois, ao passo que este consagrava os escritores dando-lhes colunas fixas ou esporádicas em suas páginas, também consolidava a *Gazeta de Notícias* como um jornal que prezava a literatura, o diferencial do moderno periódico. O apego aos textos literários enobrecia o jornal popular, dando-lhe, ao mesmo tempo, certo *status* elevado e matéria interessante a ler para a elite burguesa letrada. Sendo assim, escolhia de modo criterioso aquele que teria o supremo privilégio de participar do grande jornal do momento. Não era aceito nas páginas da *Gazeta* nenhum estreante ou mesmo já tarimbado escritor que não tivesse excelente fama e currículo invejável.

A clara interdependência entre homem de letras e jornalismo é imposta basicamente pelo fato de que, com a consolidação da imprensa no Brasil, o trabalho jornalístico dos literatos representava sua principal fonte de renda, já que a publicação de seus livros em volume não alcançava o grande público e conseqüentemente não gerava proventos dignos aos escritores. Mesmo com a já consolidada relação cooperativa entre os literatos, bem representada pela Academia Brasileira de Letras, fundada por Machado de Assis ainda em 1897 e pela lei dos direitos autorais nascida em 1898, a vida de escritor sustentado apenas pelos seus livros ainda era uma utopia num Brasil de analfabetos; todavia, o trabalho no jornalismo literário era imprescindível não só para a sobrevivência financeira do poeta como também para a divulgação de seu nome e do seu trabalho ao grande público leitor dos periódicos. Nomes respeitáveis da literatura e do meio cultural nacional desejavam ardentemente as páginas da *Gazeta de Notícias*; realizaram esse desejo Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Pardal Mallet e José do Patrocínio, dentre outros.

Essa possível relação de dominação entre jornal e literato é bem exposta por Sérgio Miceli (1977, p. 15):

Não havendo, na República Velha, posições intelectuais relativamente automatizadas em relação ao poder político, o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, vão depender quase que inteiramente das instituições e dos grupos que exercem o trabalho de dominação. Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário, e em especial, a crônica.

Se a literatura foi marcante na vida não só dos escritores como também do jornal, a *Gazeta* resguarda algumas outras características que devem ser lembradas. Apesar de grandes críticos da história literária e jornalística como Nelson Werneck Sodré e Antonio Dimas já terem feito esse trabalho, sempre é possível

esmiuçar um pouco mais as “páginas já gastas” da *Gazeta de Notícias*(2).

Nos anos iniciais o jornal ainda apresentava de maneira simplória as suas minguadas quatro páginas, responsáveis por abarcar as oito colunas estreitas de seu corpo; porém, inovou ao ser vendido diariamente de modo avulso através de garotos-jornaleiros, ao passo que outros jornais rivais só efetuavam vendas por assinatura. A iniciativa da *Gazeta de Notícias*, ao mesmo tempo em que fez com que suas vendas fossem expressivas, também lhe possibilitou a fama de jornal popular ao alcance das massas.

Nota-se certo apego da *Gazeta de Notícias* por anúncios publicitários, grande parte de suas páginas finais era dedicada à publicidade, que abarcam uma gama variadíssima de produtos anunciados: desde remédios para as mais variadas moléstias até, especialmente, propagandas de peças teatrais em cartaz, possíveis grandes “patrocinadores” do periódico. O jornal era visto como veículo de entretenimento e prestador de serviço de grande utilidade pública.

Uma coluna fixa que merece atenção especial é a seção “Publicações a pedido”, que desde 1877 foi localizada entre as páginas um e dois do diário. Tal seção concedeu à *Gazeta* certo tom de irreverência, pois este espaço era constantemente utilizado por leitores da folha para publicar qualquer tipo de assunto ou comentário de seu interesse, que poderia muitas vezes ser um agradecimento, um pedido de desculpas, uma solicitação ou auxílio, um pequeno texto poético de autoria popular; mas na maioria dos casos a coluna era utilizada como veículo de desforras ou canal aberto para cobrar providências diversas às autoridades municipais. As “Publicações a pedido” serviam para o popular insultar, criticar ou desafiar qualquer desafeto particular. Diariamente a coluna permanecia fiel aos seus propósitos iniciais. Cabe transcrever uma pequena nota sob o título “Imoralidade” para ilustrar a intenção da coluna:

Rogamos a S. Ex. o Sr. Dr. Chefe de polícia lançar suas vistas sobre duas desmoralizadas mulheres da Rua Sete de Setembro próximo à travessa de S. Francisco, que com suas impudicas palavras, ofendem as famílias decentes que têm a desgraça de passar pelas proximidades da morada dessas audaciosas messalinas. Um vizinho(3).

Marca constante de todos os jornais do período era o sempre presente romance-folhetim, publicado nas oito colunas do rodapé do jornal. Especialmente com a *Gazeta de Notícias* não poderia ser diferente. Diariamente em suas páginas, ora na primeira página, ora no recheio do jornal, sempre estava presente o texto romanceado de ficção de grande apelo popular, que, ao mesmo tempo em que atraía todas as camadas sociais de letrados, servia também como um instrumento ao periódico: caso algum colaborador fixo faltasse com a obrigação de publicar seu texto, lá estava o romance-folhetim para ocupar a lacuna. A *Gazeta de Notícias* chegou a publicar dois romances seriados por dia.

Traduções francesas eram muito bem representadas no espaço do folhetim; entretanto, autores nacionais estiveram presentes também. Em 1888 Raul

Pompéia publicou durante três meses com o subtítulo de “Crônica de Saudades” seu grande romance, *O Ateneu*, nas páginas da *Gazeta de Notícias*.

Assim como o romance-folhetim estava constantemente nas páginas da folha, muitas outras colunas mantiveram-se desde a inauguração do jornal em dois de agosto de 1875. Todavia é preciso afirmar que, nos primeiros anos de vida da *Gazeta de Notícias*, o jornal ainda não apresentava maturidade e coerência total, ou seja, nenhuma coluna, mesmo aquelas que aqui consideramos fixas, apresentava periodicidade constante, seja ela diária ou mesmo semanal.

Fato curioso a ser ressaltado é que desde o início da *Gazeta de Notícias* um texto nunca se mostrou ausente: a crônica semanal. Praticamente todos os dias da semana o jornal acolhia uma produção de algum escritor ilustre: Eça de Queirós, Émile Zola, Machado de Assis, Coelho Neto, Guilherme de Azevedo, José do Patrocínio, etc. Mesmo ainda não possuindo o jornal um cronograma fixo de publicação para cada colaborador, ou mesmo que estes estivessem disfarçados sob a máscara de um pseudônimo, semanalmente distintos escritores compunham textos para a *Gazeta de Notícias*.

A primeira ocorrência de uma coluna de crônicas na *Gazeta* foi localizada já em 1875 com o “Folhetim da *Gazeta de Notícias*”, coluna diária de nome genérico que abarcava crônicas da atualidade assinadas pelos mais diversos nomes da época: Lulu Sênior⁽⁴⁾, Proudhomme⁽⁵⁾, Tralgadabas⁽⁶⁾, Pinheiro Chagas, Ramalho Ortigão, França Junior, e outros.

A partir de então passaram por esse rés-do-chão (cf. CANDIDO, 1992, p. 13) do jornal assinando as mais diversas colunas diversos autores como Ferreira de Menezes (coluna dominical “A Semana” de 1878 a 1879; posteriormente, em 1892, o título é assumido por Machado de Assis), José do Patrocínio (coluna semanal “Semana Política” ou “Semana Parlamentar” de 1877 a 1881), Ramalho Ortigão (coluna esporádica “Cartas Portuguesas”, primeira publicação em 1877), dentre muitos outros autores que apareceram em anos subsequentes, como Artur de Oliveira, Lino de Assunção, Valentim Magalhães, Eça de Queirós e Machado de Assis⁽⁷⁾, dentre outros.

Muitas das crônicas semanais nesses primeiros quinze anos de publicação da *Gazeta de Notícias* (1875-1890)⁽⁸⁾ aparecem sem assinatura ou mesmo sem um pseudônimo, o que por muitas vezes tornou a pesquisa a respeito da autoria do texto impossível.

Uma das colunas que merece maior destaque seria a coluna “Bons dias”, assinada por Machado de Assis (sob uma mistura de pseudônimo e aceno de despedida “Boa Noite”), entre os meses de abril de 1888 e agosto de 1889. Sobre essa coluna, Sônia Brayner (1992, p. 411-412) comenta:

Desde o início delineiam-se com clareza seus caminhos narrativos favoritos, em que pese ainda um certo ar de fórmula geral. Interessa-se, particularmente, pela apreensão do fato cotidiano, desimportante enquanto ação, mas

capaz de gerar um conteúdo pitoresco, humano e urbano das relações sociais do Rio de Janeiro do final do século, vistos com olhos contrastantes do humor benévolo, zombeteiro mesmo.

É interessante o comentário de Brayner não apenas direcionado para a coluna machadiana, mas como para todas as crônicas surgidas no final do século XIX. Certa generalidade de forma e conteúdo ainda imperava, apesar de particularmente essa coluna do fundador da ABL já aparecer no corpo da primeira página do jornal e com título definido; os assuntos abordados por toda a produção cronística do período ainda não possuíam uma temática coesa que caracterizasse seu autor. Arrigucci Jr. (1987, p. 57) arremata o pensamento proposto por Brayner, por um prisma mais abrangente:

Na maioria desses autores dos primeiros tempos, a crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios lingüísticos de penetração e organização artística: é que nela afloram em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos.

51

Porém, anteriormente à coluna “Bons Dias”, Machado de Assis já havia se consolidado como colaborador habitual da *Gazeta*: entre novembro de 1886 e fevereiro de 1888, Machado enveredou pelo mundo dos versos e publicou folhetins rimados na coluna “Gazeta de Holanda”.

Outra coluna que marca época nas primeiras décadas da *Gazeta de Notícias* é “Balas de Estalo”, publicada entre 1882 e 1886 diariamente entre a primeira e a segunda página do periódico, que, além da colaboração assídua de Machado de Assis, contava com uma gama imensa de outros escritores, como o sempre presente Lulu Sênior. Como toda a produção do período, essa coluna de assuntos variadíssimos retratava de forma sucinta, como o próprio título explica, os últimos acontecimentos da atualidade carioca ou frivolidades.

Outras tantas colunas de menor expressão passaram pelas páginas da *Gazeta*; porém, devido à dificuldade de localização de seus autores ou rápida existência, demos preferência ao comentário daqueles títulos que perduraram por maior tempo no jornal e no gosto do leitor do momento.

O período até este momento retratado através de uma rápida análise do periódico *Gazeta de Notícias* serve-nos de espelho não só do momento cultural, social, político e econômico da nação, que perpassava por transformações radicais no âmbito da política com a recente Proclamação da República, à qual a *Gazeta de Notícias* foi favorável, como na esfera social, com o movimento abolicionista que culminou com a Abolição da Escravidão em 1888, que remodelou a população não só carioca como nacional e novamente a *Gazeta* estava ao lado das novas ordens sociais, abraçando em suas páginas profissionais do jornalismo e da literatura abertamente anti-escravocratas como Joaquim Serra

e José do Patrocínio, negro que funda em 1887 a “trincheira abolicionista” (SODRÉ, 1966, p. 312) *Cidade do Rio*, jornal pobre, precário, mas combativo, que lutará sem trégua ao lado de grandes colaboradores como Olavo Bilac, para o fim do Brasil colonial representado pela escravidão.

Esse elo formado entre escritores em voga em fins de século XIX e textos cronísticos representa através não só da *Gazeta de Notícias*, mas de todos os grandes periódicos surgidos especialmente no Rio de Janeiro da *Belle Époque* a extrema ligação entre jornalismo e literatura que permeou esse gênero de publicação do período. Através do nascimento e consolidação da crônica na *Gazeta* pudemos notar como grandes escritores exercitaram ao mesmo tempo a nova função de cronista e o trabalho de articulistas políticos e mundanos. Essa nova função surgiu obviamente antes da *Gazeta*, mas, através de sua aceitação total por parte não só dos escritores como principalmente dos leitores fiéis da folha, adquiriu nas páginas da *Gazeta de Notícias* uma importância que até hoje gera ambigüidade de opiniões nos meios literários de nossa cultura.

CRÔNICA: DO FOLHETIM À PRIMEIRA PÁGINA NA GAZETA DE NOTÍCIAS

A *Gazeta de Notícias* sempre foi celeiro de grandes escritores; o volume de crônicas publicadas esporadicamente pelos mestres das letras no jornal não era facilmente superado por outra folha. Durante os anos de 1875 a 1890, crônicas de Machado de Assis, Eça de Queirós e também Ramalho Ortigão estamparam-se nas páginas centrais da folha. Porém, não seria possível afirmar que a *Gazeta de Notícias* mantinha uma seção fixa e bem delineada de crônica. Textos esparsos só cedem lugar para a crônica fixa no início da década de 1890, quando observamos seções de crônicas como de Machado de Assis e as inúmeras contribuições de Olavo Bilac por mais de vinte anos no diário.

É certo que nos anos iniciais da *Gazeta* havia colunas que marcaram época no jornal, como as já citadas “Balas de Estalo”; entretanto, eram publicações que abarcavam uma gama variada de autores, assuntos e temas, e traziam em seu bojo certo tom de noticiário fragmentado. A crônica como comentário do cotidiano, “companheira diária do leitor brasileiro” (ARRIGUCCI JR., 1987, p. 51), “como pedaço de página que a literatura penetrou fundo...” (idem, p. 56), só vem ocorrer definitivamente em meados de 1890 com a consolidação na *Gazeta de Notícias* das seções de crônicas semanais fixas.

A fixação da crônica como texto efêmero, de linguagem coloquial, de narrador-comentador subjetivo se estabiliza no periódico na década de 1890, embora acabe por perder seu espaço consagrado, não só na *Gazeta* como em muitas outras folhas já no início do século XX, em decorrência da modernização jornalística que, sendo concomitante à urbana, vem alterar os rumos das ruas e do jornalismo literário carioca. Em 1904, a crônica cede espaço às reportagens e a artigos investigativos, à fotografia, às charges:

Aos gêneros consagrados da poesia, crônica, conto e folhetim em capítulos, quase todos esses periódicos acrescentaram as inovações do momento:

reportagens sensacionalistas, artigos cada vez mais personalizados (entrevistas e perfis), uma preocupação com o ‘alto mundo’ e (sobretudo em *Kosmos*(9) e *Renascença*) uso abundante de ilustrações, apresentando fotografias e vinhetas *art nouveau* (NEEDEL, 1993, p. 230).

