



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

MARIA ESTHER PUTTON

**O ESPAÇO URBANO EM ALGUNS CONTOS DE ADELINO
MAGALHÃES (1887-1969)**

Londrina
2006

MARIA ESTHER PUTTON

**O ESPAÇO URBANO EM ALGUNS CONTOS DE ADELINO
MAGALHÃES (1887-1969)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina
2006

MARIA ESTHER PUTTON

**O ESPAÇO URBANO EM ALGUNS CONTOS DE ADELINO
MAGALHÃES (1887-1969)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Neuza Ceciliato de Carvalho
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Mirian Hissae Yaegashi Zappone
Universidade Estadual de Maringá

Londrina, 26 de setembro de 2006.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, João e Angelo, pelo apoio e carinho, fundamentais para a execução desse trabalho. A Leo, pelo incentivo e presença constante. A minha irmã Isa, sempre confiante no melhor, e aos amigos que me tranquilizaram. Finalmente, a Regina Célia, compreensiva, mas sem deixar de exigir meu aprimoramento constante.

É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Ítalo Calvino

PUTTON, Maria Esther. *O espaço urbano em alguns contos de Adelino Magalhães*. 2006. 187f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

RESUMO

Este trabalho consiste em analisar a representação do espaço urbano na contística de Adelino Magalhães. A reestruturação física e social colocada em prática no Rio de Janeiro no final do século XIX resultou no crescimento desordenado e repentino da cidade e na alteração das antigas relações estabelecidas entre a população e o espaço urbano. Por meio de uma linguagem essencialmente plástica, sensorial e metafórica, o autor reproduz o comportamento dos moradores da cidade, forçados a se adaptarem a novas regras de trabalho e ficando à mercê de um novo padrão de conduta pessoal, amparado em modelos transpostos de países europeus, que objetivavam a rápida e definitiva cosmopolitização da sociedade carioca. Trata-se de um estilo composicional que não privilegia o registro objetivo ou racional do espaço. A liberdade em reelaborar a linguagem permite que as imagens que reconstroem a realidade urbana revelem, especialmente, as impressões e sensações experimentadas pelo contato com o ambiente social. O estudo das representações espaciais em Magalhães concentra-se, sobretudo, na análise dos contos “Gari”, “Darcilinha” “O suicídio da Engole-homem”, “Lembranças à Matilda” e “Um prego! Mais outro prego!...”. Tarefa que conta previamente com a abordagem teórica das formas de recriação do espaço observadas na literatura e pesquisas que mostram como, por meio das relações cidadinas, o espaço urbano moderno foi se configurando através dos séculos. Para melhor compreendermos o estilo de representação do autor, reportar-nos-emos a obras literárias ambientadas no Rio de Janeiro desde o século XIX até o início do século XX, período em que Magalhães publica suas primeiras coletâneas de contos. Além disso, o trabalho contempla o estudo de conteúdos histórico-sociais que oferecem retratos do Rio de Janeiro durante a *Belle Époque* com a finalidade de entender os desajustes e conflitos por que se pautavam as relações entre o espaço e os moradores. Para a compreensão do posicionamento atual de Adelino Magalhães na literatura brasileira, apresentaremos a opinião da crítica sobre o período que precedeu o movimento modernista, bem como a caracterização dos recursos estéticos de reconstrução da realidade empregados pelo autor.

Palavras-chave: Adelino Magalhães. Espaço urbano. Contos.

PUTTON, Maria Esther. *The urban environment in some short stories by Adelino Magalhães*. 2006. 187p. Dissertation (Master Degree in Letters) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2006.

ABSTRACT

This work aims to analyze the representation of the urban environment in the short stories written by Adelino Magalhães. The environmental and social restructuring developed in Rio de Janeiro by the end of the 19th century resulted into a sudden and disorderly growth of the city and into the alteration of the old relations established between the population and the urban environment. By using an essentially plastic, sensual and metaphorical language, the author reproduces the city-dwellers behavior, forced to adapt themselves to new working rules and stay at the mercy of a new standard of personal conduct, sustained by models transposed from European countries, which aimed to a quick and definite cosmopolitization of the carioca society. It concerns a composition style which does not concede privilege to the objective or rational record of the environment. The freedom in re-elaborating the language permits that images, which reconstruct the urban reality, reveal, above all, impressions and sensations experienced by the contact with the social environment. The study of the environmental representations in Magalhães is chiefly concentrated in the analyses of the short-stories “Gari”, “Darcilinha”, “O suicídio da Engole-homem”, “Lembranças à Matilda” and “Um prego! Mais outro prego!...”. Task which counts with a previous theoretical approach of forms of recreation of the space observed in literature and researches which show, through the city-dwellers relations, how the modern urban environment has taken shape over the centuries. In order to better understand the author’s style of representation, this study turns to the works set in Rio de Janeiro, between the 19th century and the beginning of the 20th century, period in which Magalhães publishes his first anthologies of short-stories. Besides the study on the forms of environmental representation, it also considers the historical and social contents which offer a portrait of the city during the *Belle Époque*, a task that contributes to the understanding of the disadjustments and conflicts by which were ruled the relations between the environment and its dwellers. In order to understand the present position of Adelino Magalhães in Brazilian literature, this study also presents the critique about the period precedent to the Modernist movement, as well as the characterization of the aesthetics resources of reality reconstruction employed by the author.

Keywords: Adelino Magalhães. Urban environment. Short stories.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 O ESPAÇO LITERÁRIO	13
1.1 RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO E PERSONAGEM.....	16
1.2 ESPAÇO E AÇÃO	20
1.3 A SIMBOLOGIA ESPACIAL	23
1.4 O ESPAÇO E O TEMPO	25
2 A CIDADE: SEU DESENVOLVIMENTO, SENTIDOS E HISTÓRIA	36
2.1 O ESPAÇO URBANO MODERNO	36
2.2 REMODELAMENTO URBANO, ESTÉTICA E PATRIMONIALIZAÇÃO.....	46
2.3 AS IMAGENS MÍTICAS DE BABEL E DO LABIRINTO	50
3 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO URBANO CARIOCA	53
3.1 REPRESENTAÇÕES DO RIO DE JANEIRO DURANTE O SÉCULO XIX.....	53
3.2 A <i>BELLE ÉPOQUE</i> NO BRASIL E NA EUROPA	63
3.3 O RIO DE JANEIRO NOS PRIMEIROS ANOS DO SÉCULO XX	64
3.3.1 A sociedade e a literatura anteriores ao Modernismo	70
3.4 ADELINO MAGALHÃES: ESTÉTICA E RECEPÇÃO CRÍTICA	80
4 O ESPAÇO URBANO EM CONTOS DE ADELINO MAGALHÃES	96
4.1 A PRESENÇA DO “GARI” NA RUA DESERTA.....	96
4.2 O CAMPO E A CIDADE EM “DARCILINHA”	111
4.3 RETRATOS DA FAVELA EM “O SUICÍDIO DA ENGOLE-HOMEM”.....	125
4.4 A FACE URBANA DO TRABALHO EM “LEMBRANÇAS À MATILDA”	138
4.5 A MORTE DA CIDADE EM “UM PREGO! MAIS OUTRO PREGO!...”	153
4.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS CONTOS ANALISADOS	173
5 CONCLUSÃO	179
REFERÊNCIAS	183

INTRODUÇÃO

O escritor fluminense Adelino Magalhães (1887-1969) inicia sua carreira literária anos antes da deflagração do movimento modernista. Ao longo de trinta anos publicou dez coletâneas de contos, crônicas ou impressões (como o autor gostava de chamar seus escritos): *Casos e impressões* (1916), *Visões, cenas e perfis* (1918), *Tumulto da vida* (1920), *Inquietude* (1922), *A hora veloz* (1926), *Os violões* (1927), *Câmera* (1928), *Os momentos* (1931), *Os marcos da emoção* (1933), *Íris* (1937), *Plenitude* (1939), *Quebra-luz* (1946), *Obras completas* (1946) e *Obra completa* (1963). Magalhães e outros autores pós-simbolistas como Andrade Muricy, Cecília Meireles e Gilka Machado tiveram uma importante participação na revista *Festa* (1928-29/1934-35). O principal objetivo do grupo era promover uma renovação nas formas de composição literária.

Atualmente, trata-se de um autor pouco conhecido junto à comunidade acadêmica e ao público leitor. Entretanto, grande parte da crítica que estudou sua produção literária reconhece o valor artístico de sua obra e aponta Adelino Magalhães como precursor de algumas técnicas de elaboração estética, dentre elas o monólogo interior e outras pertencentes ao Surrealismo, desenvolvidas também por outros autores, principalmente a partir do Modernismo. Numa época ainda bastante marcada pelo convencionalismo formal de correntes literárias como o Simbolismo e o Naturalismo, Magalhães fazia experimentos lingüísticos buscando novas formas de expressão temática.

O interesse especial desta pesquisa é analisar a representação espacial, quanto ao estilo da linguagem e as relações sociais verificadas, efetuada por Adelino Magalhães da cidade do Rio de Janeiro, espaço mais freqüentemente abordado pelo autor. Na definição do *corpus*, privilegiamos contos que espelham as atribulações experimentadas pela população com a execução de projetos que contemplavam a reestruturação física e social da cidade do Rio de Janeiro ocorrida durante as duas primeiras décadas do século XX. Invariavelmente, o narrador de seus contos mostra-se insatisfeito com o modelo de progresso urbano implantado na cidade. Mais do que fidelidade aos fatos, ao autor interessa registrar as impressões e sensações causadas pelo contato com a realidade cotidiana. Em sua narrativa, o espaço revela-se por meio de imagens que destoam de uma apreensão

convencional. Assim, em geral as representações costumam desvirtuar a aparência sensível do espaço. Frequentemente, a realidade é recriada com excessiva adjetivação e figuração lingüística, combinações inusitadas dos meios expressivos, além do recurso à sonoridade das palavras, o que auxilia na configuração dos significados.

Na tarefa de investigar a representação do espaço na literatura de Magalhães, escolhemos textos pertencentes aos três primeiros livros do autor: *Casos e impressões* (1916), *Visões, cenas e perfis* (1918) e *Tumulto da vida* (1920). Consideramos que os contos “Gari” (1916), “Darcilinha” (1918), “Lembranças à Matilda” (1918), “O suicídio da Engole-homem”, (1918) e “Um Pregão! Mais outro pregão!...” (1920), oferecem material de estudo adequado aos propósitos dessa pesquisa. Na impossibilidade de analisarmos um número maior de contos, selecionamos aqueles que possuem um alto nível de subjetivação da realidade, mas que também apresentam, de forma clara, aspectos concretos do espaço social e físico do Rio de Janeiro, durante a *Belle Époque* (1900-1920).

Adelino Magalhães reelabora os recursos lingüísticos livremente. Seu estilo de transposição da realidade condiciona a retratação do espaço ao seu modo personalíssimo de apreensão. Apesar de acreditarmos que o estudo de um maior número de contos poderia ampliar as contribuições para a compreensão da representação espacial realizada, entendemos que o *corpus* delimitado contém subsídios suficientes que serão de grande valia para conhecermos as formas de representação do espaço empregadas pelo autor.

Em relação aos fundamentos teóricos, contamos com a colaboração de autores como Osman Lins, Antonio Dimas, A. A. Mendilow e outros que discorreram sobre as possíveis configurações do espaço na literatura, para compreendermos como a ambientação pode ser construída de forma a se tornar um elemento determinante na evolução do enredo e na resolução de conflitos e, assim, elevar a qualidade estética da obra. Para chegarmos a algumas justificativas que esclarecessem a atual disposição do homem moderno em relação ao espaço urbano, no que tange às suas reações psicológicas diante do ambiente opressivo e conturbado em que se transformou a metrópole moderna com o desenvolvimento do capitalismo recorreremos às pesquisas de Lewis Mumford, Walter Benjamin, Renato Cordeiro Gomes, Beatriz Sarlo e Marshall Berman, dentre outros.

Adelino Magalhães foi o sucessor de uma série de autores que tematizaram o espaço social carioca. Levando em conta que o nosso objetivo é também verificar e compreender quais são os recursos lingüísticos responsáveis pelo caráter incomum de seus textos, quando comparados a outras formas de abordagem de conteúdos, reportar-nos-emos a algumas obras da literatura brasileira, cujo valor estético é reconhecido pelo cânon oficial, com a finalidade de conhecermos as formas de representação espacial (urbana) efetuadas por autores que, durante o século XIX, contextualizaram a sociedade fluminense. Os escritores selecionados foram: José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Raul Pompéia. Isso contribuirá para um melhor entendimento da representação do espaço em Magalhães. Assim, poderemos compreender quais foram os seus propósitos ao recorrer a formas específicas de abordagem literária e quais os efeitos estéticos por ele alcançados.

Para uma avaliação mais significativa dos conflitos pessoais e sociais das personagens de Adelino Magalhães, julgamos fundamental recorrer aos relatos históricos sobre a *Belle Époque* (1890-1920) efetuados por autores como Nicolau Sevcenko e Sidney Chalhoub, que abordam os problemas enfrentados pelos populares que habitavam a cidade do Rio de Janeiro e procuram explicar o significado desse momento que afeta a economia, a política e a cultura da sociedade brasileira e de outros países aderidos ao capitalismo. Por isso, o comportamento cosmopolita das camadas aburguesadas da sociedade fluminense também será contextualizado. As informações de Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, Alfredo Bosi, dentre outros complementam a abordagem de Sevcenko e Chalhoub e indicam as principais correntes estéticas desenvolvidas e os autores e poetas que se destacaram nessa fase (Lima Barreto, Coelho Neto e Augusto dos Anjos), dessa forma, será possível verificar em quais das tendências literárias se enquadra o estilo de representação de Adelino Magalhães.

A revisão crítica sobre a obra de Adelino Magalhães também esclarece os procedimentos estéticos adotados pelo autor. A caracterização de seu estilo de reelaboração da linguagem, efetuada por estudiosos conceituados como, Eugênio Gomes, Afrânio Coutinho e Massaud Moisés, etc., auxiliará na análise dos contos, quanto às formas de representação espacial empregadas pelo autor.

A dissertação está estruturada em capítulos e sub-capítulos que contemplam inicialmente o estudo teórico e, na seqüência, a análise dos contos

selecionados. No primeiro capítulo efetuaremos uma explanação teórica sobre as técnicas de construção do espaço em narrativas. Veremos que os objetivos definidos para a realização da obra determinarão como os recursos literários serão empregados pelos escritores na construção do espaço, reduzindo ou ampliando sua importância no desenvolvimento do enredo. Também mostraremos como os diferentes tipos de ambientação interagem com os outros elementos literários, sobretudo com o tempo e as personagens, e como o ambiente social e as personagens costumam influenciar-se reciprocamente, caracterizando uma relação de dependência entre os elementos narrativos.

No capítulo seguinte realizaremos um estudo histórico e social sobre o desenvolvimento do espaço urbano a partir do século XIX, especificando como o progresso das cidades, consequência da atuação direta do homem, termina por condicioná-lo a modos exclusivos de existência. A prática comum de remodelamento dos espaços urbanos e da recuperação do patrimônio histórico também serão discutidos nessa oportunidade.

O terceiro capítulo conta com a abordagem de alguns romances publicados durante o século XIX. Apresentaremos, em linhas gerais, como o Rio de Janeiro foi literariamente retratado ao longo desses anos. Em seguida, será realizado um estudo do período que compreende as duas primeiras décadas do século XX, denominado por parte da crítica literária como *Belle Époque*, no tocante a informações sobre economia, política, trabalho, sociedade, produção artística etc. A nomenclatura historiográfica dessa fase de produção literária, bem como as principais correntes estéticas presentes e os principais representantes do período, de acordo com estudos da crítica, serão contextualizados. Fará parte desse capítulo, ainda, um estudo sobre as principais técnicas de representação estética presentes nos contos de Adelino Magalhães, segundo avaliação de pesquisadores. Salientamos que a definição do estilo do autor não encontra unanimidade nas opiniões apresentadas. No entanto, notamos que as análises se complementam e muito contribuem para a compreensão dos procedimentos lingüísticos empregados em sua narrativa.

No quarto capítulo, o conhecimento teórico sobre o espaço literário associado aos estudos sobre a formação das metrópoles, cujos referenciais de progresso vinculam-se à cultura ocidental, serão aplicados na análise do *corpus*, que, como já dissemos, também contará com informações específicas sobre a *Belle Époque* carioca. Reafirmamos que a utilização desses mecanismos de compreensão

contribuirá para revelar em que ponto as personagens de Adelino Magalhães refletem particularidades pertinentes a essa realidade urbana em vias de transformação. Evidenciamos que a caracterização de seu estilo, efetuada pela crítica, foi de grande valia para entendermos como o autor se apropria da linguagem e a transforma em meio de expressão adequado a seus objetivos de reconstrução do espaço social do Rio de Janeiro durante o início do século XX.

1 O ESPAÇO LITERÁRIO

As narrativas produzidas no decorrer de todo o desenvolvimento do gênero já contemplavam, em seu início, referências ao contexto espacial. Entretanto, foi necessário que séculos se passassem para que, por meio do amadurecimento intelectual do homem, houvesse a percepção da natural interação e dependência existente entre o espaço, o tempo e o ser humano, com a conseqüente transposição para a literatura dessa nova compreensão do universo. Assim, foi sobretudo com a criação do romance, no final do século XVIII e com o aprimoramento das técnicas de representação, que o espaço passou a ser reelaborado e abordado de forma progressivamente complexa. Contemporaneamente, a sua participação na literatura vem se ramificando para um número crescente de funções, tendo, muitas vezes, um papel determinante na evolução e desfecho do enredo. Essa valorização do espaço levou a teoria literária a um instigante campo de pesquisa e análise.

O escritor Osman Lins (1976), que também é teórico da literatura, faz uma abordagem detalhada do espaço na literatura, expondo suas diversas formas de representação e discorrendo sobre sua funcionalidade e importância na elaboração da narrativa. Segundo o autor, o grau de concentração destinado ao contexto espacial e os diferentes tipos de relação estabelecida com as personagens determinará como seus dramas pessoais serão trabalhados. A configuração escolhida para o espaço interliga-se aos demais aspectos da narrativa, contribuindo para a evolução e o desfecho previstos pelo autor. Lins (1976) destaca como raras as ocasiões em que o espaço deixa de ter a função caracterizadora das personagens, servindo o ambiente apenas de cenário em que as personagens se situam e alega que a simples descrição espacial não motiva o leitor a prosseguir com a leitura: “A ausência de funções, na narrativa, provoca sempre uma suspeita de imperícia. E poderíamos indagar se o leitor de romances que ‘salta uma paisagem’ não está, muitas vezes, retificando inconscientemente o escritor”. (LINS, 1976, p. 106).

Para fins de aferição do papel desempenhado pelo espaço em narrativas, Nelly Novaes Coelho (1966) o dividiu em dois ambientes, o natural e o social. Sempre que encontrarmos, na literatura, cenas que têm como palco a paisagem natural (árvores, lagos etc.), estaremos diante do ambiente natural. No

entanto, quando o homem interferiu no espaço, por meio da construção de estradas e moradias e, além disso, se organizou socialmente nas estruturas econômica, política e educacional etc., estaremos diante do ambiente social. O contexto social escolhido pelo autor irá configurar tipos diferenciados de atmosfera que, por sua vez, atuarão sobre o desenvolvimento das personagens, influenciando o desfecho da trama. Em geral, os espaços abertos provocam sensações de liberdade, além de serem propícios aos processos de reflexão. Em contrapartida, lugares fechados, como salas e quartos, costumam desencadear sentimentos de opressão e tédio. Embasado nas definições de Coelho (1966) para o espaço, Osman Lins (1976) desenvolveu algumas teorias sobre a sua funcionalidade em textos literários e constatou que há graus de intensidade nas relações entre espaço e personagem, conforme abordaremos posteriormente.

Em seu trabalho investigativo, Antonio Dimas (1987) informa que ainda que grande parte da trama se realize na esfera psicológica e o contexto espacial físico esteja rarefeito ou mal configurado, é possível estabelecer a sua presença. Há narrativas, entretanto, em que o espaço se constitui num elemento dinâmico caracterizado em meio à ação, recordações e reflexões:

[...] Em certas narrações esse componente pode estar severamente diluído e, por esse motivo, sua importância torna-se secundária. Em outras, ao contrário, ele pode ser prioritário e fundamental no desenvolvimento da ação, quando não determinante. Uma terceira hipótese ainda, esta bem mais fascinante! é a de ir-se descobrindo-lhe a *funcionalidade* e *organicidade* gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos [...]. (DIMAS, 1987, p. 06). (grifos do autor).

Essa opção estética do autor, que dissimula o espaço em meio ao processo narrativo, exige a participação ativa do leitor na compreensão de seus significados simbólicos e denotativos.

Não é possível avaliar a importância do espaço na elaboração do sentido na estória e a conseqüente compreensão do leitor somente pelo destaque e configuração exata que lhe é atribuída durante o desenrolar da trama. Como nos explica Dimas (1987), a descrição espacial detalhada atende, muitas vezes, a um gosto pessoal do autor e pode não colaborar para a expressão da mensagem. Veja-

se, por exemplo, a técnica de descrição empregada pelos realistas e naturalistas. Na expectativa de tornarem seus relatos verdadeiros, prendiam-se em descrições excessivas e pormenorizadas, comparáveis à exatidão proporcionada pela máquina fotográfica:

Isto é, uma câmara que fixa o instante de uma rua, um beco, uma praça, uma ponte, uma porta comercial ou um outro incidente urbano qualquer. É a fotografia comprovando um dado ficcional e a ele submissa, como que dando respaldo de veracidade ao texto que, por sua vez, preocupava-se com o *verossímil*. (DIMAS, 1987, p. 07). (grifo do autor).

O espaço ganhará em qualidade estética se for remodelado pela capacidade criativa do autor ganhando significações que ultrapassam o caráter meramente ilustrativo ou de contextualização. Quando o autor se propõe a trabalhar artisticamente a palavra, explorando recursos que suscitam ambigüidades e toda uma carga de simbologias, faz emergir do ambiente sentidos ocultos que, embora difíceis de serem compreendidos, enriquecem todo o arranjo estrutural do texto. Sendo assim, é importante indagar: “O que é acidental e extrínseco à ação; o que lhe é essencial e, portanto intrínseco?”. (DIMAS, 1987, p. 33). Assim como Lins (1976), o autor considera que a ausência de funções bem determinadas para o espaço, transforma sua presença em algo dispensável para o leitor e que a narrativa ganhará qualidade estética se a potencialidade do contexto espacial for explorada adequadamente e utilizada de forma harmônica com os demais elementos.

Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976) reprovam, como Lins (1976) e Dimas (1987), a simples descrição de paisagens e objetos sem uma participação definida e fundamental na composição do enredo. Esses autores demonstram com clareza que há diferenças entre simplesmente descrever cenários ou narrá-los juntamente com a evolução das personagens. Destacam, ainda, que, por se deslocarem da trama, as descrições costumam provocar uma pausa no seu andamento, já a narração, que contempla simultaneamente descrição espacial e a passagem do tempo, causa impacto na recepção, tornando a cena mais verossímil. Lembramos ser essa uma das peculiaridades do romance moderno, que será mais bem discutida num momento posterior. Como se vê, os autores abordados concordam em que a descrição gratuita, sem um sentido aparente no contexto, é desinteressante para o leitor. O espaço, quando participa da trama, condicionado à

evolução do enredo, enriquece o arranjo estrutural do texto, elevando sua qualidade literária.

1.1 RELAÇÕES ENTRE ESPAÇO E PERSONAGEM

Quando um autor se propõe a criar a imagem ficcional de uma pessoa, o faz a partir das impressões retiradas do espaço social. Assim, as personagens de obras literárias costumam refletir a sociedade da época da qual fazem parte. É possível que a evolução da trama apresente um contraste entre a personagem e seu entorno, nesse caso, essa oposição deverá ser justificada pelo sentido ou significações veiculadas pela obra. A literatura contemporânea desvinculou-se da obrigatoriedade de efetuar retratos fiéis à aparência sensível do espaço, ao considerar que o grau de valoração de um texto ficcional pode estar na visão pessoal do autor sobre a realidade, invariavelmente condicionada pelo seu estado emocional.

Lins (1976) considera o contexto espacial de grande valia para a compreensão das particularidades das personagens, pois seus pensamentos, desejos, lembranças, embora de natureza diversa, necessitam de referentes espaciais para terem sentido. O trabalho artístico com a palavra permite que o espaço não esteja limitado a funcionar simplesmente como o cenário das peripécias:

Onde, por exemplo, acaba a *personagem* e começa o seu *espaço*? A separação começa a apresentar dificuldades quando nos ocorre que mesmo a *personagem* é *espaço*; e que também suas recordações e até as visões de um futuro feliz, a vitória, a fortuna flutuam em algo que, simetricamente ao *tempo psicológico*, designaríamos como *espaço psicológico* [...] (LINS, 1976, p. 69). (grifos do autor)

Embora essa afirmação envolva algumas exceções, não é difícil compreender que não seria possível à personagem, e por extensão ao homem, elaborar seqüências de recordações ou projeções sem evocar elementos concretos como lugares, objetos, etc. Em geral, as formulações abstratas fazem referências ou analogias a elementos possíveis de serem apreendidos pelos cinco sentidos. A

mente humana necessita de um espaço, ainda que virtual, onde as divagações se realizem.

Reportando-nos a Adelino Magalhães (1963), verificamos uma relação evidente entre as personagens e o espaço urbano no qual se situam. Na observação do cotidiano dos moradores, vê-se que seus hábitos, conduta moral e características psicológicas são influenciados pelo ambiente físico e cultural em que se encontram. No conto “A morte de Terezinha” (1916), por exemplo, o narrador, ao recriar o prostíbulo, descrevendo os objetos em seus aspectos passadistas, garrafas vazias de cerveja de má qualidade, paredes estreitas, está caracterizando negativamente suas moradoras e freqüentadores: “[...] entre as paredes estreitas do prostíbulo, caiadas e revestidas de alto a baixo, quase por cromos de folhinhas; pelos reclamos a cores; por cartões postais, pelas imagens de santas em papéritos [...]”. (MAGALHÃES, 1963, p. 114). O mal estar provocado pelo calor e o tédio e a opressão do ambiente poderia ser aprendido ainda que não fosse explicitamente mencionado: ‘Todos estavam imobilizados, vencidos pela distração, pela temperatura, pela luz, pelo tédio [...]!’ (MAGALHÃES, 1963, p. 116).

É comum na literatura atribuir-se a objetos e lugares particularidades humanas, assim como é comum às personagens absorverem características pertinentes ao espaço. Essa interação com o meio permite o ajustamento da personagem à sua realidade, aos objetos e às pessoas a sua volta. A partir da assimilação desse entorno, a percepção é estendida para esferas mais amplas como bairro, cidade, país e universo, realidades físicas que, muitas vezes, só mentalmente se é capaz de compreender e assimilar. Isso porque o homem tem uma idéia do espaço universal, mas não é comprovação pessoal. Todo o seu equilíbrio depende da crença do que acredita ser real, dos parâmetros que estabelece como verdadeiros.

Lins (1976) destaca a relação direta que a conotação espacial estabelece com as personagens. Como exemplo cita o mar, cuja força, grandeza e imponência funcionam como símbolos freqüentemente atribuídos a quem o enfrenta. Há lugares que exercem uma posição de domínio sobre o homem, configurando um cenário inóspito aos seus habitantes. Todavia, algumas vezes, as personagens estabelecem vínculos fortes com a natureza estéril que as rejeita e insistem em nele permanecer. Lins cita também a presença de labirintos, que desde a antiguidade vêm simbolizando as incertezas do destino do homem. O espaço na narrativa pode

estabelecer uma relação muito intrincada com as personagens, contribuindo para modelar tudo o que as caracteriza, como hábitos individuais diversificados. O uso freqüente de objetos pessoais como chapéu, modelos, cores de vestuários e calçados, ou menos pessoais como cadeiras e outros componentes domésticos, é associado ao seu usuário, passando a fazer parte da sua aparência física. Muitas vezes é impossível separá-lo desses objetos e mesmo do ambiente onde vive, sem que a sua individualidade seja afetada. Essas particularidades que constituem a personagem servem, inclusive, para definir sua classe social:

Há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento. Os liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a personagem constituem elemento valioso para uma aferição justa. [...] O delineamento do espaço, processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta (LINS, 1976, p. 70).

Para uma aferição mais completa e minuciosa das relações entre o espaço e as personagens, Lins (1976), apoiando-se nas definições de Coelho (1966), também o divide em dois diferentes tipos de ambientação: a natural e a social. Para ele, a representação desse espaço está condicionada à forma de arranjo dos signos verbais escolhida pelo autor para representá-lo:

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p.77). (grifos do autor).

Assim, ambiente é, em literatura, o espaço esteticamente representado, que não pode estar delimitado às suas formas concretas e inanimadas. A sociedade, composta pelos setores econômico, político e de classes configura-se por relações estabelecidas pela humanidade, que comumente resultam em alterações ou transformações visíveis no contexto espacial.

A observação minuciosa de Osman Lins (1987) sobre a representação e o desenvolvimento espacial em textos literários possibilitou-lhe

dividi-lo em três diferentes tipos de ambientação: *franca*, *reflexa* e *dissimulada*. Ainda que essa classificação, com suas respectivas nomenclaturas, não seja fundamental para o estudo e compreensão do papel do espaço na obra, o estudo de Lins possibilita ao leitor parâmetros para uma avaliação mais crítica, não só do espaço, mas do ponto de vista e evolução das personagens. Tanto na *ambientação franca* quanto na *reflexa*, as descrições são efetuadas pelo narrador, ocorrendo uma pausa na ação. O ambiente tem comumente a função de situar os eventos sem nenhuma função dinâmica no enredo. Entretanto, na *ambientação reflexa* há uma interação mais acentuada entre espaço e personagem, geralmente por meio de personificações, o que contribui para a sua caracterização, diminuindo a sensação de inutilidade da descrição. Frequentemente, a natureza se solidariza com os estados de ânimo ou é responsável pelo surgimento de emoções inesperadas. Na *ambientação dissimulada*, é perceptível um nível mais elevado no tratamento estético do espaço, pois ele vai se configurando juntamente com a evolução da trama, como se emanasse diretamente da atuação, pensamentos ou percepção das personagens. Esse tratamento do contexto espacial imiscuído na ação, nos pensamentos e reflexões, constituindo o drama que envolve as personagens, torna-o mais complexo e amplia o número de conotações que lhe são possíveis. Sendo assim,

A ambientação reflexa como que incide sobre a personagem, não implicando numa ação. A personagem tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior. A ambientação dissimulada exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação [...]. Assim é: Atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos. (LINS, 1976, p. 83-84).

A descrição do espaço, efetuada ao mesmo tempo em que este é percebido, visa integrá-lo sem comprometer o fluxo dos eventos. Além disso, evita transformar as descrições em vazios, já que contempla a participação ativa das personagens, bem como imprime dinamismo aos elementos, mesmo para aqueles que são habitualmente de natureza estática. Dependendo da importância que os espaços interiores apresentem para os objetivos da obra, o autor pode intercalar os três diferentes tipos de ambientações. Antonio Dimas (1987) analisa as diferentes ambientações elaboradas por Lins (1976). Ambos concordam que, quando o espaço

surge gradualmente, juntamente com o desenrolar da trama, harmonizando todos os elementos, a qualidade estética da obra se eleva, aumentando o poder significativo e os efeitos persuasivos sobre o leitor: “[...] imiscuem-se e interpenetram-se seres e coisas que somente a leitura demorada poderá reparar, hierarquizar e avaliar”. (DIMAS, 1987, p. 26).

Lins (1976) avaliou as diferentes funções exercidas pelo espaço e constatou que o autor não tem controle pleno sobre as motivações que o induzem a optar por determinadas imagens ou idéias. As escolhas obedecem, muitas vezes, a uma lógica subconsciente, contribuindo para uma subjetividade mais acentuada na narrativa. Entretanto, grande parte de suas escolhas são efetuadas conscientemente. Assim, o mais adequado e comum é encontrarmos narrativas em que o espaço tenha um papel definido na evolução das personagens, pois, como já mencionado, as descrições desarticuladas do enredo podem não ser compreendidas pelo leitor. Ainda que os níveis de interação dentre ambos sejam diversificados, como os diferentes tipos de ambientação revelam, invariavelmente verificam-se graus de cumplicidade entre a ação e o contexto espacial.

Como informado anteriormente, o bairro onde se mora, os móveis e objetos de uma casa comumente confirmam a personalidade, as preferências dos moradores e revelam estados anímicos. Entretanto, o espaço, sobretudo o cenário natural, atendendo a preferências estéticas do autor, pode destoar dos acontecimentos narrados. Nem sempre situações angustiantes ou melancólicas encontram solidariedade junto à natureza ou objetos: “Muitas cenas romanescas colidem com o espaço, visando a um efeito de contraste, ligado em geral à idéia de natureza indiferente”. (LINS, 1976. p.105).