Era o momento da consolidação do setor, da evolução do periodismo, que a partir do estatuto híbrido da crônica permitiu, junto à busca “de um horizonte técnico moderno” (SUSSEKIND, 1987, p. 89), da energia elétrica, do *bond* e da padronização dos tipos, o surgimento das novas entidades jornalísticas do século XX.

Entretanto, anteriormente às grandes revoluções no jornalismo do século XX, temos a presença maciça daquele que vai marcar época, assim como as mudanças tecnológicas, no periodismo carioca entre as décadas de 1890 e 1910.

Olavo Bilac, que sempre desejou a *Gazeta de Notícias*, em 1890, realiza, mesmo que temporariamente, seu grande sonho, fixando definitivamente seu nome no rol das “celebridades literárias” que tiveram a honra de publicar no jornal mais afeito à literatura crônicas que intimamente duelavam com a contingência e a transcendência.

53

Em 1884, aos dezenove anos, após o abandono do repudiado curso de Medicina, Bilac publica em 31 de agosto seu primeiro soneto na *Gazeta*, “A Sesta de Nero”. Porém, se esta estréia foi rápida, muitas outras contribuições fizeram de Bilac um dos grandes nomes da *Gazeta de Notícias*.

Sua segunda participação no periódico data de 1890 com a publicação de 27 pequenas crônicas na primeira página do periódico. Após esta fugaz permanência, Bilac tornou-se um habitual colaborador do grande jornal. Publicou crônicas, sonetos, versos fesceninos até se consagrar como o substituto de Machado de Assis na coluna dominical “A Semana”, a qual o Príncipe dos Poetas rebatizou de “Crônica”.

Nesta nova função Bilac produziu aproximadamente 500 crônicas semanais, permanecendo como consagrado cronista da *Gazeta* até o final de 1908, quando começa a se afastar do periodismo ao mesmo passo que o gênero que ajudou a consagrar no jornalismo carioca também cede espaço às novas evoluções tecnológicas da imprensa.

Notas

1. *Gazeta de Notícias*, prospecto inaugural de 2 ago. 1875.
2. O termo “páginas gastas” foi utilizado apenas de maneira ilustrativa, na realidade toda a pesquisa feita na *Gazeta de Notícias* para levantamento de suas características foi realizada através de leitura e reprodução de microfílmes gentilmente cedidos pelo Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP), órgão pertencente à Universidade Estadual Paulista (UNESP/ Assis).
3. PUBLICAÇÕES a pedido. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 13 fev. 1877, p. 2, col. 1.
4. Pseudônimo de Ferreira de Araújo (proprietário da *Gazeta de Notícias*, colaboração entre 1875 e 1900).
5. Pseudônimo de José do Patrocínio (jornalista e poeta abolicionista, colaboração entre 1877 e 1881).
6. Pseudônimo de Joaquim Serra (jornalista e poeta abolicionista, colaboração entre 1877 e 1878).
7. Machado de Assis passa a assinar crônica dominical na *Gazeta* a partir de 1892, na coluna “A Semana”, anteriormente a esse período contribui em colunas esporádicas e com publicações de contos como “Contos de Escola” em 1884.
8. A escolha por pesquisar os primeiros quinze anos de publicação da *Gazeta de Notícias* se faz necessária, pois esse recorte de tempo marca o período que antecede a estréia de Olavo Bilac no citado periódico.
9. A revista *Kosmos* (1904-1909) é exemplo satisfatório de como a crônica perde espaço para os gêneros jornalísticos mais modernos. Apesar de manter sua crônica mensal, assinada por Olavo Bilac, a *Kosmos* abre mão da linguagem literária comum às revistas com esse cunho em favor de linguagem oblíqua da fotografia.

Referências bibliográficas

ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmento sobre a crônica. In: Idem. *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 407-417.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: SETOR de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

JORGE, Fernando. *Vida e obra de Olavo Bilac*. Introdução de Menotti Del Picchia. São Paulo: Editora Mc Graw-Hill do Brasil, 1977.

MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha* (estudo clínico dos anatolinos). São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

55

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. [A tropical Belle Époque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro]. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 209-269.

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

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1897.

A candoragem despencou-se e perdeu as origens: ô, copacabana!

Ana Maria Esteves (FFSD)

Falar de Copacabana sem a idealização costumeira: esta é a proposta de João Antônio em *Ô, Copacabana!* (ANTONIO, 2001). A “princesinha do mar” será apresentada com seus conflitos humanos, longe do colorido superficial a que foi submetida em tantos discursos. Isso já nos é revelado no título da obra, em que a interjeição “ó”, característica de exaltação, é substituída por “ô”, expressão de lamento. Ao referir-se à paisagem, o narrador apresenta-nos um cenário em ruínas:

De uma carência não pode esta cidade de São Sebastião reclamar. Há buracos e topadas às pampas. Buracos e mais buracos atendendo a toda variedade de neuroses. Um mapa dos buracos do Rio de Janeiro poderia se prestar como uma espécie de cartografia carrancuda da nossa civilização. (ANTONIO, 2001,p.91).

Quanto ao espaço verde, diz que sumiu há muito e muito tempo. E a praia, que sempre foi exaltada como uma beleza natural, seria hoje um aterro, praia artificial. Essa visão será reforçada em um outro momento: “Acabou o beijo do mar com a areia em Copacabana. Do calçadão de Copacabana, ninguém mais vê as ondas quebrarem na praia, que é artificial e a beleza da outra, antiga, selvagem, ficou pra lá”. (ANTONIO, 2001, p.77).

57

Na apresentação das personagens, todas pertencentes às classes populares, bairro e personagens se confundem, numa constante tensão. Essas pessoas, oriundas dos subúrbios, não aceitariam voltar aos locais de origem, fascinadas que estariam pelo bairro “cartão-postal”. Longe de qualquer tipo de idealização, serão apresentadas como: “(...) a candangagem que nem nasceu aqui. Empurrou-se para cá por não ter onde ir, despencou-se sem saber onde e já perdeu as origens. Nesses, então, gostar de Copacabana é até uma dignidade”. (ANTONIO, 2001, p.118.).

Os verbos utilizados para definir a forma como essas pessoas chegam ao bairro – “empurrando-se”, “despencando” e “perdendo” – expressam muito bem a idéia de desajuste em que elas se encontram. Fora de um centro, desenraizadas de seu solo, sem posses que lhes permitam uma sobrevivência tranqüila, estão desterritorializadas. Essa “candangagem”, ao cair na “Copa-mito”, teria perdido as origens. É o caso daqueles que resolvem alugar um quarto-e-sala e de outros que vêm de longe todos os dias para trabalhar, num vai-e-vem constante. A esses não é permitido um espaço firme, consistente, restando-lhes duas alternativas: a de dividir uma moradia com outros ou um ir-e-vir, que também dificulta a criação de raízes, já que grande parte do dia é tomado pela viagem e permanência fora de seu lugar de origem.

BAIRRO E PERSONAGENS: JOGO DE MÁSCARAS

A primeira personagem que aparece em destaque é o guarda-vidas, figura que não poderia passar despercebida. Ele é “lindo como o sol e sucesso entre as mulheres, mas ganha um pouco mais de um salário mínimo por mês, que não dá sequer para o aluguel de um quarto-e-sala em Copacabana” (ANTONIO,

2001, p.53). Diante dessa realidade, não lhe restaria outra saída senão “curtir a onda” provocada por sua atuação de herói. Esta é a sua “linha de fuga”:

O guarda-vidas, atento, de pé, braços cruzados, lindo como o sol, percebe alguém em dificuldade lá depois da arrebentação. A esta altura, já há um movimento de interesse e certa tensão na praia. Guarda-vidas já está, portanto, sendo observado. Então, sai a campo; ou melhor, à água. Não parte nadando imediatamente, mas correndo e nunca em linha reta, que é mais fácil e rápido ganhar as águas em diagonal. Ele não leva uma bóia, sem nada. Vai salvar alguém com as mãos e só mergulha já próximo ao freguês. Podendo, quando em quando, ele volta a olhar para as areias e sente o sucesso de seu papel. Todo mundo de pé, fora das barracas e das toalhas, acompanhando o salvamento. Então, claro, ele se empolga e acontece como ninguém. Nada de braçadas até chegar ao quase afogado. Que é retirado das águas até a praia com imensa lentidão e cuidados. Que o pessoal está espiando (ANTONIO, 2001, p.54).

Observa-se, neste exemplo, o dinamismo característico do texto de João Antônio. Numa sobreposição de imagens, em gradação, temos toda a cena, como se estivesse acontecendo naquele momento. Mas o objetivo aqui não é apenas apresentar a cena. O mais importante é que visualizemos também, e principalmente, o estado de espírito da nossa personagem, revelado em expressões usadas estrategicamente, através das quais se percebe a vaidade do guarda-vidas diante da reação das pessoas que o espiam; ele só “sai a campo” quando constata que é observado e de vez em quando pára e olha as areias para certificar-se do sucesso. Fora o fato de não possuir um nome próprio e ser identificada por sua função, poderíamos dizer que esta é uma personagem só à primeira vista individuada. Isso porque esses traços não se esgotam nela, mas projetam a coletividade por ela representada: o grupo que recebe um salário igual aos que estão iniciando a carreira e que, por sua vez, é insuficiente para pagar o aluguel de quarto-e-sala; este grupo precisaria achar uma forma de resistência.

O mesmo vai acontecer com todas as outras que aparecem na obra, como por exemplo:

Um homem, quarenta anos, Otacilio, dez de galeria, vem de longe, do outro lado da cidade, do subúrbio bravo, Todos os Santos, muito calor, sol e mar nenhum. Carrega marmitta feito livro debaixo do braço, apanha trem da Central do Brasil e um ônibus para Copacabana. Gasta, só aí, quase dez cruzeiros e para ele é dinheiro. Antes mesmo dos garis amarelos surgirem, vassoura e pás, ele mete a chave de ferro e, de um tranco, com vontade, ergue. A galeria, como a porta da barbearia, está aberta para o dia (ANTONIO, 2001, p.73-74).

E seus amigos:

Moram, se escondem ou se penduram no Catumbi e em Cascadura. A moça da manicure também morava longe, Zona Norte, mas se mudou para Copa e se arruma num quarto-e-sala do Posto Um, onde vivem quatro, todas na

luta do comércio. Umas, mais na pior, não almoçam; lancham. À noite, no fogão a gás, apertadinho entre pia e parede, fazem a janta. Depois, o calor é muito, saem para a rua (ANTONIO, 2001, p.74-75).

Otacílio vem de longe, “sai do subúrbio às seis da manhã e pega trem entupido de gente na Central” (ANTONIO, 2001, p.76). Tudo isso por um salário-mínimo, para sustentar “três bocas”. Ao invés de carregar livros, traz a marmita, oposto de todo um pulsar de possibilidades que seriam projetadas pelos livros. Essa marmita requentada faz parte de uma realidade sem sonhos. Com os seus amigos, não é diferente. Chegam suados, porque moram, como ele, longe, ou melhor, “se escondem ou se penduram no Catumbi e em Cascadura”. À manicure resta a solução de alugar um quarto-e-sala, o que é seguido por outras. Longe de indivíduos fechados em si mesmos, essas personagens abrem-se para outras histórias, latentes nas delas, como foi o caso do guarda-vidas. É interessante observar que Otacílio, apesar de apresentar um nome próprio, é, na verdade, tão coletivo quanto as outras. Isso fica explícito na forma como é apresentado.

Em todo esse cenário, Copacabana apresenta-se como principal personagem, identificada com as demais e que, portanto, teria as mesmas necessidades e carências. Assim, poderíamos considerá-la uma espécie de metonímia:

a Serzedelo Correia abriga, aninha, suporta, agasalha, motiva, anima, consola, acoita, remenda, incrementa, fervilha, transaciona, compreende, exalta, desmistifica ternuras e sonhos das gentes do bairro. Do amolador de facas e tesouras à babá, do vendedor de produtos farmacêuticos aos laboratoristas, e até escrevedores de jogo de bicho. Que ela também é Rio de Janeiro, além de norte, sul, nordeste do país e estrangeiras. E é Copacabana (ANTONIO, 2001, p. 69).

Esta praça acolhedora representaria Copacabana inteira, como fica explícito no final da citação. Ela “abriga” – idéia de proteção, amparo àqueles que não têm para onde ir. Tudo isso vem reforçado por “aninhar”, reiterando a idéia de aconchego. Neste mesmo nível de significado estaria “agasalhar”. Depois, os outros verbos, que seriam a expressão da fidelidade daquela que os recebe: ela “suporta, motiva, anima, consola, remenda, incrementa, fervilha, transaciona, compreende, exalta, desmistifica ternuras e sonhos” de todos aqueles que abriga.

Mais um exemplo:

Copacabana mito, a máscara jamais caiu de todo. População grande e cosmopolita, princesinha do mar, esgoto, cloaca, classe média decadente metida a besta, vale tudo, bairro independente, hong-kong, cabocla, selva, mais um filhinho de dez anos batendo na mãe, bairro escroto e mijado de cachorros, gueto enfiado na Zona Sul, prensado entre o morro e o mar. Muda todos os dias, paraíso do anonimato e do provisoriado. Mas a máscara não caiu.

E Copa se engana, amarrota, afana, apronta, estupora. Vai seduzindo e pungando turistas, iludindo otários, colhendo desavisados, cobrando alto, fntando estrangeiros, brasileiros e cariocas (ANTONIO, 2001, p. 80).

Justamente porque sua “máscara jamais caiu de todo”, atrai os desavisados, aqueles que se deixam iludir por ela. O jogo entre o ser e parecer vai permanecer durante toda a relação dos moradores (ou freqüentadores) com o bairro. Essa simulação atrairia aqueles que moram na Zona Norte ou nos subúrbios, que vão tomá-la como modelo de vanguarda, devido à idéia de que tudo nela é melhor: o vestir-se, comer, beber. O que se busca é a imagem de Copacabana construída pela mídia e conservada nos cartões-postais:

Mesmo assim, jovens, entram de rijo. Errado. Atraídos pelas mulheres bonitas, elegantes ou coloridas pelo sol, que para os olhos da Zona Norte são as melhores fêmeas do Rio, acabam deitando-se com homossexuais, por dinheiro. Uns acham que isso é passageiro, que só farão enquanto esperam dias melhores (ANTONIO, 2001, p.81).

Iludidos que estariam com a imagem criada ao redor deles, esses jovens iniciariam sua trajetória marginal. Como para manter a forma e a pele bronzeada é preciso muito sol e mar, não sobraria tempo para o trabalho, e a saída é morar com os pederastas. E não é apenas o dinheiro que vai faltar-lhes, mas afeto, amigos, companheirismo. Tudo isso, porque é preciso manter-se em Copacabana a qualquer custo:

é necessário aproveitar-se de velhos pederastas endinheirados, mal-amados e que ninguém quer. (...). Arrumou um nome feminino, de guerra, e deu para outros horários e companhias. Está na vida e não vai recuar. O subúrbio é longínquo, ele não quer mais nada com a Zona Norte, que não tem mar, nem camisetas coloridas, colares ou jipes abertos, sensação de liberdade (ANTONIO, 2001, p. 81-82).

Esta é a arma encontrada: o travestir-se num bairro que também se traveste como uma forma de resistência; é a guerra que se impõe, que exige alternativas, já que não se pode recuar. Observam-se, no final da citação, elementos que fazem parte do jogo de sedução utilizado pelo bairro: a presença do mar e de camisetas coloridas, colares ou jipes abertos. E, diante de tudo isso, a voz de quem relata não consegue se manter imparcial. Ao referir-se ao envolvimento do menino com pederastas, apresenta a sentença: “está marginalizado, viciado, moldado a um novo estilo de vida”. (ANTONIO, 2001, p. 82).

Um outro elemento interessante é a forma sutil como se apresenta a cumplicidade da polícia, que também encara com naturalidade toda essa vida noturna do bairro: “Na Nossa Senhora de Copacabana, à direita, um restaurante comum, sem nome famoso, é um ninho de homossexuais pobres, que levam papo alegre com marginais, jogadores de sinuca, gente ligada ao jogo do bicho. Tudo defronte à delegacia” (ANTONIO, 2001, p.82). Nada é feito às escondidas em Copacabana. Nada também será gratuito nesses relatos. O

uso estratégico da linguagem tece o quadro que se nos apresenta: o restaurante é “um ninho de homossexuais pobres”. Esta expressão lembra-nos uma criação em série, em que a individualidade deixa de existir. Neste contexto em que se perde a identidade não há mais sujeitos plenos, como nos afirma Renato Cordeiro Gomes:

A metrópole não é mais o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro. A pólis perversa gerada pela modernidade associa-se à fragmentação e à ruína da sociabilidade (...) Este é o universo da grande cidade moderna, (...) cujos heróis são os inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem à atrofia da experiência. (GOMES, 1994, p. 69).

E como reagir “à atrofia da experiência” se o que se observa é apenas repetição de padrão de comportamento? A consequência disso é “a perda da cidade compartilhada” (GOMES, 1994, p. 151), aquela em que o diálogo exercia seu papel primordial de troca de experiência. Ao contrário, o que se observa é uma ausência total (ou quase) de diálogo. O que essas personagens teriam para compartilhar? Elas estariam na situação apresentada por Benjamin ao se referir à forma como os combatentes voltavam da guerra:

tinham voltado [os combatentes] silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheira, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1985, p.115).

As personagens de João Antônio só teriam a compartilhar essas experiências “radicalmente desmoralizadas”. Resta-lhes, assim, a solidão, o silêncio, o estar-separado, ausente de vida comum. Sem propriedade, família, nada que as “fixe ao chão”, elas apenas compõem um cenário. Por não trocarem experiências, não deixam rastros que possam ser seguidos por outras pessoas. Tudo isso expressa o “desenraizamento total”. Elas não projetam também nenhum tipo de sonho; aliás, não há futuro neste cenário, apenas o dia-a-dia.

Em alguns momentos, cria-se uma expectativa de que o silêncio será interrompido; mas, logo em seguida, constata-se que, na verdade, houve apenas uma troca de palavras num plano superficial, como um acréscimo ao quadro visual que se quer apresentar:

– Viu a Diva? Táí, sumiu, desde a tarde, e com a chave do apartamento, cara. Veja. Nessa transação de mulher, não se pode dar liberdade. É. Assim, assim eu boto ela na rua. Some, leva chave, leva a grana. Ela tá folgando comigo e não sabe onde está se fiando. Olhe aí, mulher não me falta, não. Cada vez que eu entro no Alfredão ou no Piper é aquele mulherio em cima de mim. Chego em casa e é aquele monte de cartão com telefone, nome e

os cambaus. Já viu, né? Mulher não falta – sorri, meio despeitada, o dedo quase cutucando o peito do camaradinho garçom. – Pois é. Mulher é que nem folhinha da parede, você puxa um dia, tem outro atrás (ANTONIO, 2001, p.83).

Quem nos fala é Elzinha Prejudicada:

veste saia de dia, sapatos de mulher, pendura brincos. Só não tolera pintura na cara ou nos olhos. À noite, enfia seus panos de homem, seus chinelos largos. (...) calça de homem, 23 anos, cabelo rente, repartido, cara lavada, dura, camisa jacaré dentro da calça, cinto sóbrio, chinelas de homem, magriça, cigarrinho no bico, movimentos decididos, os braços balangando (ANTONIO, 2001, p.84).

Como as outras, através de uma aparente individuação, percebe-se a projeção de um povo por ela representado. Isso é percebido por meio de suas atitudes e linguagem, um acúmulo de chavões – “nessa transação de mulher, não se pode dar liberdade”; “Ela tá folgando comigo e não sabe onde está se enfiando”; “Mulher é que nem folhinha na parede...”. Tudo isso nos mostra o caráter coletivo de mais essa personagem que também precisa encontrar uma “linha de fuga”: “veste saia de dia; à noite, enfia seus panos de homem”. Ela, que “ganha mal na loja, mas mexe com maconha no balanço da galeria, tem expedientes. Ela se defende, como na fala carioca: quem não se vira é tartaruga” (ANTONIO, 2001, p.84). Aí está mais uma forma de sobrevivência: mexer com maconha, já que precisa se defender como as outras. É interessante observar a fala da enunciação em todo o momento da apresentação dessa personagem. Na primeira citação, tivemos a revelação de que, durante o diálogo mantido com o garçom, “sorria, meio despeitada”; durante a leitura, ficamos sabendo que seu apelido se deve ao fato de acabar sempre prejudicada pelas fêmeas que arranja; e, finalmente, que, “apesar de se fazer de homem e de mexer com maconha, tem medo de baratas e de ratos” (ANTONIO, 2001, p.84). Ela, sendo também frágil, participa do “jogo de máscaras” como as demais. Tudo nela é uma “casca”, instrumento necessário para sobrevivência naquele contexto.

E, como se isso não bastasse para compor o cenário noturno do bairro, apresentam-se outros desdobramentos dos tipos já citados:

Começa a transitar no corredor da Alasca, no meio do footing de invertidos, uma variedade de tipos miseráveis, mal vestidos ou bem vestidos, rolando na noite de Copa. Pedros-das-Flores, repetidamente, de smoking ou não; vendedores de amendoim, músicos ambulantes e deprimentes, vendedores de bonecos de engonço, engraxates maltrapilhos (ANTONIO, 2001, p.84).

Esse outro grupo também sabe que “quem não se vira é tartaruga” e tenta ganhar a vida como pode, vendendo o que dá.

Mas o cenário não está concluído:

Comum, na noite de verão, o aparecimento de ônibus de turismo, chegando

lotados e descarregando gringos, a quem o carioca da região chama de fari-seu ou tapioca. Fariseu é homem que está por fora das coisas, dos trabalhos da terra. Tapioca é muito branco e jamais toma sol. (...) Os turistas são depositados lá, o leão-de-chácara abre os braços à entrada e dá passagem, num sorrir respeitoso, cínico, quase debochado. Os estrangeiros, descendo para o porão com ar refrigerado, falsas mulatas, falso samba, uísque, chope, amendoim, pipoca, pouca luz (ANTONIO, 2001, p.85).

É assim que o estrangeiro vai participar desse cenário: alguém que não conhece as regras do jogo. Para ele, “o leão-de-chácara abre os braços à entrada e dá passagem”, num sorrir que vai do “respeitoso”, passa pelo “cínico”, chegando ao “debochado”. Para ele, que não percebe as “falsas mulatas, falso samba”, qualquer coisa serve; ele é um elemento que destoa do resto e cuja função é “alimentar” os que estão inseridos no contexto: “os da terra”.

Mariazinha Tiro-a-Esmo, outra personagem que aparece em destaque nesse painel de travestidos. Recebeu esse apelido (mais uma vez, não aparece nome próprio) na favela da Rocinha. Em sua descrição, serão mantidos os elementos das outras: mais um tipo. Trata-se de:

uma olheira da indústria de pedintes, esmoleiros e vendedores da arraia-miúda. Dissimulada, engana os otários (...) Ela tem picardia e está na dela, como dizem os tipos malandros dos becos e das favelas. Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba de quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga – para mais de quatro milhões de habitantes – mais de um milhão de favelados.

O sol bate e rebate nos cabelos da criança. Plantada na esquina da Travessa Angrense, às onze da manhã, ela trabalha (ANTONIO, 2001, p.98).

Aí está mais uma personagem: “indo e vindo na baba do quiabo”, “vai enganando otários” para sobreviver. Numa cidade que castiga, é necessário trabalhar, não importa como. Camuflada de “direitinha”, conhece todas as leis e ética da malandragem. Depois de narrar sua história, um acúmulo de desgraça desde o nascimento, o sujeito da enunciação conclui: “Os iniciados em malandragem costumam chamá-la de pivete, carro novo, bandidinha, minigirl, leoa, bandidete, piranha, filhinha, piniqueira” (ANTONIO, 2001, p.102). Ao que ela responde: “– Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem” (ANTONIO, 2001, p. 103). Mais uma vez o discurso já gasto que ecoa outras vozes. Ela almeja uma posição social dentro da classe burguesa – “um homem só com um carro” –; mas é impedida, restando-lhe a ocupação de um lugar determinado por essa mesma classe, que vai explorá-la, relegando-a a essa posição em que se encontra: “tenho culpa?”.

O bairro, cartão-postal internacional, perde seu brilho. Copacabana, de

“princesinha do mar”, passa a “escrota”, amada pelos “eira-sem-beira, os pés-inchados, os zés-manés, os paus-de-arara, as marias-judias” (ANTONIO, 2001, p. 118). Esse “olhar” distanciado da idealização é o resultado do compromisso do escritor de estabelecer “um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles” (ANTÔNIO, 1975). Daí a opção clara pelas classes populares, que seriam os representantes autênticos de uma cultura genuinamente nacional. Daí, também, a aversão à classe-média, que, segundo ele, “macaqueava” os ricos – estes, que estariam ligados a uma cultura precariamente importada e, pior ainda, absorvida, ameaçariam os nossos (supostos) valores autênticos. Copacabana, por potencialmente representar as classes privilegiadas, não seria um “cenário autêntico” para as suas personagens – essa classe popular, que deveria aceitar suas raízes suburbanas e não se iludir com os encantos da “princesinha do mar”.

Referências bibliográficas

ANTONIO, João. *Ô, Copacabana!*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

_____. “Corpo-a-Corpo com a Vida”. In: _____. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: _____. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.

As Realidades do Jornalismo Cultural no Brasil

Ivana Barreto

Graduada em Comunicação Social (PUC-RJ), Especialista em Literatura (UERJ), Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ) e Doutora em Literatura Brasileira (PUC-RJ). É professora do Curso de Comunicação Social (habilitação jornalismo) da Universidade Estácio de Sá, onde foi Coordenadora e ministra as disciplinas Redação Jornalística I, Técnica de Reportagem II e Projetos Experimentais II. Também professora da Universidade Gama Filho.

Resumo

O caminho percorrido pelo jornalismo cultural no Brasil da década de 60 aos dias de hoje, com destaque para o caráter inovador do Caderno B do Jornal do Brasil e contribuição de importantes escritores para este suplemento, como Clarice Lispector, além da ênfase no contexto atual dos suplementos culturais são os objetivos desse artigo.

Jornalismo – Cultura – Caderno B – Clarice Lispector

ABSTRACT

The way covered for the cultural journalism in Brazil of the decade of 60 to the present, with prominence for the innovative character of Caderno B do Jornal do Brasil and contribution of important writers for this supplement, as Clarice Lispector, beyond the emphasis in the current context of the cultural supplements is the objectives of this article.

Journalism – Culture – Caderno B – Clarice Lispector

AS REALIDADES DO JORNALISMO CULTURAL NO BRASIL

Capazes de estabelecer um vínculo afetivo com o leitor, que passa a dialogar com os colunistas, os suplementos e cadernos culturais dos veículos impressos sempre representaram o espaço da ousadia gráfica e da experimentação da linguagem. Embora nas duas últimas décadas tenham se afastado destas características, considerando-se que a cultura está cada vez mais inserida na sociedade do espetáculo, do consumo imediato, da superficialidade das abordagens, os cadernos culturais, na maioria das vezes, estiveram ligados à difusão da cultura consagrada e em processo de consagração.

Os cadernos culturais se transformaram em objeto de desejo da maioria dos jornais brasileiros depois que foi criado o Caderno B, do Jornal do Brasil. E, no contexto da evolução da imprensa brasileira, a década de 50 foi decisiva. Convidado por Odylo Costa Filho para reformular visualmente o jornal, no final dos anos 50, o artista plástico Amílcar de Castro não encontrou tarefa fácil. Entre outros obstáculos, precisava eliminar resistências em diversos setores do JB, dos mais elevados aos mais simples cargos deste veículo de comunicação, ainda apegado às antigas fórmulas de se fazer jornal. Para se ter uma idéia da dificuldade enfrentada por Amílcar, somente dois anos depois, em 2 de junho de 1959, a nova primeira página, muito semelhante à atual, foi para as ruas.

66

O Caderno B, que apresentava textos criativos e uma diagramação arrojada, surgiu destinado a tratar de cultura e para ser, mais do que isso, um produto cultural. Arthur Dapieve, em “Jornalismo Cultural”, um dos textos reunidos no livro *Deu no jornal: o jornalismo impresso na era da internet*, organizado por Álvaro Caldas, lembra que:

Parte do hábito de se embaralhar jornalismo de arte com arte do jornalismo vem, por conseguinte, dessa concepção de suplemento, suplemento anteriormente relacionado como “feminino” ou de “variedades”. O velho B podia se dar a este luxo: contava em seus quadros, por exemplo, com o designer Reinaldo Jardim e com o poeta Ferreira Gullar. Ambos, e outros tantos, eram representantes de um tempo pré-regulamentação da profissão de jornalista (ocorrida pelo decreto-lei no 972, de 17 de outubro de 1969, na qual escrever bem literariamente se confundia com escrever bem jornalisticamente. Graças a essa confusão, é bom ressaltar, os jornais brasileiros foram enriquecidos por, entre tantos outros, Graciliano Ramos e Nelson Rodrigues. Quase todo escritor nativo de antes dos anos 1970 pisou numa redação. A língua agradece. (Dapieve, 2002: 95)

Diante do exposto, podemos entender como que vários dos melhores cronistas e escritores da época contribuíram para o suplemento de cultura e, sem dúvida, o “escrever bem literariamente” era o que prevalecia nos textos produzidos para o Caderno B. No caso de Clarice Lispector, para citar um exemplo de uma grande autora desta fase, e que também escrevia para este suplemento, foi justamente dois anos antes da regulamentação da profissão de jornalista que ela

começou a publicar semanalmente a coluna mantida no JB durante sete anos. No seu caso, não apenas a língua agradeceu, mas seu público, que foi se tornando fiel à sua escrita confessional. O conjunto dos textos publicados de 1967 a 1973 poderiam mesmo ser caracterizados como um diário que a autora abria, uma vez por semana, para o seu leitor. Como colunista que era, tinha o máximo de liberdade dentro do jornal – como têm (ou já tiveram, ou deveriam ter) todos aqueles que desempenham esta função na mídia. Liberdade, convém dizer, tanto em termos de forma como de conteúdo.