1.2 ESPAÇO E AÇÃO

Quando os elementos espaciais estão articulados com os demais componentes dramáticos, espera-se que interfiram no desenvolvimento do enredo. Segundo Osman Lins (1976), as personagens podem apresentar atitudes e comportamentos incitados pelo meio ambiente. Normalmente, isso ocorre quando se

criam no espaço determinados tipos de atmosferas, que despertem as mais diferentes sensações, ou desejos recônditos. O silêncio reinante, a meia luz, a brisa, o calor, a solidão podem conduzir as personagens a agirem movidas simplesmente por seus instintos. Em contrapartida, há lugares que evocam sentimentos de apatia e desinteresse, ocasionados, provavelmente, pela rejeição antecipada a esse espaço. Nesse contexto, não haveria estímulo à ação e sim à imobilidade. Algumas vezes, o espaço pode ser compreendido como indicador de bons ou maus presságios, como infere Lins:

Isso, entretanto, é o que tende em geral a ocorrer; que a personagem transforme em atos a pressão exercida pelo espaço. Aqui, oportuno fazer uma distinção não carente de interesse entre os casos em que o espaço *propicia a ação* e os casos em que, mais decisivamente, *provoca-a*. Aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida – ou uma parte da sua vida – vê-se a mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como um liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem. (LINS. 1976, p. 100). (grifos do autor).

No conto “A galinha” (1916) de Magalhães, o sentimento de opressão da protagonista é desencadeado por reações emocionais devido ao delito cometido. Entretanto, a maneira como o espaço é apreendido contribui, sobremaneira, para intensificar o quadro de angústia e temor que a acomete. A sonoridade por efeito das aliterações da letra ‘s’ e a enumeração dos qualificativos criam uma atmosfera repressiva, como se pode perceber:

[...] teve vontade de chorar diante da nesga do céu, prateada; diante dos automóveis que passavam, das carroças e dos bondes, cujos sons se misturavam num som único, vago, irisado, delirante despedaçador; diante dos homens, das mulheres; das crianças, que pelas calçadas falavam, riam [...]. (MAGALHÃES, 1963, p. 124).

Uma outra função do espaço concorre para evidenciar estados emocionais que consistem numa espécie de adormecimento dos sentidos. Assim, sons não são ouvidos, toques não são percebidos e paisagem ou objetos não são vistos, conotando um estado de alheamento da realidade, além de configurar

estados propícios à imobilidade. A prerrogativa do espaço em incitar as personagens à ação e, inversamente, em gerar estados de letargia, encontra correspondência nas observações efetuadas por Bourneurf e Ouellet (1976) e Dimas (1987), os quais constatam que alguns artifícios envolvendo a imobilidade e os deslocamentos espaciais são utilizados como justificativa para a evolução da trama e o desenvolvimento das personagens:

Se procurarmos a freqüência, o ritmo, a ordem e sobretudo a razão da mudanças de lugares num romance, descobrimos a que ponto eles são importantes para assegurar à narrativa simultaneamente a sua unidade e o seu movimento, e quanto o espaço é solidário aos outros elementos constitutivos. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p.135).

Segundo Dimas (1987), a percepção do espaço depende do estilo de vida da personagem, do tempo disponível para o trabalho, o descanso etc.

Lins (1976) refere-se à apreensão pessoal do espaço, e, à maneira como, a partir disso, a conduta das personagens é determinada. Tomachévski (1973), por sua vez, condiciona o desenvolvimento da trama diretamente aos objetos descritos. Em seu estudo sobre o tema em narrativas, o autor reduziu a importância da ação a unidades temáticas, às quais denominou motivações livres e associadas. A obra literária, enquanto trabalho artístico, necessita sobretudo dos motivos livres, que compõem em sua maioria o cenário. O comportamento comum das personagens também se enquadra na motivação livre, por não ser essencial ao desenlace da obra, no entanto, são os motivos associados que elevam o andamento da narrativa ao clímax e ao desfecho. Estes não poderiam ser retirados ou substituídos sem comprometer a lógica e a coerência do enredo, em alguns casos, até do significado. Ao objetivo principal da obra, planejado pelo autor, somente os motivos associados são imprescindíveis. Tomachévski analisa que,

Através da decomposição da obra em unidades temáticas, chegamos enfim às partes indecompostas, até às pequenas partículas de material temático [...]. Os motivos que não podemos excluir são chamados de motivos associados; os que podemos excluir sem que anulemos a sucessão cronológica e causal dos acontecimentos são os motivos livres. [...] Estes motivos marginais (as minúcias, etc.) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadores de diferentes funções [...]. (TOMACHÉVSKI, 1973, p. 174-175).

Contudo, um objeto pode evoluir de livre para associado. Isto acontece, sobretudo, com aqueles que estão ao acaso e repentinamente ganham um papel fundamental na ação. Os elementos espaciais pela sua natureza são sempre estáticos e, em contrapartida, as ações podem também ser dinâmicas, dependendo de serem ou não decisivas: “As descrições da natureza do lugar, da situação, dos personagens e de seus caracteres são motivos tipicamente estáticos; os fatos e gestos do herói são motivos tipicamente dinâmicos”. (TOMACHEVSKI, 1973, p. 177).

O autor, assim como os demais estudados anteriormente, condena as descrições espaciais que não possuam uma função definida no contexto narrativo. Quando um objeto é apresentado ao leitor, ele deve estar imbuído de uma função determinante na trama e precisa harmonizar-se com os demais elementos que compõem o ambiente. O contexto espacial pode confirmar as características psicológicas das personagens, seus sentimentos ou emoções, ou como Lins (1976) destaca, ser indiferente ao estado psíquico delas. A falta de motivações para a presença de determinados objetos pode ser vista como um recurso estilístico para desviar a atenção do leitor, dificultando sua percepção e a compreensão dos fatos narrados.

1.3 A SIMBOLOGIA ESPACIAL

Os lugares e objetos que compõem o ambiente literário freqüentemente representam de forma indireta uma idéia ou um conceito abstrato. Através da simbologia do ambiente, o autor estabelece um canal de comunicação com o leitor, cujas idéias sugeridas devem estar em sintonia com seus aspectos concretos. Os símbolos podem ser confundidos com as metáforas, pois também evocam imagens que facilitam a emissão e a recepção de conteúdos.

Gaston Bachelard (1978) faz um estudo detalhado da simbologia de diversos elementos espaciais, relacionando-os à interioridade psicológica e espiritual das personagens. O autor começa informando que os elementos espaciais podem ser apreendidos apenas em sua aparência material e denotativa. Entretanto, a imaginação poética, sujeita ao devaneio, tem o poder de extrair significações

diversificadas do espaço ao mesmo tempo em que projeta sobre ele a interioridade existencial humana. Para a psicanálise, as imagens que surgem na consciência são motivadas pelo inconsciente individual e coletivo, revelando mecanismos psíquicos condicionantes do comportamento. Entretanto, para o autor, as imagens não devem estar limitadas ao material subconsciente, elas, com frequência, evocam ou antecipam o futuro, de acordo com os desejos, anseios e temores filtrados pela imaginação poética:

Quando, no decorrer das nossas observações, tivermos que mencionar a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no inconsciente, será necessário compreendermos que essa relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem tem um ser próprio, um dinamismo próprio. (BACHELARD, 1978, p.180). (grifo do autor).

Bachelard (1978) usa a simbologia dos vários cômodos da casa e dos móveis que a compõem, relacionando-os ao modo de ser de seus moradores. A poesia consegue aprofundar essa extensão do espaço da casa ao espaço da intimidade humana. A casa representa a primeira proteção do homem, seu aconchego e equilíbrio, o lugar de onde se parte para as esferas externas, portadoras dos desafios. Os sentimentos são compreendidos como pertencentes aos locais interiores. Assim há o espaço do medo, da solidão, dos desejos, do amor etc. Para Bachelard, a casa representa uma nova forma de psicologismo. Cada uma de suas partes, o porão, o telhado, os cantos, referem-se a aspectos da personalidade. Gavetas de cômodas e armários, por exemplo, seriam depositários de lembranças, sensações que somente a imaginação poética poderia trazer à luz:

Não apenas nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas” dos “aposentos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. (BACHELARD, 1978, p. 197).

Bachelard (1978) vê simbolismos em diversos elementos espaciais e os relaciona a peculiaridades complexas da existência humana, destacando que a percepção dessas correspondências pertence ao universo pessoal de cada personagem. As diversas conotações emprestadas aos objetos possibilitam a auto-compreensão e a superação de conflitos. Estar atento aos acontecimentos cotidianos e consciente de si e do seu entorno, impede o surgimento de estados introspectivos, propensos a divagações mentais e psicológicas dispersivas.

Osman Lins (1976) informa sobre as interferências efetuadas pelos elementos espaciais (bairro, moradias, objetos domésticos, etc.) sobre o modo de ser da personagem, argumentando que em determinados contextos é impossível compreendê-la sem levar em conta o seu entorno. Bachelard (1978) compara as características do ambiente doméstico e da natureza com as peculiaridades psicológicas de cada um. Ambos concordam que entender a natural interação ocorrida entre os seres e o espaço ajuda na compreensão das personagens. Conduzimos a nossa existência interior, mental e sentimental, da mesma forma como interagimos com os espaços domésticos, projetando neles nossas apreensões e esperanças e, assim, eles passam a nos representar. Como ambos apontam, conhecer-se passa pela compreensão dos objetos a nossa volta.

1.4 O ESPAÇO E O TEMPO

Existe uma relação estreita entre espaço e tempo na natureza e no universo humano. Por intermédio da literatura o espaço e o tempo ganham novas significações que tornam suas formas abstratas mais concretas para o leitor, que passa a compreendê-los sob vários ângulos, comprovando a relatividade de sua apreensão. Essa constatação sugere que um posicionamento racional não impedirá que a compreensão do mundo, no qual o homem se insere, seja filtrada pela sua inconstância emocional. As imagens formadas por meio de recordações, projeções e pela vivência imediata do presente ocupam o mesmo plano temporal no pensamento humano, embora, para efeitos práticos, o homem estabeleça delimitações entre passado, presente e futuro.

As pesquisas de A.A. Mendilow (1972) contemplam fases em que a literatura começa a desenvolver técnicas de manipulação do espaço e do tempo dando maior concretude às suas formas. O autor discute a descoberta da influência sobre o presente dos fatos ocorridos num tempo convencionalmente chamado passado. Segundo ele, mais de um fator contribuiu para que o tempo ganhasse novos contornos na literatura e para que seus aspectos fossem considerados concretos em nível pessoal e coletivo.

Até o período romântico (séc. XVIII), não havia a consciência nítida de que os eventos situados no passado pudessem atuar sobre o presente. Não se supunha que houvesse outras esferas mentais, além da consciente, capazes de armazenar o aprendizado e as impressões de todas as experiências que iniciadas na infância, se estendem por toda a vida adulta. Sabedores desse manancial de influências que não se restringe somente ao passado imediato, mas que engloba todos os acontecimentos que envolvem a permanência milenar do homem no universo, chegou-se à conclusão que os fatos existenciais, individuais e sociais manifestam-se sobre o indivíduo, delineando as características de sua personalidade. Durante o século XIX e XX, as pesquisas sobre o inconsciente se intensificam, evidenciando, com maior clareza, a atuação desse plano obscuro da mente na condução dos caminhos da humanidade.

Com a implantação do processo industrial e a conseqüente rapidez com que as mercadorias se tornam obsoletas, requisitando a presença permanente do novo, o indivíduo percebe a passagem do tempo, igualmente de forma acelerada. Vinculado ao desenvolvimento do capitalismo está o crescimento das cidades, que se impõe, progressivamente, como uma sólida realidade e que concentra em seus espaços uma população cada vez mais numerosa. Diferente da fase pré-capitalista, em que o fluir do desenvolvimento urbano era praticamente imperceptível, o ritmo cotidiano do cidadão moderno ganha velocidade na medida em que à sua volta o ambiente se modifica. Assim, a passagem temporal se torna algo visível sentido na transformação constante do espaço. Antônio Dimas (1987), estudando obras literárias contemporâneas, verificou a passagem temporal e o espaço sendo apreendidos de forma diferenciada, dependendo sempre do tempo disponível empregado para contemplar a paisagem, bem como dos estados emocionais, expectativas e apreensões das personagens.

Seguindo a ordem natural do pensamento filosófico e científico, as novas descobertas são absorvidas pelas artes, levando o espaço e o tempo a serem encarados sob novos pontos de vista. Em se tratando de literatura, a concepção de que existe um passado vivo e latente, atuando concomitantemente com o presente e determinando eventos futuros, ganhou a atenção dos primeiros românticos, o que condicionou a presença de novas formas literárias. O padrão clássico de composição exigia fidelidade à regra das três unidades. Os planos temporal e espacial deveriam ser claros, objetivos e, principalmente, delimitados. Entretanto, ao se voltarem para a sua interioridade, explorando os meandros da subconsciência, os autores não puderam conter a conseqüente liberação das sensações e impressões provenientes das esferas mais íntimas e recônditas da psique, anulando o tempo e o espaço racionais e exteriores a si mesmos:

Uma das qualidades que separam a atitude romântica da clássica deriva desta diferença em sentir o tempo. O classicismo desenvolvera o sentido espacial e concebia a própria literatura em termos de artes plásticas; via o passado como uma crescente acumulação de acontecimentos e estados independentes, completos em si mesmo, que podiam ser colocados, por assim dizer, lado a lado, imobilizados em um meio uniforme [...]. (MENDILOW, 1972, p.04).

A subjetividade romântica impediu o enquadramento da mensagem nos esquemas tradicionais do enredo. A consciência de esferas interiores, ricas de conteúdo existencial, capazes de trazerem luz aos dramas enfrentados no presente, instigou os autores a centrarem-se em seu mundo individual, configurando uma atitude fortemente introspectiva. Através da imaginação e do sonho, os românticos voltam para outros tempos e espaços, entram em contato com planos desconhecidos de sua mente, o que permite o aflorar de sentimentos e emoções desconhecidas. As experiências arquetípicas encontram vazão, ressurgindo na consciência, podendo ser compreendidas à luz da razão o que comprova a intemporalidade de seus efeitos. Os textos ficcionais, embasados por esse conteúdo intimista, não podiam se enquadrar no modelo vigente que exigia a configuração clara do início, desenvolvimento e final do enredo:

Mas não pode haver nenhum começo, meio e fim de estados de consciência. O fluir da vida não pode ser parcelado, organizado. Quando uma ação é praticada, ela é completa. Em si mesma, é rigorosamente limitada no tempo, não importa por quanto tempo as suas conseqüências possam ecoar. Mas sentimentos e associações não chegam a um fim; não são sentidos uma vez e então acabam; não se sujeitam a ser arranjados em formas. (MENDILOW, 1972, p.232).

Resultou, também, em grande dificuldade encontrar, junto à linguagem, códigos verbais capazes de expressar o caos de sensações que afloravam na consciência do autor. A linguagem se mostrava insuficiente para revelar realidades até então inexploradas e cujos limites mostravam-se inalcançáveis. Era um desafio transformar em palavras sentimentos e sensações de natureza complexa e inusitada:

A linguagem é um *médium* limitado e não pode isolar e reter o infinito. Jamais pode ser congruente com ele, pois não há palavras suficientes para representar mais do que uma fração de minuto da experiência ou mesmo do universo material (MENDILOW, 1972, p.42). (grifo do autor).

A comunicação entre autor e leitor torna-se progressivamente, marcada pela ambigüidade, devido ao hermetismo que passa a condicionar os textos ficcionais. Os novos códigos causam estranhamentos freqüentes, exigindo a desautomatização gradual às formas tradicionais.

Estudos críticos sobre a literatura de Adelino Magalhães informam sobre o estranhamento que o hermetismo de sua linguagem causou junto aos leitores por ocasião das primeiras obras publicadas. Freqüentemente, narradores e personagens são envolvidos por lembranças em meio a percepções do presente. Em “Sonho acordado de uma noite de estio” (1916), o narrador tem consciência da desordem mental de suas recordações e é incapaz de compreender como e por que elas surgem no seu pensamento. Ele fica envolto em pensamentos e emoções e perde a noção do tempo cronológico:

Recordações deste dia – o turco solitário, o lápis do Diretor, Dona Conceição... e tantas outras recordações de dias, de tempo passados!... /Para onde ides vós, recordações?/ Foi, por certo, o ruído desta lâmpada... Eu já ia dormindo e, assustado, despertei da modorra!/ Depois, conciliar o sono – Impossível/ Que horas são agora? (MAGALHÃES, 1963, p. 27).

Segundo as considerações de Mendilow (1972), a descoberta da possibilidade de manusear o tempo traz outras mudanças significativas na literatura. O clima de suspense, o nível de tensão que conduz ao clímax, as pausas, as estratégias como a analepse e a prolepse e a superposição de imagens são questões temporais do romance. O espaço, e sobretudo, o tempo, considerados reversíveis na literatura antiga, sem nenhuma influência na evolução da trama, exigem, a partir do romantismo, a manipulação cuidadosa de seus conteúdos, já não podem ser ignorados ou considerados meras abstrações. A impressão da passagem do tempo ou da estaticidade refletem nada menos do que os estados anímicos da personagem:

Pegamos um trem, deixamos o escritório ou jantamos pelo tempo do relógio; mas nossas experiências, pensamentos e emoções procedem numa ordem diferente e pessoal. Nosso senso da velocidade ou da duração da experiência pode ser colocada apenas em termos de valores e medido pelo nosso tempo pessoal, pelo tempo psicológico [...] (MENDILOW, 1972, p. 71).

A distância que separa o momento atual das lembranças e sensações do passado faz com que o significado dos eventos mude em consonância com a alteração dos estados interiores, comprovando que o tempo e o espaço são esferas dinâmicas, sujeitas, exclusivamente, à percepção subjetiva. Seguindo essas orientações, conclui-se que não há possibilidade de definição da personalidade do indivíduo, pois, assim como ele projeta no tempo e no espaço sua inconstância emocional, está sujeito, reciprocamente, às influências desse espaço transformado pela sua percepção:

[...] o tempo interior que é medido através da sucessão de estados de consciência tem um valor diferente enquanto é vivido e enquanto é rememorado. Um período que passe em um relance quando estamos vivendo intensamente ou quando estamos interessados, apresenta-se, quando tornamos a olhá-lo, muito mais longo do que os prolongados espaços vazios da vida. (MENDILOW, 1972, p. 133).

O tempo da memória fica também evidente na relação entre sujeito e objeto. A percepção de si ou do outro não se faz apenas de um relance, mas parcialmente, por meio do registro gradual das diversas características. Cada parte cobra a presença das outras, que se encontram presentes na lembrança.

Esses novos procedimentos causaram uma revolução nas formas tradicionais, pois a existência de esferas profundas da psique guardando imagens e lembranças que se mantinham atuantes no presente, era uma realidade que não poderia ser ignorada, embora requisitasse o amadurecimento mental e psicológico do homem para ser compreendida. Por outro lado, a percepção da passagem do tempo passou também a ser condicionada pelo dinamismo peculiar ao modo de produção capitalista, que aos poucos foi tornado-se o modelo social e econômico dominante no mundo ocidental.

Embora se fale do tempo como algo concreto ou real, apenas os seres humanos têm noção da sua existência. Se o mundo fosse habitado somente por seres irracionais haveria a perenidade do agora. A capacidade de pensar, lembrar e sentir é que dá a sensação da passagem temporal. A sua marcação em segundos, horas, dias e anos possibilita a organização do cotidiano social. A vida interior psicológica está sujeita, como abordado, a formas de medição irregulares, determinadas por cada indivíduo, sem duração fixa. Emoções intensas, que duram poucos segundos, podem ocupar espaços mentais que corresponderiam a meses de experiências pouco significantes. A memória é seletiva e registra os fatos pelas emoções e não pela duração temporal convencional.

Mediante as informações desenvolvidas, conclui-se que o homem é tempo, pois ele o tem em si, através do registro do passado e nos arquétipos que vivencia. Essa descoberta levou à criação de novas formas estéticas de representação da realidade. Constatou-se que as manifestações emocionais, os processos de divagações psicológicas não são encerrados com o término de cada texto ficcional, mas continuam seu trajeto circular ou repetitivo para além do limite aparente daquelas páginas.

Preocupado com a arte moderna, Anatol Rosenfeld (1969) aborda diretamente as características clássicas das artes renascentistas, que retratavam o espaço de forma tridimensional, contrapondo com o caráter bidimensional adotado pelas estéticas contemporâneas. O autor fornece informações essenciais sobre as influências sofridas pelas artes com as mudanças de concepções do espaço e do

tempo ao longo dos séculos. No período renascentista, tempo e espaço eram realidades possíveis de serem captadas de forma absoluta pela consciência humana. As artes plásticas acreditavam retratar plenamente a imagem de seres e objetos. A compreensão (individual) do espaço pelo artista criava a ilusão da verdade ter sido apreendida:

A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis ópticas subjetivas. (ROSENFELD, 1969, p. 77-78).

Repetindo as informações de Mendilow (1972), o autor confirma que, sobretudo a partir do final do século 19, tempo e espaço passam a ser compreendidos como realidades relativas, havendo, primeiramente, uma nova percepção sobre a convencional delimitação temporal, constatando-se que mesmo em níveis menos profundos da consciência, os fatos e a imaginação podem ser sentidos como se fossem atuais ou reais. O permanente processo mental de lembrar, imaginar, refletir e divagar é envolvido por sensações e sentimentos diversos. Essa instabilidade emocional leva a percepções diferenciadas do contexto espacial que se alteram de acordo com o estado psicológico da personagem. O inverso também ocorre freqüentemente. Objetos, pessoas e a paisagem natural são responsáveis pelo aflorar de sensações camufladas ou esquecidas. Assim, as estéticas pós-realistas, como o Impressionismo, o Expressionismo, o Surrealismo e o Cubismo não representam o espaço, produzindo uma aparência ilusória das três dimensões, como destaca Rosenfeld (1969) ao referir-se à pintura:

O termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não figurativa, inclui também correntes figurativas. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica. (ROSENFELD, 1969, p. 76).

Todas essas correntes que também estão presentes na literatura têm na realidade apenas o seu referencial. O artista ou o autor não se prende somente a uma contemplação objetiva. Contrariamente, ele permite que seus sentimentos e sensações, comumente angustiantes, depressivos e incompreensíveis, modelem sua percepção. Assim, é próprio do Surrealismo imagens que evoquem a desarmonia espacial e o próprio absurdo. No Expressionismo o espaço, com seus personagens, deforma-se, ganhando contornos que evidenciam uma ótica negativa. Já no Cubismo, a fragmentação do estilo é referência direta ao único tipo de apreensão possível que a personagem tem sobre objetos, paisagens e outras figuras. Essa nova vivência espaço/tempo justificou na literatura o uso de uma linguagem fragmentada e caótica, concretizada por meio do monólogo interior. A personagem, sujeita ao fluxo imediato de sua consciência, revela seu espaço interior através de frases soltas, aparentemente sem sentido: “Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à seqüência dos acontecimentos” (ROSENFELD, 1969, p.84).

O autor ressalta que a falta de perspectiva cria um elo entre todas as esferas temporais, colocando-as num mesmo plano. E une o mundo interior de personagens e narrador com o exterior. Rosenfeld toma como exemplo os palcos modernos em que não existe uma separação entre o espaço cênico e o restante da sala, o que mostra que não há como separar passado, presente e futuro, sendo que nossas percepções não têm fim em nós mesmos, mas se projetam pelo espaço à nossa volta.

Rosenfeld (1969) informa ainda sobre realidades que condicionam o desenvolvimento mental e psíquico do homem, muito mais contundentes que a esfera consciente, que divagam sobre as lembranças do passado, o momento presente e as expectativas futuras. A mente humana está aberta a interferências provindas do inconsciente coletivo. Dessa maneira, consecutivamente, gerações vêm repetindo estruturas arquetípicas relacionadas à evolução emocional e psicológica, que dão à existência humana um caráter circular, ou seja, diferente da linearidade estabelecida pela esfera temporal: “A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele ‘eterno retorno’, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios”. (ROSENFELD, 1969, p. 89). Por essas informações, fica claro que o

espaço retratado tridimensionalmente nas artes não permite que o caos de sensações e emoções e de realidades mais profundas sejam retratadas. É tarefa da arte representar o que existe por detrás da superficialidade do nosso olhar. Assim como não há as delimitações cronológicas, passado, presente e futuro, não há como se definir limites dimensionais no espaço. Estabelecer perspectivas é criar a ilusão do equilíbrio. Novamente, estabelecendo uma ponte com os estudos de Mendilow (1972), o autor aponta a interferência do inconsciente coletivo, em que o amadurecimento pessoal está condicionado à vivência de situações semelhantes às experienciadas pelos nossos antepassados.

A literatura tem se ocupado em tornar os deslocamentos espaciais e mentais e a conseqüente sensação de passagem temporal visíveis para o leitor. Um dos aspectos abordados por Dimas (1987), em seu estudo sobre o espaço literário, faz referência direta à ordem temporal em que a mente humana situa os acontecimentos e os projetos ainda não realizados, apresentando personagens incapazes de distinguir entre fatos encerrados no passado, portanto irrecuperáveis, e o porvir imprevisível. Sonhando com a possibilidade de reviverem momentos felizes de suas vidas, acreditam que o deslocamento espacial trará o passado de volta. Em outras palavras, uma viagem possibilitaria à personagem reviver fases interrompidas de sua juventude. Esse tipo de atitude demonstra que a carga de emoções e sentimentos projetada sobre fatos passados tem a capacidade de atualizá-los com as mesmas sensações que a realidade presente e momentânea estaria provocando. Bourneuf e Ouellet (1976) constataram que o tempo pode ser um elemento dinâmico ou tedioso na narrativa, dependendo da atitude das personagens. Se forem atuantes e decididas, a suposta passagem temporal trará mudanças em sua realidade pessoal cotidiana, caso contrário, o espaço e tempo serão imutáveis e apresentarão constantemente as mesmas características.

Para Osman Lins (1976), a atmosfera causada por estados introspectivos (lembranças, reflexões, etc.), que envolve narrador e personagens é deflagrada pelo movimento natural da mente. Entretanto, são reconhecidas as situações em que, sobretudo o ambiente social, propicia esses estados de divagações mentais:

[...] a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanação deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p.76).

Esse estado provoca um alheamento da personagem ao seu entorno, fazendo com que a noção de tempo fique sujeita aos processos digressivos da mente.

Autores que se dedicaram a estudar a obra de Magalhães são unânimes na constatação de um estilo memorialista, que encara como atual as imagens provenientes do passado e as impressões sobre o futuro. Em “Dias de chuva” (1918) o narrador, que mais parece um “eu-poético,” descreve fragmentos dispersos de acontecimentos passados. Para o leitor é difícil afirmar se são recordações, imaginação ou ambas as coisas. Por vezes, a linguagem adquire níveis de incoerência:

Sobre o túmulo em que minha amada está... e as pás de cal a se esparzirem sobre o caixão, como aquela tarde! / Lufadas de vento... e chove... lufadas que sacodem, às vezes, as árvores, num som fundamente floconoso/ E assim, tal este som, pás de cal sobre o caixão. [...] Aquela sombra onde ela me acenava [...]. (Magalhães, 1963, p. 267).

Incitada pela chuva no instante presente, a mente divaga sobre o passado, reavivando antigas situações ocorridas, igualmente, em dias chuvosos. Reminiscências de diferentes épocas se sobrepõem e concorrem com as percepções presentes. A emoção é intensa, como se tudo se passasse no momento atual.

O estudo efetuado sobre a representação do espaço em narrativas mostra que o autor tem a seu dispor recursos junto à linguagem que lhe permitem recriar o contexto espacial de forma que ele exerça funções diferenciadas sobre o desenvolvimento da trama. Não raras vezes, a percepção sobre o espaço fica condicionada a conteúdos de ordem sentimental e emocional presentes na

lembrança ou em esferas mais profundas da consciência de narrador e das personagens. Desta forma, o espaço adquire, na literatura, perspectivas de representação que dinamizam sua importância na evolução das personagens e na resolução dos conflitos. O estudo efetuado sobre o espaço fornece subsídios que auxiliarão na análise dos contos de Adelino Magalhães. Na seqüência, realizaremos uma abordagem sobre as transformações ocorridas no espaço urbano moderno ao longo do século XIX e início do século XX.

2 A CIDADE: SEU DESENVOLVIMENTO, SENTIDOS E HISTÓRIA

2.1 O ESPAÇO URBANO MODERNO

A Idade Moderna, em termos gerais, começa a se configurar com o fortalecimento do comércio entre as cidades, que aos poucos iam sendo fundadas pela Europa após a extinção das invasões bárbaras, por volta do século XI. Para atender à demanda por mercadorias manufaturadas, as antigas oficinas artesanais são substituídas pelas fábricas, cujo potencial de produção e de aumento de ganhos amplia-se progressivamente através dos séculos. Essas mudanças, ocorridas entre os anos 1000 até aproximadamente 1500, de ordem econômica e social, trouxeram como principal consequência o surgimento do sistema capitalista.

Lewis Mumford (1998) mostra que a mecanização das unidades de produção, a partir de 1750, dá um grande impulso ao capitalismo, intensificando-se, também, a exploração sobre o trabalho assalariado. As diferenças entre as classes, menos acentuadas durante a Idade Média, passam a definir o panorama das gritantes desigualdades dos séculos seguintes. Com a expansão da indústria no século XIX, pioram as circunstâncias de sobrevivência dos operários, que são relegados a condições de moradias e alimentação bastante inadequadas. As zonas de produção são contaminadas pela sujeira de resíduos industriais, assim como os rios começam a ser poluídos.

Mumford (1998) chama a atenção para a rotina de produção extenuante durante o século XIX, em que o operário era forçado a concentrar-se na elaboração parcial da mercadoria. Além disso, o seu novo objeto de trabalho, a máquina, tinha mecanismos de funcionamento que exigiam a sua adaptação física e mental. Situações como essas iam gradualmente extraindo do cidadão a possibilidade de desenvolver outras aptidões, participar de atividades construtivas junto à sua comunidade e, conseqüentemente, aprimorar suas faculdades intelectuais.

De acordo com o autor, com a invenção do rádio e da televisão a partir de 1920, as classes detentoras do poder têm em suas mãos meios de informação de cunho ideológico muito mais eficientes que as divulgações impressas.

Pouco a pouco, os novos meios de comunicação são usados para embotar a consciência dos trabalhadores quanto às perdas intelectuais e espirituais trazidas pela adesão aos princípios norteadores da economia:

A metrópole, na sua fase final de desenvolvimento, torna-se um artifício coletivo para fazer funcionar esse sistema irracional e para dar àqueles que são na realidade, as suas vítimas a ilusão do poder, riquezas e felicidades, de se encontrarem no próprio pináculo do desenvolvimento humano. [...] Cada vez mais, verificam ser “estranhos receosos”, num mundo que não foi feito por eles: um mundo que responde cada vez menos ao comando humano direto, cada vez mais vazio de significado humano. (MUMFORD, 1998, p.589)

Segundo Mumford, o cotidiano estressante do homem, produto da Revolução Industrial, a permanente exposição ao excesso de estímulos visuais e auditivos que condicionam suas atitudes, resulta em retrações, objetivando a preservação da integridade psicológica. Para o autor, o desenvolvimento tecnológico e os ganhos do capital deveriam ser canalizados para interesses verdadeiramente essenciais ao desenvolvimento humano. Somente por meio do aprimoramento cultural e do exercício do pensamento, o homem poderia realizar-se plenamente, interagir com seu semelhante e criar um espaço propício ao desenvolvimento intelectual e espiritual:

[...] os melhoramentos significativos só virão pela aplicação da arte e do pensamento aos interesses humanos centrais da cidade, com uma nova dedicação aos processos cósmicos e ecológicos que abrangem toda a existência. Devemos restituir à cidade as funções maternas, nutridoras da vida, as atividades autônomas, as associações simbióticas que por muito tempo têm estado omitidas ou esquecidas. Com efeito, deve a cidade ser um órgão de amor; e a melhor economia das cidades é o cuidado e a cultura dos homens. (MUMFORD, 1998, p. 620-621).

No conto “Dedeco, discípulo amado de Tranquilino” (1920) de Adelino Magalhães, entre as diversas reflexões efetuadas pelo narrador, algumas se referem ao futuro da civilização e a aspectos negativos observados no desenvolvimento urbano. Dedeco (apelido do autor), não tem esperanças na sociedade nem sente que seja vantajoso e oportuno amar a cidade: “Consciente da

vã realidade de tudo, testemunho do ruir dos alicerces dos princípios fundamentais de uma civilização, Dedeco cruza os braços e vive para se deixar morrer...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 395). O autor projeta a realidade que contempla no Rio de Janeiro, no momento em que foram introduzidas mudanças sociais drásticas visando o progresso da cidade, para toda a humanidade e somente vê desilusão, degradação, além de falta de esperança e de soluções.

Nos contos de Adelino Magalhães, frequentemente a cidade é chamada de Sebastianópolis. Embora seu nome completo – São Sebastião do Rio de Janeiro – justifique essa alcunha, tal expressão remete ao mito do Sebastianismo, em que o povo de Portugal, desacreditando na morte de seu rei Dom Sebastião, em 1578, vivenciou uma espécie de messianismo bíblico esperando por sua volta, fato este que o libertaria do jugo espanhol. De forma semelhante, o autor considera utópica a crença no progresso do Rio de Janeiro. Observa-se também, que o tom do discurso é comumente irônico quando o narrador dos contos refere-se à cidade como Sebastianópolis, o que mostra que realmente o autor duvidava que o progresso realizar-se-ia.

A partir da segunda metade do século XIX, contando com o impulso recebido pela mecanização da indústria, as antigas cidades européias sofrem novas reformulações em sua arquitetura, amparadas em conceitos estéticos modernistas. As reformas ampliaram ainda mais as avenidas, construções arrojadas substituíram os antigos edifícios. De acordo com Walter Benjamin (1975), até poucas décadas antes do início do novo século, a população de cidades como Paris ainda mantinha referenciais com o superado estilo de vida medieval. A nova cidade iluminada pelos recém adquiridos bicos de gás, que em pouco tempo seriam substituídos pela moderna rede elétrica, revela ao trabalhador que todo o seu empenho em manter o avanço dos setores produtivos não resultou em benefícios para sua classe. Através da luz artificial, que deixa à mostra toda a grandiosidade das modernas construções, o capitalismo estabelece-se como força indestrutível diante da oprimida classe operária.

Na visão crítica de Magalhães sobre a condução das transformações do espaço urbano e os questionamentos efetuados sobre a validade dos caminhos que conduzem o desenvolvimento da civilização, é muito comum a cidade ser representada em meio às luzes excessivas e ofuscantes. O remodelamento urbano do Rio de Janeiro contou com a instalação de redes modernas de iluminação, que

revelaram a imponência das amplas avenidas que começavam a ser inauguradas no início do século XX. No conto “João Amazonas” (1916), o início dessas mudanças é marcado com a prisão do protagonista, cujo comportamento no carnaval estava em desacordo com as regras impostas pelas autoridades. João já não podia brincar o carnaval da forma como o fizera no passado. Seu comportamento é considerado indecoroso, ofensivo aos padrões morais e culturais adotados pela elite carioca. Efetua-se, assim, um contraponto entre a boêmia histórica vivida pelo protagonista na cidade e o fim da mesma, com a prisão, a partida da cidade e a morte desta personagem. O ambiente é descrito em meio às luzes que registram o sentimento do rompimento com os antigos hábitos e a dor da perda repentina de uma fase:

Nós estávamos um pouco adiante do Jeremias, para o lado da Rua da Assembléia... uma noite como aquela...[...]/ ...os mostruários escancarados na indiscrição retumbante da luz alvoroçando a variedade das petizes amostras; os bicos de gás e os focos elétricos, hosanando na audácia dos grandes renques, a marcha triunfal do Azul visionário, vencedor da treva; o asfalto da rua, de um negro sacudido pelos reflexos – tinha tudo a bestialidade alvar do esforço terminado, ou do esforço esmarrido da luta, democratizada. (MAGALHÃES, 1963, p. 177).

A escolha por adjetivos bastante expressivos confirma a admiração que a iluminação das vias públicas causou nos moradores. A luz expõe a superioridade do luxo e do moderno sobre as marcas de nostalgia ainda visíveis no espaço. No entanto, o narrador considera tolice e desgaste inútil o empenho em modernizar uma cidade que, de forma alguma, será grande por efeitos aparentes de beleza e à custa de esforços bestiais. Ao exagerar na aparência da cidade, que parece resplandecer de beleza, o narrador revela a ironia que embasa a percepção sobre o espaço urbano, o que ratifica a dúvida sobre sua grandiosidade. O contraste de cores azul, negro e amarelo, das luzes revelam o estado emocional conturbado do narrador.

Na visão de Benjamin (1975), observamos que a partir dessa nova etapa da Revolução Industrial, os trabalhadores, dirigindo-se aos locais de produção, são obrigados a trafegar por essas novas passarelas que se expandem pela cidade, cuja população aumenta incessantemente. Segundo o autor, as relações entre os novos cidadãos, que formam a multidão dos grandes centros

urbanos, são marcadas pelo individualismo e pela indiferença. Essa atitude é atribuída a diversas causas, que têm em comum a importância do instantaneísmo e da precisão. As novas gerações de máquinas exigem atenção permanente aos seus processos de funcionamento e, gradualmente, o trabalhador condiciona-se a obedecer ao comando automático do sistema produtivo. Andando pelas ruas, ele não consegue desvencilhar-se da concentração exigida nas fábricas. Longe das máquinas e diante de um trânsito, gradativamente mais perigoso e caótico, mantém-se alheio às pessoas e aos acontecimentos à sua volta, como se diante de si ainda estivesse seu objeto de trabalho. O homem tem sua capacidade de contemplação e reflexão comprometidas e encontra-se à mercê dos estímulos mecânicos que vão condicionando suas percepções. Por isso, absorve as informações sem nenhum julgamento prévio e estende a inutilidade de sua autonomia criadora a todas as esferas da vida cotidiana.

Mumford (1998), assim como Benjamin (1975), enxerga como prejudicial ao morador das cidades a extrema concentração mental dedicada ao trabalho industrial. O condicionamento ao automatismo das máquinas tolhe a capacidade criativa do ser humano para além dos espaços das fábricas. A atmosfera agitada e tensa das grandes metrópoles e o excesso de estímulos sensoriais geram estados de apatia e introspecção. Isso, por sua vez, resulta em estados de alheamento e indiferença com a sorte do outro, o que se constitui em um mecanismo de defesa contra a agitação das metrópoles. Em “A rua” (1918) de Magalhães, o narrador tenta retirar do anonimato os diversos cidadãos que transitam apressados pelas avenidas, sem prestar atenção ao seu entorno, condicionados pelo ritmo repetitivo do trabalho:

Oh! Para onde irá aquele sujeito que ali passa? Que fará ele na vida?
Que função e que ideal representará/ Para onde irá?/ Aquele sujeito,
neste momento – uma tempestade, talvez, talvez uma aurora larga e
redentora!.../A indiferença talvez!/ E essoutros, todos, que por aí
passam?!... (MAGALHÃES, 1963, p. 309).

A personagem, que também passa pelas vias urbanas, observa e julga, subjetivamente, os demais transeuntes. É com admiração que ela percebe e avalia gestos. As sucessivas indagações já contêm em si as possíveis justificativas e

as desejáveis respostas não são obtidas. A sua tentativa de resgatá-los do anonimato é que lhes confere humanidade.

Complementado as informações de Mumford (1998) e Benjamin, Georg Simmel (1979) constata que o indivíduo, ao deixar o campo ou as pequenas cidades para viver nos centros urbanos em expansão, depara-se com uma realidade social desagregadora, que se opõe drasticamente às experiências de valorização da coletividade a que estava habituado. Nas grandes metrópoles o cidadão expõe-se permanentemente a quantidades infundas de estímulos sensoriais que estão além de sua capacidade mental de assimilação. Visando salvaguardar sua integridade psíquica, assume um comportamento de indiferença diante de situações que naturalmente despertariam emoções e sensações diversificadas. Frequentemente, atitudes de descaso com o entorno convertem-se na desvalorização do próprio eu.

Mumford (1998), Simmel (1979) e Benjamin (1975) compartilham a opinião de que atitudes introspectivas e de alheamento consistem numa reação ao excesso de estímulos que vitimam diariamente o homem moderno. Todos entendem esse comportamento como um mecanismo de defesa, que visa preservar a integridade mental e psicológica dos moradores das grandes metrópoles.

Embora Simmel (1979) critique alguns aspectos da urbanização, o autor aponta algumas vantagens na convivência social nos grandes centros: morar nas cidades com real potencial para o desenvolvimento e ser um desconhecido na multidão dá oportunidade para o livre exercício das potencialidades individuais e fornece um ambiente favorável à manifestação do poder criativo, já que está distante do cerceamento crítico inerente às pequenas comunidades. Não há olhos que o percebam e que o retirem do anonimato, e nem tão pouco o condenem por seus atos e pretensões: "... assim, hoje o homem metropolitano é 'livre' em um sentido espiritualizado e refinado, em contraste com a pequenez e preconceitos que atrofiaram o homem de cidade pequena". (SIMMEL, 1979, p. 20).

Simmel (1979) ressalta aspectos positivos na vida urbana, mas também lembra a falta de solidariedade observada no comportamento dos moradores das grandes metrópoles. Reportando-nos novamente a Adelino Magalhães em "A muleta" (1920), vemos a situação de extremo desamparo em que vivem os mais carentes. O fluxo crescente de automóveis e transeuntes pelas avenidas, progressivamente transforma em caos o centro da cidade. Parte dos moradores é penalizada pela falta de paciência e comiseração, como a humilde mãe

que não é atendida pelo motorista do Bonde: “É que o elétrico não parava, apesar do sinal que ela dera!... Lá, longe... ela estaria procurando, ávida, fremente, aquele pedaço de sua filha, no tumulto das ruas”. (MAGALHÃES, 1963, p. 357). Mãe, filha e filho, meros anônimos do espaço urbano, são tragados pelo tumulto da cidade, que parece não ter sido construída para o bem estar da população.

Malcolm Bradbury (1999), em “As cidades do modernismo”, condiciona as transformações na literatura, que culminaram no Modernismo, com a própria vivência urbana. Assim, nasce uma arte que é forma e expressão das cidades modernas. Mesmo que a arte procure negar a realidade das grandes cidades, repudiando as mazelas que acompanham o progresso, é no espaço citadino que a literatura e outras manifestações artísticas podem ser divulgadas e onde surgem as novidades por meio do intercâmbio cultural. Assim, o artista descobre a necessidade de expressar a realidade das cidades:

Mas, apesar disso, os escritores e intelectuais iam constantemente às cidades, em alguma busca essencial em termos de arte, experiência pessoal, história moderna, ou uma realização mais plena de seus dotes artísticos. O poder de atração e repulsão da cidade tem fornecido temas e posturas que atravessam profundamente a literatura, na qual a cidade aparece mais como metáfora do que como lugar físico. De fato, para muitos escritores a cidade chegou a se converter numa analogia da própria forma. (BRADBURY, 1999, p. 77).

A apreensão da cidade como algo conturbado exigia formas realistas de expressão, ou seja, menos idealizadas. Revelar o espaço urbano tornou-se inevitável, como o autor reitera:

[...] muitos outros heróis literários encontram-se todos, no fim de seus romances, à beira de uma redefinição pessoal urbana – , como se a busca tanto de si quanto da arte só pudesse se fazer sob as luzes da cidade, expondo-se existencialmente a ela [...] (BRADBURY, 1999, p.80).

Traçando um paralelo com Simmel (1979), Malcom Bradbury (1999) também acredita que as grandes metrópoles são ideais para o desenvolvimento da intelectualidade. A experiência urbana seria fundamental para a expressão plena da liberdade e potencialidades individuais, posicionamento este, contrário às pesquisas de Mumford (1998).

Os estudos de Marshall Berman (1999) contemplam os aspectos econômico, social e cultural que dividem a história do desenvolvimento das nações ocidentais nas fases modernas e pós-modernas. Como verificaremos a seguir, o autor faz constatações sobre o comportamento dos moradores de centros urbanos, receptivos a influências massificadoras, que apontam para a esperança de superação do condicionamento cultural imposto pelas grandes nações. Simmel (1979) e Benjamin (1975) contextualizam o desenvolvimento urbano durante o século XIX. Bradbury (1999), no início do século XX. Já Marshall Berman (1999), discute a estrutura social das cidades numa fase mais recente do desenvolvimento capitalista.

De acordo com as informações de Berman (1999), o Capitalismo mantém-se como estrutura econômica dominante, revigorando as energias que permitem sua ampliação constante a todos os países do globo, graças a um mecanismo de transformação de seus produtos e dos próprios processos que o sustentam como sistema. É comum que o ambiente físico das cidades, aderidas a esse modo de produção, sofra readequações objetivando facilitar a instalação de parques industriais e de todo o processo que permite o funcionamento pleno de suas atividades.

A característica renovadora e expansionista da indústria encontra obstáculos junto às ideologias, crenças, hábitos, tradições peculiares à população de cada pólo consumidor. Para reverter situações adversas como essas, o sistema servindo-se de procedimentos altamente complexos, age desarticulando as bases culturais, econômicas e políticas que estruturam a sociedade de cada lugar, fornecendo novos padrões de comportamento e interesses. As pessoas devem estar permanentemente abertas às inovações, enquadrando-se, assim, aos novos projetos desenvolvimentistas. Dessa forma,

“Tudo o que é sólido” - das roupas sobre nossos corpos aos teares (sic) fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, as firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre e adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1999, p. 97).

Essa nova reeducação prevê a equiparação de hábitos, aspirações e opiniões dos consumidores, além de produtos e modelos de urbanização. Para que o empreendimento seja altamente lucrativo, as mercadorias devem ser produzidas em séries absolutamente iguais. Essa prática massificadora tolhe a criatividade do trabalhador obrigado a confeccionar milhares de objetos repetidos, cujo protótipo lhe é imposto. A mesma constatação foi efetuada anteriormente por Simmel (1979), Benjamim (1975) e Mumford (1998) que, assim como Berman (1999), condenam como prejudiciais ao desenvolvimento pessoal e intelectual o condicionamento mental a processos de produção que inibem a capacidade criativa individual, além de programas de manipulação de massa que visam uniformizar hábitos e comportamentos.

O capitalismo estabeleceu-se, sobretudo, a partir do final do século XIX, vinculado a um projeto de modernização que inclui a transformação ampla dos espaços urbanos, tanto no que concerne ao ambiente físico como ao social, com as populações citadinas perdendo referenciais culturais milenares. No entanto, como Berman (1999) enfatiza citando Marx, “tudo o que é sólido se desmancha no ar”. A destruição inerente ao capitalismo tanto possibilita sua permanência quanto coloca em risco sua própria sustentação futura, ao menos nos atuais moldes que o embasam. Exemplifica essa afirmativa o fato de processos massificadores não atenderem, atualmente, de forma eficaz, aos objetivos expansionistas do sistema. As iniciativas que privilegiam formas culturais diversificadas, inerentes a cada nação, fortalecem o sentimento de coletividade e valorizam o nacionalismo, ao invés das iniciativas individuais, tão caras ao desenvolvimento do atual modelo econômico:

Os governantes não gostam disso, mas é de supor, que, a longo prazo, não poderão fazer nada a respeito. Na medida em que são obrigados a flutuar ou nadar nas águas do mercado mundial, obrigados a um esforço desesperado para acumular capital, obrigados a desenvolver-se ou desintegrar-se [...], serão forçados a produzir ou a permitir que se produza uma cultura que mostrará o que eles estão fazendo e o que eles são. (BERMAN, 1999, p. 121-122).

As informações do autor têm pontos de contato com os autores anteriormente apresentados, no tocante à repressão que sofrem os trabalhadores e cidadãos modernos, forçados a se adaptarem aos processos de produção e

convivência social impostos pelas elites do capitalismo. Outros pontos de concordância são verificados entre o autor em questão, Simmel (1979) e Bradbury (1999), quanto à oportunidade que as cidades oferecem para o desenvolvimento da criatividade individual. Berman (1999) não se refere às cidades exatamente, mas a uma tendência dos grupos sociais de nações emergentes, em reavivarem seus valores culturais, reagindo contra processos massificadores. Ressaltamos que essa constatação difere da opinião de Mumford que não via, mesmo na pós-modernidade, uma reação do homem contemporâneo que indicasse uma mudança em seu estado de letargia.

Renato Cordeiro Gomes (1994), por sua vez, também contextualizando, como Berman (1999), o espaço urbano moderno e pós-moderno, faz um exercício de metalinguagem, discorrendo sobre a possibilidade e as dificuldades em se efetuar leituras do espaço urbano. O grande número de textos escritos por diferentes autores, que retrataram a cidade ao longo do tempo, procurou revelá-la em suas particularidades e especificidades, entretanto, nem sempre a cidade mostra-se receptível à sua leitura. Gomes tenciona demonstrar que o desenvolvimento contínuo das sociedades, vinculado ao modo capitalista de produção, descarta o passado histórico como a base de todas as transformações. Tal fato, associado ao dismantelamento das tradições transmitidas através das gerações, gera indivíduos fragmentados culturalmente e emocionalmente, incapazes de estabelecerem laços fraternos com os seus iguais e de refletirem sobre o sentido de suas vidas. Com a diluição da cultura e da memória, fica difícil encontrar, junto à linguagem, códigos que expressem algo que não seja somente o vazio existencial: “É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza, desorienta os sentidos com sua arquitetura sem fim. A monumentalidade pela monumentalidade”. (GOMES, 1994, p.25).

O autor constata que os escritores e representantes de outras modalidades artísticas são tomados pelo anseio de expressarem o ambiente urbano, algo também apontado por Bradbury (1999). No entanto, Gomes (1994) vai além e nos informa da impossibilidade dessa apreensão e elaboração do cotidiano das grandes metrópoles, que deixaram de exercer a função original das cidades, que era a de abrigar e proteger seus moradores, harmonizando interesses na consecução de objetivos, transformando-se, ao contrário, em uma realidade nociva e destruidora.

A claridade artificial em demasia é outro fator que dificulta o processo de conhecimento das cidades. As modernas reestruturações da paisagem urbana, vistas através do brilho de novos projetos de iluminação, deixam à mostra uma falsa beleza que impede que cidade seja conhecida em seus múltiplos aspectos. Além disso, as luzes nivelam a paisagem, reduzindo as diferenças e riquezas individuais ao amorpho de uma massa anônima. Benjamim (1975) também se reporta à iluminação das cidades como marca da consolidação da modernidade, que confirmou, aos olhos do povo, a sua exclusão no acesso aos benefícios trazidos pelo progresso.

Uma das técnicas empregadas pela literatura como meio de expressar a realidade conturbada do ambiente urbano moderno, que se mostra pouco receptível a uma interpretação das relações sociais em que se estrutura (cf. GOMES, 1994), foi a utilização crescente de metáforas visuais, que fornecem referentes de comparação ao leitor. Entretanto, o progresso acelerado cobra referenciais inexistentes de compreensão, pois os disponíveis mostram-se insuficientes. Assim, o texto é elaborado de forma que os significados não estejam explícitos para o leitor, mas necessitando da sua colaboração na construção dos sentidos.

2.2 REMODELAMENTO URBANO, ESTÉTICA E PATRIMONIALIZAÇÃO

Projetos arquitetônicos modernistas, baseados em concepções européias de renovação do espaço urbano, despertaram a atenção de países interessados em ingressar no ritmo desenvolvimentista das grandes nações do primeiro mundo. Tendo como cenário a Argentina dos anos 20, Beatriz Sarlo (2001) discorre sobre o plano geral de remodelamento de Buenos Aires efetuado por dois arquitetos franceses e imaginado por um escritor Argentino. A crítica mais contundente efetuada pela autora é que, invariavelmente, projetos de reestruturação para cidades antigas desconsideram a opinião da população e avaliam arbitrariamente suas necessidades:

Le Corbusier, Acosta e Arlt têm em comum uma característica: por motivos diversos, frente a Buenos Aires, nenhum deles tem o sentimento da nostalgia, porque nenhum deles aceita a história da cidade como um marco de condições, nem, muito menos, como seu limite. A cidade não é vista em relação com o passado, mas sim com a natureza ou com a sociedade [...] (SARLO, 2001, p. 224).

Tanto os arquitetos, quanto o escritor, por meio de uma ampla reforma, acreditavam poder redirecionar a história da cidade para um futuro que abrigasse o progresso e a modernidade. O projeto de reconstrução da cidade, artístico e racional, está em consonância com as inovações trazidas pelo Modernismo nas artes e estendidas a todas as áreas de atuação social. No entanto, os critérios que norteiam a nova estética em voga se embasam em modelos culturais europeus, em outras palavras, distante dos costumes e interesses de outros espaços. Países emergentes costumam espelhar-se em realidades urbanas mais adiantadas para acelerarem processos de desenvolvimento, ainda que essa prática resulte em mudanças aparentes e superficiais. Nesse objetivo, de equiparação aos grandes centros urbanos, não consideram as reais necessidades e anseios da população, agem como se o espaço urbano estivesse vazio de elementos concretos significativos, buscando romper o elo estabelecido com o passado: Para Sarlo, “Ainda que a história seja desprezada e merecedora de censuras ela é o fundamento do existente”. (SARLO, 2001, p. 225).

A implantação aleatória de projetos arquitetônicos que desrespeitam as especificidades locais é uma das causas para a perda dos elos culturais e sociais entre os moradores, o que, segundo Renato Cordeiro Gomes (1994), impede que o cotidiano urbano seja interpretado e compreendido. Segundo o autor, a cidade progride ou amplia sua estrutura urbana sem questionamentos sobre a importância dessas ações para a população, no que toca ao seu bem-estar e desenvolvimento intelectual, constatação também realizada por Lewis Mumford. Beatriz Sarlo (2001), por sua vez, mostra que o remodelamento físico das cidades, durante o modernismo, costumava não contemplar as expectativas dos moradores. Atitude esta que teria como consequência a impossibilidade das metrópoles promoverem o aprimoramento pessoal e cultural de seus habitantes, como já verificado nas pesquisas dos autores supracitados.

De acordo com o que estamos expondo, o desenvolvimento das cidades e a configuração dos espaços seguem orientações que asseguram o funcionamento das bases econômicas, o que, por sua vez, garante a multiplicação das riquezas materiais. Um dos artifícios utilizados para incrementar o comércio é a padronização dos produtos que atendem, em escala mundial, preferências e interesses também padronizados. Pautados por essa tendência uniformizante, atualmente, os projetos urbanísticos de recuperação do patrimônio histórico, impetrados nos países de cultura ocidental, são norteados por regras semelhantes de implantação que visam causar, nas populações urbanas, efeitos de valorização e preservação da história. Se até o período modernista, a ordem era destruir o antigo para que o moderno se instalasse definitivamente, agora, esse mesmo sistema se vê ameaçado pelo aniquilamento da memória e das marcas identitárias. Consideramos oportuno registrar projetos contemporâneos, como o relatado por Henry Pierre Jeudy (2005), para ilustrar as diferentes formas de reestruturação do espaço urbano. A patrimonialização se opõe à fase de destruição dos monumentos históricos, como a iniciada Rio de Janeiro no final do século XIX, e testemunhada por Adelino Magalhães. Na contística do autor, há o retrato da convivência desajustada entre o novo, percebido na disposição de modernização da cidade, e a memória que insiste em permanecer nas maneiras dos populares, combatidas, então, como inapropriadas.

Beatriz Sarlo (2001) denuncia o remodelamento dos espaços urbanos que se exime de preservar a memória e as tradições construídas ao longo do tempo pela população. Na contemporaneidade, segundo Henri Pierre Jeudy (2005), a tendência das autoridades é pela preservação do passado coletivo, pela recuperação do patrimônio cultural, que abrange todas as formas de expressão humana, entendidas como passíveis de receberem um revestimento estético que as tornem atrativas ao turismo, além de servirem como referencial simbólico das atuações do homem ao longo da história. Assim, estações ferroviárias desativadas, antigos mercados e construções comerciais ou privadas são transformadas artisticamente em suas configurações originais, tanto no tocante à estrutura física, como nos possíveis papéis sociais ali exercidos. Essa tendência universal visa proteger os aspectos culturais singulares de cada comunidade dos efeitos nocivos e massificadores da globalização, que, inevitavelmente, culminaria na destruição das capacidades individuais de criação e desenvolvimento das sociedades. Os cidadãos

passam a se refletir nessa realidade superada, agora atualizada por concepções idealizadas e romantizadas que camuflam os reais pensamentos, frustrações e decepções, que fizeram parte da realidade do homem.

Vários são os questionamentos críticos que Jeudy (2005) faz sobre as intenções que justificariam as iniciativas de patrimonialização urbana e de reinterpretção das relações sociais. O louvor à prática da preservação histórica isenta de reprimendas atitudes arbitrrias como as de expulsão das populações que ocupam esses espaços. Esse processo, por sua vez, enseja outro procedimento análogo de cristalização das expressões humanas: a miséria social também deve participar da condição espetacular que todas as instâncias sociais vêm recebendo. A necessidade de conservar o passado visa dar significado às ações humanas no presente e possibilitar a construção de um futuro. Contudo, o processo que busca preservar a memória cultural implica na destruição prévia das formas ainda vivas de expressão. A vivência cultural e cotidiana das tradições populares é convertida em atração turística, após sofrerem uma espécie de congelamento que impede o dinamismo de sua peculiaridade autotransformadora.

Como exemplo de deturpação da realidade histórica, o autor cita as fábricas em funcionamento durante o século XIX, agora transformadas em museus. Os visitantes enxergariam a natureza opressora e expropriativa do trabalho como algo superado na atualidade. As condições desumanas de sobrevivência teriam sido aceitas pelos operários como forma de sacrifício, que dignificaria o papel exercido por eles na sociedade. A atualização do passado cria imagens virtuais da história que objetivam encontrar junto às consciências o mesmo atributo de realidade dado ao presente:

Toda a história contemporânea da patrimonialização é a da passagem do simbólico ao virtual. Não se trata de passar de um mundo para outro. O mundo simbólico transformou-se na arqueologia do virtual. E foi em boa parte graças à conservação patrimonial. (JEUDY, 2005, p. 75).

Enquanto as observações de Marshal Berman (1999) constataam a tentativa dos países emergentes de produzirem arte popular original, desvencilhados das imposições culturais de grandes centros econômicos, as de Jeudy (2005) expõem realidades que camuflam a história e a tradição, fornecendo falsos modelos de identificação. Por sua vez, Beatriz Sarlo (2001) condena a remodelação arbitrária

do espaço, sem considerar as marcas históricas e culturais de cada lugar, enquanto Jeudy chama a atenção para mecanismos de preservação da cultura que transformam fantasias em fatos. De qualquer maneira, em ambas as formas de intromissão no espaço urbano constata-se uma concordância entre os autores: a tentativa de violar e destruir o passado tem como objetivo atender os interesses expansionistas dos grupos econômicos.

2.3 AS IMAGENS MÍTICAS DE BABEL E DO LABIRINTO

Segundo a imagem bíblica de Babel, a tentativa de construir uma cidade, cuja amplitude alcançasse os céus, é justificada pelo desejo exacerbado de grandeza e projeção individual. Os verdadeiros valores que deveriam estruturar a coletividade, como a solidariedade e a busca pelo bem estar de todos, princípios geradores e mantenedores da vida, são solapados pelo orgulho pessoal e pelo egoísmo. Como consequência, o ambiente configurou-se por hostilidades recíprocas e desarmonia generalizada, além da incapacidade de expressão em uma linguagem comum, criadora de projetos que congregassem os interesses de toda a população.

Segundo Renato Cordeiro Gomes (1994), as metrópoles modernas são comparáveis à Babel bíblica, com seus moradores empenhados no alcance de privilégios exclusivos. As motivações históricas que justificaram a formação das cidades fundamentavam-se na partilha dos benefícios conquistados pelo enfrentamento coletivo das adversidades naturais. Contemporaneamente, o homem acredita que a sobrevivência não é uma possibilidade estendida a toda a população, e que sua vida e bem estar dependem diretamente da habilidade em destruir a capacidade de projeção e emancipação do outro. Busca-se atingir metas de desenvolvimento pessoal e progresso urbano lançando mão de estratégias que, muitas vezes, conduzem ao oposto dos resultados pretendidos. Conseqüentemente, semelhante à utopia de Babel, o projeto não se conclui e os objetivos nunca são alcançados. Os únicos frutos colhidos são os da desordem, competitividade, discórdias e guerras, refletidos no caos em que se transformaram as organizações sociais urbanas:

A Torre é o símbolo da confusão [...]. Sua construção indica centramento, desafio do homem que se eleva desmesuradamente, esquecendo-se de que lhe é impossível ultrapassar a sua condição humana. É símbolo da empresa orgulhosa e tirânica. Sua destruição aponta para o desvio, a dificuldade de comunicar. O isolamento entre os diversos povos como castigo[...]. (GOMES, 1994, p. 81).

Assim como a Torre de Babel, a imagem do labirinto em seu emaranhado de caminhos e compartimentos é recorrentemente associada à complexidade dos espaços urbanos. O temor diante das incertezas futuras é comparável à sensação de se estar perdido no interior de um labirinto, sem meios para encontrar a saída. Reportando-nos à mitologia clássica, o labirinto foi construído sob a ordem do Rei Minos de Creta para aprisionar o Minotauro. Como este se alimentasse somente de carne humana, a perversidade do Rei exigia o sacrifício anual de quatorze jovens atenienses, em troca da preservação da autonomia política de Atenas. Finalmente o jovem Teseu, com a ajuda de Ariadne, que lhe entrega um novelo de linha para marcar o caminho de volta, consegue derrotar o monstro e escapar ileso. Vê-se que o egoísmo e a ambição pelo poder causaram os males que contribuía para o gradual aniquilamento da cidade de Atenas, já que uma parcela de jovens era morta todos os anos, sob a coerção de Minos. O poder destrutivo do rei cretense só pôde ser anulado por meio das boas intenções de Teseu e do amor de Ariadne.

De acordo com as informações de Junito de Souza Brandão (1997), o labirinto simboliza o útero materno, o fio de Ariadne o cordão umbilical que mantém a vida de Teseu até o momento em que ele renasce ao sair de seu interior. Segundo as reflexões de Lewis Mumford (1998), foram as mulheres que fundaram as primeiras cidades. A forma fechada de seus limites objetivava proteger a humanidade, da mesma forma que seu ventre resguardava o crescimento dos filhos. Assim, a constituição dos agrupamentos urbanos históricos embasou-se em princípios que garantiam a preservação da espécie e as condições ideais para sua evolução. E a cidade moderna, ao transformar-se em um emaranhado de armadilhas, exclui a vida de seus espaços, trazendo, em contrapartida, confusão, angústia e morte.

Omar Calabrese (1987) entende a imagem do labirinto como uma metáfora barroca, significando conflito e indecisão. Estar aprisionado nesse espaço indica a impossibilidade de surgirem soluções racionais para situações que causam

um entrave ao crescimento pessoal e, por extensão, ao da coletividade. O poder transformador do indivíduo e sua criatividade foram minados e destruídos. O materialismo, as rivalidades, que condicionam o cotidiano urbano do homem moderno, o desvia dos valores humanos essenciais, surgindo a dificuldade de alterar essa situação. Surgem, então, labirintos: “por outras palavras: onde quer que ressurja o espírito da perda de si, da argúcia, da agudeza, aí reencontramos pontualmente labirintos”. (CALABRESE, 1987, p. 146).

Desde o início da Idade Moderna, configurou-se como principal objetivo dos agrupamentos urbanos a produtividade incessante para aumento dos ganhos do capital. O cotidiano opressivo e desconcertante das metrópoles modernas costuma ser comparado, na literatura, às armadilhas presentes em um labirinto. Por sua vez, o comportamento de grande parte dos moradores lembra a ganância e o egoísmo que motivaram a frustrada construção da cidade de Babel. Ideologias niveladoras de hábitos e preferências são introduzidas na maior parte dos centros de produção e consumo de bens industrializados, o que resultaria na retração do poder criativo e inovador dos cidadãos. No entanto, constata-se que a complexa estrutura das grandes cidades oferece, em contrapartida, oportunidade de reafirmação dos valores culturais e de desenvolvimento das habilidades individuais.

Projetos de remodelamento dos espaços físicos das cidades que agridem a tradição e a história dos moradores objetivam, quase sempre, ampliar o potencial de geração de riquezas das organizações urbanas. Contemporaneamente, tem-se observado a busca pela recuperação e preservação da memória, por meio da restauração arquitetônica de antigas construções.

Por tudo isso, constata-se que as transformações observadas no desenvolvimento das cidades ao longo dos séculos, efetivadas pela repressão aos trabalhadores, imposição de modelos culturais ou, ao contrário, respeito às singularidades locais e, ainda, com remodelamento do espaço urbano destruindo ou preservando a memória constituem-se em medidas que visam à sobrevivência do capitalismo e o seu controle sobre todas as atividades humanas. Com a análise dos contos de Adelino Magalhães, será possível verificar em que medida o Rio de Janeiro retratado pelo autor espelha características apontadas pelos teóricos dos espaços urbanos estudados nesse capítulo. Em seguida, faremos um estudo sobre o Rio de Janeiro durante a *Belle Époque*, momento também chamado de pré-modernista, quando voltado pra a literatura.

3 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO URBANO CARIOCA

3.1 REPRESENTAÇÕES DO RIO DE JANEIRO DURANTE O SÉCULO XIX

Adelino Magalhães faz parte de um número expressivo de escritores que buscaram inspiração no ambiente social fluminense, ao longo da história de sua formação. Para melhor compreendermos as peculiaridades do estilo do autor, os aspectos que diferenciam sua obra de outras publicadas anteriormente, faremos uma explanação panorâmica acerca de alguns retratos do espaço urbano carioca efetuados pela literatura durante o século XIX.

A escolha dos autores e de suas respectivas obras objetiva apresentar as linhas gerais seguidas pelas diferentes correntes estéticas para a configuração do espaço, sem a pretensão de declarar os autores como criadores de apenas um tipo de ambientação. Outras obras poderiam ter sido selecionadas e reconhecemos a contribuição inestimável que trariam para a pesquisa. No entanto, consideramos que os exemplos escolhidos oferecem material de pesquisa suficiente para a aferição generalizada a que nos propomos. A averiguação das diferentes formas de representação espacial implicará uma natural comparação com o estilo discursivo de Magalhães e contribuirá para avaliarmos o valor estético de sua obra. Embora o autor não tenha sido romancista, julgamos apropriado selecionar exemplos de romances, haja vista, os autores selecionados, não serem todos tradicionais contistas. Além disso, excetuando Machado de Assis, todos os escritores alcançaram notoriedade junto à crítica e ao público, sobretudo pelos romances que escreveram. As obras escolhidas pertencem ao cânone oficial e muito contribuíram para o reconhecimento da capacidade criativa dos respectivos escritores.

Iniciamos por José de Alencar, que concentrou boa parte de sua escrita retratando o ambiente social carioca. A obra de Alencar, ao abranger narrativas históricas, regionais e urbanas, é responsável pelo início de uma literatura representativa da cultura nacional. Publicados inicialmente nos jornais em forma de folhetins, os romances do autor, ambientados na Corte do Segundo Império, encontraram maior receptividade junto a mulheres interessadas por intrigas

amorasas e por personagens que tivessem suas vidas transformadas pelo jogo da conquista bem como pela perda de status social. As personagens pertenciam a todos os tipos de substratos, dividindo-se em: trabalhadores do comércio, funcionários públicos, escravos, costureiras, grandes fazendeiros, representantes da classe burguesa em início de formação e da aristocracia. Em geral, a expectativa dos que se encontravam numa escala social inferior era a de alcançar o status dessa minoria privilegiada.