Cumpre, talvez, uma diferenciação. Embora colunista, Clarice se afastava da figura clássica do cronista, que tem em Rubem Braga um de seus grandes representantes, alguém que trafegava entre o jornalismo e a literatura:

Um indivíduo ao qual é permitido o leva-e-traz entre a literatura e o jornalismo. Nesse trajeto, se se mantiver dentro dos limites éticos, ele pode expor opiniões diferentes e até antagônicas às do veículo para o qual escreve. Nesse caso, ele se transforma num monumento vivo à liberdade de expressão. E, assim, até numa poderosa peça de marketing: poucas coisas conferem mais prestígio à imprensa democrática do que manter um elenco variado e respeitado de colunistas, gente que assume a primeira pessoa do singular para poder falar mais de perto ao leitor. (Dapieve, 2002: 100)

Contudo, embora afastada da figura clássica do cronista, Clarice Lispector, a partir do uso da primeira pessoa em sua coluna, falou tão mais de perto ao leitor que ambos se tornaram confidentes.

No rastro do *Jornal do Brasil* com o Caderno B, quase todos os principais jornais criaram ou recriaram seus suplementos. São exemplos: Caderno H (*Zero Hora*); Dia D (de *O Dia*); Tribuna Bis (da *Tribuna da Imprensa*); Caderno 2 (de *O Estado de São Paulo*). Com isso, os cadernos culturais alcançaram uma peculiaridade. Nem na América do Norte nem na Europa existem suplementos diários de cultura com reportagens, resenhas críticas, colunas assinadas e o serviço (tijolinhos-notas com o roteiro de cinemas, teatros, casas de shows, endereços, horários). Fora do Brasil, o jornalismo cultural se resume a um caderno semanal nos grandes diários ou a revistas especializadas, independentes.

Nas décadas de 60 e 70, o jornalismo cultural atendia às expectativas de leitores exigentes, em diálogo constante com os colunistas, em um momento marcado pela repressão e pela censura. Em 1967, tendo como editor-chefe Alberto Dines, o Caderno B publicava em suas oito páginas matérias que quase sempre traziam o aprofundamento dos temas abordados. Neste mesmo ano, em 19 de agosto, na página 2, Clarice começava a publicar seus textos no jornal. Foram os primeiros: “As crianças chatas”; “A surpresa”; “Brincar de pensar”; “Cosmonauta na terra”.

Aqui, vale a pena destacar algumas datas, manchetes e chamadas que caracterizam, no *Jornal do Brasil*, o contexto sócio-político-econômico da época. Em 7 de outubro de 1967, a primeira página do JB, que trazia a manchete “Frente ampla se acautela ante reação do governo”, reproduz o cenário político

do final dos anos 60: anos de ditadura, embate entre os então partidos Arena e MDB. Já o Caderno B publicava, em sua primeira página, ampla matéria sobre os áureos tempos do rádio, destacando a perda de prestígio deste veículo com a dominância da era visual. Em coluna vertical, localizada no canto esquerdo da página, Clarice publicava três textos: “Medo do desconhecido”; “Dos palavrões no teatro” e “Chacrinha”.

No primeiro, observa-se um possível aproveitamento de trechos de romance da autora, quando ela aborda o tema da felicidade e expõe, ora em 3ª pessoa, ora em 1ª, sua angústia e perplexidade diante do sentimento. Já em “Dos palavrões no teatro”, o texto trata de duas peças de teatro e do uso do palavrão: “A volta ao lar” e “Dois perdidos numa noite suja”. Finalmente em Chacrinha, já visto neste estudo, está o mais jornalístico dos três textos. Nele, a autora faz comentários sobre o apresentador e seu programa de auditório, ressaltando a desagradável surpresa que teve ao assistir: sádico, deprimente e doido foram algumas palavras utilizadas pela autora. Este texto assemelha-se a uma crítica a respeito de um conteúdo, seja ele da mídia impressa ou eletrônica, muito comum nos cadernos culturais.

Ainda considerando o Caderno B desta data, na página 3, além da coluna destinada à crônica de José Carlos Oliveira, Léa Maria, Marina Colasanti e Carlos Leonam assinam espaço destinado à publicação de notas sobre assuntos variados. Um deles chama a atenção dos leitores para exposição de gravuras, na Galeria Bonino, de Maria Bonomi. Finalmente, nas páginas 4 e 5, destaca-se a matéria “A palavra baixa no teatro alto”, tratando do palavrão e da censura nos anos 60, e a sessão “Cotações do JB” apresenta matéria sobre o filme “A guerra acabou” (La Guerre est finie), de Alain Resnais e Jorge Semprun. Em ambas, verifica-se o debate sobre os temas abordados, sem esquecer que a primeira revela a preocupação do jornal com a censura imposta às artes, especificamente ao teatro nos anos da ditadura militar.

Vendido a trinta centavos, o JB, no final dos anos 60, apresentava quase sempre na primeira página manchetes sobre a repressão no Brasil e na América Latina. Com uma diagramação que refletia sua preocupação inovadora, o jornal marcou época, especialmente com as matérias culturais, produzidas por escritores, intelectuais e jornalistas prestigiados, como Carlos Drummond de Andrade, Alberto Shatovsky, Alex Viany, Maurício Gomes Leite, Sérgio Augusto, José Carlos Avelar, Ely Azeredo, Eduardo Portella. Sem deixar de mencionar as ilustrações de Lan, Henfil e as colunas de Zózimo e Juarez Machado.

Em 14 de outubro de 1967, a primeira página do jornal publicava a manchete “Roberto Guevara deixa Bolívia sem ver o irmão”. Dividindo a página 2 com matéria de Luiz Carlos Maciel, “A volta de Oswald de Andrade”, sobre a estréia da peça “O rei da vela”, encenada no Teatro Oficina, Clarice trazia aos leitores o texto “Dies Irae”.

Em 7 de novembro de 1970, a primeira página do JB estampou a seguinte manchete: “Médici considera os tóxicos ameaça à segurança nacional”. Apenas para situar em relação aos fatos políticos da época, o

contexto era da mais grave repressão. Assinale-se que João Saldanha foi forçado a deixar o cargo de técnico da seleção brasileira, depois de prepará-la para a Copa de 70, por ser comunista assumido.

No ano de 1973 tornavam-se mais visíveis algumas transformações no formato do jornal, que passou a apresentar maior número de anúncios no primeiro caderno. O mesmo aconteceu no 2º caderno, como na página 2, tendo Clarice dividido sua coluna com alguns anúncios, além da coluna de Zózimo.

Os textos de vários dos escritores que colaboravam para o JB, quando divulgados na mídia impressa, experimentaram o que podemos denominar “arejamento”. Esta leveza é decorrente das próprias características do jornal que, pelo seu formato e pela disposição dos conteúdos (matérias, artigos, colunas), permitem uma maior familiaridade com o público leitor. Pode-se entender que o texto da literatura no livro é mais elitista, enquanto as crônicas ou os textos “viajam sozinhos” e chegam mais “distraidamente” ao leitor. É notável a importância que os periódicos tiveram na aquisição do conhecimento e, conseqüentemente, na aproximação com o público.

Peter Burke, em *Uma história social do conhecimento: de Gutemberg a Diderot*, analisa o caminho percorrido pelo conhecimento humano desde a invenção da prensa tipográfica (1450) até a publicação da “Enciclopédia” francesa, de 1750 em diante, adotando uma abordagem sócio-cultural. A partir de textos escritos entre os séculos XVI e XVIII, o autor estudou as transformações pelas quais passou a organização do saber na Europa no início da era moderna. Ao tratar da aquisição do conhecimento por meio da leitura de livros e periódicos, Burke salienta que estes últimos merecem atenção especial porque facilitaram o aprendizado:

Como o filósofo italiano Cesare Beccaria certa vez observou – nas páginas da revista *Il Caffè* – os periódicos difundiam o conhecimento mais amplamente que os livros, da mesma forma que os livros o difundiam mais amplamente que os manuscritos. Alguns leitores se sentiam intimidados pelos livros e preferiam não mantê-los em casa. O periódico, porém, era mais amigável. Apresenta-se como um amigo que só quer soprar uma palavra em seu ouvido. (Burke, 2003: 160).

Burke destaca que a história da leitura mereceu bastante atenção nas duas últimas décadas, quando foram gerados muitos debates, ao contrário da história das maneiras de ouvir e das maneiras de ver, que não foram estudadas profundamente. Entre estes debates, segundo o autor, um merece destaque, o debate sobre o surgimento do que é conhecido como “leitura extensiva”. Trata-se da prática de folhear, passar os olhos, consultar. Burke lembra que existem duas hipóteses: a primeira, de que uma revolução da leitura ocorreu na Alemanha no final do século XVIII, quando houve uma mudança da leitura intensiva para a leitura extensiva. A segunda, descreve uma passagem mais gradual da leitura intensiva e reverente para um tipo de leitura mais extensiva e independente, conseqüência, primeiro, da proliferação e, depois, da dessacralização do livro:

Mas a leitura extensiva não foi uma descoberta nova. Na Roma antiga, o filósofo Sêneca, em sua segunda carta a Ducílio, já aconselhava o discípulo a não folhear os livros, o que comparava a brincar com a comida. Francis Bacon desenvolveu a mesma comparação entre ler e comer em seu ensaio “Dos estudos” ao distinguir três maneiras de usar os livros: “alguns livros são para provar, outros para engolir, e uns poucos para mastigar e digerir”. O conselho de Bacon sugere que era perfeitamente possível que a mesma pessoa praticasse diferentes estilos de leitura, no século XVII, exatamente como muitos de nós fazemos até hoje.” (Burke, 2003:161).

Nesse momento, parece pertinente promover um breve debate entre o discurso literário e o discurso jornalístico. Se por um lado, é inegável a influência de modelos literários na construção de certos discursos jornalísticos, não é menor a presença do jornalismo (seus temas, técnicas, procedimentos) na criação de textos literários, em especial no século XX. Além disso, não podemos esquecer que as figuras do escritor e do jornalista (sobretudo de opinião) às vezes podem coincidir na mesma pessoa. Para citar um exemplo, o denominado “articulismo criativo” (elaboração de artigos criativos) e outras formas da segunda metade do século XX, inseridos no cenário dos “novos jornalismo”, representam um inegável território intermediário.

Segundo Manuel Angel Vázquez Medel, em “Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências”, um dos textos reunidos no livro *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*, organizado por Gustavo de Castro e Alex Galeno, as relações entre literatura e jornalismo, entre criação literária e exercício jornalístico, têm sido problemáticas desde sempre:

Parece que aquela, sem abandonar a dimensão lúdica e frutiva deve encaminhar-se para o essencial humano, bem que encarnado nas inevitáveis coordenadas espaço-temporais que nos constituem. A atividade informativa, ao contrário, aponta mais para o efêmero, passageiro, circunstancial (e sabemos até que ponto a vertigem informativa devora a estabilidade e permanência dos acontecimentos. Simplificando muito, parece que a literatura se orienta para o importante e a informação jornalística para o urgente. (Medel, 2002: 18).

Contudo, o autor lembra a existência de um jornalismo e de uma falsa retórica da objetividade. Jornalismo que não percebeu que a verdade não existe e resulta da parcialidade e subjetividade daquele que informa. Em muito contribuíram para a quebra dos tabus que envolvem o jornalismo e a literatura as crises ocorridas nos anos 60, que cederam lugar a formas do “novo jornalismo” nos Estados Unidos, em toda América Latina e Europa. Estas crises são um exemplo incontestado de como a quebra de fronteiras gerou a criatividade informativa na esfera jornalística (especialmente em gêneros como o artigo de opinião, a crônica, a reportagem e a entrevista), possibilitando um impulso às formas de escrita literária que adotam a retórica do jornalismo.

Aqui, é oportuno lembrar que para Carlos Drummond de Andrade, para citar um dos maiores nomes da literatura brasileira de todos os tempos, algumas páginas de jornais estavam entre as mais bem escritas de toda a língua. Todavia, dos anos 60/70 até hoje, a situação mudou consideravelmente. Se antes os autores encaravam a oportunidade de escrever para a imprensa como uma forma de praticar uma literatura mais veloz, agora a realidade é outra. Se antes o jornalismo era um teste de fogo para os escritores (Gonçalves Dias, Machado de Assis, entre outros, passaram por redação), hoje a atividade dos jornalistas não está diretamente ligada ao sonho de ser ficcionista. E qual seria, então, a razão do pouco teor literário nos jornais atualmente? Recorremos a Daniel Piza, em “Jornalismo e literatura: dois gêneros separados pela mesma língua”, texto também reunido em *Jornalismo e Literatura - a sedução da palavra*:

Aqui entramos na questão das mudanças do próprio jornalismo. Alguém poderia atribuir a ausência de teor literário nos jornais de hoje ao processo de modernização da linguagem jornalística promovido no Brasil desde os anos 60. O jornalismo nacional até então era retórico, verborrágico, personalista, apesar de trabalhos de síntese e clareza como os de Rubem Braga e Joel Silveira. Mas, inspirados na escola americana, os reformadores dos jornais nos anos 60 começaram a exigir uma abordagem mais objetiva, menos participante, concentrada em contar histórias sem editorializá-las. Até aí, ótimo. Mas nos anos 80 veio uma nova onda de “modernização”, que nos anos 90 consolidaria uma triste realidade: textos relatoriais, burocráticos, com pobreza de palavras e recursos, tanto mais tendenciosos quanto mais se pretendem “neutros”. (Piza, 2002: 134-135)

Piza lembra que o problema não está na exigência da objetividade e homogeneidade dos textos, mas na escrita rudimentar e reducionista:

Sim, o público que se informa pela TV e por agências de notícias – pílulas informativas, quanto menores melhor – pode ser ainda mais afastado por literatice, mas há que enriquecer os tratamentos dados pelos jornais, da notícia mais rápida e enxuta – nem por isso mal pensada e mal escrita – os textos mais longos, analíticos ou descritivos, normalmente reservados para o fim de semana. (Piza, 2002: 135)

Quanto à crônica, ainda sobrevive, porém é raro observarmos um colunista descrevendo o seu dia-a-dia, dividindo fatos de sua rotina com o leitor, como fazia Rubem Braga. Por fim, todo o quadro exposto, de empobrecimento do jornalismo cultural no Brasil, é agravado pelo reduzido número de revistas, tablóides voltados à cultura (sem esquecer do espaço menor destinado a ela nos grandes jornais). Na virada dos anos 50 para 60, a revista *Senhor*, apenas para citar um exemplo, publicou contos que fizeram história, de autores como a própria Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Jorge Amado.