Lucíola (1862) e *Senhora* (1875) são os principais romances urbanos do autor, considerados assim por oferecerem uma representação mais detalhada da estrutura social do período e do espaço físico do Rio de Janeiro: lojas elegantes, bairros, ruas de comércio e teatros são mencionados freqüentemente. Embora suas personagens sejam romanticamente idealizadas, o autor procurou recriar a realidade citadina de sua época, seguindo parâmetros verossímeis. Fica evidente a frivolidade cotidiana espelhada em modismos europeus, os interesses passageiros, a artificialidade das relações e o jogo de interesses.

Como o comprovado pelo estudo do espaço literário no primeiro capítulo, existem níveis de envolvimento entre as personagens e o ambiente, podendo este servir apenas de cenário para a ação, caracterizar as personagens, ou estar tão imiscuído na evolução da trama, a ponto de ser difícil separá-lo da própria personagem. Pelo estudo dos romances supracitados, podemos afirmar que os ambientes construídos pelo autor têm como principal função servir de cenário para o desenrolar da trama e para comprovar a condição social dos participantes do enredo. Apenas eventualmente e superficialmente, ocorre uma interação mais dinâmica entre o contexto espacial e as personagens, como nesse fragmento de *Senhora*, em que emoções e sensações projetam-se sobre o espaço contribuindo para a caracterização das cenas. As sinestésias ajudam a compor o retrato de Aurélia: “O aposento é iluminado por uma grande lâmpada de gás, cujo globo de cristal opaco filtra uma claridade serena e doce, que derrama-se sobre os objetos e os envolve como de um creme de luz./ Correu-se uma cortina e Aurélia entrou na câmara nupcial”. (ALENCAR, 1999, p. 78).

De acordo com Roberto Schwarz (2000), a sociedade brasileira do tempo era pautada por contradições estruturais, as quais Alencar esquivava-se de problematizar. O ideário liberal, transformador das instâncias sociais, políticas e econômicas, em fase de amadurecimento na grande parte dos países europeus,

encontrava receptividade junto a algumas camadas urbanas brasileiras, entretanto, não tinham, ainda, poder de mobilização suficiente para alterar o contexto patriarcalista vigente, amparado em práticas protecionistas e clientelistas. O reconhecimento do valor pessoal como mola das transformações sociais e da igualdade de direitos que deveria ser estendida a todos os moradores, não encontrou, no Brasil, durante praticamente todo o século XIX, uma abertura que permitisse a efetivação crescente e permanente das livres afirmações individuais. O modelo servil de trabalho espelha a realidade injusta que impedia o acesso de todos à liberdade, um dos mais elementares direitos humanos.

Alencar não tira proveito das situações ficcionais que representam o ambiente social, para abordar os hábitos costumeiros de troca de favorecimentos. Ao furta-se de efetuar um retrato verossímil da sociedade brasileira, comprova sua cumplicidade com as práticas clientelistas e excludentes que norteavam as relações hierárquicas e que demonstravam que as propensões e desejos individuais não eram suficientes para que mudanças de status sociais acontecessem. Sendo assim, as idealizações românticas são justificativas para quem se nega a evidenciar questões polêmicas: Na visão de Schwarz, a obra de Alencar

Expressa literariamente a dificuldade de integrar as tonalidades localista e européia, comandadas respectivamente pelas ideologias do favor e liberal. Não que o romance pudesse eliminar de fato esta oposição: mas teria que achar um arranjo, em que estes elementos não compusessem uma incongruência, e sim um sistema regulado, com sua lógica própria e seus – nossos – problemas, tratados na sua dimensão viável. (SCHWARZ, 2000, p. 50).

Em *Lucíola*, a personagem homônima opta pela prostituição como forma de sobrevivência. Poucas eram as chances dos mais humildes, caso não obtivessem auxílio de representantes dos setores dominantes. O autor dirige todas as suas reprimendas e condenações à prostituição na figura de Lucíola, no entanto, não censura claramente a Corte como um ambiente essencialmente constituído por aproveitadores e folgazões. Paulo escandaliza-se com o comportamento da protagonista, mas também possui hábitos desaconselháveis: adia para um futuro não determinado as preocupações com sua carreira profissional, preferindo dedicar-se ao ócio e ao lazer.

Também escrito durante o Romantismo, *Memórias de um sargento de milícias* (1853) difere, em vários aspectos, dos romances de Alencar, cujo tom solene e aristocrático encontra a comicidade como contraponto na obra de Manuel Antonio de Almeida. O autor focalizou o cotidiano da maioria da população carioca, ou seja, dos trabalhadores, donas de casa, pequenos comerciantes, que tinham relações de amizade com padres, mestres-de-rezas, ciganos, desocupados, etc. Houve uma grande preocupação em diversificar o quadro de representação dos espaços físicos e sociais da cidade, no tempo em que Dom João VI viveu no Brasil. Parques, igrejas, vizinhanças, a realidade das ruas do centro da cidade, que contavam com a presença de pequenos infratores e da polícia sempre atenta, são os cenários permanentes da evolução do romance de M.A. Almeida. Segundo Antonio Candido (2004), as relações sociais representadas na obra servem como exemplo das formas reais que se estabeleciam na cidade naquela época, embora os costumes retratados, o modo de vida cotidiano das personagens, suas características psicológicas sofram certa idealização romântica e sejam moldados pelo olhar irônico do autor.

Veremos então que, embora elementares como concepção de vida e caracterização dos personagens, as *Memórias* são um livro agudo como percepção das relações humanas tomadas em conjunto. Se não teve consciência nítida, é fora de dúvida que o autor teve maestria suficiente para organizar um certo número de personagens segundo intuições adequadas da realidade social. (CANDIDO, 2004, p. 31).

As muitas peripécias vividas configuram um ambiente que se divide entre a ordem e a desordem. O major Vidigal, personagem que existiu na realidade, representa o bom policial, encarregado de fiscalizar o comportamento das pessoas e coibir qualquer tentativa de violação das normas tidas como corretas e disciplinadoras. No entanto, os valores e princípios que dão respaldo aos critérios adotados pelas autoridades policiais pertencem ao universo da classe dominante, dividida entre a aristocracia e a pequena burguesia. As pessoas simples, que pertencem a contextos raciais e religiosos diversos, têm pontos de vista diferentes entre si, mas principalmente com relação à classe dominante no que diz respeito a formas de comportamento adequado. Na adaptação ao meio social, luta pela

sobrevivência e busca pela felicidade acabam tendo atitudes que ferem a ordem moral estabelecida, mas que, em contrapartida, revelam aspectos que influenciaram a formação do caráter do homem brasileiro:

Havia um endiabrado patusco que era o tipo perfeito dos capadócius daquele tempo, sobre quem há muitos meses andava o major de olhos abertos [...] Quem dava uma súcia em sua casa, e queria ter grande roda e boa companhia, bastava somente anunciar aos convidados que o Teotônio (era este o seu nome) se acharia presente/ Agora quanto à sua ocupação ou meio de vida, que para muitos era, como dissemos, impenetrável segredo, o major Vidigal tanto fez que a descobriu: Teotônio era o banqueiro de uma roda de jogo. (Almeida, 1998, p. 134).

Apesar de as *Memórias* oferecerem um panorama dos costumes populares, no início do século XIX, a obra não pode ser encarada como retrato fiel do período. O romance carece de referências à escravidão, prática concreta da época. A narrativa concentra-se no centro da cidade com poucas descrições dos arredores do Rio de Janeiro. Como em *Alencar*, não ocorrem envolvimento acentuados entre a personagem e o espaço. Basicamente, sua única função é servir de palco para as peripécias, sendo raros os momentos em que o narrador personifica o ambiente: “A poeira amontoada nos cordões da rótula e as paredes encardidas pelo tempo davam à casa um aspecto triste no exterior; quando ao interior andava pelo mesmo conseguinte”. (ALMEIDA, 1998, p. 40).

O bom humor e o tom coloquial da linguagem das *Memórias* tornam interessantes para o leitor os triviais incidentes vividos pelas personagens. O romance de costumes de Almeida contextualiza, com vivacidade e descontração, aspectos referentes ao cotidiano da maior parte da população carioca durante a primeira metade do século XIX. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), Machado de Assis, ao contrário de Almeida, restringe-se a denunciar o comportamento mesquinho e hipócrita da elite fluminense. Quando o autor traz à cena situações que envolvem o homem comum, invariavelmente é para criticar o preconceito e as desigualdades sociais, mostrando como as organizações urbanas não atendem aos interesses dos menos afortunados.

Machado, desse modo, adotou nesse romance o ponto de vista da classe dominante com o intuito de mostrar quais critérios e valores embasavam as

transações pessoais, políticas e comerciais da época. O espaço físico da cidade é descrito com economia, limitado ao necessário para estabelecer um ambiente em que as personagens possam se desenvolver. O narrador opta pela objetividade ao descrever a casa onde manterá encontros com Virginia: “Com efeito, achei-a, dias depois, expressamente feita em um recanto da Gamboa. Um brinco! Nova, caiada de fresco, com quatro janelas na frente e duas de cada lado...”. (MACHADO, 1998, p. 100).

Machado de Assis, ao contrário de Alencar, não se poupa em fazer um retrato mais convincente da sociedade brasileira, evidenciando com maior clareza os contrastes produzidos pela presença simultânea das influências liberais, pós Revolução Francesa, sobre a estrutura antiquada, patriarcalista e escravista, que era o modelo norteador das organizações sociais brasileiras e que continuou mostrando-se imbatível, mesmo após a assinatura da Lei Áurea e a mudança do regime monárquico para o Republicano.

De acordo com Roberto Schwarz (2000 a), o contexto familiar e social no qual Brás Cubas está inserido leva-o a encarnar a ideologia patriarcalista da sociedade brasileira, que se amparava na troca de favores como meio lícito de ascensão social e aquisição de bens materiais. Tal fato não permitia que as organizações urbanas fossem pautadas pela igualdade de direitos entre os cidadãos. Brás Cubas tem conhecimento do movimento liberalista europeu, entretanto, não consegue romper com as regras mantenedoras do *status quo* político-social da sociedade da qual era um legítimo representante. Em todas as situações vivenciadas pela personagem há uma recusa em ultrapassar as barreiras impostas pelo código de conduta patriarcal. Cubas poderia contrariar a lógica dos ajustes fáceis e denunciar abertamente as graves injustiças sociais de sua época, solidarizando-se com os colocados à margem da possibilidade de barganharem favorecimentos, algo que lhes garantiria a chance de uma existência digna: “[...] visitando um cortiço para distribuir esmolas, achei...Agora é que não são capazes de adivinhar... achei a flor da moita, Eugênia, a filha de Dona Eusébia e do Vilaça, tão coxa como a deixara, e ainda mais triste”.(MACHADO, 1998, p. 175). Cubas, ao encontrar Eugênia no cortiço, em condições subumanas de sobrevivência, encerra o desagradável episódio à maneira que convém aos interesses de sua classe, que sabe como resolver conflitos rapidamente: “Compreendi que não receberia esmolas da minha algibeira, e estendi-lhe a mão, como faria à esposa de um capitalista” .

(MACHADO, 1998, p. 175). Ainda que demonstre certa solidariedade com o sofrimento dos menos afortunados, não deixa de evidenciar sua convivência com as arbitrariedades que destroem o direito de igualdade e justiça para todos.

Ambos os escritores, Alencar e Machado, têm muita segurança ao externarem suas idéias sobre o ambiente social do Rio de Janeiro. Crêem saber seguramente aonde o mal se encontra, emitem juízos e sentenciam as personagens: “O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, - vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais. Dessa terra e desse estrume é que nasceu esta flor.”. (MACHADO, 1998, p. 34). Contrariando o estilo dos autores mencionados, na estética de Adelino Magalhães o Rio de Janeiro apresenta-se repleto de contrastes e é sentido como confuso e desconcertante pelas personagens de seus contos, o que dificulta a realização de um relato seguro e objetivo das relações urbanas. Em geral, ocorre a reflexão sobre percepções fragmentadas do cotidiano e o registro das impressões desses momentos, sem que uma ampla e coerente configuração da sociedade seja realizada.

As correntes realista e naturalista tiveram início simultâneo no Brasil, com as publicações de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *O mulato*, de Aluísio Azevedo, em 1881. No entanto, a obra deste autor que melhor ilustra as teorias científicas que embasaram o Naturalismo é *O cortiço*, publicado em 1890. As duas estéticas têm muitos aspectos em comuns, como a de se concentrarem nas mazelas produzidas pelo sistema capitalista como a competitividade exacerbada, as desigualdades sociais e o crescimento desordenado das cidades. Segundo Antonio Candido, em “De cortiço a cortiço” (2004), o processo de industrialização no Brasil estava apenas começando, não havendo aqui uma organização produtiva sistematizada. No entanto, a formação de favelas e cortiços é conseqüência do crescimento mal planejado dos centros urbanos, em países aderidos ao capitalismo, mesmo quando o seu processo encontre-se em fase inicial.

Alencar e Machado representam a realidade das classes altas e médias, ambientando-as na Rua do Ouvidor, em lojas requintadas, parques, palacetes, salões de bailes, teatros etc. Manuel Antônio de Almeida, embora se concentre no cotidiano dos populares, não mostra os diversos lugares por onde estes circulam, como decadentes ou degradados. O romance de Aluísio Azevedo retrata a outra face da realidade urbana do Rio de Janeiro da época, qual seja a dos

cortiços. O mundo da riqueza e do luxo de alguns, só se possibilita sustentado na pobreza de muitos. O ambiente social que age sobre o homem é o resultado de formas econômicas específicas.

O quadro social do Rio de Janeiro e de grande parte do Brasil era composto por brasileiros brancos de origem portuguesa, negros e mulatos recém libertos e imigrantes portugueses. Amparado em convicções deterministas, de que o meio condiciona mudanças de caráter e instiga o homem a determinadas atitudes, o autor planejou uma situação em que os moradores do cortiço, além de serem influenciados pelo ambiente, sofressem a manipulação direta do proprietário na figura do português João Romão, personagem que consegue dominar o poder coercitivo do espaço não se deixando influenciar pelos costumes dos nativos. O comerciante, segundo Candido, encarna a figura do capitalista que busca enriquecer explorando a força de trabalho alheia. Percebendo a vulnerabilidade das pessoas diante da natureza brasileira, do sol abrasador, da sensualidade inerente à população local, do prazer pela bebida, festas e orgias, utiliza-se dessas peculiaridades para facilitar a execução do seu projeto de enriquecimento. A personagem tem, ainda, atitudes menos decentes, roubando e enganando os moradores sempre que pode:

Um duplo movimento, portanto, ou dois movimentos complementares: um, centrípeto, é a pressão do meio e da raça pesando negativamente sobre o cortiço e fazendo dele o que é; outro, centrífugo, é o esforço do estrangeiro vencendo triunfalmente as pressões. Um leva ao cortiço; outro sai dele. Aquilo que é condição de esmagamento para o brasileiro seria condição de realização para o explorador de fora, pois sempre a pobreza e a privação foram as melhores e mais seguras fontes de riqueza. (CANDIDO, 2004, p. 119).

De acordo com as características do Naturalismo, o espaço (natural e social) tem função dinâmica dentro da narrativa, interferindo na evolução das personagens, diferente de outras correntes estéticas em que o ambiente físico serve apenas de cenário para o desenvolvimento das ações. No romance em questão, o agrupamento de casinhas é elevado em importância ao mesmo patamar dos moradores. Na verdade, o cortiço é a principal personagem da narrativa, condicionando seus habitantes a modos exclusivos de existência. O espaço ganha

nova significação a partir da ótica naturalista que conduz a narrativa, e a intenção do autor é dar autonomia ao ambiente, deixando que ele exerça seu poder de coerção livremente sobre as personagens: “Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas”. (AZEVEDO, 1997, p. 41). Não se trata somente de projetar sensações e emoções individuais, como o observado em Alencar, muito menos de colocar o espaço físico e natural como elemento isolado do conflito, como o faz Machado de Assis, mas de reconstruí-lo como um elemento determinante e com vontade própria.

A obra *O Ateneu* (1888), possui, semelhante ao *O Cortiço*, temas explorados pela estética naturalista, como aponta Afrânio Coutinho (1968). É bom lembrar que a primeira edição do romance de Raul Pompéia está dentro do período realista/naturalista, o que torna compreensível as características naturalistas presentes na obra. No entanto, não é a filiação à corrente materialista de Zola o que primeiro chama a atenção na obra, mas sua linguagem excessivamente plástica e subjetiva. O narrador relata uma série de experiências da infância guardadas em sua memória, não empregando a linguagem de forma linear e coerente para a constituição do enredo. Este compõe-se por reminiscências impregnadas de emoções e sentimentos que afloram livremente à consciência do protagonista. O estilo de descrição espacial, de acordo com as informações de Afrânio Coutinho (1968), apresenta características que correspondem à estética Impressionista, transposta para a literatura a partir da pintura. A técnica pictural de compor imagens, através de pinceladas ou pontilhamentos, encontra correspondência na obra de Pompéia quando o autor prima pela minuciosidade nas descrições espaciais e foge da objetividade ao externar suas impressões e percepções. Cores, cheiros, sons, inúmeras adjetivações e figurações comprovam a apreensão subjetiva do espaço e auxiliam o narrador na evocação de suas sensações mais íntimas:

Em frente, um gramal vastíssimo, rodeava-o uma ala de galhardetes, contentes no espaço, com o pitoresco dos tons enérgicos cantando vivo sobre a harmoniosa surdina do verde das montanhas. Por todos esses lados apinhava o povo. [...]. Acima do estrado balouçavam docemente e sussurravam bosquetes de bambu, projetando franjas longuíssimas de sombras pelo campo de relva. (POMPÉIA, 1999, p.17-18).

Segundo Maria Tereza Faria (1999), ao construir personagens capazes de atitudes repressoras e tirânicas, Pompéia estaria na verdade expressando seu julgamento depreciativo sobre a sociedade fluminense do final do século XIX. O excesso de deformidades, para a autora, tanto no retrato do espaço físico como no das personagens, toca os ditames estéticos que caracterizam o Expressionismo, o qual se configura como uma das variantes do Impressionismo. O fragmento destacado ilustra a tendência do autor em caracterizar as personagens dando ênfase a seus aspectos grotescos: “Fui também recomendado ao Sanches. Achei-o supinamente antipático: cara extensa, olhos rasos, mortos, de um pardo transparente, lábios úmidos, porejando baba, meiguice viscosa de crápula antigo”. (POMPÉIA, 1999 p. 34).

O estilo de descrição espacial adotado por Raul Pompéia não encontra correspondência nos autores que lhe precederam, nem naqueles que o seguiram imediatamente. As estéticas Impressionista e Expressionista tinham um caráter eminentemente experimental na época em que o autor compunha sua obra. Quando o século XX se inicia, surgem nomes como Graça Aranha, cujo estilo, como em *Canaã* (1902), é atribuído ao Impressionismo, conforme atestam alguns críticos. Segundo Coutinho (1968), a forma específica de Pompéia empregar a linguagem encontrará pontos de semelhança mais evidentes somente décadas depois, quando Adelino Magalhães inicia sua carreira literária.

A seguir contextualizaremos a *Belle Époque* (1890-1920), período histórico vivenciado no Brasil e em outros países do globo. Na literatura, essa fase corresponde ao Pré-modernismo. Essa denominação não é a única oferecida para esses anos que antecederam o Modernismo, no entanto, atualmente, tem sido a mais aceita, pela historiografia literária. Ao reportarmos-nos a esse período pré-modernista, relevante para os nossos estudos, haja vista Adelino Magalhães iniciar sua carreira como prosador nessa época, abordaremos o estilo de representação de autores importantes, além de informarmos sobre as principais correntes estéticas desenvolvidas pela literatura nessa fase.

3.2 A BELLE ÉPOQUE NO BRASIL E NA EUROPA

Após a extinção da escravidão e a Proclamação da República, o Brasil conquista, aos poucos, a condição de país capitalista devido à adoção de modelos desenvolvimentistas preconizados pelas principais sociedades européias, que objetivavam a globalização dos processos de produção e comércio. As informações de Nicolau Sevcenko (1998) tornam compreensíveis os significados desse momento histórico rotulado de *Belle Époque* iniciado na Europa, por volta de 1890 e finalizado com o deflagrar da Primeira Grande Guerra. No Brasil, no entanto, a *Belle Époque* começa um pouco mais tarde, em 1900 e alcança o ano de 1920, aproximadamente.

Segundo Sevcenko (1998) a Europa passa por um período de grande desenvolvimento tecnológico no final do século XIX, o que incrementa a produtividade industrial e abre perspectivas para a criação de novos produtos como o automóvel, o avião, o rádio, a televisão, alimentos enlatados, etc. Assim, a *Belle Époque* na Europa consiste numa fase de real prosperidade econômica e de incentivo ao consumo, com acentuado clima de euforia. Surge na mentalidade dos investidores e industriais europeus a possibilidade de estender para outras localidades esse potencial produtivo, permitindo, que outros países adotassem esses novos processos de expansão econômica. Coincidentemente, o Brasil estava preparando-se para a industrialização e absorveu as modernas técnicas de viabilização do capitalismo desenvolvidas pela comunidade internacional. De acordo com o historiador,

Esse efeito globalizante e o “bando de idéias novas” que o acompanham, iriam articular a inserção do país nesse contexto modernizador e propiciar a gestão das novas elites formadas pelos modelos de um pensamento científico cosmopolita. Essas elites atuariam, já na ordem republicana, como mediadores na integração do país aos novos termos da gestão internacional do capitalismo. (SEVCENKO, 1998, p. 35).

A *Belle Époque* brasileira que começa imediatamente após a adoção dessas medidas progressistas, inaugura uma fase de grande produtividade, com o incentivo às exportações, às importações e ao consumo. Sobretudo no Rio de

Janeiro, são observadas tentativas, por parte da nova burguesia que surge com a mudança do regime político, de transpor para a realidade nacional o estilo de vida cultivado em cidades como Paris, com a cosmopolitização de costumes, preferências e comportamento, o que implicou, nas palavras do autor, na condenação de nossas raízes culturais e populares. A região central da cidade do Rio de Janeiro foi inteiramente remodelada de acordo com padrões arquitetônicos internacionais. O ambicioso projeto de reestruturação física da cidade não previa criar condições adequadas de moradia e de sobrevivência para a classe trabalhadora e para outros setores urbanos mais carentes. Para os detentores do poder, desenvolvimento era sinônimo de luxo e beleza para um número reduzido de cidadãos privilegiados. Enquanto isso, a população ia aprendendo a defender sua integridade pessoal de forma nem sempre pacífica. Para compreender a melancolia e a desesperança que acompanham a voz do narrador e de personagens de Adelino Magalhães, faz-se mister reconstruir o retrato da cidade durante a *Belle Époque*, concentrando-nos, especialmente, nas mazelas sociais e morais.

3.3 O RIO DE JANEIRO NOS PRIMEIROS ANOS DO SÉCULO XX

O projeto desenvolvimentista implantado no Brasil, no final do século XIX, não significou, efetivamente, a criação de circunstâncias favoráveis de ascensão profissional a todas as camadas sociais, conforme colocações de Nicolau Sevcenko (1985). Na realidade, os ideais de liberdade e igualdade de direitos facilitaram a prática de atos ilícitos por especuladores e oportunistas, ávidos pelo enriquecimento rápido. A concepção de progresso urbano das maiores autoridades políticas e de representantes da burguesia no Rio de Janeiro contrariava o significado histórico das cidades, que tinham como função criar condições de existência digna a todos os moradores. O modelo de crescimento econômico e de renovação dos espaços urbanos, espelhado em concepções européias, não contemplava projetos de saneamento básico na periferia, construção de moradias populares, acesso à educação, geração de empregos, etc. Em outras palavras, ações que abrangessem melhorias na qualidade de vida para as classes menos favorecidas. Ao contrário, consideravam os pobres e miseráveis que habitavam o

centro da cidade, ou que por ali circulavam, como um entrave para a inclusão do Rio de Janeiro no rol das capitais mais modernas do hemisfério ocidental:

Era preciso findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade e pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do centro ao som do primeiro grito de motim. / Somente oferecendo ao mundo uma imagem de plena credibilidade era possível drenar para o Brasil uma parcela proporcional da fartura, conforto e prosperidade [...]. (SEVCENKO, 1985, p. 29).

A nova elite que começa a se cristalizar após a Proclamação da República, pretendia polarizar a sociedade, reservando a área central reconstruída e modernizada para si, expulsando os pobres para os limites da cidade. As camadas sociais vinculadas à zona rural também sofreram o desprezo dos modernos cidadãos, pois representavam o anacronismo colonial. Sendo impossível extirpar os liames entre as duas realidades, empenharam-se, decididamente, em comprovar a superioridade intelectual urbana.

O cosmopolitismo excessivo, que justificou o rótulo de *Belle Époque* para esses anos, objetivava transformar a mentalidade da população fluminense por meio da incorporação dos hábitos cotidianos europeus e de suas tradições culturais. Por isso, essa burguesia rejeitou suas próprias raízes folclóricas em troca do artificialismo parisiense, criando uma falsa imagem de civilização, como se o alinhamento às grandes potências não exigisse transformações graduais da cidade e, acima de tudo, respeito às singularidades locais. Acreditava poder viver uma vida de prazeres, diversões e futilidades. Enganou-se, entretanto, confiando que o ajuste seria fácil. A população carioca resistiu violentamente à usurpação de seus direitos e ao desprezo dos seus costumes arraigados. Era imperativo defender-se das atitudes ofensivas contra a preservação de sua integridade física e psicológica. Obrigados a se refugiarem nos morros e nos subúrbios, sujeitos a sucumbirem pela fome e falta de assistência médica, parte da população carente, cujos interesses não foram contemplados, torna-se agressiva e bárbara. Isso fez com que aumentassem os casos de assassinatos, roubos e vandalismos e crescesse o número de internamentos por insanidade mental e casos de suicídio.

Verifica-se, assim, no Rio de Janeiro, na virada para o século XX, a intensificação da repressão sobre o comportamento dos populares, inclusive com o uso indiscriminado da violência policial. Em “A prisão da Candonga” (1916), Magalhães relata o episódio em que a protagonista é agredida e presa por namorar em público, atitude opressiva que resultou numa resposta violenta da personagem. Os passantes, que assistem a tudo, condenam a arbitrariedade policial: “– Ah! isto não pode mas... mas... esta sem-vergonha me quebrar a cabeça pode.../ [...] – Mas você, seu Andrade, é uma autoridade... Você não pode usar dessas violências...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 135). O autor, atento ao cotidiano dos moradores, recria situações de repressão às liberdades individuais experimentadas pelos mais carentes.

Observa-se que, Nicolau Sevcenko fornece informações sobre as constantes históricas que determinaram a instauração da *Belle Époque* na Europa e no Brasil, no caso nacional, previamente preparada pela troca de controle econômico para setores liberais da sociedade. O autor descreve o processo de cosmopolitização das elites cariocas e a repressão sofrida pelas classes populares no tocante aos seus hábitos culturais e a decisão arbitrária de destruição da moradia de muitos. Sidney Chalhoub (2001), por sua vez, descreve particularidades referentes ao cotidiano da classe trabalhadora constituída, principalmente, pelos negros recém libertos. O autor informa sobre a participação dos populares na criminalidade, a competitividade que envolvia as relações de trabalho, as formas de amar e também as dificuldades com moradia. Como em Sevcenko (1985), há o relato do modelo econômico que entrou em vigência após a Proclamação da República e as implicações do mesmo sobre as formas de produção. A partir das informações dos dois autores, é possível construir um quadro mais detalhado das relações urbanas no Rio de Janeiro durante a *Belle Époque*.

Sidney Chalhoub (2001), ao estudar as atividades da sociedade do Rio de Janeiro ocorridas entre o período que sucedeu a abolição dos escravos e os anos em que durou a primeira reformulação do ambiente urbano, iniciada pelo prefeito Pereira Passos, mostra como os episódios violentos, que culminavam freqüentemente em assassinatos aumentaram consideravelmente, sobretudo nas classes sociais menos favorecidas, no período referido.

Já no início do século XX, o Brasil contava com um grande contingente de desempregados. A indústria e o comércio eram ainda incipientes e

completavam seus quadros rapidamente, o que contribuía para aumentar o clima de competitividade entre os trabalhadores. Outro fator de concorrência entre os homens era a disputa pelas mulheres, pois o número de indivíduos do sexo masculino era bem superior ao feminino. A falta de moradias, que levava a um número excessivo de pessoas dividindo espaços limitados, também era fonte recorrente de desentendimentos:

[...] as condições árduas da luta pela sobrevivência – salários baixos, abundância de força de trabalho, habitação escassa e em condições precárias – serviam para incutir nos membros da classe trabalhadora que eles tinham que competir uns com os outros no intuito de garantir a reprodução material de sua existência. (CHALHOUB, 2001, p. 150-151).

Segundo Chalhoub (2001), com a abolição da escravatura, os meios de produção passam a depender exclusivamente de mão de obra assalariada, fazendo com que o Brasil fosse, efetivamente, considerado uma nação capitalista. Era necessário transformar os negros libertos em trabalhadores e a forma escolhida foi a intensa e ampla repressão sobre os ex-escravos. As regras de conduta, que visavam disciplinar os negros, valiam também para os brancos, brasileiros e imigrantes. Entretanto, as autoridades, segundo a ótica burguesa do tempo, julgavam os negros muito mais indolentes e primários. Os agentes policiais eram os encarregados de manter a “ordem”: ruas, bares e festas eram vigiados constantemente. Desocupados, “vadios” e prostitutas eram perseguidos, independentemente de estarem ou não cometendo delitos. Não era uma polícia que protegia o cidadão, mas que o assustava. Havia um código de conduta higiênica, copiado de modelos europeus, que deveria nortear o comportamento dos brasileiros. As normas estabelecidas previam controlar todas as esferas da vida do cidadão como a produtiva, familiar, amorosa, de lazer, etc. Como observa Chalhoub,

Note-se, ainda, que este movimento de controle de espíritos e mentes lançava suas garras muito além da disciplinarização do tempo e do espaço estritamente do trabalho – isto é, da produção –, pois a definição de homem de bem, do homem trabalhador, passa também pelo seu enquadramento em padrões de conduta familiar e social compatíveis com sua situação de indivíduo integrado à sociedade, à nação. (CHALHOUB, 2001, p. 50).

O carioca tinha hábitos, relacionados ao trabalho, que incluíam pausas em meio ao expediente. Sua concepção sobre amor, casamento e família era orientada por princípios mais flexíveis do que os impostos pela nova ordem disciplinadora. Essas imposições arbitrárias e repressivas, associadas ao remodelamento repentino do centro da cidade, provocaram um choque muito grande sobre os cidadãos, levando a insatisfações e embates freqüentes com as autoridades, que não permitiam condescendências. O fragmento a seguir faz parte do conto “Festa Familiar em casa do Teles” (1918), de Adelino Magalhães, e relata o comportamento de alguns populares num encontro social realizado longe dos olhos da polícia. Os participantes estão à vontade e brincam referindo-se às normas de conduta moral:

– Olha o peru! Traz o peru! – E metia o garfo na “baba-de-moça” do vizinho, do Almeidinha da 4ª seção. / – Aí, Zezé! Requebra, meu bem! não relaxa! Mas senhores, isso é uma casa séria, de família!...’ (MAGALHÃES, 1963, p. 206-207).

As diversas metáforas, como “peru” e “baba de moça” traduzem o ambiente de descontração onde predomina uma atmosfera de erotismo e sensualidade.

O quadro de dificuldades, fortemente desfavorável aos trabalhadores, comprometia a sobrevivência das pessoas. Como alternativa de defesa, a população desenvolveu um profundo sentimento de solidariedade, que se traduziu em atitudes freqüentes de auxílio a vizinhos e familiares. Era comum pais, filhos, genros, noras, tios morarem numa mesma casa com o intuito de se auto-ajudarem, o que, invariavelmente, acabava em conflitos e mortes. Nessa habitual e necessária cortesia recíproca, o marido necessitava muito que sua mulher o ajudasse na retribuição de favores. No entanto, a mulher pobre, na época, conseguia sobreviver com certa facilidade sem depender do homem, já que tinha acesso ao trabalho remunerado. Além disso, não lhe era difícil conquistar um novo companheiro, pois os homens eram maioria naquele tempo. Quando surgiam desentendimentos e a mulher ia-se embora, o homem ficava com sérios problemas, pois sua luta pela sobrevivência era estruturada na ajuda mútua entre os casais, e encontrar outra companheira era difícil: “Nessas relações de ajuda mútua, portanto, o casal funciona como a unidade ideal de prestação de serviços, unidade esta que,

desfeita, põe em risco a principal estratégia de sobrevivência destes indivíduos [...]”. (CHALHOUB, 2001, p. 229).

A visão negativa que as classes privilegiadas tinham sobre os costumes populares abrangia todas as práticas sócio-culturais dos menos afortunados. A religiosidade, as danças, as festas íntimas e populares como o carnaval e as vinculadas à tradição folclórica ou ao imaginário popular eram valores seculares, ajustados ao modo de ser natural de cada um. A tentativa de banir as tradições populares para a periferia da cidade, juntamente com seus praticantes, já era o indício da imposição de novas formas de cultura que, com o advento de meios de comunicação eficientes desencadeariam o processo de massificação cultural:

[...] na época havia uma cultura popular relativamente autônoma, vigorosa e criativa na cidade e que, apesar de o projeto de sociedade das classes dominantes cariocas querer se implantar de cima para baixo independentemente da natureza da resposta social a este projeto, o fato é que na prática política real estas classes dominantes não puderam escapar às contingências impostas por uma classe trabalhadora que resistiu tenazmente à tentativa de destruição de seus valores tradicionais. (CHALHOUB: 2001, p. 257).