E quanto à realidade do jornalismo cultural, hoje, convém alertar para

alguns perigos. Primeiramente, como a arte, na maioria das vezes, é encarada como mercadoria, os jornais simplesmente divulgam a informação, dando maior atenção a circuitos mais restritos, deixando, com isso, de ampliar a visão cultural do público brasileiro para outras formas de cultura. Em segundo lugar, o jornalista corre o risco de ser cooptado pelo marketing da indústria cultural, vale dizer, das grandes editoras, gravadoras e TVs. Por isso, precisa ficar atento à pressão a que é submetido, que envolve um sem-número de CDs, livros e *releases*. Por último, o perigo de ceder a um certo “populismo cultural”, no sentido de reproduzir o discurso já pronto que insiste em afirmar, genericamente, abrindo pouquíssimas exceções, que a produção cultural brasileira é melhor que “os lixos produzidos lá fora”. Assim, devemos, quanto a esse aspecto, eliminar o pensamento reducionista de que tudo o que é nacional é melhor que o norte-americano”.

A discussão mais importante, porém, deve ser a de pensar em mecanismos que façam com que a cultura chegue a todas as camadas da população e como lidar com a relação Estado versus Imprensa nesse trabalho da difusão das políticas públicas a partir das diferentes mídias. Outro aspecto a ser considerado refere-se ao fato de que há um respeitável número de leitores interessados em jornalismo cultural de qualidade e, justamente por isso, os suplementos culturais estão entre as páginas mais lidas dos jornais. Sem esquecer que sempre haverá espaço para quem, com persistência, se dispuser a produzir bons conteúdos. É verdade que as grandes publicações e autores de outros tempos têm hoje poucos equivalentes, mas também é fato que existem muitos, na área, com forte desejo de enveredar pelo jornalismo cultural. Porém, como ressalta Daniel Piza, os cadernos de cultura ainda são tratados pela grande imprensa como área do jornalismo que desempenha papel quase decorativo, quando, na verdade, sua importância é muito maior do que se imagina. Importância que vai desde a riqueza de temas até a sofisticação dos textos que podem (e devem) chegar aos leitores.

Referências Bibliográficas

- CALDAS, Álvaro (Org.). **Deu no jornal: o jornalismo impresso na era da internet**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro - do leitor ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MARTINS, Wilson. “Folhetins: Machado e José de Alencar, observadores críticos e realistas”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 set. 2003. Prosa e Verso, p.4.
- MEDEL, Manuel Ángel. **Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências**. In: *Jornalismo e literatura: a sedução da*

palavra. Org. Gustavo de Castro e Alex Galeno. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

OLINTO, Krieger Heidrun. “Literatura, cultura e ficções reais”. In: **Literatura e cultura**. Org. Heidrun Krieger Olinto e Kart Eric Schollhammer. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Sao Paulo: Loyola, 2003.

Turismo, cultura e lazer: significado e usos sociais do Parque do Museu Mariano Procópio

Euler David de Siqueira

Doutor em Sociologia (UFRJ), professor adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Monalisa Alves Barbosa

Bacharel em Turismo pela UFJF

Virgílio César da Silva e Oliveira

Doutorando em Administração na Universidade Federal de Lavras.

INTRODUÇÃO

Quando pensa-se em lazer e, mais precisamente, em espaços de lazer na atualidade, é preciso pensar em todo o contexto que envolve tal atividade. O lazer é, assim como o turismo, uma construção social, mediada por lógicas culturais distintas e também um fato histórico.

A Revolução Industrial foi responsável pela separação dos espaços – espaço do trabalho, espaço da família, espaço do lazer. Somente após a Revolução Industrial, que instaurou um *ethos* (GEERTZ, 1978) do trabalho e dividiu o mundo entre o campo do trabalho e o tempo do não-trabalho, o lazer emerge como algo bastante significativo na vida das pessoas. Desde então, o lazer ampliou-se e cresceu de valor, achando-se em plena expansão. Segundo Gustavo Luis Gutierrez (2000) não se pode dizer que o lazer, como objeto de estudo, esteja ressurgindo no cenário contemporâneo. O que acontece é que sua importância cresce a olhos vistos e o lazer pode vir a ocupar o centro das preocupações de muitos pesquisadores das ciências humanas. Os espaços de lazer tornam-se cada vez mais numerosos e são cada vez mais procurados por todas as camadas da população. À medida em que o campo do trabalho produtivo de mais-valia se esvazia de sentidos e significados, cresce, portanto, uma esfera onde os sujeitos podem, de muitas formas, expressar-se fora de uma relação de expropriação marcada pelas relações de trabalho.

A vida urbana nas grandes metrópoles com todas as suas conseqüências é apontada em grande parte como um dos elementos responsáveis pela busca ou pelo contato com aquilo que se pode chamar de “natureza”. Nesse sentido, a busca pelo contato com os ditos espaços de lazer enseja uma busca às origens ou simplesmente o desejo de se ter num mundo tão conturbado, agitado e controlado, alguns minutos de tranqüilidade e desligamento das inúmeras obrigações a que estamos sujeitos no dia a dia das cidades. E é esta tranqüilidade e distância do espaço urbano mais acelerado que, a princípio, parecem levar a maioria dos usuários ao Parque do Museu Mariano Procópio, uma área verde em Juiz de Fora que possibilita a fruição do lazer, a realização de caminhadas, corridas, ioga e esportes; além de ser um ambiente que proporciona algum tipo de descanso às pessoas. O contato com essa área verde, no centro da cidade, parece proporcionar a muitas pessoas bem-estar e energia para voltar à vida “lá fora”, na cidade.

O Parque reúne dentro de um pequeno espaço pessoas dos mais diferentes níveis sociais e etários. Congrega também indivíduos de diferentes partes da cidade. Idosos, adolescentes, crianças, casais de namorados, grupos de estudantes, cada um visita o Parque com uma finalidade, e é isto que este trabalho irá buscar: identificar o motivo de tais pessoas irem constantemente ao Parque e o significado desta visita a este lugar. Serão levados em consideração o Parque, as comunidades e os usos que desenvolvem ali, os tipos de visitantes que ele acolhe, o processo de visitação. Assim, pretende-se identificar a estrutura simbólica existente neste ambiente, procurando, portanto, estudar esta cultura

seguindo a orientação de Geertz: “Estudar a cultura é portanto estudar um código de símbolos partilhados pelos membros dessa cultura”(GEERTZ, 1978, p.64). Para o autor, “o homem é um animal amarrado às teias de significados que ele mesmo teceu, assumindo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado” (Ibid). Serão analisados o comportamento e o discurso das pessoas que freqüentam o Parque e, por meio desse fluxo de comportamentos, que Geertz chama de ação social, pretende-se encontrar articulações com as formas culturais. Será traçada a curva do discurso social. Ou melhor, ele será anotado e descrito de forma densa. O significado será buscado na narrativa dos freqüentadores do Parque. Ou seja, pretende-se atingir o objetivo de Geertz: “tirar grandes conclusões a partir de fatos pequenos, mas densamente entrelaçados; apoiar amplas afirmativas sobre o papel da cultura na construção da vida coletiva empenhando-se exatamente em especificações complexas” (Id, p.38).

Perceber o parque do museu Mariano Procópio implica estar diante de códigos ou lógicas simbólicas e classificatórias muito distintas. Visões plurais e múltiplas se cruzam e entrecruzam. A ordem social, marcada pela diferença, é negociada nesses espaços podendo, inclusive, emergir o conflito diante da forma desconhecida com que os sujeitos, ocupando posições distintas em uma estrutura social e portadores de interesses distintos, percebem o mundo (VELHO, 1978). Conhecer os sentidos e significados construídos em torno do parque do museu Mariano Procópio é, antes de tudo, lançar mão de uma noção de cultura, semiótica (GEERTZ, 1978), capaz de por em relevo aspectos que normalmente não são vistos ou identificados pelas pesquisas mais qualitativas.

A metodologia utilizada para realização desse trabalho implica uma pesquisa de cunho qualitativo viabilizada por meio de observação participante e entrevistas semi-estruturadas feitas a respeito do significado do Parque do Museu Mariano Procópio. Para realização deste trabalho utilizamos referenciais da antropologia e recorreremos ao uso do diário de campo. Foram adotadas, para todos os fins, uma amostra não-probabilística por julgamento, ou seja, foram entrevistadas pessoas que poderiam fornecer informações importantes à realização do trabalho.

TURISMO, CULTURA E LAZER

O desenvolvimento do turismo, assim como o do lazer, está relacionado a vários fatores, tais como o processo de urbanização, a deterioração da qualidade de vida nos grandes centros urbanos, o aumento e a valorização do tempo livre, o aumento da renda, o desenvolvimento da infra-estrutura de transportes e serviços, além do avanço tecnológico dos meios de comunicação. O desejo de “fuga” ou abandono momentâneo da metrópole seria, para Jost Krippendorf (2003), a única razão de ser do turismo de hoje. O autor acredita que “o universo industrial é percebido como uma prisão que incita à evasão”

(Id, p.47). Hoje o mundo inteiro experimenta, diferenciadamente, os efeitos diversificados do turismo e este cada vez mais vem ganhando espaço e fazendo parte da vida das pessoas. Para o mesmo autor:

(...) o turismo é uma válvula de escape que permite o relaxamento das tensões, a orientação das vias socialmente inofensivas e das esperanças não realizadas. O lazer é uma droga aprovada pela sociedade, um analgésico que dá a ilusão de uma melhora passageira, mas que não pode curar a doença em si (Id, p.46).

Esses pequenos instantes parecem ter-se tornados uma necessidade na vida das pessoas, o momento de liberdade, de superação das expectativas, de vivência de um imaginário construído a respeito de determinado lugar. Eles são essenciais para que o ser humano sobreviva em meio à vida imposta pelo universo industrial. Essas características levam as pessoas à busca constante pelo lazer, tendo como expectativa a vivência de relações humanas que o cotidiano não permite, ou quando o faz, são relações basicamente superficiais. O Parque do Museu Mariano Procópio, acredita-se, permite que as pessoas vivenciem o lazer e resgatem essas relações não só com o outro, mas consigo mesmas. O turismo e, mais precisamente, o lazer, são constituintes poderosos do imaginário coletivo. Afinal, estão em jogo idéias como a fruição do lazer, o conhecimento, a socialização e o revigoramento físico. Segundo Gisele Maria Schwartz “(...) as atividades lúdicas de modo geral e o lazer, por suas características estreitamente relacionadas com os elementos de liberdade e prazer, tendem a ser ora menosprezadas, ora extremamente valorizadas” (SCHWARTZ *apud* BRUHNS, 2000, p.91).

Definir turismo não é uma tarefa fácil, uma vez que o mesmo constitui-se num fenômeno ainda pouco estudado, apesar da importância que possui em nossos dias. Segundo Marutschuka Moesch, o turismo:

(...) é uma combinação complexa de inter-relacionamentos entre produção e serviços, em cuja composição integram-se uma prática social com base cultural, com herança histórica, a um meio ambiente diverso, cartografia natural, relações sociais de hospitalidade, troca de informações interculturais. O somatório desta dinâmica sociocultural gera um fenômeno, recheado de objetividade/ subjetividade, consumido por milhões de pessoas, em síntese: o produto turístico (MOESCH, 2002, p.9).

Milhões de pessoas consomem o produto turístico, o que coloca de imediato a importância que o fenômeno assume na vida de grande parcela da população mundial. A sociedade de consumo criou a necessidade do turismo e de vivência do lazer, fenômenos sem os quais não se imagina a sociedade de hoje. Sob o enfoque psicológico, Érick Cohen define turismo como “(...) uma atividade que sugere uma saída, algo diferente, estranho, fora do comum, uma experiência de vida do viajante. A quebra da rotina pode funcionar como um estímulo para a volta da rotina ou, como liberar de inibições inculcadas pelo

cotidiano” (COHEN, s/d). Essa fuga do cotidiano é também importante para Joffre Dumazedier que define o lazer como oposição ao conjunto de necessidades e obrigações da vida cotidiana. O autor salienta que ele “só é praticado e compreendido pelas pessoas que o praticam dentro de uma dialética da vida cotidiana, na qual todos os elementos se interligam e reagem uns sobre os outros” (DUMAZEDIER, 1973, p.32).

Segundo Alessandro Eugenio Pereira (2003) em seu artigo “Trabalho, tempo livre e lazer na sociedade contemporânea”, o que Dumazedier faz é valorizar a categoria “tempo” em detrimento de aspectos tais como a experiência vivida, a expectativa, a satisfação, a motivação, entre outros. Para ele, Dumazedier não considera a importância de se avaliar as atitudes e experiências dos indivíduos com relação ao lazer, conceituando lazer como uma atividade que se estabelece em oposição ao trabalho, às obrigações e às necessidades físicas dos indivíduos. Dumazedier procura situar o lazer no conjunto de atribuições e tarefas do tempo livre. Baudrillard, assim como Dumazedier, busca discutir o lazer relacionando-o ao tempo. Enquanto Krippendorf relaciona este a uma necessidade, Baudrillard o entende como consumo do tempo, sendo para algumas pessoas de utilidade e para outras apenas desperdício de tempo. Esse autor também entende o lazer como um objeto que cria valores determinados, status e conseqüentemente distinção. Segundo ele “(...) o lazer é vinculado ao ‘consumo de tempo improdutivo’, reduzindo a problemática do lazer à ‘lógica da distinção’, particularizada por uma troca social de sinais e suporte material de significações, numa realização de valores sociais distintos” (BAUDRILLARD apud BRUHNS, 2000, p.15).

BREVE HISTÓRICO DO MUSEU

O Museu Mariano Procópio ¹ foi fundado sob a idéia da construção de uma identidade nacional branca, laica, racional e europeia, sobrevivendo como patrimônio e como discurso. Destacando, segundo Neves (2004), as elites como grandes atores da sociedade brasileira e relegando a segundo plano a história dos outros grupos que constituíram a sociedade brasileira.