Assim como Sevcenko (1985), esse autor ressalta a repressão que os populares sofreram, no tocante às suas práticas culturais, mas, que se mostrou ineficaz, pois, se acaso era proibido à população carente manifestar-se nas áreas centrais da cidade, isso provavelmente não ocorria na periferia, onde era mais difícil controlar a conduta dos cidadãos.

Pelas informações de Sevcenko, notamos que foi possível conceituar em quê consistiu, no Brasil e no mundo, o período histórico conhecido por *Belle Époque*, com o impulso dado à globalização das relações capitalistas de produção. Tanto Sevcenko (1985) como Chalhoub (2001) fornecem importantes informações sobre as repercussões da *Belle Époque* no Rio de Janeiro, no tocante às reformas urbanas colocadas em prática no final do século XIX, as transformações sociais, o processo de cosmopolitização das elites e o que representaram essas mudanças para a população da cidade.

3.3.1 A sociedade e a literatura anteriores ao Modernismo

Vários estudiosos teorizaram sobre a fase literária e social que precedeu o Modernismo. Como veremos a seguir, apenas alguns críticos se referem a esse período como *Belle Époque*. No entanto, os fatos literários ou históricos contextualizados costumam repetir-se de autor para autor.

Segundo Massaud Moisés (1988), a *Belle Époque* brasileira é iniciada com a publicação de *Canaã* em 1902. Mudanças sociais e econômicas ocorridas na Europa, no final do século XIX, foram acompanhadas por grandes renovações no domínio artístico, instaurando a fase de intenso otimismo conhecida por *Belle Époque*, denominação que Moisés empresta ao mesmo período histórico cultural brasileiro, haja vista a revolução tecnológica e cultural ocorrida na França ter alcançado outros países também adeptos ao regime capitalista, dentre eles o Brasil. Moisés (1988) informa que o Brasil, mas principalmente, o Rio de Janeiro passa a espelhar a mesma atmosfera de euforia e renovação vivida na França, acreditando que o progresso e a modernidade fariam finalmente parte da realidade social do país. Em consonância com o remodelamento da área central da cidade é observada uma forte tendência em se copiar os hábitos sociais, pessoais, culturais na forma como eram praticados pela sociedade parisiense.

Trata-se de uma época de grande efervescência cultural em todos os seus aspectos. O autor informa que nessa fase de cosmopolitismo, houve o surgimento de uma literatura superficial, com personagens estranhos à nossa realidade, que atendia ao gosto de um grupo de pseudo-intelectuais interessados em ostentar sua falsa cultura e refinamento artístico.

Domício Proença Filho (1992), por sua vez e semelhante a Moisés, destaca a *Belle Époque* como uma fase de grande euforia e otimismo. Segundo o autor, o Brasil absorveu essa atmosfera de confiança e vivacidade, sobretudo da França, pois, a divulgação de avanços tecnológicos, que traziam em seu bojo o incentivo ao consumo e o gosto pelas novidades, foram divulgados por meio da sociedade parisiense. Proença Filho ressalta que esse momento foi marcado pela crença no progresso e nas benesses que a era da velocidade e do dinamismo trariam.

Antonio Soares Amora (1968), não se refere, como os autores já citados, a esse período histórico e literário como *Belle Époque*, entretanto ressalta como Moisés, a impressionante influência exercida pela cultura francesa no Brasil. Amora define como simbolista a literatura e as outras produções artísticas dessa fase e estende esse conceito para o momento histórico em questão. Contudo, o “francesismo” observado no comportamento de representantes de estratos elitizados parece ter suplantado o interesse pela corrente espiritualista que predominou nesses anos. Assim, segundo Amora,

Para quem olha em perspectiva, na verdade o que predominou nesta época, apesar de tudo (pelo menos na vida social, política, mundana, particularmente da Capital Federal), foi a imitação das culturas estrangeiras consideradas progressistas e requintadamente civilizadas. (AMORA, 1968, p. 116).

Dentro desse espírito de renovação fortemente cosmopolita algumas cidades, sobretudo o Rio de Janeiro, foram amplamente reestruturadas e embelezadas, fato já contextualizado por Sevcenko (1985). Amora (1968) destaca, que apesar dessa época ser marcada pelo artificialismo cultural, houve ações bastante positivas pelo desenvolvimento da ciência, do ensino superior, além de pesquisas nas áreas literárias, lingüísticas, da engenharia e da medicina.

Alfredo Bosi (1999), por sua vez, geralmente refere-se à *Belle Époque* brasileira, ao cosmopolitismo das elites, como à literatura de baixa qualidade publicada dentro desse período histórico, quando deseja contextualizar, com maior acerto, a produção literária de alguns autores consagrados, que escreveram durante os últimos trinta anos que antecederam o Modernismo, diferentemente da atitude de estudiosos como Amora (1968) e Moisés (1988) que detalham aspectos pertinentes ao comportamento da sociedade brasileira nesse momento histórico nacional. O autor ressalta que após a Proclamação da República e a Abolição da Escravatura, a sociedade brasileira de inícios do século XX é representada por estratos sociais diversificados, cujo pluralismo de ideologias, interesses e necessidades configuravam uma realidade urbana e rural permeada de contrastes. Os segmentos sociais que incrementavam o desenvolvimento dos espaços urbanos, em suas camadas aburguesadas, eram amplamente receptivos às influências provindas da Europa e dos Estados Unidos. E isso representava um

conflito com a mentalidade arcaica de uma sociedade com raízes econômicas e culturais no campo.

Para Afrânio Coutinho (1969), no entanto, o período que sucedeu a Proclamação da República foi de acentuado sentimento nacionalista, com a oportunidade de uma definição da identidade do povo como brasileiro. O autor informa que a fase de transição observada no período de 1910 até 1920, aproximadamente, e que culmina no movimento modernista, é o momento que, em termos globais, reflete o amadurecimento e a realização da Primeira Guerra Mundial, cuja ocorrência faz com que o homem passe a desacreditar nas ideologias vigentes durante o século XIX, como na infalibilidade da técnica e da ciência.

Segundo o autor, diante de uma nova realidade e uma nova compreensão sobre o universo humano, no que colabora o desenvolvimento da psicanálise e de recentes idéias filosóficas, as estéticas vigentes mostravam-se incapazes de expressar as novas percepções sobre a realidade. O desenvolvimento e o amadurecimento de novos procedimentos estéticos objetivavam romper com o passado e com a tradição desacreditada, exigindo, assim, o descarte dos antigos recursos formais. Estilos como o Dadaísmo, o Futurismo, o Surrealismo, e o Expressionismo são uma abertura para o futuro, já que o convencional virara sinônimo de decepção. O Brasil absorveu esse momento de crise na Europa e sentiu a necessidade de expressar essa quebra da tradição e de valores solidificados. Coutinho (1969) ressalta que, foram essas estéticas praticadas em caráter experimental nessa fase de transição, na qual persistem o Simbolismo e o Parnasianismo, que iriam deflagrar o movimento modernista de 22.

Amora (1968), por sua vez, não cita diretamente as estéticas modernas, contextualizadas por Coutinho (1969), no entanto, faz referência ao movimento de vanguarda rejeitando a sua presença no meio cultural brasileiro: “Contra a sua influência reagiram de pronto os nacionalistas; mas nem por isso deixaram os ‘estrangeirados’ de marcar nota muito viva na Semana de Arte Moderna, de 1922”. (AMORA, 1968, p. 119).

O autor aponta o Simbolismo (1893-1922) como deflagrador das transformações na literatura que culminaram no Modernismo. A produção literária teria sido amplamente condicionada pelo subjetivismo. Na poesia, o autor destaca Cruz e Souza e Augusto dos Anjos, pois aprofundaram a exploração de aspectos intimistas relacionados ao inconsciente e subconsciente. Amora (1968) ressalta

ainda, o excesso de fantasia que condicionou a prosa simbolista dessa fase que, de forma geral, tematizou a complexidade humana existencial e íntima. O autor cita a obra de Coelho Neto como exemplo de abordagem dos problemas humanos e destaca em Lima Barreto o estilo subjetivo e sentimental de relatar os dramas urbanos.

Massaud Moisés (1988), assim como Coutinho (1969), discorre sobre o conjunto de mudanças no âmbito tecnológico e econômico, que associadas às teorias sobre as verdades existenciais, de cunho psicanalítico e filosófico, recém descobertas, provocaram uma euforia generalizada no campo das artes, exigindo o surgimento de novos meios de expressão capazes de materializar esse momento de uma nova interpretação do universo humano. Com essa finalidade surgem as estéticas de vanguarda, que no Brasil dividiriam espaços com o Simbolismo, Realismo e Parnasianismo, ainda modeladores da inspiração de muitos poetas e escritores.

Como aponta o autor, geralmente havia a miscigenação do tradicional com o novo, sendo que foi por meio desse experimentalismo que o movimento modernista teve seu início no Brasil, sobre isso ouçamos o que diz o autor:

...a oscilação entre soluções estéticas algo desusadas e a intuição do novo, por via da imitação do estrangeiro ou da mera inventividade, convive com manifestações que o tempo virá a considerar precursoras. Expressão do “moderno”, como se definia na Europa, sem vínculo com os “ismos” pretéritos, essas manifestações apontam para a revolução modernista... (MOISÉS, 1988, p. 170).

Alguns autores, como destaca o crítico, conseguiram associar o elemento inovador às suas obras e assim criaram uma literatura original para os padrões convencionais que vigoravam no período, o que justifica a opção do nome *Belle Époque* para esses anos. Acreditamos que a influência das vanguardas no meio cultural brasileiro foi determinante para que Moisés (1988) adotasse a nomenclatura citada para esses anos. Os nomes significativos apontados pelo autor são Graça Aranha, Coelho Neto, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Adelino Magalhães e Augusto dos Anjos. Moisés também dá destaque a uma prosa regionalista que surgiu na *Belle Époque* bastante relevante dentro do gênero, fiel à realidade do sertanejo e de outros moradores de áreas rurais.

Dentre os representantes expressivos mencionados por Massaud Moisés (1988) estão Lima Barreto e Coelho Neto, que assim como Adelino Magalhães, tematizaram a sociedade carioca durante essa época que antecedeu o Modernismo.

Para Moisés (1988), a prosa citadina de Coelho Neto (1864-1934) espelha o clima de *Belle Époque* que tomou conta do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX. A futilidade dos comportamentos, os interesses passageiros como a moda, os cafés, teatros e outros espaços destinados apenas ao exibicionismo são descritos e contextualizados pelo autor. Sua prosa objetivava fazer um retrato mais íntimo dos representantes da burguesia do tempo, todavia, os excessos de fantasia, preciosismos verbais desnecessários e a preocupação exagerada com o estilo e a forma impediram-lhe de realizar uma análise mais concentrada e racional dos dramas humanos. Moisés constata que, em Coelho Neto, a verossimilhança fica comprometida em meio ao artificialismo lingüístico.

Nesse período da literatura que Bosi (1999) denomina Pré-Modernismo, novos meios de expressão advindos da Europa, começam, segundo o autor, a ser colocados em prática por autores e poetas brasileiros, visando registrar o dinamismo da modernidade, o que exigia o rompimento com o Parnasianismo e o Simbolismo, exauridos de seu poder criativo. Entretanto, para Bosi, não houve uma produção literária de vanguarda de grande valor estético antes da deflagração do Modernismo, embora alguns experimentos estilísticos associados às antigas formas tenham sido verificados. Assim, pode ser apenas considerado Pré-Modernismo, para o autor, as obras que problematizavam a realidade social e cultural brasileira:

Caberia ao romance de Lima Barreto e de Graça Aranha, ao largo ensaísmo social de Euclides, Alberto Torres, Oliveira Viana e Manuel Bonfim, e à vivência brasileira de Monteiro Lobato o papel histórico de mover as águas estagnadas da *belle époque*, revelando, antes dos modernistas, as tensões que sofria a vida nacional. (BOSI, 1999, p. 306-307).

A principal característica apontada por Bosi (1999) nesses autores seria a interpretação da realidade brasileira. O termo Pré-Modernismo, destinado à produção literária do período, estaria inserido num contexto histórico maior definido por Bosi como *Belle Époque*, que significou para o autor um período de pouca

criatividade, pois Bosi, não inclui no capítulo destinado a conceituação do Pré-Modernismo a produção de autores como Coelho Neto ou do poeta Augusto dos Anjos. Em razão do estilo, esses representantes e outros são por ele deslocados para fases anteriores, assim, a temática de problematização da realidade brasileira seria, segundo Bosi (1999), o grande avanço observado na literatura durante a *Belle Époque*. Embora o crítico não reconheça o valor estético da obra de Magalhães, discorre sobre a produção de vanguarda e simbolista do período, em cujo rol poder-se-ia incluí-lo, levando-se em consideração os estudos realizados por autores como Coutinho (1969), Moisés (1988) e outros.

Lima Barreto (1881-1922), como Adelino Magalhães e o já apresentado Coelho Neto representaram a sociedade carioca que se cristalizou após a Proclamação da República. De acordo com Bosi (1999), Barreto questiona, por meio de seus contos e romances, aquilo que se convencionou chamar injustiça social. O autor esteve tanto atento ao comportamento da classe política e das oligarquias detentoras do poder, como de outros segmentos que compunham a organização da sociedade carioca de seu tempo. Assim, ele traça um panorama da realidade social do Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX. Lima denuncia, sob uma postura realista e objetiva – ainda que certo sentimentalismo permeie alguns retratos da cidade, sobretudo dos subúrbios – a situação de indigência intelectual, moral e econômica em que se estruturava o progresso urbano do Rio de Janeiro, quando as classes mais abastadas e com melhor preparo educacional espelhavam seus modos de conduta pessoal e social em consonância com o que era praticado e propagado pela cultura francesa. Bosi (1999) destaca o romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. (1919), em que Barreto critica abertamente a sociedade carioca do tempo:

Gonzaga de Sá vem a ser o espectador a um tempo interessado e cético daquele Rio dos princípios do século, onde os pretensos intelectuais macaqueavam as idéias e os tiques da cultura francesa sem voltar os olhos para os desníveis dolorosos que gritavam ao seu redor; onde a Abolição, sem realizar a esperança dos negros, prolongou as agruras dos mestiços; onde, enfim, a República, em vez de preparar a democracia econômica, instalou solidamente os oligarcas do campo estribando-os no tripé de uma burocracia alienada um militarismo estreito e uma imprensa impotente, quando não venal (BOSI, 1999, p. 320-321).

Segundo Bosi (1999), Lima teria tido dificuldades em desvencilhar-se das razões pessoais que o levaram a uma postura contrária à sociedade excludente e racista de seu tempo, o que dava a alguns de seus escritos um cunho autobiográfico.

Assim como Alfredo Bosi (1999), Nicolau Sevcenko (1985) ressalta o empenho de Lima Barreto em denunciar as injustiças sociais e, mais do que isso, o autor teria transformado seus escritos em arma de luta contra as arbitrariedades cometidas pelos setores dominantes, cujas metas estabelecidas de reforma do espaço físico da cidade e implantação de um novo modelo econômico e social feriam diretamente os direitos da população carente da cidade.

Optando por uma linguagem precisa, em estilo coerente e objetivo, Sevcenko (1985) destaca que Lima reconstrói a realidade opressora e destrutiva da cultura popular e o processo de enfraquecimento dos valores morais que norteavam a conduta dos cidadãos. Seu objetivo era impedir que os valores tradicionais fossem desarticulados e que a concentração de renda se instaurasse como prática justificável. A admiração pela história e a luta pela preservação do patrimônio urbano levaram-no a relatar o espaço por meio de imagens que espelhavam a solidez e a permanência:

Por toda a parte em sua obra, abominando as atribuições sociais, o autor se entrega a longas descrições da paisagem ou de prédios que evocassem simbolicamente esse efeito de fixidez, permanência, placidez, eternidade. Seu olhar deliciado se demorava nas encostas dos morros cariocas, cobertas de florestas milenares, na “solidez dos casarões” imperiais seculares, nas serras graníticas... (SEVCENKO, 1985: 184).

O espaço físico e social é encarado pelo autor com objetividade, uma vez que este acredita estar imbuído de uma missão, o que abole de seus escritos a inclinação ao sentimentalismo e subjetivismo. Uma das estratégias utilizadas por Lima Barreto, com o intuito de preservar a história e a tradição, foi a descrição da manutenção intacta das antigas construções e o detalhamento dos hábitos da população. A forte determinação em problematizar a sociedade mostra que, Lima Barreto, acima de qualquer interesse pessoal, sentia-se compromissado em denunciar os sérios desajustes sociais de seu tempo.

Embora nossa atenção esteja concentrada, primeiramente, na prosa urbana do período pré-modernista, tendo em vista Adelino Magalhães ser um contista que retratou o espaço social carioca, julgamos pertinente uma breve apresentação sobre a poesia de Augusto dos Anjos, poeta que como o contista Magalhães, renovou as formas de abordagem temática.

A publicação de *Eu* (1912), e, postumamente, de *Eu e outras poesias* (1919) revelam as peculiaridades da poesia de Augusto dos Anjos. Estudos efetuados por Alfredo Bosi (1969) revelam a visão, do “eu-lírico”, extremamente pessimista da existência humana. O poeta reduzia o homem à insignificância de uma molécula. Para ele, após sua morte, a matéria corporal desapareceria e, junto com ela, qualquer possibilidade da existência de uma vida não limitada a seu corpo. Entretanto, há momentos que a possibilidade de uma transcendência se faz presente. A ausência de desejos, o desapego à materialidade e à satisfação dos instintos permitiriam que o ser se elevasse acima de sua condição mortal, sujeita ao desaparecimento. Bosi informa sobre as combinações insólitas criadas pelo poeta para externalizar sua visão negativa sobre a existência humana, cuja dimensão é universal: “miséria anatômica, espécies sofredoras, desespero endêmico, mecânica nefasta, estranguladora lei [...], microorganismo fúnebre, atômica desordem, energia abandonada” (BOSI, 1969, p. 50).

Embora a poesia de Anjos apresente características simbolistas, Massaud Moisés (1988) informa que seu estilo também é semelhante ao *art nouveau* e, em outros momentos, seriam perceptíveis claras influências expressionistas, ambas estéticas modernas, que juntamente com outros movimentos vanguardistas, foram responsáveis pela renovação das formas de composição literária durante o século XX: “Focalizando os tormentos d’alma e paixões do ser humano, o Expressionismo procurou contrabalançar a desumanização do Realismo” (MOISÉS, 1988, p. 243). Segundo Moisés, o “eu-lírico” do poeta faz um embate freqüente entre a matéria e o espírito, na tentativa de uma conciliação, revelando a tendência para certo idealismo espiritual. A sua visão pessimista da natureza humana reduz a importância desta à absoluta insignificância e deixa transparecer um grande mal-estar, já que essa verdade é aplicada diretamente à pessoa do “eu-lírico”, infelizmente, muito consciente de si mesmo.

Como informado, Alfredo Bosi (1999) deslocou a literatura intimista publicada nesses 20 anos que antecederam o Modernismo para outros momentos,

pois considera somente antecipadores do Movimento de 22, mais precisamente da temática social observada a partir de 1930, autores que também contextualizaram os problemas da sociedade brasileira. No entanto, críticos como Moisés (1988), Amora (1968), Coutinho (1969) e outros não compartilham dessa opinião e reconhecem como relevante a produção literária de ordem subjetiva e de vanguarda verificadas nesse período. Assim, Afrânio Coutinho (1969) denominou essa fase de impressionista. Para ele o Impressionismo é “[...] o produto da fusão de elementos simbolistas e realístico-naturalistas”. (COUTINHO, 1969, p. 13). Segundo o autor, a nova corrente literária também tem raízes na estética pictural da qual herdou sua denominação, sobretudo na técnica do pontilhismo, que na literatura resultaria na fragmentação da linguagem e justaposição de frases curtas.

Arte de cunho pictórico, o Impressionismo literário acompanha a técnica dominante na pintura com o pontilhismo, o divisionismo, acumulando sensações isoladas, detalhes, para a captação de um mundo de aparências efêmeras, que o leitor apreende, depois sintetizando, somando os aspectos parciais. (COUTINHO, 1969, p.16).

Ainda que tenha raízes no Realismo e Naturalismo, o Impressionismo é um estilo essencialmente subjetivo. A realidade serviria apenas como pretexto para que narrador e personagens externassem suas impressões e sensações, evocadas pela contemplação momentânea da realidade. Afrânio Coutinho (1968) destaca como principal escritor do Impressionismo Adelino Magalhães. Mas também aponta *O Ateneu* (1888) e *Canaã* (1902), como representantes dessa estética.

Domício Proença Filho (1992), como Coutinho (1968) denomina esses anos de Impressionismo, além das características fornecidas por Coutinho, o autor informa sobre o caráter memorialista dessa estética, em que, o lembrar de lembranças enraizadas é deflagrador de estados emocionais e sentimentais, comumente melancólicos e depressivos. Segundo Proença, foram autores impressionistas brasileiros, sobretudo Raul Pompéia e Adelino Magalhães, entretanto, impregnações pertinentes a essa nova estética foram observadas em Graça Aranha, Machado de Assis e outros.

Antonio Soares Amora (1968) não menciona, o nome de Adelino Magalhães e não situa sua produção nesse momento da literatura brasileira e tampouco se refere ao Impressionismo, ao menos diretamente. No entanto, ao afirmar a natureza profundamente subjetiva e intimista dessa fase estaria de alguma forma incluindo o autor nesse período. Amora discorre sobre um estilo de representação da realidade que privilegiava as impressões e emoções evocadas pelo espaço:

Procurou-se, assim, no Simbolismo, como faziam as correntes dominantes da pintura da época, alcançar e expressar o “ar das coisas”, o clima, a atmosfera moral, sentimental, emotiva que envolve a realidade de que tomamos consciência. [...]. Maneira de ver e sentir a realidade, muito diversa da que dominou no Realismo, e também legítima porque a vida, a realidade interior e exterior não são apenas aquilo que parecem ser a uma observação fria e inteligente; são também aquilo que parece ser à nossa sensibilidade, à nossa emotividade. (AMORA, 1968, p. 128-129).

A conceituação de Amora (1968) desse estilo de representação tem muitos pontos de contato com aquele observado na obra de Adelino Magalhães, em que o espaço é retratado de acordo com a percepção pessoal do narrador e personagens. Como informado por Afrânio Coutinho (1968) e Domício Proença Filho (1992), trata-se de uma técnica de descrição que objetivava registrar as impressões e sensações evocadas pelo contato com a realidade. As descrições efetuadas, de forma semelhante à técnica de retratação pictural, também são atribuídas como comuns ao estilo de Magalhães.

Como apresentado, a produção literária de Magalhães está em consonância com os estilos intimistas ou subjetivos dessa fase, como o Simbolismo, o Expressionismo ou o Impressionismo. Entretanto, críticos literários como Eugênio Gomes (1963) e Massaud Moisés (1988), conforme mostraremos na seqüência, apontam o caráter singularíssimo da estética de Adelino Magalhães, chamando-o de “ilha”. Em outras palavras, os autores estariam se referindo às dificuldades em situar a contística do autor como pertinente a apenas uma corrente literária. Com o passar dos anos e por meio do olhar à distância, foi possível avaliar a literatura de Magalhães e apontar com maior segurança as características de seu estilo.

3.4 ADELINO MAGALHÃES: ESTÉTICA E RECEPÇÃO CRÍTICA

Quando Adelino Magalhães inicia sua carreira como prosador, Lima Barreto já havia escrito e publicado boa parte de seus contos e romances. Ambos empenharam-se em transpor para o universo literário aspectos da realidade urbana da cidade do Rio de Janeiro durante os anos da *Belle Époque*. No entanto, a forma de abordagem temática e os processos de construção verbal revelam as singularidades estéticas de cada autor. Segundo estudos da crítica especializada, Magalhães é partidário de um estilo essencialmente subjetivo, que privilegia as sensações e impressões evocadas pela realidade, não assumindo, comumente, nenhum compromisso com a transposição objetiva e racional do espaço. Como o constatado por Nicolau Sevckenko (1985), as representações do Rio de Janeiro realizadas por Lima Barreto deixavam transparecer a esperança na continuidade das tradições estabelecidas através dos séculos. Nos contos de Adelino Magalhães, por sua vez, as imagens apontam para o irreversível desmoronamento dos fundamentos em que se estruturava a sociedade carioca. Outro importante escritor do período foi João do Rio que, segundo Renato Cordeiro Gomes (1994), investido da percepção descompromissada do *flâneur*, teria retratado tanto o comportamento dos dandis e das coquetes cariocas, como o dos operários e de figuras urbanas marginalizadas, como prostitutas, coristas, criminosos, etc. Gomes destaca o valor de sua representação, comprometida com a realidade do espaço social do Rio de Janeiro, cujo retrato se faz por meio de percepções diversificadas que se sobrepõem e revelam suas impressões sobre a cidade.

Eugênio Gomes (1963), que analisou minuciosamente os processos de construção lingüística adotados por Adelino Magalhães, reconhece, em sua obra, o nascimento de uma vertente estética com reduzidos parâmetros de comparação, por ocasião das primeiras publicações. A natureza insólita dos arranjos verbais, a temática introspectiva, voltada para as imagens e impressões do passado e para as sensações evocadas pelo espaço, destoava do convencionalismo formal, próprio das correntes remanescentes do século XIX. Para uma melhor compreensão, Gomes recorre a escritores europeus como Marcel Proust (1913), que aprofundou a exploração do tempo da memória; D.H Lawrence (1913), também adepto da linguagem instintiva; Dorothy Richardson (1915), James Joyce e Virginia Woolf

(1922), autores que recorreram, como Magalhães, à técnica do monólogo interior, destacando que o autor fluminense principia na literatura antes que os dois últimos escritores publicassem suas primeiras obras: “As inovações que Adelino destemerosamente lançou com a sua obra não correspondem às tendências da literatura convencional, sendo, portanto compreensível que ela tenha sido objeto de repulsa e desagrado...”. (GOMES, 1963, p. 51).

Magalhães, dessa forma, teria sido representante de uma estética que divergia, em muitos aspectos, das formas de representação efetuadas por outros autores brasileiros, por ocasião da publicação de suas primeiras coletâneas de contos. Algo que o manteve isolado no quadro da literatura brasileira, não havendo, posteriormente, seguidores para seu estilo singularíssimo. Gomes enfatiza como natural e não intencional os pontos de contato identificados entre Magalhães e os autores europeus, e ressalta, ainda, que o escritor fluminense não tivera contato com as obras dos referidos escritores:

Por efeito de intuição, e jamais por imitação, a obra de Adelino Magalhães adapta-se às tendências estéticas européias de sua época, em alguns casos, antecipando-se às mais significativas obras estrangeiras portadoras de um novo espírito. (GOMES, 1963, p. 52).

Como informa Gomes (1963), Magalhães não se esquivava em construir retratos da realidade que denunciem o seu desagrado diante do comportamento das personagens na interação com o meio ambiente. Nesse intuito, o autor não se absteve de lançar mão de recursos expressivos que fugissem ao convencionalismo em voga, criando, com liberdade, formas lingüísticas que se adaptavam à sua apreensão mais íntima e contundente do espaço social, no entanto, essa ousadia trouxe-lhe, em contrapartida, a rejeição e a falta de compreensão de parte da crítica e dos leitores:

Há, nessa obra, um áspero caráter de documento em bruto, a exhibir o *status nascens* de uma criação obscura, mas irreprimível e vigorosa, que não pode ser assimilada pelo leitor que não se decida a abrir mão de um ou outro preconceito estabelecido pelo hábito. (GOMES, 1963, p. 51).

Segundo Massaud Moisés (1988), o estilo inovador de Magalhães encontra respaldo na atmosfera da *Belle Époque* em que a presença das vanguardas européias propiciou os experimentalismos estéticos. No caso do autor, a iniciativa de criar novas formas de expressão resultou numa literatura de grande valor literário.

O atomismo foi uma das linhas de representação seguidas pelo autor. Esse sistema é caracterizado pela técnica de decomposição das apreensões efetuadas sobre o espaço e sobre o próprio eu, com a pretensão de se chegar à essência de si mesmo, pelo esmiuçar de sensações múltiplas. Como exemplo desse estilo descritivo, Gomes (1963) cita o conto “A encruzilhada”, de 1916. O fragmento, que colocamos em destaque, ilustra a visão atômica do espaço:

– E eu tudo vejo como uma meticulosa análise; tudo vejo por partículas [...]Não sei o que os rios são, por exemplo, e montanhas e pessoas: sei o que são “moléculas”. De outras existências ouço falar: não as compreendo bem... / E sinto em tudo um grande pavor, interrompeu o capa azul, – porque as sombras se vão numa voragem que produzem um oco som e agudo, um silvo que se estribilha com um sussurro – tudo isso muito lúgubre... um verdadeiro dia extremo! (MAGALHÃES, 1963, p. 176).

Nesse monólogo, o narrador recria personagens existentes apenas em sua imaginação. O estado introspectivo propicia a experiência de sensações inusitadas, provocadas pela tentativa do indivíduo de compreender o significado de sua existência, por meio de reflexões sobre os infinitesimais elementos que compõem a amplitude do universo, o que revela a forte consciência de si mesmo.

Dando continuidade à caracterização do estilo do autor, Gomes (1963) ressalta que a técnica descritiva peculiar do espaço em Magalhães exigia a identificação plena com o objeto na busca em exprimi-lo na essência de seus mais recônditos e inefáveis aspectos, procedimento atribuído ao Impressionismo, e lembra que Lawrence também foi adepto desse recurso de expressão. Tal prática, como explicitado na citação abaixo, implica na representação simultânea dos fatos e das reações psíquicas desencadeadas na mente da personagem:

Com esse maleabilíssimo instrumento de expressão puderam ambos subtrair-se à visão convencionalizada e, sob o mesmo impulso vitalista, inserir-se nas coisas representadas identificando-se com elas, disto resultando terem adquirido uma visão de movimento e perspectivas por efeito da qual as suas construções representam a realidade exterior e a psíquica imediatamente [...]. (GOMES, 1963, p. 54).

Como exemplo desse procedimento de ampla integração com o espaço, Gomes (1963) cita um fragmento do conto “Feliz acaso” de 1916: “Um cheiro de urina, muito irritante, picava o nariz, abria-se pelo ser todo do Cruz, num adejamento de asas espinhosas, asfixiando-o quase.” (Magalhães, 1963: 125). Por meio de uma apreensão sensorial do espaço, em que são retratados cheiros, percepções táteis e imagens, o narrador alcança reproduzir as sensações desagradáveis que acometem a personagem.

O Impressionismo, nesse aspecto, consistiria na tentativa de identificação plena com o objeto, coincidindo com o seu âmago e registrando sensações praticamente inexprimíveis, acreditando-se numa verdade mais profunda que superasse a aparência sensível do espaço. Essa integração plena traz à consciência conteúdos psicológicos (provenientes da lembrança ou do momento atual) que fogem ao controle e à ordenação lógica, e colocam a mente em estado de atividade contínua, freqüentemente em conjunto com o trânsito de carros e de pedestres ou a aparente movimentação da paisagem. O fragmento abaixo pertence ao monólogo “A rua” (1918), que retrata a agitação urbana em meio às reflexões existenciais:

Carroças e carros e caminhões de tantas formas, de tantos matizes, de padarias, de armazéns, de casas de modas, de cervejarias... a correrem para o ganho do tempo, do dinheiro, numa concorrência que se parece comer a si própria, no desvario de cada vitória que prepara uma vitória alheia (MAGALHÃES, 1963, p. 322).

No recorte em destaque, é perceptível exemplos do experimentalismo lingüístico atribuído ao estilo do autor, em que se verifica a interposição de sons sibilantes (s) e oclusivos (k, t, p). A sonoridade conferida pela aliteração da letra “s” e o encadeamento de informações sugerem movimentação que, em conjunto com a leitura semântica do trecho em destaque, criam imagens de progresso da cidade. No entanto, as oclusivas, que representam um obstáculo à

produção do som, podem ser entendidas como um entrave a esse desenvolvimento urbano.

Gomes (1963) destaca como peculiar ao estilo do autor a descrição da mobilidade aparente da paisagem ao mesmo tempo em que as divagações existenciais simulariam o movimento da mente. Afrânio Coutinho (1968), por sua vez, aponta em Magalhães o registro de sensações físicas e emocionais em consonância com a gesticulação corporal. O autor destaca o conto “A Galinha” (1916) como exemplo da simultaneidade entre movimentação corporal e o excesso de emoções:

Pôs-se de novo a girar loucamente pela sala de jantar, acabando por se dirigir à sala de visitas porque o barulho das panelas e das caçarolas que a rapariga levava; o cacarejar das galinhas lá, no quintal: vozes não longínquas, talvez de “lá” também [...] tudo metia-lhe um pavor tétrico, incomensurável. (MAGALHÃES, 1963, p. 123)

Note-se que a personagem gesticula muito, no entanto, a impressão de movimento no espaço é também proporcionada pelos sons e ruídos, percebidos como opressivos pela protagonista e que contribuem para a desestruturação de seu estado emocional.

De acordo com as reflexões de Gomes (1963), existe a determinação, em Adelino Magalhães e em autores europeus que lhe foram contemporâneos como Proust, Richardson, Joyce e Woolf, em exprimir conteúdos psicológicos sem nenhuma espécie de modelação prévia, como se a consciência estivesse num estágio primário, sem contato com as interferências provindas do convívio social: “[...] fez ver que todos esses autores tentavam apresentar o conteúdo de suas consciências tal como era antes de ser modelado em conformidade com as exigências da vida prática”. (GOMES, 1963, p. 55). Tudo isso porque a natureza das sensações experimentadas não se prestava a modelagens lingüísticas tradicionais, sendo a técnica que possibilitou a expressão desse amálgama de emoções é o monólogo interior (também atribuído ao Impressionismo) que consiste na manifestação livre de pensamentos e emoções, na forma espontânea em que surgem na consciência, revelando realidades íntimas e confusas. Sendo imperativa a expressão, a linguagem é subvertida, a sintaxe

tradicional violada e novas palavras são criadas, pois o repertório lingüístico mostra-se limitado:

Cingindo-se a esse princípio os escritores passaram a descrever as minúcias da vida cotidiana através de infinitos detalhes e o resultado é que criaram uma nova espécie de realismo metuculoso [...] / A prática desse método deu lugar a terríveis subversões de linguagem, valores e hierarquias, e visto que os escritores se dispuseram a fixar livremente, não somente o que estava sucedendo, mas “tudo” o que estava sucedendo, foram qualificados de absurdos, imorais ou monstruosos. (GOMES, 1963, p. 56).

Gomes adota a expressão “realismo metuculoso” como sinônimo de monólogo interior, algo reforçado em estudos posteriores, como os de Afrânio Coutinho (1968):

Modernamente – é ainda Eugênio Gomes quem observa – chamou-se a esse método (não tão novo como se julgava, pois data de 1887) de apreensão artística, que é uma espécie diferente de realismo, o realismo metuculoso (cuja natureza não deve, entretanto, ser confundida por causa do nome com o da escola naturalista), chamou-se pitorescamente de *put-evey-thing-in*. (COUTINHO, 1968, p. 509).

A técnica do monólogo interior, cuja criação remonta a 1887, é atribuída a um escritor simbolista francês, Édouard Dujardin. Entretanto, como salienta Gomes (1963), foi somente com James Joyce, em 1922, que esse recurso literário difundiu-se, causando estranhamento junto à crítica e ao público leitor. Em relação ao contexto literário brasileiro, Gomes atribui a Adelino Magalhães o início da utilização dessa técnica, já em 1916, por ocasião da primeira edição de *Casos e impressões*:

[...] pode admitir-se algum debate sobre a prioridade da adoção do “monólogo interior” em outra parte, salvo no Brasil, onde é de inteira justiça que seja conferida a Adelino Magalhães/ Sua obra que é, aliás, quase toda ela um solilóquio de complicada estrutura subjetiva [...] (GOMES, 1963, p. 60).

Assim, no monólogo interior, a mente está exposta a certo conjunto de percepções e sensações e o indivíduo volta-se para seu mundo interior e concentra-se apenas na torrente de reflexões e cogitações que lhe assaltam o pensamento, verificando-se então, a ausência momentânea da consciência do espaço e do tempo convencional. No empenho de fixar o instante, aquele reduzido instante de pensamento, ocorre a reclusão interior, servindo a realidade apenas para desencadear o processo de introspecção. O fragmento do monólogo “As 21 noites de Paulo Cláudio” (1926) ilustra o estilo de livre manifestação do pensamento em que prevalece a realidade interior do narrador:

– Relâmpago de calor... Estrelou a noite. – Promete despontar lindo o dia, amanhã./ Desespero! Tenho a impressão de que já vi tudo, no mundo. – Que farei esse domingo?/ Houvesse uma máquina de provocar o vazio no cérebro, na alma... Tanto pensamento a me situar bruxamente, nestas estantes! (MAGALHÃES, 1963, p. 667).

Trata-se de uma percepção simultânea de diversos aspectos do espaço, que envolve lembranças, projeções futuras e a rápida percepção do momento atual, tudo envolvido por sensações angustiantes. O narrador foi assaltado por essas reflexões e não consegue desvencilhar-se delas.

Em Adelino Magalhães destaca-se a criação de novas palavras que visam reforçar a mensagem veiculada. Por vezes, parece que o vocábulo fica contagiado pelo conteúdo temático, como informa Gomes (1963). Como exemplo desse procedimento, citamos um fragmento do monólogo “Ontem”, de 1922: “Ontem, no bonde, o condutor ia receber o dinheiro de uma passageira, quando a cédula caiu das mãos luvadamente constrangidas ao colo de uma senhora”. (MAGALHÃES, 1963, p. 524). Nota-se que o objeto fica impregnado pelo tema, pois, o narrador projeta sobre as luvas o embaraço sentido pela dama diante do incidente. Gomes também destaca a técnica de construção textual com sobreposição de imagens e idéias, períodos e frases curtas que são caracterizadores do estilo telegráfico, recurso que confere agilidade ao pensamento, técnica, esta, tipicamente modernista, pois é verificada, por exemplo, em Oswald de Andrade.

A técnica de sobrepor frases curtas explicitada por Gomes (1963) é comparada por Moisés (1988) à rapidez com que as cenas do cinema se sobrepõem

umas às outras, procedimento que definiu de estilo cinematográfico, como explicita o autor, referindo-se à contística de Magalhães:

O discurso parece subordinar-se antes aos impulsos, aos jactos da instintividade sem peias, que à lógica ou à norma gramatical, resultando em corte subitâneos, como que tomados de empréstimo ao cinema, as sínopes inusitadas, os cabriolamentos sintáticos, as inesperadas adjetivações, reflexo do simultaneísmo das sensações ou dos planos mentais (MOISÉS, 1988, p. 212).

Para Afrânio Coutinho (1968) que ressalta, sobretudo, a influência da pintura impressionista na estética do autor, a simultaneidade ou sobreposição de descrições encontra correspondência no “pontilhismo” pictural. Trata-se da mesma técnica apontada por Gomes (1963) e Moisés (1988), entretanto, definidas de forma diferenciada por cada autor.

Coutinho (1968), como Gomes (1963) ressalta a natureza espontânea do estilo discursivo de Magalhães, que revela modos pessoais de ver e sentir o espaço, em que conteúdos da consciência de narrador e personagens são externalizados livremente: “[...] é escritor espontâneo, de primeiro jato. Linguagem em estado nascente. Daí a alta carga de poesia que corre [...]”. (Coutinho, 1968: 512). Tal técnica, que prima pela instintividade da linguagem, é também associada ao automatismo psíquico, processo de descrição pertencente ao Surrealismo, segundo o qual, o pensamento fluiria sem um ordenamento lógico aparente. Moisés (1988), da mesma forma, compara a reelaboração da linguagem em Adelino Magalhães à escrita automática dos surrealistas. Nesse aspecto ocorreria um “desmonte da linguagem” (MOISÉS, 1988, p. 212), o que daria ao discurso do escritor uma aparência confusa ou caótica. Moisés vai além das definições de Coutinho, ao considerar Magalhães precursor dessa estética no Brasil:

Expressão de hiperestesia, a feeria pressupõe uma espécie de anarquia dos sentidos ou, pelo menos, desordem da sensibilidade, fruto do exacerbamento de base. Todo esse quadro, aqui apenas esboçado, pressagia a revolução surrealista, tornando Adelino Magalhães, como a crítica bem assinalou, um autêntico precursor, quiçá em escala mundial. Quando pouco, um escritor pioneiramente moderno, mais afinado, por coincidência, com as inovações sensacionistas e intelectualizantes do grupo do *Orpheu* [...] (MOISÉS, 1988, p. 213-214).

Embora Moisés (1988) contextualize o tom anárquico nas construções verbais do autor, não deixa de ressaltar o lirismo que permeia seu estilo discursivo, característica que associada à tendência do escritor em distorcer grotescamente as imagens representativas do espaço é interpretada por Moisés como “expressionismo poético”:

E como o ser humano prevalece sobre a paisagem, ou esta sofre deformações, a modo de ectoplasmas dos protagonistas, é ao expressionismo que temos de recorrer se precisarmos de um símile visual. De onde os heróis lembrarem mais espectros, os espectros que habitam o mundo do decadentismo [...]. (MOISÉS, 1988, p. 212).

Existe uma proximidade entre as representações espaciais efetuadas pelo autor e aquelas realizadas na pintura expressionista. O julgamento depreciativo sobre a sociedade, a insatisfação diante das relações que estruturam o ambiente urbano culminariam numa transposição disforme das pessoas e do espaço físico, considerando que tanto o pintor como os personagens e o narrador estariam traduzindo sentimentos angustiantes e emoções em estado de desordem. No conto “A galinha” (1916), de Magalhães, o espaço sofre deformações a partir da projeção de sentimentos da protagonista. Esta rouba a ave para se alimentar e é tomada por sentimentos de culpa e pânico, que a levam a projetar no espaço seu quadro emocional desestruturado: “A parede da casa vizinha, um pouco lá, adiante, parecia-lhe prestes a gritar, ofegante! Parecia-lhe gritar a calmaria do espaço ensolado e ela, de respiração contida, sentia-se na angustiosa véspera de estourar”. (MAGALHÃES, 1963, p. 123). A personagem projeta no muro sensações de angústia e pânico, que encontrariam vazão através do grito. Esses sentimentos que o muro personifica, lembram a tela “O grito” (1893) de Edward Munch, pois, a imagem humana representada expressa emoções semelhantes às experimentadas pela personagem.

Coutinho (1968), discorrendo sobre a estética do autor, destaca o seu modo personalíssimo de empregar os meios de expressão. Numa época de “francesismos” e “inglesismos”, o autor buscava recursos inusitados na linguagem, objetivando intensificar sua força expressional. A escolha pela sobreposição de idéias, enumerações caóticas, excesso de adjetivações, intenso sensualismo, criação de palavras é, também a nosso ver, uma resposta ao estranhamento que o meio social urbano conturbado provocava no autor:

É o avesso da arte de escrever, para escrever, adelinicamente, isto é, expressar a coisa na sua realidade individualíssima: frases breves, parágrafos curtos, citação entre aspas da linguagem coloquial, por vezes macarrônica, ordem indireta quase sempre, exclamações, reticências. Curioso também observar a invenção de novos termos, sobretudo verbos de movimento, alterações de sentido, vocábulos arcaicos, de gíria, combinações unidas por hífen, emprego de maiúsculas e itálicos. (COUTINHO, 1968, p. 513).

Como a crítica em geral costuma destacar na obra de Magalhães, acoplado à diversificação lingüística há o uso simultâneo de todos os sentidos, sons, cheiros, impressões visuais, sabores, que são evocados ao leitor permanentemente.

Coutinho (1968), ainda, faz algumas considerações acerca dos momentos reflexivos que assaltam as personagens e configuram, por vezes, uma atmosfera que não se encerra com o final da trama, dando a impressão de projetar-se para além dos limites das páginas: “Termina, materialmente, o enredo; mas a impressão se prolonga, a atmosfera continua expandindo-se indefinidamente, como um fumo envolvente” (COUTINHO, 1968, p. 508). A afirmação do autor encontra correlação com o estudo de Anatol Rosenfeld (1969), abordado no primeiro capítulo, que desmistifica a crença na perspectiva como possibilidade de apreensão plena do homem e da natureza, o que contraria uma das peculiaridades do enredo tradicional. A falta de solução para os conflitos confirma o controle limitado do narrador moderno sobre a evolução das personagens

Eugênio Gomes (1963), ao discorrer sobre a linguagem, estilo e os temas do autor, destaca o caráter instintivo de sua obra. A vivência íntima e profunda da realidade exigiria a expressão de conteúdos psicológicos ligados à sexualidade e a determinados atributos inerentes à natureza física humana que, embora ocorresse de forma natural, era invariavelmente rejeitada como imoral e desnecessária pelo leitor:

[...] deliberadamente ou não se reproduz a carne viva de algumas experiências cruciais, vividas na intimidade profunda de seus seres por forma que sem os recursos da psicanálise não haveria como surpreender as origens do excesso em que incidem em matéria de coisas pudentas. (GOMES, 1963, p. 53).

Segundo Gomes, o conteúdo fisiológico dos escritos de Magalhães, sobretudo o sexual, tem motivações subconscientes, devendo ser compreendido à luz de explicações psicanalíticas, não devendo ser julgados arbitrariamente. O autor ressalta que o grotesco e o prosaico que envolve o relato de conteúdos dessa natureza lembram o estilo realista e cômico de Rabelais. De acordo com estudos de Mikhail Bakhtin (1998), Rabelais, por meio da exacerbação na contextualização de aspectos relativos à natureza humana, fisiológica e sexual, buscou combater a repressão e o interdito que pairavam sobre esses assuntos.

Assim como Gomes (1963), Massaud Moisés (1988) compara o realismo do escritor ao de Rabelais, pela coragem em expressar conteúdos considerados censuráveis e, ainda que grotescos, com grande vivacidade popular, algo que difere seu naturalismo daquele pertencente à escola de Zola, uma vez que isento de condenações morais ou intuítos sociais reformadores: “Realismo sem teses ou intuítos reformadores, [...], sem entraves morais, antes resultado de uma intuição agudamente voltada para o mundo em derredor que de uma opção ideológica ou intelectual”. (MOISÉS, 1988, p. 211).

Parte da crítica, no entanto, rejeitou a literatura de Magalhães, por ocasião das primeiras publicações, devido a presença dessas expressões consideradas grotescas ou inapropriadas, segundo os conceitos morais da época. Como aponta Nestor Vitor (1979), referindo-se a alguns contos de *Visões, cenas e perfis* (1918),

Todas as cenas que descreves traem a tua obsessão pelo obsceno ou pelo repugnante de qualquer modo. “A Festa Familiar em Casa do Teles” e aquele horrível trabalho que vem quase em meio do livro, “O Suicídio da Engole-Homem”, por exemplo, não podiam ser executados mais escatologicamente do que são. (VITOR, 1979, p.117).

Alceu Amoroso Lima (1966) escreveu um artigo em 1920 mostrando, como Nestor Vitor, não concordar com o estilo discursivo de Magalhães que contava com expressões julgadas obscenas de acordo com o padrão moral do crítico e também de grande parte dos leitores da época. A liberdade em reelaborar a linguagem, que divergia do convencionalismo formal em voga, era para Lima demonstração de falta de intelectualidade e de preparo profissional. Assim, julgava

que a obra do autor não teria repercussão devido à desordem de seu estilo, apesar de reconhecer o seu talento.

Eugênio Gomes (1963), como mostrado, defende a idéia de que a instintividade do autor em abordar conteúdos de ordem fisiológica, incluindo-se aí a sexualidade, deveria ser analisada de acordo com a ciência psicanalítica. No entanto, os estudos sobre o subconsciente, a libido, as sublimações, etc., de Sigmund Freud, estavam começando a ser divulgados durante a *Belle Époque*, sendo ainda de significado obscuro para grande parte dos intelectuais brasileiros. A escolha por um vocabulário considerado vulgar em relação aos valores morais da época, quando comparados ao estilo direto, grotesco e realista de Rabelais, ganham uma nova perspectiva de compreensão. Assim, revela-se essa face realista de Adelino Magalhães, que pretende também romper com a censura e o interdito que pairam sobre a natureza humana. Coutinho (1968) aponta, como Gomes, conteúdos que revelam material de ordem subconsciente na contística do autor:

Ora, como o autor é uma personalidade rica de conteúdo, temos aí um documento psicológico de primeira ordem, onde, através do eu, encontramos a expressão do humano./ Subconsciente, libido, sublimações, sonho, erotismo recalcado, impressões pré-lógicas, lapsos, associações, toda a teoria psicanalítica está aí explorada sem rigor, mas com acerto instintivo, como convém à obra de arte. (COUTINHO, 1968, p. 513).

Embora Alceu Amoroso Lima (1966), sob o impacto das primeiras publicações, rejeite a obra de Magalhães, anos depois ele demonstra tê-la finalmente compreendido e a reabilita em 1959, passando a considerar o autor um precursor independente do modernismo. Juntamente com outros escritores, Adelino Magalhães fez parte da revista *Festa*, que marcou profundamente a renovação de nossas letras. Lima reconhece que o escritor

[...] foi um pós-simbolista precursor da corrente espiritualista do Modernismo, que iria marcar profundamente a renovação das nossas letras de então pela obra de um grupo de jovens na revista *Festa* (1928-29 – 1934-35). (LIMA, 1959, p. 73).

Assis Brasil (1980) relega ao escritor, como o faz Amoroso Lima (1959), o papel de precursor do Modernismo no que se refere, sobretudo, à prática do contraponto e do monólogo interior. Esse crítico ressalta que o realismo de Magalhães tendia a uma subjetivação e idealização do espaço social, diferente de uma descrição simplesmente crua ou racional do espaço. Além disso, reconhece o estilo impressionista de seus escritos e informa que, juntamente com Mário de Andrade, Magalhães foi responsável pela fixação de algumas técnicas de composição essenciais à renovação da literatura brasileira.

Constata-se que entre a crítica, não há um consenso que defina com precisão o estilo adotado pelo autor. Afrânio Coutinho (1968) e Eugênio Gomes (1963) o definem como impressionista devido ao estilo de livre manifestação de pensamentos, à representação do espaço por meio de sugestões de movimentos, à justaposição de idéias aparentemente desconectadas etc. Coutinho (1968), como Massaud Moisés (1988) e Assis Brasil (1980), compara essa desconexão da linguagem à escrita automática dos surrealistas. No entanto, há entre esses mesmos críticos quem defenda a hipótese de um expressionismo poético, pela associação do grotesco às emoções e a distorção no retrato das personagens.

Embora cada crítico enquadre a obra de Magalhães em tendências diferentes, o certo é que seus julgamentos mostram traços comuns à escrita do autor, como a fragmentação da linguagem, e a distorção que o espaço sofre devido à subjetividade exacerbada. É sobretudo nesse aspecto, que ele se diferencia dos outros prosadores, desde o Romantismo até os anos que antecederam o Modernismo. Segundo Coutinho (1968), os recursos estéticos utilizados pelo autor foram praticados de forma semelhante, anteriormente, por Raul Pompéia, Graça Aranha e, sutilmente, por Rocha Pombo. Esse crítico é ainda categórico em afirmar que Magalhães superou esses escritores diluindo o enredo e reduzindo muito de seus escritos a sucessões de impressões e sensações.

Conforme Eugênio Gomes (1963), as primeiras coletâneas de contos do autor causaram estranhamento junto aos leitores e à crítica da época. Isso porque, o escritor fez uso de recursos estéticos ainda desconhecidos no Brasil e atribuídos ao Simbolismo europeu que, como aponta Alfredo Bosi (1999), não foram transpostos para nossa realidade artístico-literária na mesma época em que foram observados na Europa. Foi somente com o Modernismo que as técnicas desenvolvidas pelos franceses Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e alguns

autores ingleses e alemães, no que tange ao Imagismo e ao Expressionismo respectivamente, foram incorporadas à praxe de composição dos autores brasileiros. Após 1922, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, nossos representantes mais expressivos da fase inicial do Modernismo, apressaram-se em aplicar em sua literatura procedimentos iniciados na Europa a partir do Simbolismo francês.

Por volta de 1880, a pintura impressionista, que deu origem ao Neo-impressionismo, ao Expressionismo, ao Cubismo e ao Abstracionismo, entre outras tendências estéticas condicionaram, como não poderia deixar de ser, outras formas de manifestação artística, como a escultura e a literatura. É normal que esse amálgama de tendências estéticas tivesse influenciado tanto os autores estrangeiros como os brasileiros. Assim, temos Adelino Magalhães como receptor dessa corrente de estilos. Sua aguçada sensibilidade propiciou-lhe a consciência de inovações ainda em estado latente no Brasil, permitindo-lhe, a nosso ver, e como Alceu Amoroso Lima (1959) e Assis Brasil (1980) apontam, a alcunha de pré-modernista, ao menos no que respeita à corrente reflexiva e introspectiva desenvolvidas na literatura brasileira até os dias de hoje.

Adelino Magalhães, andando pelas ruas do Rio de Janeiro, freqüentando bares, festas, lojas comerciais, casas de amigos, acompanhando o progresso da cidade, o cotidiano da população, absorve todas essas imagens de uma forma peculiar. O autor não pretende fazer um retrato objetivo e uma análise racional da realidade social ou humana com que se depara diariamente ou talvez os fatos sejam tão complexos e atordoantes para ele que lhe seja impossível produzir imagens coerentes. É muito comum o ambiente urbano ser reproduzido de forma distorcida, em imagens luminosas ou sombreadas, cores intensas, cheiros e forte sonoridade. O autor permite que sentimentos diversos, em geral depressivos e angustiantes, modelem as cenas apreendidas da cidade, como nesse fragmento de “Avante! Avante!”(1920):

Recordou-se daquela tarde ainda, em que passando por um ancestral casebre da Rua Senhor dos Passos, deparou com umas crianças maltrapilhas brincando, em mui anêmica moleza, sobre a calçada, enquanto um espectro de mulher espiava, pela rótula, com um monstrengo petiz ao colo e um homem-barbas, em mangas de camisa, batia pregos em uma tábua, renitente e rancoroso, no reduzido e sórdido espaço escuro. E pensou, sacudido por esfuziante surto de mágoa [...]. (MAGALHÃES, 1963, p. 363-364).

Aqui, a realidade não é captada em estado de repouso, pois a intenção é criar imagens em atividade, colaborando para isso a enumeração de ações e qualificações, verbos no gerúndio e no pretérito imperfeito, o que também torna a cena atual, além de causar a sensação de simultaneidade de todos os detalhes descritos, para esse efeito contribui a sobreposição de imagens (definida como estilo cinematográfico, dentre outras classificações). A impressão do casebre obedece a uma lógica subjetiva, em que o espaço é interpretado de forma muito pessoal, distanciando-se da realidade aparente, e dependente do estado interior do narrador que, provavelmente, deprecia as condições subumanas da população. Os adjetivos utilizados, o tom sombreado da atmosfera, a aliteração da letra “m”, que intensifica o estado anêmico das crianças, são um conjunto de procedimentos que visam causar efeitos predeterminados sobre o leitor, um deles seria o da rejeição ao ambiente. Não é uma descrição racional, mas emocional, em que a verdade se constitui a partir do modo pessoal de ver e de sentir.

Eugênio Gomes (1963) evidencia a forma escolhida pelo autor para compor a sua literatura e chama a atenção, sobretudo, para a prática do monólogo interior. Ao pensarmos em tudo o que essa técnica de livre expressão de pensamentos envolve, em relação à Magalhães, verificaremos o quanto são constantes em sua obra os delírios, as divagações em estados de sonolência ou semi-consciência, a efusão de um eu-poético aparentemente alheio à realidade, ocupado somente em externar suas mais recônditas percepções. Narrador e personagens agem, como aponta Gomes, por instinto, seguindo o ritmo de seus impulsos.

Adelino Magalhães foi um escritor aderido à realidade de seu tempo. Embora privilegiasse seu mundo psicológico, não se esquivava em relatar o contexto social, as mobilizações trabalhistas, a repressão policial, a pobreza, o descaso das autoridades, etc. De forma geral, a crítica não se detém nesses aspectos, mas procura abordar o estilo do autor, a forma insólita que seus contos assumem, sobretudo para os padrões da época.

Como vimos, a forma de exploração do subconsciente, que possibilitou o surgimento das vanguardas como o Expressionismo e o Surrealismo, teve origem com o movimento simbolista europeu. Adelino Magalhães foi um dos primeiros prosadores brasileiros a realizar uma literatura que contemplasse técnicas de expressão atribuídas a diversos movimentos de vanguarda, com elevado nível de

padrão estético. O gênero narrativo brasileiro, do Romantismo ao Pré-Modernismo, experimentou mudanças significativas na forma de abordagem temática. Porém, Magalhães intensificou os processos de elaboração da linguagem, fragmentando as impressões do espaço e criando imagens com forte apelo visual, sonoro e olfativo, algo apenas iniciado por Raul Pompéia.

Os estudos efetuados nessa oportunidade sobre as representações do espaço mostraram que a realidade urbana do Rio de Janeiro foi retratada de forma diferenciada ao longo do século XIX, sendo perceptível, em alguns casos, níveis elevados de subjetivação das imagens que constroem os diversos tipos de ambientação. As informações históricas sobre a *Belle Époque*, principalmente daquelas que se referem à cidade fluminense, revelaram os significados desse momento de tentativa de transformação da sociedade e as conseqüências negativas observadas, sobretudo, no cotidiano da população financeiramente menos favorecida.

Também foi relevante para nossa pesquisa conhecer a opinião da crítica sobre a sociedade e a literatura desse período que antecedeu o Modernismo, momento em que Adelino Magalhães inicia sua carreira como prosador. A abordagem sobre a produção literária do autor, baseada nas informações de diversos estudiosos da literatura, esclareceram sobre o estilo de reconstrução da realidade verificados na contística do autor. Todas as informações constantes nessa parte do nosso trabalho fornecem subsídios que enriquecerão a análise do *corpus* selecionado a ser realizada no próximo capítulo.

4 O ESPAÇO URBANO EM CONTOS DE ADELINO MAGALHÃES

No momento em que Adelino Magalhães inicia sua carreira como escritor, em (1916), os moradores do Rio de Janeiro já experimentavam as condições adversas da reestruturação física e social da cidade. Em grande parte de sua obra, o autor comporta-se como um observador sempre atento às mínimas atitudes e gestos dos populares que transitam pelas vias públicas, centrais e suburbanas. Os flagrantes do cotidiano são captados em detalhes e reelaborados pelo modo personalíssimo do autor. A experiência do convívio diário com a população só é registrada após uma esmerada remodelação das imagens. Nesse intuito o escritor fluminense apropria-se de inúmeros recursos artísticos, não se contentando apenas com os procedimentos habituais de construção estética.

Magalhães situou a maior parte de sua obra na cidade do Rio de Janeiro. Os inúmeros exemplos de sua contística focalizam aspectos diferenciados das relações efetuadas entre os moradores e o espaço urbano. Na impossibilidade de analisarmos um número maior de contos, selecionamos aqueles que possuem um alto nível de subjetivação da realidade, mas que também apresentam, de forma clara, aspectos concretos do espaço social e físico da cidade. Objetivamos demonstrar, por meio da análise da representação espacial em seus contos, que, invariavelmente, as relações urbanas revelam personagens em conflito consigo mesmas e com o meio social no qual estão inseridas.

4.1 A PRESENÇA DO “GARI” NA RUA DESERTA

O conto “Gari”, de *Casos e impressões* (1916), é exemplo de um procedimento estilístico muito comum na escrita de Adelino Magalhães: a recordação de fatos encerrados num passado distante, que aflora na memória por ocasião de um incidente ou de outra motivação ocorrida no presente, técnica, esta, que consiste numa das características do Impressionismo literário, que prima pelo registro das sensações e emoções trazidas pela lembrança. O narrador protagonista, ao reencontrar um importante amigo (agora transformado em gari),

após vários anos de separação, inicia, imediatamente, um processo de reflexão, cujo conteúdo evolve as lembranças da adolescência, o momento atual e as cogitações existenciais, que visam à compreensão dos fatos que culminaram em desilusão e desencanto existencial:

[...] e dando novo trabalho ao cérebro, para apagar a duêndica impressão, esforcei-me por vestir aquele homem com a roupa com que eu o vira 'aquele dia' e por manejá-lo com os gestos com que 'naquele dia' eu o vira... /E por escutá-lo, com a voz 'daquele dia' e por embeber-me no seu olhar 'daquele dia!' [...] (MAGALHÃES, 1963, p. 168).

A personagem, ao rever seu amigo, é imediatamente assaltada por emoções e sensações adormecidas, como o sentimento de amor ou afeição que nutria pelo rapaz. A conjugação verbal no pretérito intercala as remotas recordações com o momento do encontro, confirmando a pretensão de presentificar as recordações. De acordo com Anatol Rosenfeld (1969), para reavivar as experiências guardadas no passado, deve-se encará-lo como atual: “Para fazê-lo ressurgir em toda a sua pujança, como presença atual, não se pode narrá-lo como passado”. (ROSENFELD, 1969, p. 83).

Segundo esse autor, os fatos ou acontecimentos não ficam armazenados no pensamento em espaços temporais distintos, pois, “Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas”. (ROSENFELD, 1969, p. 82). O passado, resgatado através do movimento da mente, pode desencadear reações emocionais mais contundentes que as imagens e as impressões do presente. O protagonista, ao rever o amigo, sente-se impelido a reavivar as lembranças. Como veremos a seguir, as experiências vividas por ambos na adolescência deixaram seqüelas emocionais permanentes e o protagonista quer revesti-las de concretude, por ocasião desse encontro.

As personagens sempre pertenceram a estratos sociais distintos. A amizade entre elas foi coibida pela intolerância e preconceitos da família do protagonista, que considerava a relação entre os dois perniciososa. Essa separação foi muito dolorosa para ambos, mas as mágoas e ressentimentos resistiram ao tempo,

resultando em frustração e desilusão que os acompanharam por toda a idade adulta. Quando o narrador vislumbra o gari varrendo as ruas, fica muito impressionado com sua aparência desfigurada pelos trajés em farrapos:

Ele tinha a cara quase coberta pelos desbotados destroços do chapéu; mas virou-a um instante, e eu vi bem que era ele./ De mais a mais, o corpo em cedilha era o dele; os cabelos entre castanho e louro, de uma cor encardida, eram os dele... Era dele o movimento indolente, resignado e nostálgico, que mal fazia ondular a blusa azul, desbotada, e a desbotada calça rasgada, de cor perdida, de bruma. / Até o modo de pegar na vassoura deveria ser o dele. (MAGALHÃES, 1963, p. 168).

Ao protagonista, ver seu antigo amigo, após tantos anos, como varredor de ruas, numa situação que ele descreve como de quase indignação, causa má impressão e ocorre a rejeição dessa imagem presente, pois sente-se incapaz de elaborar essa realidade, uma vez que prefere preservar na consciência a sua antiga aparência. As recordações da adolescência, quando houve um período de convivência entre os dois, despertam sentimentos agradáveis, diferente do momento do reencontro, em que a personagem principal sente medo do contato, além de ficar decepcionada com a atual imagem do amigo.

O espaço é configurado gradualmente, juntamente com as impressões que o protagonista tem do gari. Essa seria uma forma dinâmica de incorporar o espaço em narrativas, em que os objetos são descritos juntamente com as avaliações subjetivas efetuadas sobre a personagem, o que exerce um papel fundamental em sua caracterização. O espaço vai sendo construído por meio da avaliação pessoal do narrador, que desaprova a aparência do varredor. Ocorre a repetição de palavras e também de uma parte delas, como se a frase anterior fosse retomada na seguinte, o que imita o gesto repetitivo do gari ao varrer a calçada. A repetição da sílaba inicial das palavras, que descrevem o chapéu (desbotado e destroçado) acentua o estado deplorável do objeto. O pronome “deles” aparece mais de uma vez, numa posição semelhante a da anáfora em poesias. Esse estilo de descrição, com repetições e enumeração de informações, imprime movimento à cena. Entretanto, o comportamento do gari, interpretado como apático, preso às lembranças, e a descrição da blusa como pouco ondulada, conotam imobilidade. Existe o olhar fixo e concentrado do protagonista sobre a cena em que, de longe,

vislumbra o gari, mas a mente que a descreve está em movimento, procurando detalhar o quadro desse instante em que ele contempla a sua imagem. A cor do gari, qualificada como “perdida de bruma”, configura a impossibilidade de um contato entre os dois. O antigo desejo de estar ao seu lado transformou-se em um ideal platônico, em outras palavras, sem esperanças de ser realizado.

Embora o aspecto do gari esteja condizente com a realidade de um trabalhador em contato permanente com o lixo e cuja remuneração não permite cuidados adequados com a aparência, a sua caracterização obedece à impressão particular do narrador, que reconhece estar intuindo quando aponta nele as mesmas características do passado: “Questão de intuição; de mais que probabilidades”. (MAGALHÃES, 1963, p. 168). O retrato efetuado revela uma imagem completamente desfigurada pelas vestes sujas e rasgadas. A situação econômica favorável do protagonista, bem diferente da difícil realidade do gari, leva-o a um forte sentimento de piedade por alguém que ele sempre admirou e para quem imaginava, provavelmente, um futuro mais generoso. Embora, o narrador possa exagerar na percepção da decadência do gari, é importante ressaltar que a cidade oferecia poucas oportunidades de ascensão profissional aos menos afortunados, como educação escolar de qualidade, por exemplo. Assim, para muitos, até para os mais sensíveis, a alternativa que restava como meio de sobrevivência era ocupar-se de tarefas braçais, agressivas à saúde e, geralmente, mal remuneradas. O choque experimentado pelo protagonista resulta da surpresa inesperada do reencontro, mas, principalmente, da contradição entre a imagem que ele guardou na memória e esta em que encontra o amigo todo maltrapilho. Na verdade, a personagem prefere as lembranças e o ideal que construiu do que esse presente que quer impor-se abruptamente.

Entretanto, ironicamente, ele que não se encontra numa circunstância de privação material ou de marginalização como a do gari, de quem se apieda, sente-se carente e infeliz, numa situação também digna de compaixão:

Fujo da tétrica chateza de tudo, e cada vez me sinto mais longínquo do país onde brotam as alegrias fáceis; e cada vez mais isolado, mais transido de solidão, eu vou pela grande rua deserta, varrendo o cisco dos meus sonhos dispersos, retalhados entre misérias tantas![...]. (MAGALHÃES, 1963, p. 172).