O Museu Mariano Procópio faz parte da oferta turística da cidade de Juiz de Fora, destacando-se como um dos atrativos mais significativos. A relação da sociedade juizforana com o museu foi estudada através de uma pesquisa de campo por Sandro Campos Neves em 2004. O autor acredita que essa relação de desinteresse, de falta de identificação da sociedade com o museu é conseqüência da estrutura do Estado e de sua função política. O Estado, ao selecionar o que seria considerado patrimônio histórico nacional, destacou o papel das elites na construção da história e ocultou certos grupos e conflitos, causando o problema de identidade citado acima. Segundo Sandro Neves “(...) acredita-se que esse problema tem diversos reflexos não só no campo do patrimônio como no próprio campo da cultura e da memória” (Op. Cit., p.16).

O acervo do museu é constituído por cerca de 45 mil objetos, dentre eles

pinturas, esculturas, gravuras, desenhos, livros raros, documentos, fotografias, mobiliário, prataria, armaria, numismática, cartofilia, indumentária, porcelanas, cristais e peças de História Natural. O Parque também faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio e está localizado no Centro de Juiz de Fora. Sua formação vegetal foi iniciada em um projeto paisagístico, realizado por volta de 1860, incrustado numa área de Mata Atlântica. O parque hoje possui mais de dois terços de sua área total cobertos por uma vegetação arbórea, onde são encontradas espécies de importância como o jatobá, o pinheiro-do-paraná, a sapucaia, a braúna, o cedro, a paineira. Há também áreas ajardinadas, lago com peixes, patos, marrecos, cisnes e cágados, além de ilhas com macacos. Papagaios, tucanos, jacus, jabutis e cervos podem ser observados em cativeiro, além de várias espécies de aves. O Parque do Museu Mariano Procópio valoriza em seus jardins a flora exótica brasileira. Trata-se de uma área propícia para o lazer, para o convívio com a natureza e à realização de caminhadas e outras atividades físicas em suas trilhas.

Parte da vida colonial brasileira e do período imperial integram o acervo do primeiro museu de Minas Gerais. O Museu Mariano Procópio é também considerado o segundo maior acervo do Brasil no que diz respeito ao Brasil Império. No entanto, a maioria das pessoas que circula pela área não tem este conhecimento. Esta relação de desinteresse é entendida por Neves (2004) como uma possível relação de ‘desidentidade’ entre o museu e a sociedade da qual ele deveria representar a memória.

O Parque é um projeto paisagístico onde tudo foi recriado, desde o lago, passando pelos caminhos até as ilhotas. É uma área verde recriada dentro de um centro urbano. Sua utilização se dá por meio de caminhadas, passeios, excursões, ou seja, em momentos de lazer. O Parque faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio, o que lhe agrega mais valor simbólico e cultural e o torna uma área diferenciada. Esses espaços tornam-se essenciais diante de uma população que desfruta de um lazer alienado, como cita Paulo de Salles Oliveira (2000), que é o lazer vivenciado frente às televisões. Essa forma distinta de lazer nos traz experiências prazerosas, diferentes das que nos deparamos no cotidiano. Além de vivenciá-lo, lança-se um olhar de interesse e curiosidade sobre o ambiente. É o que afirma John Urry ao discutir a importância do turismo em seu livro *O olhar do turista*. Segundo ele:

“(...) os lugares são escolhidos para serem contemplados porque existe uma expectativa, sobretudo através dos devaneios e da fantasia, em relação a prazeres intensos, seja em escala diferente, seja envolvendo sentidos diferentes daqueles com que habitualmente nos deparamos (...). O olhar do turismo é direcionado para aspectos da paisagem do campo e da cidade que os separam da experiência de todos os dias. Tais aspectos são encarados porque, de certo modo, são considerados como algo que se situa fora daquilo que nos é habitual” (URRY, 1996, p.18).

Gisele Maria Schwartz (*Op. Cit.*, p.88) cita vários autores ao discutir os benefícios do lazer praticados em áreas sociais. Dentre esses, são mencionados as melhoras nos aspectos psicológicos, no controle e aprimoramento das sensações ligadas ao *stress* e no aprimoramento da auto-estima e do bem-estar geral.

PARQUE DO MUSEU: TRABALHO DE CAMPO, DESCRIÇÃO ETNOGRÁFICA E OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE

O Museu Mariano Procópio está situado na Rua Mariano Procópio s/n, com entrada para veículos pela Rua Dom Pedro II, s/n. O Parque possui uma área de 88.200 metros quadrados, considerada um dos sete pontos de conservação ambiental da cidade. Nessa área encontra-se uma pista de 950 metros, ao redor do lago, para caminhadas.

O museu possui uma localização conveniente e isso contribui para a motivação dos visitantes. Contudo, a cidade não possui boa sinalização para que se chegue até ele. A entrada pela rua Dom Pedro II fica de frente para uma praça, ao lado de uma Igreja Luterana. Essa, a princípio, parece ser uma rua tranqüila, com casas simples. Mas, segundo reportagem publicada pelo jornal *Tribuna de Minas* em vinte e seis de junho de dois mil e cinco, atualmente a situação da rua não é essa. Ao entrevistar seus moradores, o jornal demonstra a indignação dos mesmos. Em seus depoimentos, as pessoas afirmam que proíbem as crianças de ultrapassarem o portão do museu e que o movimento de gente estranha na rua dobrou. Uma das moradoras afirma que da sua casa é possível observar quem entra no Parque para manter encontros homossexuais.

No trabalho de campo, observou-se que é por essa entrada que a maioria dos homossexuais vistos no Parque têm acesso ao local. Eles freqüentam o Parque na parte da tarde e durante a semana e ficam pela mata, não usam a área de caminhada. Segundo a reportagem, o Parque tem sido usado para prostituição masculina e exploração sexual infanto-juvenil. Isso é confirmado por um dos moradores: “Toda hora é esse entra e sai de homens que chegam a combinar o programa ainda na porta” (Morador da região do Museu Mariano Procópio). O mesmo morador termina sua entrevista dizendo: “A rua Dom Pedro II deveria ser uma das mais bem cuidadas da cidade, por ser a via de acesso ao museu. No entanto, aqui não tem sequer policiamento”. Além da entrada pela rua Dom Pedro II existem também duas entradas pela Rua Mariano Procópio no bairro Mariano Procópio. Uma é central, conduzindo ao lago do Parque. A outra é um pequeno portão e só fica aberto das seis às oito da manhã.

Ao entrar pelo portão central da Rua Mariano Procópio avista-se o lago. Nessa entrada, encontram-se as seguintes placas: “Proibido entrada de bicicletas: andando e empurrando”; “Proibido transitar cães”; “Proibido transitar de bicicleta” e uma última indicando o horário de visitação ao Parque e ao museu e, ainda, um mapa do caminho existente no Parque. À direita, nota-se um jardim que foi reconstruído pela Prefeitura. No jardim, lêem-se placas do tipo

“Ame a Natureza. Preserve nosso jardim”. Existe também no local um mini-zoológico com placas avisando para não alimentar os animais e observá-los sem incomodar.

Ao seguir o caminho em direção ao outro lado do Parque existe um monumento, de frente para uma escada que fica de encontro ao lago, onde antigamente tinha-se acesso aos pedalinhos. O monumento possui a imagem de um escravo com as mãos acorrentadas e estas arrebitadas, representando a abolição da escravidão. Abaixo da imagem aparece a data da abolição: 13 de maio de 1888. E logo acima, a imagem da Princesa Isabel e uma placa onde se pode ler “À Princesa Isabel o Povo de Juiz de Fora” A assinatura da obra é de H. Cozzo. Logo atrás deste monumento há pedras em formato de uma pequena gruta onde freqüentemente podemos encontrar terços, pequenas cruces e orações. Logo acima, pendurada em uma das árvores da pequena mata, outra placa “Obrigado por deixar a vegetação crescer nas encostas”. Do outro lado encontra-se um parque infantil, uma cantina (que encontra-se fechada) e dois banheiros em péssimas condições. Dentre os brinquedos existentes, das duas balanças que pareciam existir só há uma e está enferrujada. O Parque possui um lago central com cinco ilhotas, uma maior, no centro, e quatro menores no entorno desta. As ilhotas são habitadas por macacos-prego, por patos e pássaros de várias espécies. Estes são alimentados pelos funcionários que utilizam-se de uma pequena canoa para chegar até as ilhas. Eles também fazem a limpeza do lago.

Durante o percurso ao redor do lago, observam-se placas que demonstram cuidados com a rica vegetação do Parque. São placas com dizeres do tipo: “A natureza é amiga. Proteja-a. Não apanhe flores”, “Deixe a vegetação crescer nas encostas, ande somente pelos caminhos” e “Vamos evitar erosão. Não caminhe pelas encostas do parque”. É importante notar que as pessoas que caminham pela manhã respeitam essas placas, o que mostra uma conscientização por parte delas da importância dessas áreas verdes. Um fator que contribui para que esses usuários respeitem as placas é a conscientização formada pela organização do espaço, que procura mostrar as possibilidades de utilização do Parque sem que o lazer apresente um caráter destrutivo. Contudo, nem tudo parece ser livre de tensões e contradições, como sugerem as placas. Segundo a bióloga responsável pelos animais em cativeiros, que contribui na organização dos jardins, esses limites não são respeitados por todos. Várias pessoas caminham pelas encostas provocando muita erosão, principalmente na parte alta do Parque. Pelo caminho, podemos observar mais provas desse desrespeito, tais como vários escritos e assinaturas de pessoas que passaram por ali e deixaram suas marcas nas árvores, como “LÚCIO 9/8/99”. Observou-se que os postes que iluminam o Parque são de ferro e estão enferrujados, a maioria não possui lâmpadas.

Quanto à segurança, existe um guarda que é responsável pela vigília cinco vezes por semana, este não foi visto em nenhum momento da pesquisa. Apesar da existência do guarda, o Parque não é um ambiente totalmente seguro. Por ser aberto ao público, não existe um controle de quem entra e com o

que entra no Parque. A segurança é mais precária na parte da tarde, quando o público que visita o espaço é menor. Segundo uma das entrevistadas já houve roubos dentro da área do Parque. O Parque possui uma boa sinalização para todos os seus atrativos, apesar de existirem certas falhas e a infra-estrutura para o lazer não estar em boas condições. Existe uma placa indicando um orquidário, mas este não existe mais. O Parque abrange uma grande área verde que, se fosse mais bem explorada, e se tivesse uma melhor infra-estrutura, atenderia melhor o público em busca de lazer.

A maioria das pessoas que frequenta o Parque vai para caminhar, passear e relaxar. É interessante comentar que, das pessoas que se encontravam no parque, uma quantidade mínima estava indo visitar o museu e mal conheciam toda a história e riqueza que envolve o Parque. Das oito pessoas entrevistadas, apenas uma conhecia o museu. O motivo principal que leva essas pessoas a frequentar o Parque é a necessidade de relaxar e descansar, o contato com a natureza e a tranquilidade que falta às pessoas que vivem nos centros urbanos. Pode-se observar que das pessoas que vão ao museu durante a semana, a maioria é de adultos e idosos. As excursões também ampliam o público durante a semana. Estas excursões são de grande importância porque contribuem para educação de crianças e adolescentes que, em atividades extra-escolares, conhecem um pouco de história e têm um contato com uma cultura diferente, no caso, a européia. Elas contribuem também para uma educação ambiental, na medida em que os educadores mostram a importância de se ter e de se preservar uma área verde. Essa é uma maneira de se maximizar o potencial do Parque, seguindo as relações de “identidade” espacial e social, ou seja, potencializando o espaço pelo conhecimento.

Nos finais de semana, a maior parte dos visitantes é de crianças. Elas brincam no parque infantil, caminham pelo Parque e se encantam com os animais. Aos domingos o movimento aumenta. É uma rotina totalmente diferente da observada durante a semana quando não existem muitas pessoas caminhando. O Parque é um ambiente onde transitam pessoas com opiniões e objetivos diferentes mas que, em uma primeira observação, parecem ser apenas pessoas que chegam ali, fazem sua caminhada ou visita e voltam para suas casas, sem terem vivenciado nenhuma experiência mais intensa. Sem uma observação mais aprofundada e um contato maior não perceber-se-ia que cada uma delas tem seu motivo para estar ali, desde a criança que vai só para observar os bichos e parece fazer novas descobertas até as pessoas que caminham durante a semana buscando um bem-estar, cada uma leva para si uma vivência. Cada uma enxerga esse contato de uma maneira diferente.

A pesquisa realizada com este público aborda a cultura como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis, cultura esta, entendida por Geertz não como um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos, mas como um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligí-

vel – isto é, “descritos com densidade” (GEERTZ, 1978, p.24). Por meio das entrevistas e da observação participante buscou-se entender a relação que as pessoas entrevistadas mantêm com o Parque. A observação é, segundo John Beattie (1978), necessária, de modo a entender o que as pessoas estão fazendo, para identificar as instituições sociais mais importantes e investigar o inter-relacionamento causal entre elas. Já as entrevistas surgiram na busca de respostas à questão de qual o significado do referido espaço para seus usuários. John Beattie afirma em seu livro “Introdução à Antropologia Social” que “O trabalho de campo é sempre uma tentativa de responder perguntas (1978, p.95.) Ainda segundo o autor, “Freqüentemente usam entrevistas e questionários familiares, não como substitutos da investigação qualitativa, intensiva, que ainda é básica nos estudos de outras culturas, mas, antes para fornecer evidência às suas afirmações” (Id.,1978 p.102).

As entrevistas e a observação irão compor os dados da pesquisa, dados estes caracterizados por Geertz como “nossa própria construção das construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem”. (1978, p.19). Já a análise, segundo o autor, consiste em escolher entre as estruturas de significação, ou códigos estabelecidos, e determinar sua base social e sua importância. A pesquisa foi feita com oito pessoas que estavam passeando pelo Parque. As palavras e expressões mais citadas irão expressar, neste trabalho, categorias. Categorias chamadas por Gilberto Velho de unidades mínimas ideológicas que “não têm significado em si, mas só à medida que se opõem a outras categorias é que podemos situá-las” (VELHO, 1973, p.67).

QUADRO 1 - UNIDADES MÍNIMAS IDEOLÓGICAS

Unidades mínimas Ideológicas	Característica	Frase típica
“hábito/dia-a-dia”	Refere-se à freqüência com que as pessoas freqüentam o Parque	“Caminhar vira hábito”
“tranqüilidade/bem-estar”	Caracteriza o ambiente, diz respeito à sensação que o Parque transmite às pessoas	“O lugar transmite tranqüilidade e bem-estar”
“parar/interrupção”	A categoria “parando” surge em oposição a continuidade que o espaço permite às pessoas que realizam sua caminhada	“Você tem que ficar parando”
“lazer”	Caracteriza uma função do espaço público do Parque	“Buscam aqui como forma de lazer”
“retorno”	Refere-se a temporalidade com que as pessoas vão ao Parque	“Fazia muito tempo que eu não vinha aqui”

Fonte: dados da pesquisa, 2006

A primeira categoria “hábito” foi citada quatro vezes e mostra a regularidade com que as pessoas que caminham vêm ao Parque. Quatro pessoas entrevistadas vão ao Parque regularmente de segunda à sexta-feira. Duas para caminhar, uma para passear com sua neta e a outra, a bióloga, para realizar seu trabalho. Esse hábito, quase que uma repetição, aparece em oposição às pessoas que não saem de casa, que recuam para dentro de si gerando um empobrecimento de contatos humanos. Surge em oposição também às pessoas que não caminham, que não se preocupam muito com a busca da saúde, da boa-forma, do bem-estar. São as chamadas pessoas sedentárias que atualmente somam um número significativo em nossa sociedade. Podemos caracterizar também esse “hábito” utilizando-se da conceituação de Graburn (1989) para os chamados “deslocamentos”. Segundo ele: (...) “os ‘deslocamentos’ são práticas ritualizadas de ocupação do tempo livre que visam ao ‘prazer’ e são traduzidos em discursos potencialmente capazes de suscitar a imagem de busca de um ideal” (GRABURN *Apud* NERY, 2001, p. 112).

Já a categoria “tranqüilidade/bem-estar” foi citada três vezes. “É mais tranqüilo”, “O lugar transmite tranqüilidade, bem-estar” e “É tranqüilo”. Esta categoria ganha significado quando você olha para a cidade lá fora do espaço do Parque e observa toda uma movimentação, todo agito característico dos centros, ou até mesmo ao corre-corre no dia-dia dessas pessoas que vão ali em busca de alguns minutos de paz e tranqüilidade. Tranqüilidade esta que pode ser melhor entendida utilizando-se da citação de Krippendorf: “As cidades não se preocupam muito com o lazer nem com as necessidades de relaxamento de seus habitantes. A maioria são cidades de trabalho incompatíveis com uma vida plena” (KRIPPENDORF, 2003, p.37).

As expressões “Você tem que ficar parando” e “Quebra a caminhada” dizem respeito à caminhada na Avenida Brasil (uma das mais movimentadas de Juiz de Fora), onde para-se todo instante por causa do fluxo de carros e dos sinais de trânsito. O Parque do museu possui um caminho ao redor do lago que permite a essas pessoas a continuidade na realização de suas caminhadas. Elas não precisam ficar parando, não existe obstáculo em seu percurso.

Quando o Parque é citado por cinco vezes como espaço de “lazer” podemos perceber que esse lazer, quando praticado nos finais de semana, é mais direcionado para uma camada mais pobre da cidade, que mora em bairros sem estrutura, não havendo opção para crianças e adolescentes. Isto faz com que estas pessoas, principalmente dos bairros mais próximos e da zona norte, busquem o Parque do museu como forma de lazer. A entrevistada C, quando perguntada sobre o público que frequenta o Parque, menciona o público do museu nos fins de semana: “já nos finais de semana o público que vem ao museu é um público mais pobre que procura o lazer aqui”. Paulo Roberto Albieri Nery ao fazer um estudo etnográfico sobre a prática do lazer por classes populares denomina os momentos de lazer dessa camada da população como “momento raros”. Segundo Nery:

(...) a 'folga' é identificada como um daqueles 'momentos raros' no contexto da vida das classes populares, não apenas no sentido quantitativo, mas porque a eles se atribui um significado particularmente especial, por se tratar de um 'acontecimento'. Os períodos de 'folga' são entendidos como uma saída do universo tenso, pesado, comprometedor da vida cotidiana, do 'mundo do trabalho' (NERY, 2001, p. 113).

Já durante a semana observamos pessoas de diferentes partes da cidade correndo, caminhando ou passeando. Uma das entrevistadas, que mora no centro, diz gostar de ir sempre ao Parque trazer sua neta para passear. Ela vem de carro e apesar de dizer que o Parque está mau cuidado, desleixado e deixando a desejar em infra-estrutura, vê o museu como uma opção de lazer na cidade. Segundo a entrevistada E, “o museu é um pedacinho do paraíso; eu amo a natureza. Sempre que posso tô aqui. Se pudesse morava num ambiente deste. Me sinto muito bem aqui. Esse lugar passa uma paz. Quando venho aqui me sinto bem disposta o resto do dia”.

A entrevistada C descreve o Parque com suas várias funções. Segundo ela o Parque deve ser visto como uma área verde no centro da cidade que influencia diretamente no clima, como um local de preservação de espécies raras de plantas e como uma ilha verde que abriga mais de sessenta espécies de aves soltas por todo Parque, e por outro lado, como um espaço de lazer para a população. As expressões “fazia muito tempo que não vinha aqui” e “tinha muito tempo que não vinha no museu” aparecem em oposição à categoria “hábito” que demonstra uma regularidade da visita ao museu. Essas pessoas afirmaram só ir ao Parque nos finais de semana levar os filhos para passear. São donas de casa que durante a semana precisam cuidar da família. Além das entrevistas e da observação buscou-se entender o que as pessoas pensavam e comparar com o que as entrevistas mostravam pois, como afirmou John Beattie, nem sempre são coerentes. O que as pessoas pensam e a maneira como agem nem sempre correspondem ao que dizem quando são indagadas. Segundo o autor “(...) não há nenhum substituto para o contato longo e pessoal sobre o qual qualquer entendimento compreensível da comunidade e sua vida social e cultural deve estar baseado” (Op. Cit., p.107).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O lazer tornou-se um fenômeno de extrema importância para toda a sociedade. É uma consequência e, ao mesmo tempo, um componente do sistema social industrial. A valorização que tem recebido na atualidade tem despertado, além da expectativa de vivência em um espaço mais próximo da natureza, o interesse de estudiosos pelo fenômeno do lazer em si e suas consequências nas vidas das pessoas.

Como podemos observar na teoria apresentada, os espaços de lazer tendem a se multiplicar e a fazer cada vez mais parte da vida das pessoas. O lazer vivenciado nesses espaços reflete-se em uma gama de fatores positivos na vida

das pessoas, tornando-as mais dispostas, com bem-estar, melhor forma física e com relacionamentos mais sólidos tanto com os outros como consigo mesmas. Exemplo desses espaços, o Parque do Museu Mariano Procópio possui fatores característicos em seu ambiente, como o sentimento que une as pessoas aos lugares, tornando-os especiais. Algumas pessoas entrevistadas criaram um vínculo com o Parque que o torna especial em suas vidas, são lembranças da infância ou, até mesmo, fatos ocorridos no dia-a-dia.

A natureza da experiência é outro fator, experiência esta que torna o lazer vivenciado no Parque pleno de simbologia, fazendo com que as pessoas passem a ter vivência com o lugar, passem a ocupá-lo, reconstruindo sua imagem. O Parque do Museu Mariano Procópio é um espaço bastante freqüentado, principalmente pela sua beleza natural, para prática de esportes e pela tranqüilidade que proporciona às pessoas, permitindo momentos de lazer a crianças, adultos e idosos. Muitas pessoas afirmam ser esse espaço uma das únicas áreas disponíveis em Juiz de Fora longe do barulho, da poluição e do agito urbano – um lugar agradável em que se pode relaxar. Foi possível notar que não é o museu o que mais atrai as pessoas, mas a área verde que possibilita caminhadas, leituras e diversão para as crianças.

86

Dumazedier (1973) afirma que o espaço de lazer é diferente dos outros – os da família, da escola, do trabalho, da igreja etc. É um espaço vivencial, onde o objetivo precípua é o viver pelo viver, é ter oportunidade de ocupar o tempo livre para exprimir as necessidades individuais, físicas, sociais, artísticas, etc. É o que mostra a pesquisa feita no Parque. As pessoas usam esse espaço para buscar tranqüilidade, boa-forma, saúde, relaxamento, distração, ou seja, exprimem suas necessidades individuais, físicas e sociais. Ao se estudar esse espaço foi preciso levar em consideração características que motivam as pessoas a se deslocarem até o Parque. Dentre essas características estão a localização, o estímulo sensitivo, a beleza e a tranqüilidade que ele proporciona às pessoas, fatores determinante para que essas pessoas o freqüentem. A ambiência social, cultural e natural construída no lugar é outra característica. Ficou melhor? Ou seja, os visitantes se sentem motivados pelo produto turístico, pelo seu uso, pela possibilidade e diversidade de utilização, mesmo com sua infra-estrutura não estando em condições muito favoráveis à fruição do lazer.

Destaca-se, ainda, que, a partir do momento que os atores urbanos – aqui envolvendo investidores, visitantes e comunidade local – passarem a se envolver mais ativamente e interferir no Parque, visando um ambiente favorável à prática do lazer, melhorar-se-ia a imagem que o Parque transmite como espaço público e como atrativo turístico. É o que afirma o diretor do museu, Francisco Antônio de Mello Reis, quando perguntado por uma repórter do jornal *Tribuna de Minas*, sobre a sua situação. Segundo ele, a sociedade civil tem que ter um maior nível de convivência organizada para que determinados casos, como a prostituição masculina, não aconteçam num espaço público.

Em relação à segurança, observou-se que a grande maioria das pessoas que frequenta o Parque se restringe à pista de caminhada e ao parque infantil, não subindo para a área da mata, onde o museu se localiza. Foi exatamente essa área que o referido jornal pesquisou e onde constatou a prostituição masculina. Segundo essa reportagem “o comércio de sexo deturpa a função histórico-social de um dos símbolos culturais de Minas” (*Tribuna de Minas*, 26/06/05, p.03). O diretor do museu afirma, ainda, que para se reverter o quadro atual torna-se necessário a implantação de um projeto que transforme a área em um parque com entrada controlada e de investimento em infra-estrutura.

Para tornar-se um espaço público de lazer de estimada qualidade, o Parque deveria não só passar por essa reestruturação física, como também estimular uma reeducação da população, voltada para uma consciência territorial. Ou seja, o fomento do senso de pertencimento ao lugar, convergindo para uma maior sociabilidade, ditando práticas espaciais que potencializem sua utilização e modelando projetos de vida individuais e coletivas. Entretanto é interessante destacar alguns elementos que contribuem para potencializar a ambiência do Parque, tais como a continuidade e a lisibilidade do lugar. Ou seja, o Parque é um espaço valorizado e lido de uma forma toda própria pelos diferentes grupos sociais que ali tecem suas representações atribuindo distintos significados ao estar junto com outros no parque. O Parque do Museu Mariano Procópio é um espaço para o lazer ativo e contemplativo, pois ao mesmo tempo em que as pessoas têm o privilégio de praticar suas atividades de recreação, podem contemplar uma grande área verde situada no centro de Juiz de Fora.

Notas

¹ Mariano Procópio Ferreira Lage, que dá nome ao museu, nasceu em 1821 na cidade de Barbacena e foi um dos pioneiros da cidade de Juiz de Fora. Construiu a estrada União Indústria que ligava Juiz de Fora ao Rio de Janeiro e tem seu nome ligado a vários outros marcos históricos da cidade. O prédio do Museu Mariano Procópio foi inaugurado em 23 de junho de 1861, nesta época ainda era a ‘vila’ de Mariano Procópio Ferreira Lage. A ‘vila’ foi criada para servir de residência campestre de seu proprietário, mas também seria usada para abrigar a Família Imperial em sua passagem por Juiz de Fora para a inauguração da Estrada União Indústria. Foi projetada pelo engenheiro alemão Carlos Augusto Gambs e os jardins que a circundam pelo francês Auguste Marie Francisque Glaziou. O prédio pertenceu à família Ferreira Lage e por obra de Alfredo Ferreira Lage, que o herdou após a morte de seu pai, se começou a constituir o que hoje é o acervo do museu.

Referências bibliográficas

ARBEX, Daniela. Prostituição masculina no Parque do Museu. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 26 jun. 2005, p. 3.

BEATTIE, John. Trabalho de Campo. In: Introdução à Antropologia Social. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1978. p. 94-108.

BRUHNS, Heloisa Turini (org.). Temas sobre Lazer. Campinas: Editora Autores Associados, 2000.

COHEN, Èrick. S.d.

DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e Cultura Popular. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1973.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1978.

GUTIERREZ, Gustavo Luis. Lazer, Exclusão Social e Militância Política. In: BRUHNS, Heloisa Turini (Org.) Temas sobre Lazer. Campinas: Autores Associados, 2000. 155 p.

GUTIERREZ, Gustavo Luis. Lazer e Prazer. Questões metodológicas e alternativas políticas. São Paulo: Editora Autores Associados. 2001. p.5-32.

KRIPPENDORF, Jost. Sociologia do Turismo: Para uma nova compreensão do lazer e das Viagens. 3 ed. São Paulo: Editora Aleph, 2003.

MOESCH, Marutschuka. A produção do saber turístico. 2 edição. São Paulo: Editora Contexto, 2002.

NERY, Paulo Roberto Albieri. O passeio à prainha: Estudo antropológico do consumo do prazer nas classes populares. Revista de Ciências Humanas da UFV, Viçosa, v.1, n.2, p.111-115, julho. 2001.

NEVES, Sandro Campos. Turismo, Memória e Identidade Cultural: O caso do Museu Mariano Procópio e da sociedade Juizforana. 2004. 81 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdade de Turismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2004.

PARQUE DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Disponível em <:http://www.jfsservice.com.br/arquivo/agenda/dicas/1999/03/12_Parque_do_Museu_Mariano_Procópio>. Acesso em 17 jun. 2004].

PARQUE. Disponível em: <http://www.pjf.mg.gov.br/mmp.htm.> Acesso em 18 jun. 2004.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. In: BRUHNS, Heloisa Turini. (Org.) Temas

sobre Lazer. Campinas: Autores Associados, 2000. 155 p.

PEREIRA, Alessandro Eugenio. Trabalho, Tempo Livre e Lazer na Sociedade Contemporânea. 2003. 19 f.

SCHWARTZ, Gisele Maria. Homo Expressivus: As dimensões estética e lúdica e as interfaces do lazer. In: BRUHNS, Heloisa Turini. (Org.) Temas sobre lazer. Campinas: Autores Associados, 2000. 155p.

TRIBUNA DE MINAS. Historia do Museu Mariano Procópio. Disponível em <<http://www.tribunademinas.com.br/museu/tp10.htm>>. Acesso em 17 jun. 2004.

URRY, John. O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. 3 ed. São Paulo: Studio Nobel. 1996.