Diante desse vazio existencial, seguindo por uma rua em que não vislumbra nenhuma esperança, motivação ou alento ele encontra o gari, que concretiza sua obsessão por um passado não superado, que, por sua vez, lhe impossibilita de viver o presente e alimentar sonhos possíveis de serem realizados. O narrador enumera e soma descrições que comprovam seu quadro de indigência espiritual e emocional (a expressão “mais” aparece três vezes). A sonoridade da oclusiva “t” (tétrica, chateza, transido, retalhados) acentua o sentimento de tristeza, também verificado no contraponto efetuado com a sonoridade aberta da expressão “alegrias fáceis”. O encontro consonantal “tr” aparece mais de uma vez e também remete à palavra tristeza, que não se encontra registrada nesse fragmento, mas é o sentimento externalizado pelo protagonista. A construção das imagens revela, simultaneamente, imobilidade e estaticidade. O protagonista afirma estar em movimento, caminhando por essa rua deserta e ampla, entretanto, seu estado interior indica letargia ou incapacidade de transformar sua existência.

O fato de ele reconhecer no gari os mesmos gestos e a mesma aparência de seu antigo amigo comprova a atualização imediata das recordações, como se o tempo não tivesse passado ou os anos não existissem. Isso demonstra que a percepção da passagem temporal é relativa e depende dos sentimentos e emoções que ficam associados aos eventos ou aos acontecimentos. A descrição do corpo do gari, recurvado, refere-se à posição normal de alguém que maneja uma vassoura, no entanto, o registro dessa percepção confirma uma avaliação que destitui o gari de altivez ou orgulho. Trata-se de um gesto corporal que revelaria um sentimento de humilhação.

A contemplação, que dura poucos instantes, é suficiente para que uma interpretação subjetiva dos gestos corporais e da expressão facial do gari seja realizada. O narrador, ao julgar as reações do seu antigo amigo, está, ele próprio, envolvido em sentimentos de mágoa e receia ser rejeitado, já que foi sua a iniciativa pelo rompimento do relacionamento vivido entre os dois. As diferenças sociais e culturais, além do longo período de separação, representam uma barreira natural que dificulta a aproximação. A expressão do gari, contemplada à distância, é interpretada negativamente. Ódio e ressentimento são sentidos em seu olhar:

Apesar de estar muito de lado e um tanto longe, virando-se de brusco, encarou-me como se meu olhar lhe houvesse varado o corpo, molestando-o; ou como se um sentido de visão estivesse espalhado por toda a pele dele. O olhar foi tão selvagem, tão revoltado, tão ameaçador, que acovardado, continuei precipitadamente o caminho, tomando pela vizinha esquina; e deixei-o lá, cedilhando pesadonamente e rancorosamente o cabo de vassoura. (MAGALHÃES, 1963, p.168).

Trata-se de uma tentativa de apreender plenamente o espaço, identificando-se com o objeto representado. Para relatar o quanto o seu olhar atingiu profundamente o varredor de ruas, o narrador envolve todo o corpo deste nessa percepção. Parece inserir-se no corpo do gari, para poder descrever o poder do seu olhar sobre ele, ou o que significou essa apreensão incisiva. Como informa Gomes (1963), essa técnica de percepção do espaço é peculiar ao Impressionismo. Existe a tentativa de revelar a realidade exterior e a psíquica simultaneamente. Nesse caso, fica evidente o choque emocional experimentado pelo gari, que retribuiu o olhar sobre si com uma expressão descrita como ameaçadora. O relato dessa visão sobre o espaço não privilegia uma representação exata da realidade, mas a impressão sobre ela, ou seja, algo subjetivo ou pessoal. O narrador busca recursos inusitados na linguagem procurando fazer um retrato do espaço que esteja mais de acordo com a sua percepção pessoal. Para isso, enumera qualificações e transforma adjetivos e substantivos em advérbios, procurando registrar fielmente as sensações que experimentou. As expressões “pesadonamente” e “rancorosamente” mostram o que a personagem principal sentiu nesse relance de olhares em que se configurou uma atmosfera muito forte de rejeição e mágoa.

A partir desse julgamento particular, o protagonista, supondo-se rejeitado, foge, evitando o encontro: “Correra daquele homem como se houvesse corrido de um espectro, infantilmente; e naquele momento, envergonhado, sentia-me invadir uma desconfiança atroz da minha madureza de ânimo”. (MAGALHÃES, 1963, p. 168). Por outro lado, ao afastar-se do gari, a personagem demonstra preferir a idealização à realidade que não lhe é atraente. Na verdade não é essa pessoa, com quem cruzou olhares, o objeto de seu desejo, mas aquela construída em sua consciência e presente em sua lembrança. O narrador/personagem sente a presença de seu amigo como a de um fantasma a persegui-lo. Em outras palavras,

não consegue desvencilhar-se das recordações e das marcas emocionais adquiridas através do tempo.

Essa percepção subjetiva da expressão facial e dos gestos corporais do seu antigo amigo, vista como ameaçadora e rancorosa, bem como a tentativa em reavivar as imagens presentes em sua memória, mostra que o narrador está sentimentalmente envolvido nos relatos que efetua. As fortes emoções e a mágoa que acompanham o registro das lembranças impedem que o passado seja esquecido. Ele avalia o gari condicionado pelas frustrações e decepções que permaneceram através do tempo. O estudo de Anatol Rosenfeld (1969) sobre o narrador moderno contextualiza o observado nesse conto, em que o narrador está muito envolvido nos fatos que relata, o que, por sua vez, impossibilita descrições objetivas ou racionais:

O romance se passa no íntimo do narrador, as perspectivas se borram, as pessoas se fragmentam, visto que a cronologia se confunde no tempo vivido; a reminiscência transforma o passado em atualidade. Como o narrador já não se encontra fora da situação narrada e sim profundamente envolvida nela não há a distância que produz a visão perspectívica. (ROSENFELD, 1969, p. 92).

O protagonista, ao reconhecer todas as características do amigo, como a cor do cabelo (encardida) e o mesmo modo de segurar a vassoura, o incorpora ao espaço da cidade, como se aquela atual circunstância se ajustasse a ele. Desse modo, os liames entre espaço e personagem apresentam-se bastante tênues, revelando que uma das funções do ambiente e de seus objetos é funcionar como complemento das características da personagem. Outro argumento a favor dessa integração é a informação de que o gari desaparece na cidade: “Sumiu-se ele por aí depois, nesse tumulto cataclísmico da cidade...”. (MAGALHÃES, 1963, p.168). O gari, portanto, é incorporado ao espaço urbano. Assim, suas qualificações negativas são estendidas à cidade. Em outras palavras, o narrador vê o Rio de Janeiro como roto e decadente.

Ressaltamos que a atitude introspectiva do gari também se configura como um mecanismo de defesa ao excesso de estímulos (sonoros, visuais, mecânicos) que fazem parte da rotina dos moradores das grandes metrópoles. Objetivando preservar a integridade psíquica, o cidadão passa a proteger-se de

situações que ameaçam sua integridade física e psicológica. Ao qualificar a cidade de cataclísmica e tumultuosa, o narrador expõe sua visão depreciativa e assustadora do espaço urbano. Seu julgamento pode ser justificado pelo crescimento desordenado e incontrolável das metrópoles modernas, o que as transforma em um ambiente opressivo e angustiante. Além disso, o Rio de Janeiro também é compreendido pelo narrador como moralmente degradado, capaz de corromper as pessoas que se deixam seduzir pelo seu falso esplendor, inutilizando suas vidas. Essa opinião, que provavelmente ele não tinha na adolescência, são projetadas sobre a memória como uma antevisão negativa do Rio de Janeiro durante a *Belle Époque*. Em outras palavras, a avaliação do passado fica sujeita a percepções efetuadas a partir do presente. É bom lembrar que o narrador, durante a adolescência morava em São Paulo, e à distância ele faria um julgamento sobre a capital carioca:

...] bailarinas cor-de-rosa levando a gente à perdição, entre taças de cristal, faiscando à luz berrante das lâmpadas. Neste Rio que eu procurava divisar ao longe, na adolorada volúpia dos crepúsculos, como se ele houvesse sacudido seu monstruoso ser, na incontinência cataclísmica de um triunfo! Longínquo Rio que me parecia, assim, uma plácida inquietude, um halo em que se estrebucham, vaporosamente, as energias; uma fraqueza lânguida, rósea de antagonismo; uma luta de braços que se deixam cair molemente sobre alheios ombros. (MAGALHÃES, 1963, p. 171).

Nesse fragmento, o narrador faz uma descrição da vida noturna do Rio de Janeiro, que conota simultaneamente prazer e sofrimento, percebidos na expressão antitética “adolorada volúpia”. Deixar-se seduzir pelo encanto das belas mulheres poderia trazer, ao narrador e a outros, uma satisfação momentânea, mas dissabores futuros, provavelmente pelo desgaste físico e mental advindos desse tipo de diversão. Essa constatação é baseada na informação de que a energia das pessoas (inclusive a dele) se esvaeceria. A cor rósea, que ajuda a caracterizar o ambiente, também conota debilidade e languidez.

O destaque dado ao brilho do cristal, às luzes e às bailarinas descritas como bonecas revela a artificialidade das relações. Aliás, a sinestesia, que descreve a luz das lâmpadas como berrantes, intensifica a sensação de desconforto e opressão que o ambiente provoca. A claridade ofuscante deturpa a imagem real do espaço e imprime seu brilho ao luxo e a ao progresso ilusório observado na

cidade, ilusão que, por extensão, qualifica todo o período da *Belle Époque*. A cidade é apreendida e revelada em seus aspectos contraditórios. Na antítese “plácida inquietude” revela-se o ambiente que, apenas aparentemente, traria tranqüilidade interior aos seus freqüentadores. Como Lewis Mumford (1998) alerta, trata-se da falsa crença na felicidade, que valoriza um estilo de vida insípido e destituído de valor humano.

O narrador qualifica o Rio de Janeiro de monstruoso, ou seja, muito perigoso. Permanecer nessa cidade ou em outra, também moderna, seria como estar em um labirinto, cujos caminhos podem ser apenas armadilhas disfarçadas de saída. É oportuno salientar, que nas grandes metrópoles, o indivíduo está sujeito às ameaças do trânsito, da criminalidade e a outros fatores menos acidentais como a competitividade entre os cidadãos. Nesse caso, o outro é sentido como uma ameaça à integridade pessoal.

Essa impressão de estar confinado em um labirinto também se configura quando o narrador/personagem confessa estar sem esperanças e prossegue sem noção de como será o seu futuro: “Por instinto eu vou, sem sensações, assim como que amodorrado numa decadente feeria, deslembado; sem experiência eu vou, depois da banalidade de desilusões incontáveis: - e vou sem oriente, apesar de ter sonhado...” (MAGALHÃES 1963, p. 173). Omar Calabrese (1987) compara esse estado de confusão, em que o indivíduo perde a capacidade de tomar decisões e transformar positivamente o curso de sua existência, com a sensação de estar perdido dentro de um labirinto. Estabelecendo uma relação entre sua condição de abatimento mental e emocional e as peculiaridades do espaço urbano, caracterizadas pelo narrador como responsáveis pela gradual e irreversível perda de energias, conclui-se que a cidade foi também causadora da desdita da personagem:

É que realmente a vida tem-se-me tomado, há tempos, uma feição de desânimo asfixiante, de tédio enlouquecedor/ Um fim que já não almejo... uma carreira incoerente que me faz avançar, à procura de um sonho lá de trás. (MAGALHÃES, 1963, p. 174).

Pode-se dizer que o protagonista optou por um modo de vida que não lhe trouxe felicidade, em outras palavras, ele escolheu caminhos errados.

Como o informado, ao rever seu antigo amigo varrendo as ruas da cidade, o narrador é movido em direção ao passado e quer desfazer-se da impressão negativa que a aparência do mesmo e o choque do reencontro lhe causaram, revestindo a imagem do amigo com as características presentes em sua memória. No entanto, o passado, avaliado da perspectiva atual, também é passível de projeções depreciativas. O espaço vai sendo configurado a partir das recordações da personagem principal que são reveladas em meio a sentimentos de nostalgia e tristeza. Trata-se de uma forma dinâmica de incluir o espaço em narrativas, cuja função no conto seria de confirmar o estado emocional da personagem principal:

[...] no mesmo espaço minguado, as esburacadas paredes de papel desbotado e solto, e o teto muito sujo, rendilhado de teias de aranha, pareciam bater palmas!/ Pareciam bater palmas, pareciam sorrir os mulambos de papel, caídos, numa desenvoltura de desiludidos; e as caídas teias, do teto, que se balançavam, sorrindo docemente, à ameaçadora carranca do tempo [...]. (MAGALHÃES, 1963, p. 170).

Como o passado não é estático, sua configuração se altera de acordo com a percepção da personagem, que está condicionada à instabilidade dos estados anímicos. Conforme A. A. Mendilow,

O passado não é absoluto, mas relativo; não progride através de simples acumulação; toda a sua forma e significância mudam continuamente. Por fim a sua vida inteira cai num padrão no qual todas as partes separadas mantêm-se unidas num relacionamento inevitável que dá significado ao presente. (MENDILOW, 1972, p.145).

A significação das recordações altera-se de acordo com as emoções do presente. Como houve a desilusão, o ressentimento, a culpa e a dor da perda, o passado é reconstruído através dessas sensações. Por isso, não pode ser descrito de forma positiva, mas conotando amargura e desesperança. A descrição de um espaço em vias de degradação representa um mau agouro, que destitui de esperança e alegria o desenlace do relacionamento dos dois. Ao personificar as folhas de papel na parede como desiludidas, o narrador está projetando, no passado, presságios de sua própria existência. Na frase “sorrindo docemente, à

ameaçadora carranca do tempo” existe a junção de duas impressões sensoriais (sinestesia), além disso, ocorre uma personificação do espaço físico. Por meio desses recursos acentua-se a força expressional das imagens, que conotam desesperança e desilusão. Pode-se dizer que o narrador aceitou passivamente seu futuro como uma realidade inexorável. Isso porque, o tempo passa, mas as marcas emocionais permanecem e por essa razão o passado não pode ser superado.

O estreito espaço da sala também desperta sensações de angústia na personagem que projeta nesse ambiente, olhando na perspectiva do presente, as emoções depressivas que traz dentro de si, assim, forma-se, por conta da configuração desagradável desse espaço, uma atmosfera de pesar e desconforto que envolve a personagem. Essa seria outra peculiaridade atribuída ao ambiente, contextualizada por Osman Lins (1976). A existência do protagonista está condicionada por essas imagens que revelam um passado de ruínas. Não obstante tudo isso, ainda há um movimento assustador nas paredes e no teto, como se fosse de mortos vivos que, ironicamente, estariam rindo de alguém que acreditou na sorte, mas cuja desdita estava determinada há tempos. São imagens de decadência, falta de esperança e de morte, descritas por meio de percepções visuais, que despertam também o olfato. A repetição de sons sibilantes e as palavras no plural reforçam a sensação desagradável do ambiente. Sibilantes e oclusivas intercalam-se e conotam movimento na descrição desse espaço, cuja significação, veiculada pelas imagens, remete ao inverso, isto é, à estaticidade da morte. O forte envolvimento emocional do narrador na configuração das imagens que retratam o passado contribui para a perenização desse instante através dos anos.

A atitude freqüente no conto, da projeção sobre os objetos de sentimentos e emoções, lembra-nos Gaston Bachelard (1978), quando este informa ser essa uma das atitudes que objetivam a auto-compreensão pela personagem. Assim, o espaço passaria a representá-la. É esse movimento da mente o que estabelece uma relação de intimidade entre o ambiente e a personagem, que passa a se identificar com esse espaço e os diferentes objetos que ele contém.

Por ocasião do remodelamento do espaço urbano do Rio de Janeiro, no início do século XX, as formas de práticas culturais (arte, costumes, religião, etc.) foram reprimidas e deveriam ser suplantadas em nome do pacote de transformações sociais que estava sendo implantado no Rio de Janeiro. O que vemos na atualidade é que muitas atividades culturais remanescentes do século XIX, ou se extinguíram

ou sofreram interferências providas de práticas massificadoras, que romperam com o processo natural de evolução dos diferentes tipos de formas culturais.

Note-se que, no conto ora analisado, no passado, antes de se transformar num gari, vestido em trajas rotos e sujos, o personagem tocava sanfona, um símbolo de manifestação artístico popular. A imagem desse sanfoneiro desaparece e no seu lugar surge a do trabalhador. Não há perspectiva de reversão dessa situação, em que o gari foi forçado a desistir de seus ideais:

Num movimento comedido, de entusiasmo apenas nascente, num movimento gentil e cavalheiroso, ele se foi lá, aos fundos, e trouxeram uma sanfona: a ansiada fala vendida da sanfona – a fala queixosa da sanfona – alçou-se pela saleta, e, ao estímulo de suas dores sinuosas, as duas mulheres e os homens se puseram a bailar, num bloco espremido entre a parede e a mesa. Esta, várias vezes tremeu, num frêmito rancoroso, aos encontrões dos bailarinos! (MAGALHÃES, 1963, p. 170).

O narrador refere-se ao amigo com vivacidade e alegria, ao contrário da caracterização efetuada sobre outras personagens presentes na festa. A música da sanfona é personificada quando nela se projeta a dor do protagonista, por meio das recordações. A aliteração da letra “f” intensifica o som fanhoso (desagradável) do instrumento (sanfona, fundo e fala). A sonoridade produzida pela sanfona e pelos móveis, quando os dançarinos neles esbarram, cria uma imagem desagradável desse espaço. O passado é reavaliado pela perspectiva do presente, quando o protagonista está muito envolvido em sentimentos de frustração e rancor.

O gradual relato efetuado do encontro festivo, no qual o protagonista é apresentado a quem no futuro encontraria como varredor de ruas conta com a contribuição de diversas percepções sensoriais, como as visuais, as olfativas, as gustativas e as sonoras. Diversas impressões sonoras são percebidas e descritas como desagradáveis porque são associadas ao estado emocional da personagem principal que incorpora, nas lembranças, as decepções vividas. Os risos e o vozerio das mulheres são comparados pelo narrador ao estrondo produzido por um vulcão ou como tão eletrizantes quanto o toque em um peixe elétrico: “Porque de fato, em breve, as gargalhadas rompiam, em feérias vesuvianas; os gracejos iam, vinham, ricocheteavam; as cantilenas nadavam, como verdadeiras náiades, voluptuosas ou

como inquietos peixes elétricos [...]”. (MAGALHÃES, 1963, p. 170). As imagens hiperbólicas dão a extensão da sensação incômoda sentida pela personagem.

A voz do anfitrião também persiste na memória do protagonista: “Henrique de Castro havia tagarelado com todos, havia gracejado com todos, com sua voz forte um tanto rouca, ondulada e indolente, com laivos de voz de matuto”. (MAGALHÃES, 1963, p. 168). A intolerância às vozes sugere o cansaço mental do protagonista e a presença ainda marcante dessas imagens que o levam de volta à juventude. No estado de ansiedade em que se encontra, atormentado por dúvidas sobre o futuro de sua convivência com esse amigo que a família rejeitava, a personagem torna-se reservada e pensativa. Os sons vindos de uma sapataria fazem um contraponto com esse seu estado de introspecção: “[...] fiquei triste e continuei meu caminho, atormentado pelo barulho de um sapateiro a bater sola, ali perto, barulho que escandalizava o silencioso tumulto, solene, de meus pensamentos!”. (MAGALHÃES, 1963, p. 51). Como todo adolescente, o protagonista valoriza demais os percalços e as contrariedades experimentadas. A antítese “silencioso tumulto” mostra que o estado de preocupação da personagem a tornava bastante introspectiva.

Após ter revisto seu antigo companheiro e reavivado velhas lembranças, o protagonista parece não conseguir perceber sons agradáveis no espaço: “Não consegui conciliar o sono, e toda a minha adolescência fremente, mórbida, aventureira, desesperada... passou-me aos olhos, enquanto, lá fora, cantavam os grilos e à margem do rio os sapos faziam um crah! crah! Laborioso na treva”. (MAGALHÃES, 1963, p. 172). A natureza confirma a noite passada em claro, bem como a inquietude da personagem, atormentada por reflexões que, através dos anos, parecem descrever um trajeto circular em sua mente. Em outras palavras, não haveria um fim para o quadro emocional obsessivo em que se encontra o protagonista. A onomatopéia, que representa os ruídos emitidos pelos sapos, torna mais evidente a impressão incômoda do espaço, absorvida pela personagem.

O espaço captado visualmente também é configurado a partir das impressões do narrador. Assim, as imagens resgatadas do passado, com exceção das que focalizam diretamente seu antigo amigo, recebem qualificações depreciativas: “Ele sorriu muito delicadamente, com uma discreta ponta de comoção”. (MAGALHÃES, 1963, p. 170). No fragmento abaixo, nota-se que o narrador usa imagens espaciais para qualificar a impressão obtida, da aparência dos

homens que, devido à presença das duas mulheres, evolui da insipidez do deserto para o frescor e alegria de um oásis:

Em torno da crioula e da francesa, os homens se animavam e nas caras devastadas de fastio, como desertos, as palavras e faceirice das mulheres plantaram, bruscamente, em surpresa de milagre, a frescura pitoresca dos oásis... a pujança titânica dos trópicos! (MAGALHÃES, 1963, p. 169-170).

Vê-se que as hipérboles deixam à mostra o tom irônico que permeia o retrato desse instante. A expressão do protagonista, por sua vez, é retratada em meio a distorções que confirmam sua rejeição aos gracejos do anfitrião:

Quando eu chegara, com Henrique de Castro, este palhaço incansável quisera fazer espírito à minha custa; torci porem uma cara feia, com tal selvageria sem dúvida e tal asco que o rapaz não mais me importunou, e os outros imitaram-no. (MAGALHÃES, 1963, p.170)

A caracterização dos familiares feita pelo narrador é mediada pela rejeição à forte repressão que sofria:

[...] olhando fastidioso, revoltado, nostálgico, para a cara fechada do pessoal de casa; aburguesado, mesquinho e vingativo pessoal que de cabeça baixa, ante mim, resmungava ameaças e moralidades para cujo egoísmo familiar, de rotundo ou esmagriçados ridículos, eu careteava intimamente. (MAGALHÃES, 1963, p. 172).

Observa-se que para reforçar a impressão de rejeição à atitude da família que condena sua amizade com o rapaz, o narrador se utiliza da junção de uma qualificação abstrata a outras visuais (rotundo ou esmagriçados ridículos). Em outro momento, o espaço auxilia no retrato sentimental que se faz do futuro gari: “E visse eu a esbelta melancolia, a melancolia alourada dele!”. (MAGALHÃES, 1963, p.173). Nesse último caso a linguagem parece ficar impregnada pelo tema. Trata-se de um artifício pertinente ao Impressionismo – segundo Eugênio Gomes – que objetiva intensificar a mensagem veiculada.

Ressaltamos que a luz do lampião, personificada, contribui para desnudar os sentimentos que envolvem as impressões do espaço: “A brincadeira ia continuar tal qual, depois do jantar, sob a sedução maior... sob a sedução meiga, melancólica, misteriosa, da amarelenta luz de um lampião de querosene”. (MAGALHÃES, 1963, p. 170). Ao qualificar a claridade de “amarelenta”, o narrador pretende mostrar que a claridade do lampião causa desconforto no ambiente, uma vez que a iluminação torna o espaço, com seus objetos, mais perceptíveis para o narrador. Em outras palavras, as lembranças tornam-se muito nítidas e vivas para ele.

Por outro lado, o sabor das iguarias experimentadas durante o jantar é descrito como insosso, acentuadamente salgado e queimado, o que revela a impossibilidade deste em apreciar a refeição adequadamente. Curiosamente, o macarrão é, de maneira contraditória, qualificado de rançoso e magistral: “Jantar em que os pratos eram ou tostados ou sem sal, por vezes salgadíssimos, salvando-se apenas um talharim magistral, com profundo segredo de meio-ranço”. (MAGALHÃES, 1963, p. 50). O fato de mostrar o protagonista ingerindo a comida, ainda que o gosto fosse desagradável, revela que as contrariedades experimentadas nessa fase de sua existência foram aceitas com resignação, embora tenham deixado marcas que persistiram através do tempo.

Finalmente, numa técnica peculiar ao Impressionismo, o protagonista descobre que as lembranças e os traumas que o acompanham vão se esvaindo de sua consciência: “E tudo me é sombra; e tudo perde a forma, se descora tudo... e se desconcretiza! Nem mais cada coisa suscita, em mim, o desejo doutras coisas, como em idos tempos! [...]”. (MAGALHÃES, 1963, p. 173). Com isso, percebe-se que a personagem está, ela própria, deixando de existir. Assim como o gari que não passa de um espectro de si mesmo.

No conto ora apresentado, constatamos que o espaço é incluído de forma dinâmica na narrativa, por meio das reflexões, sentimentos e sensações, gradualmente exteriorizados pelo narrador. Em decorrência das decepções experimentadas, este desinteressá-se de sua existência e, conseqüentemente, do seu meio social. O espaço assim interpretado condicionaria, por sua vez, a personagem à inação ou ao desânimo. Durante o desenvolvimento da trama, notou-se, ainda, que o protagonista também responsabiliza a cidade pelos seus desenganos, pois, para ele, o estilo de vida oferecido pela cidade exaure a vitalidade

dos moradores. A forma como o espaço é reconstruído mostra o quanto ele é determinante na evolução das personagens.

4.2 O CAMPO E A CIDADE EM “DARCILINHA”

O projeto de reestruturação da cidade do Rio de Janeiro não ficou limitado a modificações na aparência física do espaço urbano. Segundo Nicolau Sevcenko (1985), as autoridades políticas e o empresariado do tempo julgaram imprescindível transpor para o universo social brasileiro os hábitos cotidianos e as tradições culturais das mais adiantadas cidades européias, pois “... O importante, na área central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do velho mundo”. (SEVCENKO, 1985, p. 36).

A iminência em se adequar a padrões sociais refinados consistiu na imediata rejeição às camadas da sociedade menos afeitas a sofisticadas, como os estratos populares e outros ligados às áreas rurais, cujos hábitos comportamentais, como informado no segundo capítulo, eram julgados como imorais ou decadentes. Essa fase de adaptação aos modismos europeus, conhecida por *Belle Époque*, polarizou o ambiente rural e o urbano, o que dificultou a convivência entre os camponeses e os modernos cidadãos, encarada com maior naturalidade até o final do Império:

Aliás, mais que nunca, agora se abusaria da oposição cidade industriosa-campo indolente [...] É nesse momento que se registra na consciência do intelectual a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e dessintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra, ou encontrarem um ponto de ajustamento. (SEVCENKO, 1985, p. 32).

Em “Darcilinha” (1918), o protagonista, durante uma viagem que vai da zona rural do Rio de Janeiro à capital, é tomado por uma atitude fortemente introspectiva, que o leva a refletir, em tom de lamento, sobre particularidades do campo que lhe agradam e não possíveis de serem vivenciadas na cidade grande. O

conteúdo das divagações inclui as lembranças do campo e da cidade imiscuídas com o instante presente. Enquanto dura o percurso, a personagem contrapõe, constantemente, as duas realidades, sempre enfatizando o seu desagrado pelo ambiente urbano. A linguagem, que contextualiza o comportamento habitual dos passantes, reproduz o artificialismo cultural que caracterizou a *Belle Époque* brasileira:

...Sonhando com o halo das maiores civilizações, amavelmente longínquas, a cidadina espreguiçadamente, chapéu caído em grande “olá” para a Lua, vai na inconsciência de que se vai... tal a deslizante meiguice do seu auto por essas avenidas, aí/ Do seu auto de pálida luz cintilante, preguiçosa atrás dos vidros arabescamente foscos e revelando maciamente e finurissimamente o cetíneo relevo das brancas e cetíneas almofadas; de ampla e liberal inteligência do Branco, as almofadas. /Onde estarás? – É, é tudo mentira. (MAGALHÃES, 1963, p. 194).

O narrador declara a falsidade do comportamento da elite, que confunde luxo e ostentação com realização pessoal. A imagem é construída com detalhes. A mobilidade não é somente anunciada pelo narrador, mas está sugerida nos recursos formais, como a sonoridade das fricativas “s”, pois a sua produção exige o fluir do ar. A caracterização dos objetos como cheios de luz (o branco brilhante das almofadas e da lua, o automóvel cintilante) criam a imagem das avenidas muito iluminadas que caracterizaram as reformas urbanas e a adesão efetiva do Rio de Janeiro à modernidade. Essa referência ao brilho artificial lembra Renato Cordeiro Gomes (1994), ao informar que a iluminação elétrica elimina diferenças no espaço urbano, que se constitui por características múltiplas e contraditórias que deveriam ser apreendidas. Nesse fragmento, a iluminação incide em apenas um detalhe do cotidiano urbano, que não abrange a complexa realidade do espaço citadino. Observa-se, que esse instante focalizado pelo narrador está em consonância com a artificialidade e o esplendor passageiro que caracterizou a *Belle Époque* no Rio de Janeiro.

Percebe-se, ainda, que a personagem dentro do automóvel parece mais com uma boneca de luxo do que uma representação feminina. Seu rosto é iluminado também pela luz da lua, provavelmente uma meia lua, para combinar com a pose da dama com seu chapéu voltado para o astro. A artificialidade em que se ampara toda a representação, a personagem, os objetos, o carro, a lua e a avenida

muito iluminada, está mais próxima de uma pintura ou fotografia que enfeita a cena urbana. As imagens representadas, explicitamente claras ou iluminadas, conotam maciez, despertando a percepção tátil do leitor, além da visual. Essa sensação é proporcionada pelas almofadas de cetim, pela luz que é fugaz e flui com leveza e a facilidade com que o carro desliza sem deixar transparecer o esforço das rodas ou do motor. A sonoridade das fricativas “c” e “s”, produzida sem obstáculo, também auxiliam na configuração dessas imagens que sugerem maciez, além da cor branca, que causa a impressão de suavidade ao toque e contribui também para acentuar a claridade.

Contrariando as imagens de brilho e transparência, os vidros do carro são foscos e ornados com motivações arabescas. Esse detalhe da representação espacial contribui para a conotação de falsidade e ausência de humanidade na descrição do espaço citadino, pois jamais um desenho nesse estilo poderia representar a figura humana, uma vez que é proibido pela cultura árabe. Trata-se da representação de uma beleza exterior bastante sensorial e sem profundidade existencial. A aliteração da letra “l”, juntamente com as fricativas, sugere uma musicalidade bem cadenciada, livre de obstáculos, efeito para o qual também colaboram os advérbios. Esses artifícios lingüísticos contribuem para essa representação de leveza. Mas, o narrador contrapõe essa sugestão de felicidade e perfeição avisando sobre a falsidade dessas imagens.

Observa-se que ao iniciar a descrição desse momento do cotidiano urbano, o narrador ressalta que a cidadina sonha com o glamour das civilizações mais adiantadas que a brasileira. Trata-se de uma referência direta ao projeto de desenvolvimento econômico e social implantado no Brasil, que objetivava equiparar o país às nações mais progressistas do globo, no entanto, como é alertado, havia uma distância muito expressiva entre o progresso verificado na cidade fluminense daquele constatado em países europeus, por exemplo.

O excesso de luz na elaboração dos espaços é uma das características impressionistas da estética de Magalhães. O protagonista, ao passar uma temporada longe da grande cidade, fazendo parte de outra realidade bem diferente, ao voltar para casa tem uma nova impressão do espaço urbano, sujeita à percepção das esperadas contradições. O narrador mostra-se oprimido pela iluminação artificial das ruas e avenidas e compara a seqüência de postes com as

plantações que são vistas da janela do vagão, realçando sua preferência pela paisagem e estilo de vida rural:

Nunca esta longa fila de paralisados estertores luminosos me pareceu tão estranha, tão inexprimivelmente impressionante!/ Parece que arremessado, bruscamente do fragor da viagem em frente a audácia desta linha de luzes, que conduz a qualquer coisa de convulsivamente grande [...]/ Oh! do vagão... deixem-me tornar a ver esses milharais eretos e alinhados em toda sua elegante imponência de trabalho metódico [...] (MAGALHÃES, 1963, p. 189).

Os postes de luz são percebidos em sua natural imobilidade, entretanto era algo que não havia chamado à atenção do protagonista. A seqüência de postes que parecem não ter fim cria uma atmosfera de angústia e opressão sobre a personagem. A luminosidade das lâmpadas comparada com “paralisados estertores” conota sentimentos de morte, pois faz referência ao ruído emitido pelos moribundos. O advérbio convulsivamente também evoca a presença da morte, que o narrador associa ao cotidiano urbano. Trata-se de uma avaliação do espaço de quem contemplou outra realidade, ou seja, quem está na cidade não tem essa percepção, vive na inconsciência como a cidadina que passeia pelas avenidas. Toda essa imagem do amarelo das luzes angustiante e sem vitalidade, que tremulam sobre o protagonista, contrapõe-se ao amarelo do milharal, viçoso e cheio de vida. O narrador também se refere à viagem através do incômodo que sente provocado pelo barulho do trem.

A representação dos espaços através da captação do movimento é também atribuída ao Impressionismo. No conto, a personagem está dentro de um veículo em movimento, o que dá a sensação de mobilidade da paisagem e, conseqüentemente, impossibilita sua apreensão plena, pois o espaço exterior vai se modificando em conformidade com o avanço do trem. Nesse sentido, o comentário de Eugênio Gomes (1963) quanto à “Darcilinha” parece esclarecedor:

O ritmo do monólogo reflete ‘a variedade vertiginosa da paisagem’ que o trem devora e o embate de sensações encontradas que as visões fugazes, múltiplas e incompletas produzem no pensamento metucioso do narrador. (GOMES, 1963, p. 62).