VELHO, Gilberto. A utopia urbana. Um estudo de antropologia social. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1973.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na pesquisa social*. Edson de Oliveira Nunes (Org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1978. p.36-46.

Uma história que dá samba

Luiza Real de Andrade Amaral

Aluna do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Graduada em Comunicação (Relações Públicas) pela UERJ. Sua pesquisa versa sobre as representações de samba na mídia. É bolsista da Capes.

Impulsionado pelo sucesso de *Almanaque do choro*, o historiador André Diniz decidiu continuar o seu estudo sobre a música popular brasileira. Para isso, concentrou seus esforços na história do samba. Surgiu, assim, o *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006).

Ao contrário da maioria dos títulos sobre o tema, *Almanaque do samba* não pretende defender um posicionamento teórico sobre o assunto. Diniz conta a história do samba e mostra como o gênero foi influenciado pelo desenvolvimento urbano brasileiro e pelo fortalecimento das redes de meios de comunicação do país, mas sem ter como base um ponto de vista único.

Na verdade, a proposta de *Almanaque do samba* é bem mais descontraída. O livro é uma grande pesquisa exploratória sobre o tema. Seguindo à risca o significado de seu título, o *Almanaque do samba* traz informações gerais e sem preocupação com aprofundamento sobre diversos aspectos da trajetória do samba e de seus principais cantores e compositores.

Mas isso não chega a se ser um problema. Diniz pode até não se aprofundar teoricamente sobre o samba, mas consegue trazer um ineditismo à sua pesquisa ao apostar na divulgação de diversas curiosidades sobre este gênero musical. Isso faz com que a leitura (que a princípio pode até parecer simples demais) ganhe em conteúdo. Por exemplo, muito já se falou sobre a rixa entre os primeiros compositores de samba. Logo, não há nessa informação muita novidade. Contudo, ao lermos a história do Café Nice (“o maior mercado de música popular do mundo”) recontada por Diniz em seu livro, conseguimos compreender melhor a atmosfera de concorrência presente no ambiente do samba no início do século XX.

Redigido ao estilo de o *Guia dos curiosos* e de o *Almanaque dos anos 70*, o livro apresenta textos curtos, blocos de dados sobre o que é abordado em cada capítulo e muitas imagens (no total, são mais de cem fotos e gravuras). Devido aos textos enxutos, Diniz consegue falar sobre todas as épocas da história do samba, desde os seus antecessores — como o lundu e o maxixe — até chegar à época da explosão do pagode.

Isso sem esquecer a participação do samba em festivais de música e em movimentos culturais como a bossa-nova, a tropicália e *pop-rock* brasileiro. Além disso, *Almanaque do samba* também traz mini-biografias de dezenas de cantores e compositores. De Donga à Teresa Cristina, os principais nomes ligados à propagação e preservação do samba merecem destaque dentro da pesquisa de Diniz, que não hesita em explorar tanto o lado profissional como o pessoal da vida destes artistas.

Mesmo não trazendo nenhum conhecimento mais específico ou algum conceito inovador em relação ao samba, o trabalho de Diniz serve como uma boa base para quem deseja saber um pouco mais sobre a evolução deste gênero musical. Para os leitores já familiarizados com a temática, *Almanaque do samba*

pode ser interessante devido à atualidade de seus textos sobre as vertentes mais recentes do samba e às informações sobre o mercado fonográfico durante os últimos 20 anos.

Almanaque do samba também se destaca pelos seus anexos. Além de uma detalhada cronologia do samba, há textos-guias sobre quais artistas e álbuns se deve escutar e quais os locais que se deve freqüentar para se tornar, como se diz na linguagem popular, um iniciado no samba. Talvez, seja esta a maior relevância do livro de André Diniz: fazer com que o leitor não só conheça, mas também experimente e vivencie o samba.

Referência bibliográfica

DINIZ, André. *Almanaque do samba: a história do samba, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Sobre o graffiti em São Paulo e no Brasil

Fernando do Nascimento Gonçalves

Professor da Faculdade de Comunicação Social, pesquisador em Comunicação e Artes no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UERJ e integrante do CAC.

O *graffiti* como poética de intervenção urbana que instiga e encanta o olhar, que comunica em linguagem simples “a todas as pessoas em todos os lugares” é o tema do livro *O graffiti na cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil: estéticas e estilos*, organizado por Sérgio Poato e publicado em 2006 pela Editora da USP.

O livro começa com o texto de Charbelly Estrella, profissional de Relações Públicas da Comuns/UERJ e integrante do grupo de pesquisa CAC (Comunicação, Arte e Cidade) da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. Charbelly pesquisa sobre o tema em seu doutoramento na PUC-Rio e aborda no livro a visualidade de São Paulo, conectando-a ao vocabulário do *graffiti* e à sua poética. A autora discute, em dois capítulos distintos, as obras da dupla formada pelos irmãos artistas Gustavo e Otávio, conhecidos como Os Gêmeos, e do artista dos subterrâneos, Zezão. Ambos têm como marca a relação visceral com espaços arquitetônicos, num exemplo do que se convencionou chamar de arte *site specific* ou arte “produzida para o lugar”. O relato de Charbelly ressalta, no trabalho dos Gêmeos, exatamente as tensões e contradições presentes no cotidiano da grande cidade, encarnadas em figuras ora esqueléticas, frágeis, ora lúdicas e oníricas, que mostram como, na cidade, abandono e delicadeza podem coexistir lado a lado, de forma crua e quase sempre surpreendente. A crueza da cidade é também objeto das obras do artista Zezão, que exploram literalmente os lugares *sub* da cidade e espalham-se, como mostra a autora, pelas galerias subterrâneas e vãos de viadutos paulistanos. Esgoto e mendigos são um “lixo” que a cidade abomina e tenta em vão esconder, mas que reaparece de forma contundente nesses trabalhos. Grafitar no “subterrâneo” é, como tentou demonstrar Charbelly, antes convite ao aguçamento da sensibilidade que estetização do obscuro, um flagrante de uma suavidade forjada na aspereza que a cidade produz e não quer.

A obra conta também com a colaboração de diversos artistas de *graffiti* e profissionais-pesquisadores de *design*, psicologia, sociologia e artes e se propõe a traçar um panorama da produção recente do *graffiti* na cidade de São Paulo, trazendo, “de quebra”, alguns representantes do cenário nacional. Venham de Ceilândia (DF), Belo Horizonte, Rio ou São Paulo, o conjunto de imagens, artigos e entrevistas que compõem o livro são vozes de um movimento que parece não apenas reivindicar as margens da cidade, mas, sobretudo, a possibilidade de apropriação e renovação das práticas culturais em todos os seus espaços. Tais práticas convidam à releitura não só dos espaços urbanos, mas também das práticas sociais e comunicativas a eles relacionados.

No caso, o convite é feito de forma a mostrar que a experiência do *graffiti* tem uma feição-função poética capaz de atuar igualmente em nossas formas de perceber e viver nas cidades. Tático, o *graffiti* constitui assim uma espécie de artesanato de comunicação, tramada nas malhas da cultura urbana, que faz do ato de inscrever nas superfícies e fissuras das metrópoles um exercício de singularidade e resistência, tatuado e esculpido no “corpo” das cidades.

Referência bibliográfica

POATO, Sérgio. (org.). *graffiti na cidade de são paulo e sua vertente no brasil: estéticas e estilos*. São Paulo: EdUSP, 2006.

Festival Internacional de Linguagem Eletrônica - São Paulo, 2006

Fernando do Nascimento Gonçalves

Professor adjunto da Faculdade de Comunicação da UERJ e pesquisador da área de comunicação, arte e tecnologia.

RESUMO

O FILE é o maior festival de arte e mídias eletrônicas do Brasil. Realizado desde 1999, o evento tem atualmente edições no Rio e em São Paulo. Trata-se de um grande fórum de debates e exposições de trabalhos sobre *media art* e cibercultura, que conta anualmente com a presença de pesquisadores, produtores e artistas nacionais e de diversos países das américas e da Europa. O festival funciona como um espaço para a disseminação e reflexão sobre produções e projetos artísticos colaborativos em arte digital e *net art*.

Palavras-chave: Arte, Tecnologia, Linguagens

O centro cultural do Sesi, na avenida paulista, foi palco da 7ª edição do maior evento de *media art* do país, que aconteceu entre 14 de agosto e 3 de setembro de 2006. O FILE - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica é uma organização cultural sem fins lucrativos que tem por meta divulgar e desenvolver as artes, tecnologias e pesquisas científicas por meio de exposição, debates, palestras e cursos. O festival promove todos os anos um ponto de encontro no Brasil, na cidade de São Paulo, de profissionais da área das artes e das novas mídias internacionais.

A 7ª edição do FILE aconteceu mais uma vez na Galeria de Arte do Sesi, onde foram expostos trabalhos de *webart*, *netart*, vida artificial, hipertexto, animação computadorizada, tele-conferência em tempo real, realidade virtual, *software art*, além de *games*, filmes interativos, *e-videos*, panoramas digitais e instalações de arte eletrônica e robótica, em salas interativas e imersivas.

As produções aconteceram dentro de três mini-eventos: *file poetry*, hipersônica e panoramas. O *file poetry* é um conjunto de trabalhos de arte digital que abordam nossas relações com o hipertexto e a interatividade. “Panoramas” são fotografias que podem ser observadas em 360° a partir de um ponto de projeção e possibilitam deslizar pelo ambiente fotografado, permitindo explorar ângulos diversos de uma mesma paisagem; “Hipersônica” é um evento de arte híbrida que aposta na mixagem de sonoridades, vídeos, ruídos, transmissões, intervenções corporais e objetos incomuns.

Paralelamente às exposições, existe o fórum de discussões do Festival e das apresentações, o Symposium. Nele, artistas e pensadores expõem ações e projetos, panoramas que ilustram o que é pensado e produzido ao redor do mundo na linguagem eletrônica. O FILE Symposium apresenta um conteúdo conciso que demonstra quantas possibilidades de pensamento surgem com o universo da Internet e de um relacionamento mais intenso com as tecnologia. Cerca de 40 trabalhos e projetos nacionais e estrangeiros foram debatidos este ano em São Paulo.

Tendo observado as exposições e participado como ouvinte de algumas apresentações do Symposium, tive a impressão de que a arte midiática e o pensamento sobre os usos das novas tecnologias ainda avançam a passos lentos. A maior parte das obras expostas e dos trabalhos apresentados ainda aposta em experimentações com os meios, porém, indicando um grau ainda bastante incipiente de problematizações das relações com a técnica. Muitas obras de artistas pareciam reificar, como infelizmente é comum nesse tipo de evento, o aspecto da interação pela interação e numa quase apologia a uma estética *high-tech* aparentemente alheia às questões que a perpassam, como os limites e propósitos dos regimes interativos, os processos simbólicos e de produção de sentido presentes neles e, finalmente, a problemática que envolve a emergência de uma estética *cyber* e suas implicações para nossos modos de sentir, ver, pensar e agir no contexto das chamadas novas tecnologias.

Geralmente, o que se via era a recorrente temática da participação nos moldes da interação limitada a dispositivos que creditam a esse aspecto interativo das novas mídias uma virtude de antemão, ao propiciar a simulação de operações de colagem, embora de forma um tanto precária, porque dentro de limites específicos e com elementos já estipulados. Esse tipo de proposta não é necessariamente criadora e as decisões que são tomadas nesse contexto geralmente logo se esgotam e banalizam. Muitas das experiências com essas novas mídias implicariam uma experiência mais quantitativa que qualitativa, mais uma disponibilidade e uma profusão que sacia do que propriamente uma duração que faz criar. Para essa interação ser realmente criadora, seria preciso que ela fosse capaz de gerar um processo de duração em que a força criadora da obra ressoasse para além dela, ou seja, que essa interação nos faça “participar das ressonâncias da obra para criar”, sem, no entanto, desejar esgotá-la ou consumi-la com essa “participação”.

Contudo, destacam-se alguns trabalhos de artistas como o japonês Motomishi Nakamura, que realizou um conjunto de animações em formato de vídeos-*web*, originalmente apresentadas no Festival Internacional de Arte Midiática de Tokyo. As peças continham imagens que variavam de animações que assumiam formas visuais inusitadas a *clips* que mostravam situações hilárias como a de pequenos bonecos digitais em forma de notas musicais ou avatares empunhando guitarras que invadiam uma cozinha e provocavam toda forma de desordem. A cena terminava com a inscrição “amamos música, amamos paz” diante da imagem da cozinha totalmente destruída. Uma referência ao *rock* e ao conflito entre autocontrole e liberdade emocional.

Da mesma forma, muitos dos trabalhos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros discutiam questões que iam muito além da mera experimentação com as tecnologias. Destacam-se aí o projeto de Metareciclagem apresentado por Hernani Dimantas (SP), que trata da cultura *hacker* no contexto de projetos colaborativos *online* e como ferramenta de desconstrução de uma mítica da tecnologia. Também discutindo a colaboração online segue o trabalho de Karla Schuch, sobre modelos e formatos de *sites* de colaboração em rede. E, finalmente, chamou-me a atenção a aposta de Ricardo Torres, de Portugal, de pensar as relações entre Arte e Internet, na perspectiva de uma cultura de redes e através da percepção da obra de arte tecnológica como produção simbólica contextual, construída – como qualquer outra forma de arte – nas tramas da cultura e da história.

De toda forma, o evento tem o grande mérito de trazer esse gênero de produção à discussão e criar espaços para disseminação de práticas e discursos que podem contribuir para a compreensão de uma série de fenômenos presentes na cultura contemporânea e dos quais a arte é, ao mesmo tempo, indício e fonte de inspiração.

Expediente

CONSELHO EDITORIAL

Carlos Alexandre Moreno - UERJ

Christiane Luce Gomes - UFMG

Denise Siqueira - UERJ

Euler David de Siqueira - UFJF

Fernando Gonçalves - UERJ

João Maia - UERJ

Júlio de Sá Pinho - UFG

Mônica Fort - PUC/PR

Nízia Villaça - UFRJ

Ricardo Ferreira Freitas - UERJ

Ronaldo Helal - UERJ

Stéphane Hugon - Paris V

EDITORES

Prof^a. Dr^a. Denise Siqueira - UERJ

Prof. Dr. João Maia - UERJ

EDITOR WEB

Prof. Dr. Fernando Gonçalves - UERJ

EDIÇÃO EXECUTIVA E DIAGRAMAÇÃO

Mst. Ana Amélia Erthal - PPGCom/UERJ

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Priscila Pires - ERP/FCS/UERJ

REVISORA

Prof^a. Dr^a. Denise Siqueira - UERJ

PROJETO GRÁFICO

Marcos Maurity - ERP/FCS/UERJ