Em consonância com a visão sobre a paisagem, apreendida em sua mobilidade aparente, está o processo reflexivo do protagonista. Na estética impressionista, segundo Arnold Hauser (1972), a sugestão do movimento ajusta-se ao ritmo ágil da vida moderna, pois trata-se de uma visão dinâmica e sensível do espaço que se contrapõe ao estaticismo medieval. Privilegia-se a expressão interior da individualidade, o que contraria a objetividade clássica que primava pela representação fiel da realidade sensível. Em conformidade com as informações do autor, o narrador de “Darcilinha” estaria externalizando sua complexidade interior e emocional em consonância com a representação da paisagem em movimento.

Observa-se que o narrador compara o tremular das luzes com a respiração ofegante de um doente em seus últimos momentos (paralisados estertores). O barulho do trem também é sentido como a respiração de um agonizante: “Tenho ainda nos ouvidos o ruído ofegante, entremeado de duros estertores, que produz o comboio, na sua irreprimível ânsia de se ir...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 189). Note-se que a aparência da condução fica desfigurada quando comparada à desagradável aparência de um moribundo. A impressão sugere um processo de decadência irreversível com visível esmaecimento de energias. O comboio, durante a viagem, recebe outras qualificações como voraginoso, apressado, ansioso e por fim, em plena metrópole, o narrador evidencia o barulho das correntes. A sua personificação remete à própria ferocidade ou desumanização da cidade:

Bamboleiam as correntes, e corre sempre o trem... Frouxo e seco barulhos das correntes – longo chiar das curvas – oco e intérmio ruído de voragem – vozerio – duro som de marcha atenuada – silvo da locomotiva e, após os campos, casas e casas e luzes, que se sucedem na Sebastianópolis que vai sendo vencida. (MAGALHÃES, 1963, p. 196).

A sonoridade do trem em seu percurso sobre os trilhos juntamente com a imagem iluminada da cidade formam um quadro opressivo e angustiante da cidade. Pode-se entender que as correntes representam a falta de liberdade a que estão condicionados os cidadãos, diferente do campo, onde, de acordo com o narrador, o homem poderia viver sua natureza humana mais plenamente. O narrador personifica o barulho das correntes e qualifica seu ruído pelos trilhos como “seco”. A

sinestesia reforça a sensação desagradável experimentada. A voragem do trem, por sua vez, aproximando-se lentamente da cidade, vai destruindo todos os ideais que a vida campestre representa para o protagonista, que é forçado a encarar, como irreversível, a realidade opaca e conturbada dos grandes centros urbanos. Assim, quando chega ao seu destino, a lembrança de Darcilinha, cuja imagem representa o ideal de felicidade e perfeição almejado pela personagem, começa a esvaecer-se: “Oh! Pérfida sinfonia!/ E má... e prepotentemente má, que me faz, por momentos, assustadiço, procurar a imagem de minha campesina, que se parece esvair!” (MAGALHÃES, 1963, p. 195).

Percebe-se que o narrador descreve o ruído do trem sobre os trilhos como desagradável, personificando-o e qualificando-o como traidor. Essa rejeição ao comboio projetada no barulho das correntes deve-se ao fato da personagem estar voltando à cidade, distanciando-se do lugar aprazível. Por sua vez, a forma como o percurso do trem é descrito e a sua dura sonoridade dão a sensação de um peso insuportável. Assim, o narrador relata percepções desagradáveis de ordem visual, auditiva e tátil.

Ao longo de toda a narrativa em que dura a viagem, há o relato de outras percepções do espaço por meio da audição, relativas ao campo e a cidade. Os sons provenientes ou relacionados ao espaço urbano são sempre descritos com desagrado: “ó mártir ingênuo que saís desse sossego para as insônias forçadas nos bulhentíssimos hotéis das mais bulhentas zonas da urbe”. (MAGALHÃES, 1963, p.189). No entanto, as vozes e os ruídos percebidos no campo são sempre bem-vindos:

[...]como adormecia, numa modorra suavíssima à monotonia acalentadora do córrego... ou quando sobre palhas, junto ao rancho, entorpecia-me com o canto das aves do campo; com o cacarejar das galinhas; com o rude falatório, solavancado, dos caipiras [...] (MAGALHÃES, 1963, p. 193)

Ao descrever a sonoridade como afável ou intolerável o narrador se apropria do espaço para traduzir sentimentos em relação ao campo e seu parecer desfavorável à experiência urbana.

Embora, o Rio de Janeiro estivesse iniciando sua trajetória em direção à modernização, com a transformação dos hábitos culturais da população objetivando ajustar-se às grandes civilizações do globo, seu espaço urbano é

representado como decadente ou moralmente degradado, condição de regressão moral e cultural para seus habitantes. No fragmento abaixo, as mulheres urbanas são representadas como abatidas, com o visível esmaecimento das energias, o que desfigura a aparência delas e as tornam desinteressantes. Na visão do narrador, somente Darcilinha manteria sua integridade como mulher e ser-humano e, por extensão, a zona rural estaria livre da corrupção observada nos centros urbanos:

- Oh! Foi mais ou menos por aqui que ao vir do Rio, à noite, luar lá fora e o curto frenesi de luzes pela serra, aqui, acolá – no estrondo tenebroso da serra – vi a imagem das minhas amadas cidadinas, amolentadamente caídas, melancolizadas cabeça sobre o braço estirado lá fora... (MAGALHÃES, 1963, p. 190).

O retrato parece emanar de um espírito delirante, que lembram imagens provenientes de estados oníricos. O narrador transforma adjetivos em advérbios, o que dá a idéia de um processo ou de fatos em curso, ou seja, não finalizados. É sabido que o Rio de Janeiro estava passando por uma fase de adaptação ao novo modelo econômico e também aos novos hábitos sociais e culturais transpostos da França. O substantivo melancolia, que naturalmente evoca inação ou apatia, quando transformado em adjetivo ganha mobilidade e passa a significar essa tendência nas mulheres de gradualmente tornarem-se tristes e desvitalizadas. A combinação de dois encontros consonantais com sonoridade semelhante intensifica a impressão de alarde no espaço (estrondo, tenebroso). O narrador, na representação efetuada das mulheres, baseia-se nas impressões subjetivas do espaço e na sua imaginação, em conformidade com a perspectiva negativa com que avalia a cidade. Retrata vidas insípidas que deixam transparecer a incapacidade de perceber a falta de sentido de uma existência ajustada apenas ao deleite momentâneo das distrações. Segundo Massaud Moisés (1988), ao representar pessoas que revelam uma aparência disforme, o autor estaria amparando-se na estética expressionista, uma vez que expressa as emoções e as angústias do homem diante da realidade da época.

E o narrador prossegue com sua visão depreciativa sobre o espaço urbano, alertando para a própria inutilidade da civilização e para a falta de perspectivas construtivas para a humanidade no tocante a um ajustamento mais harmonioso entre moradores e o espaço urbano. O modelo do progresso colocado

em prática na cidade deveria realmente ser benéfico para toda a coletividade e não proporcionar apenas uma felicidade superficial, ilusória e passageira ou bem-estar e segurança apenas para um número reduzido de cidadãos. Assim, a cidade pode revestir-se de beleza, mas não esconde a tendência degradante do progresso:

No esplendor brilhante do café, entre as luzes e os grandes espelhos e a zoadá, minhas palavras... as tuas, Cacá – todas as nossas, dos amigos – eram como fétidas flores rubras, talvez belamente rubras – como flores de civilização perversa, no deslumbramento mau de um jardim encantado/ É a felicidade!... / Oh! A felicidade de mal-aventurados da artificial e pedante e anêmica vida citadina!/ Felicidade nessa tortura urbana! Felicidade na Sebastianópolis!/ Cala-te, pessimista insincero – voluptuoso da Urbe! (MAGALHÃES, 1963, p. 190).

Vê-se que novamente, a iluminação serve de pretexto para enfatizar aspectos negativos do desenvolvimento urbano. Trata-se de uma beleza emprestada pelo brilho das luzes artificiais. Os espelhos refletem o ambiente requintado e nele os seus freqüentadores, envaidecidos de serem habitantes de uma cidade cheia de glamour, que lhes oferece prazer e diversão de alto padrão. Contudo, a obsessão pelo brilho individual consiste no mesmo engano que levou Narciso a confundir realidade com sua mera representação. Há uma sucessão de sons sibilantes “s” intercalados pela sonoridade oclusiva de “... teus, Caca”, artifício que confere destaque ao nome do rapaz e, conseqüentemente, às palavras que lhe são proferidas. Predomina também a sonoridade da fricativa “f”. Todo esse virtuosismo sonoro e lingüístico, visível também no grande número de adjetivos, combina com o artificialismo do ambiente. Em “fétida flores rubras”, especificamente, a sonoridade conferida pela letra “f”, associada ao significado literal da expressão, desvaloriza a compreensão sobre a existência humana efetuada por esses jovens, perversos por uma sociedade ruim ou não edificadora de valores que permanecessem para sempre. Ao qualificar as flores como rubras, esse vermelho acentua a conotação de degradação e de decadência. O narrador, ironicamente, usa a palavra felicidade, o que realça o significado inverso. Nota-se que a busca pela satisfação amparada em valores materiais e passageiros é confundida com realização pessoal, nesse aspecto lembra Lewis Mumford (1998) que, em seu estudo generalizado sobre as metrópoles modernas, avalia depreciativamente as

transformações do espaço urbano ao longo de sua formação, que culminaram na atual configuração social contemporânea. O narrador de “Darcilinha”, ao observar a revolução comportamental operada no Rio de Janeiro, constatava as mesmas contradições apontadas por Mumford (1998), ainda que este não se referisse a cidade fluminense, especificamente. Mumford, como abordado no segundo capítulo, contextualiza o cotidiano insípido e monótono dos modernos cidadãos, iludidos com o poder e a felicidade artificial conferida pelo acesso aos bens materiais e pelos prazeres momentâneos.

O narrador, frequentemente, chama a cidade de Sebastianópolis, pois São Sebastião faz parte de seu nome completo em homenagem ao rei de Portugal. No entanto, essa alcunha adotada pelo narrador apresenta outro significado quando relacionado à sua opinião sobre o modelo de progresso implantado na cidade. Como informado anteriormente, a crença no desenvolvimento urbano não passaria de um sonho, semelhante à utopia vivida pela população de Portugal, que acreditava na volta do Rei Sebastião e na conseqüente restauração da dignidade do povo português.

Durante todo o trajeto do campo à cidade, o narrador expõe sua decepção e tristeza diante da iminência em adentrar o espaço urbano, conseqüentemente, quando finalmente chega ao Rio, a sua reação é de desânimo e desconforto:

Quando à Sebastianópolis chego, meio sonolento ainda, vencido de pó, de cansaço e de emoção, os automóveis que passam, as casas, os homens que lá se vão indiferentes, as árvores, os bondes apinhados, tudo se me estrageira, numa exótica vagueza de coisas monstruosas, agressivas, esmagadoramente egoísticas, irreduzível em sua megérica carantonha! (MAGALHÃES, 1963, p. 191)

Note-se que o narrador sente enfado ao tomar parte do cotidiano da cidade. Os passageiros, dentro do bonde, são descritos como uma massa anônima com a conseqüente perda da individualidade. A rua, por sua vez, apesar de contar com a presença de muitos passantes, é sentida como fria e inóspita, contrariando a intimidade vivenciada junto aos campesinos. Essa contraposição, constantemente efetuada pelo narrador/personagem ente o campo e a cidade, principalmente no que toca às relações sociais estabelecidas nos diferentes espaços, nos remete ao estudo realizado por Georg Simmel (1979) sobre o espaço urbano moderno, em que

aponta como perturbadora a sensação experimentada pelo homem do campo diante da realidade competitiva e desagregadora das grandes cidades, a qual não estava habituado. Contudo, Simmel também destaca que o ambiente urbano moderno oferece oportunidade para que o indivíduo desenvolva suas potencialidades individuais mais plenamente, longe da censura e do cerceamento crítico das pequenas comunidades. O autor, referindo-se de forma generalizada ao contexto social da metrópole moderna, contraria o posicionamento unilateral do narrador do conto, uma vez que este não aponta os grandes centros como favoráveis ao aprimoramento intelectual do homem.

O narrador personagem, ao observar alguns moradores da cidade transitando pelas ruas, volta a emitir julgamentos que condenam a opção por um estilo de vida baseado em preceitos e atitudes que desvalorizam o homem enquanto representante do gênero humano:

Passam pela calçada grupos... Há palavras ditas com relevo das sílabas, num vitorioso elegantismo vocal; há atitudes discretas e gentis, como que aguarelado um fundo escuro, do qual sobressaia a personalidade alheia – bendito desejo da urbanidade, da delicadeza, traço citadino da bondade; há uma indolência cativante em quase todos que passam num firme propósito talvez de espremer, gota a gota a essência de alguma coisa e de fazer desaparecer, discretamente, o bagaço da inferioridade humana... (MAGALHÃES, 1963, p. 194).

O narrador retrata a realidade urbana pautada pela competitividade sobrepondo vozes amenas com outras mais expressivas. A cidade seria feita desses contrastes em que pessoas caminham juntas, apenas aparentemente, sendo que na verdade muitas permaneceriam na obscuridade enquanto poucas conseguiriam a auto-projeção, o que não impede que transpareça a regressão intelectual a que estaria condenada toda a humanidade.

Outras contradições são visíveis no espaço urbano, em que o novo ou o moderno são forçados a conviver com o passado em processo de degradação:

Um longínquo casebre, matuto, sem a petulância dos casebres urbanos, que ostentam sempre o disparate de um bom móvel, entre seus cacaréus, tal qual o necessitado das ruas publica sempre a extravagância de uma peça de vestuário, de um detalhe, que berra contra a mísera harmonia do resto... (MAGALHÃES, 1963, p.195).

Vê-se que o narrador coloca a história da cidade numa posição contraditória ao progresso posto em ação no Rio de Janeiro, o qual não contemplava considerações com a tradição ou com os elementos remanescentes do passado. Fica também evidente que o desenvolvimento urbano era pautado por sérios desequilíbrios sociais. Essa memória que insiste em permanecer na aparência dos moradores destoa do luxo e do moderno que caracterizaram a *Belle Époque*.

A avaliação depreciativa sobre o espaço urbano e o desagrado diante da permanência forçada numa cidade, que não atende ao seu projeto de satisfação pessoal e felicidade, comprovam que não há identificação entre a personagem e o espaço urbano, ou seja, é uma relação pautada pela contradição, em que as características do ambiente não contribuem para revelar a personagem. Não existiria, ainda, nenhum desejo de identificação com esse espaço. No entanto, a relação que o protagonista estabelecia com o espaço rural era convidativa a uma integração: “[...] parece-me que se desprende uma queixa, solicitando que ame tudo que se vai, ervinha por ervinha, ânsia, por ânsia de animal, partícula por partícula, de terra: boa e fecunda terra, que poderia fazer a minha e a felicidade de Darcilinha”. (MAGALHÃES, 1963, p. 195).

No decorrer da narrativa, constata-se que o narrador compreende como prejudicial para ao desenvolvimento humano o estilo de vida pertinente ao cotidiano agitado dos grandes centros urbanos, que se ampara na competitividade e no materialismo. Malcolm Bradbury (1999), da mesma forma, ao contextualizar de forma generalizada o cotidiano das grandes cidades da era moderna, mais precisamente daquelas que experimentaram transformações a partir da segunda metade do século XIX, enxergava nelas as mesmas mazelas e contradições que o narrador/personagem via no Rio de Janeiro. No entanto, para Bradbury, as grandes metrópoles representam uma realidade que se impõe ao homem moderno, pois ainda que a convivência social urbana seja caótica e desagregadora, existiria a necessidade de tomar parte dessa modernidade e evoluir intelectualmente junto com ela.

Verificou-se no conto ora analisado, que o retrato do campo e o da cidade é efetuado, frequentemente, através de técnicas que caracterizam a estética impressionista. Há descrições que revelam o espaço como ele parece ser aos olhos do narrador em um dado momento, num estilo bem semelhante ao Impressionismo pictural, que também privilegia os efeitos luminosos percebidos na paisagem:

“Parece-me agora a cidade uma estranha criatura desenvolta, despreocupada de mim, elegante recém-desperta, que passa pelos olhos seus dedos, repletos de preciosos reflexos.” (MAGALHÃES, 1963, p. 193). No caminho percorrido pelo trem do campo à cidade, mesmo lamentando a viagem que o leva de volta ao Rio de Janeiro, o narrador interrompe seu estado reflexivo para descrever sua impressão do firmamento: “O céu de uma placidez argêntea, brilhante, prometedora, como se a terra fosse transformar-se em céu e um estrondoso coro de luzes, serenas, fossem exultar, num paroxismo legendário...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 192). Finalmente, na memória, estão os lavradores ocupados no trabalho junto a terra: “Mas por que me volta à recordação sentimental o adeus, muito nostálgico, a esses pobres roceiros, camisa-panda ao vento, sobre as searas?”. (MAGALHÃES, 1963, p. 192). Nessa última representação é a captação do vento que remete ao Impressionismo pictural.

O narrador embora enalteça as vantagens em viver no ambiente campesino, demonstra que seu julgamento não é leviano. Existe a consciência das adversidades que acometem os lavradores, algo reforçado pela ausência de idealizações bucólicas em destaque no fragmento abaixo:

...infeliz amigo, humilde!/ E a saúva? Queixas-te dela? – queixas-te da chuva exagerada? Do exagerado calor? E tu te lamentas sobre os fretes... e tu te lamentas sobre S.M. o intermediário!.../ Pobres amigos roceiros! Por que por este campo não passa a clássica brisa bucólica, que tange as harpas eólias? (MAGALHÃES, 1963, p. 190).

As dificuldades enfrentadas no campo associada ao fascínio exercido pela expansão das cidades levaram, no Brasil, os moradores da zona rural a se interessarem pela vida urbana: “... ainda é longa a estrada, sem dúvida, meu embonecado – com artigos de mascate – meu grotescamente embonecado roceiro, que vais ao Rio, já o percebo...” (MAGALHÃES, 1963, p. 189). Com a implantação de um modelo social e econômico mais efetivamente voltada para o progresso e desenvolvimento das cidades, essas se fortalecem trazendo em contrapartida uma gradativa migração do homem do campo para os centros urbanos e a gradual desarticulação das tradicionais relações ambientadas no campo. No entanto, no contexto social carioca a convivência entre os modernos e cosmopolitas cidadãos com os campesinos, desejosos de se urbanizarem, expõe as contradições e diferenças visíveis nas tentativas de um ajuste forçado.

Em mais de um momento, o espaço urbano revela-se como construção caótica, cheia de perigos com seus automóveis e moradores apressados. O narrador enxerga as ameaças que rondam os moradores na cidade, transformada pelo jogo de interesses e pela criminalidade, que seriam aspectos negativos do progresso:

A cidade dos crimes e das angústias e das sensualidades, como uma mulata dolorosa e erótica, bamba, num coxim, olhos cerrados, uma faca à esquerda entre hirtos dedos e a destra apelando vagamente.../ E um redemoinho, silencioso, espectral, em torno!. (MAGALHÃES, 1963, p. 191).

Essa representação simbólica da cidade lembra a imagem alegórica da justiça. Contudo, a cidade vendada é injusta e poderia desferir golpes mortais indiscriminadamente. Ela encanta os moradores com sua aparência de beleza e de felicidade, no entanto, deixar-se seduzir por ela é perigoso, pois representa uma ameaça à integridade física, moral e espiritual da população. O que mostra, por sua vez, o completo distanciamento das funções originais dos primeiros agrupamentos urbanos, comprometidos com a preservação da vida e com a criação de estratégias que promovessem o desenvolvimento da coletividade. Como explicitado no segundo capítulo, os espaços urbanos modernos são comparáveis às arriscadas saídas que constituem os labirintos. Para Renato Cordeiro Gomes (1994), por exemplo, as metrópoles transformaram-se em armadilhas para seus moradores, devido ao pensamento materialista do cidadão moderno que suplanta o interesse pelos valores intelectuais, morais e espirituais.

Gomes (1994) também ressalta que ainda que a população esteja consciente do cotidiano opressivo e estressante, condição natural da sobrevivência nos grandes centros, o homem estaria condenado a adaptar-se à realidade urbana, ainda que pressinta que o modelo de progresso e desenvolvimento social não é o ideal para a promoção do bem-estar e felicidade da coletividade. Constata-se, que a avaliação e interpretação das metrópoles efetuadas por Gomes estão em consonância com as reações no narrador/protagonista, uma vez, que reconhece não poder desvencilhar-se do cotidiano citadino. A realidade rural que é marcada pela constância dos costumes não seria um lugar propício às novidades, o que poderia ser enfadonho para a personagem:

Irrita-me o nariz, tal estivesse eu a andar, há muito. Irrita-me o ser... e eu sou sempre aquele condenado que mal se põe a apreciar o ineditismo de uma paisagem, já está pensando na próxima visão; aquele que não pode encarar dois minutos os belos horizontes em fogo, desencantando-os logo numa perversa idéia prosaica ... eu um soturno condenado. (MAGALHÃES, 1963, p. 193).

Desde que o capitalismo passou a direcionar e condicionar as estruturas sociais urbanas, incentivando a produção e o consumo, o homem esteve sempre à procura de algo que preenchesse o vazio de sua irreparável insatisfação. Ao confessar-se um eterno insatisfeito, o narrador mostra que o ser humano tornou-se vítima de seus desejos, pois, procura a realização pessoal na exterioridade de sua consciência.

Em vários momentos, como verificado, por exemplo, na referência ao bucolismo, a narrativa lembra a poesia árcade, pelo tema de idealização da vida campestre e, também, pelo estilo que essas passagens assumem: “- Oh! Sim minha amiguinha, mas tu hás de querer teu maridinho bem envolto na robusta ternura do trabalho quando não estiver ao teu lado...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 191). Tomás Antônio Gonzaga também propõe, em *Marília de Dirceu* (1812), diversas situações venturosas que os pastores poderiam estar vivendo: “Em torno das castas pombas, Não rulam ternos pombinhos? /E rulam Marília em vão? /Não se afagam c’os biquinhos?”. (GONZAGA, 1994, p. 40). Vê-se que o “eu-lírico” e o narrador exageram na idealização da felicidade que almejam. Sendo, ambos os discursos, por isso, pouco convincentes para o leitor.

Magalhães enaltece os benefícios da vida rural, entretanto, como já exemplificado, ele tem consciência das possíveis adversidades, assim, como Gonzaga: “Se o rio levantado me causava, /Levando a sementeira, prejuízo/ Eu alegre ficava apenas via/ Na tua boca um ar de riso...”. (GONZAGA, 1994, p. 122). Ambos os autores compensam possíveis dissabores pelo encanto que a vivência do amor proporciona. No entanto, Magalhães subverte o poema de Gonzaga, pela contraposição constante que é efetuada com a cidade, realidade muito mais impositiva do que no tempo do poeta árcade, o que impede o resgate dos valores morais que o campo representa. Diferente do poeta, Magalhães não está imbuído na conquista de bens materiais: “Ah! minha Bela, se a Fortuna volta,/ Se o bem, que já

perdi, alcanço, e provo; / Por essas brancas mãos, por essas faces/e juro renascer um homem novo [...]”. (GONZAGA, 1994, p. 122).

No contraponto efetuado pelo narrador entre o campo e a cidade, que objetiva mostrar as vantagens da vida rural sobre vida urbana, vê-se que a realidade que ele rejeita no Rio de Janeiro da *Belle Époque* pode ser estendida a outras cidades. Acreditamos que o discurso sobre a realidade urbana ficaria mais persuasivo, se considerações acerca dos malefícios do progresso fossem contrabalançadas com outras que mostrassem as possíveis vantagens do crescimento das cidades, sobretudo às observadas no Rio de Janeiro. Desta forma, o narrador poderia revidar, antecipadamente, eventuais contraposições ao seu julgamento crítico sobre aquele espaço urbano.

A representação do espaço é realizada em simultaneidade com as avaliações que o narrador efetua gradualmente sobre o campo e a cidade. Essa forma dinâmica de incorporar o espaço em narrativas evita que a ação seja interrompida, o que, invariavelmente, reduz a importância do espaço no desenvolvimento da trama, limitando-o, muitas vezes, apenas ao cenário indispensável à atuação das personagens. A ambientação em Darcilinha, construída por meio das divagações mentais do narrador, intensifica a subjetividade em que se ampara a construção do espaço.

4.3 RETRATOS DA FAVELA EM “O SUICÍDIO DA ENGOLE-HOMEM”

O conto “O suicídio da Engole-Homem” (1918) espelha a realidade física e social das favelas do Rio de Janeiro no início do século XX. Como dito em outros momentos, a reestruturação espacial do centro da cidade deixou desalojado um grande número de moradores, o que incentivou a instalação de agrupamentos urbanos nas encostas dos morros. A favela e os compartimentos que a constituem são descritos com dinamismo, de acordo com a gradual e natural percepção do narrador, que deixa transparecer a presença ou a ausência de liames entre o meio ambiente e seus moradores. A descrição espacial é efetuada em simultaneidade com a passagem temporal, evitando pausas que prejudicam o desenvolvimento da trama.

No conto, um incêndio proposital, provocado pela dona de uma das muitas habitações que compõem o conjunto, leva o narrador, que figura como jornalista, a se deslocar do centro da cidade para o morro. Assim, ele tem a oportunidade de conhecer de perto a constituição do ambiente e constata que os moradores das áreas urbanizadas desconhecem a realidade degradada e sofrida da favela:

No botequim eu pensava na anarquia arquitetônica das latas velhas e das tábuas apodrecidas, agasalhando a anarquia sentimental e moral daquela gente, animalizada quase – gente como aquela rapariga, tão longe de nós, da civilização, como a miséria da Favela, ali ao pé e tão distante... na sua incrível imundície percorrida pelos córregos de águas pútridas./ – Queres aí um paco?/ Oh! A favela é tão pitoresca, é tão amável e querida lá, onde se não a vê! Tão nostálgica, tão profundamente interessante e amada, entre as outras partes da cidade, radicalmente diversas daquele morro!... e contudo é tão doloroso conhecê-la. (MAGALHÃES, 1963, p. 256).

O autor lança mão de recursos expressivos que criam imagens bastante depreciativas e desalentadoras daquele espaço comunitário. Ocorre uma relação especular entre a representação da casa comercial e das mercadorias com a situação moralmente corrompida dos freqüentadores do lugar. Quando qualifica de desordenado o arranjo dos produtos à venda, estende essa impressão para todo o conjunto de habitações, lojas e ruas que compõem o ambiente. Por sua vez, a pluralização da expressão: “córregos de águas pútridas” intensifica a sensação de deterioração desse espaço. Existe a predominância das oclusivas “q” e “c”, cuja sonoridade repetitiva colabora na seqüencialidade das descrições despertando a atenção do leitor para os conteúdos veiculados. O narrador também retoma a idéia de frases anteriores repetindo palavras. Essa estratégia reforça o significado da representação espacial efetuada.

Diante de um ambiente evidenciando níveis de decadência física e espiritual, as pessoas seriam forçadas a violarem seus códigos de conduta ética para sobreviverem, pois, resistir a condições subumanas de existência exigiria que o indivíduo se animalizasse um pouco, o que resultaria em retrocessos a etapas menos evoluídas da civilização. Contudo, o narrador, ao comparar a favela com áreas urbanas mais bem organizadas, insinua que há desvantagens em pertencer a esse modelo de civilização do qual faz parte. “E como da Favela, a cidade em baixo

é feericamente bela, talvez assim lhe fosse bela também a nossa existência de cultos e graduados... talvez lhe fosse lá, da sua longínqua miséria.” (MAGALHÃES, 1963, p. 258). Assim, fica claro que julgar as pessoas, comparando-as ao espaço que habitam, pode resultar em avaliações não condizentes com a verdade. Morar numa cidade moderna e agradável não é condição obrigatória de felicidade e superioridade intelectual e, da mesma forma, não se pode estender o precário espaço da favela à realidade espiritual e moral dos que a habitam. Observa-se, nesse sentido, que a configuração do espaço social não obedece à focalização unilateral da estética naturalista, que representava personagens como produto do meio no qual estavam inseridas. Ressaltamos que o Naturalismo, no começo do século XX, ainda embasava algumas representações espaciais.

Assim, o olhar que descreve o comportamento dos moradores e de outros presentes, no momento em que o casebre se destrói, consegue enxergar além da realidade aparente de degradação física e moral do lugar. E os moradores podem ser avaliados e julgados individualmente, longe da generalização que a todos condenaria como criminosos, trapaceiros, pervertidos e habituados à falta de higiene. Com o decorrer da narrativa, percebemos que a população da favela é composta por pessoas de diversos estados brasileiros, que convivem com imigrantes de várias procedências: “[...] porque esse turco ladrão, com parte de prestações, vem aí à porta da gente...” e em seguida: “A Chiquinha-Pernambucana falava...” (MAGALHÃES, 1963, p. 256). Contatou-se, ainda, que o ambiente abriga trabalhadores honestos, padres, traficantes, policiais, prostitutas, pequenos comerciantes, mascates oportunistas, etc. O autor desafia as convenções e o pudor, relatando as mais diversas situações vividas pelos habitantes da favela. Seu espaço diminuto obriga os moradores a estarem permanentemente em contato entre si, criando um clima de intolerância e disputa, que são agravados pelas dificuldades em manter padrões de sobrevivência dignos. O fragmento a seguir ilustra uma discussão entre uma brasileira e um português:

Houve troca de palavras entre os dois, viraram várias páginas do dicionário das cortesias zona São Jorge. / – Rufião! / – Sai... barra do Rio... inducente! / – Óia que meu home é grande na puliça... não é xepa! / [...] / O lusitano interlocutor virou bruscamente suas galegas costas largas, de caixeiro-botequim, para a marafona cabrita. (MAGALHÃES, 1963, p. 251).

É sabido, que os portugueses vinham para o Brasil na esperança de enriquecerem e, segundo Chalhoub (2001), era grande a rivalidade que se estabelecia entre eles e os aqui nascidos, que disputavam entre si as poucas ofertas de emprego. Entretanto, os imigrantes lusitanos, desde que dispostos a trabalhar arduamente, encontravam apoio e proteção junto às autoridades e aos empresários, ao contrário dos brasileiros negros, sempre discriminados como incapazes e indolentes. Embora a situação do português, morando ou trabalhando numa favela, não demonstrasse nenhuma facilidade de ascensão, o qualificativo “costas largas” para sua profissão indica que ele tinha regalias:

O imigrante e sua família deveriam estar sempre dispostos ao trabalho árduo e às condições difíceis de vida, pelo menos nos primeiros tempos, sendo que estes sofrimentos seriam mais tarde compensados pelo acesso à pequena agricultura familiar. (CHALHOUB, 2001, p. 77).

Adelino Magalhães freqüentemente retrata o espaço detendo-se na descrição detalhada de poucos aspectos da personagem. Esse processo metonímico causa no leitor a sensação de ter apreendido a aparência completa. Em “galegas costas largas”, por meio da imagem disforme do comerciante, o autor reforça a percepção da presença do estrangeiro em meio aos brasileiros e amplia a simbologia da expressão, reduzindo a personagem apenas ao aspecto de sua condição de beneficiado no contexto das relações de trabalho. Ao deter-se em um número limitado de características, as imagens reproduzidas tornam-se hiperbólicas, cuja impressão suplanta em intensidade os demais aspectos da personagem.

A mesma orientação é seguida na descrição do sofrimento de Rosa, amiga sincera da suicida (apelidada de Engole-HOMEM). A dor e o desespero parecem fazer parte das características físicas e psicológicas da personagem, tornando mais real e expressivo o seu martírio:

[...] chorava polacamente – com os peitarrões balouçando, como duas indecisões indolentes e pacholas de fêmea [...]. E cercada por muitas colegas, por ser a mais amiga da heroína, explicava no seu guturalismo doloroso e soluçante...” (MAGALHÃES, 1963, p. 251).

O narrador detém-se em algumas particularidades específicas e apóia-se nelas para retratar a impressão completa de Rosa. Ao concentrar-se em apenas uma característica, ocorre, simultaneamente, o seu exagero. O verbo balouçar no gerúndio conota mobilidade à cena e colabora para presentificar a representação. A imagem do choro ganha força expressiva com o emprego do advérbio, como se todo seu ser, reduzido à cor branca da pele e aos seios grandes, estivesse voltado para o pranto. O narrador adota recursos expressivos atribuídos ao Impressionismo e comuns na literatura do autor ao projetar o tema na linguagem (chorava polacamente), o que também colabora para reforçar a imagem chorosa da personagem. A focalização de apenas umas poucas características exteriores e a redução da voz a grunhidos e soluços desvirtua a sua real aparência, criando uma imagem grotesca ou caricaturada, o que demonstra que a imagem reproduzida é filtrada pela percepção personalíssima do narrador, de acordo com aquilo que Anatol Rosenfeld comenta acerca da literatura moderna: “Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu caráter...” (ROSENFELD, 1969, p.85). O contato direto com a realidade desumanizada do ambiente provoca emoções inesperadas no narrador, o que impede a análise objetiva ou racional da favela.

Pelas informações colhidas junto aos moradores durante o incêndio, é possível conhecer alguns detalhes de decoração e outros aspectos da casa de Maria, seu verdadeiro nome, que revelam algumas particularidades de sua personalidade. Havia folhinhas enfeitando as paredes, bordados sobre os móveis, medalhinhas de santo, vidrinhos de perfume, além de um cachorro e um periquito que lhe faziam companhia. Pela configuração do espaço doméstico, a personagem revela ser uma pessoa asseada, sensível e afetuosa. Antes de atear fogo a casa, Maria deixa recomendações em um bilhete sobre o destino de seus pertences: “Ah! ainda há aqui: a minha medalhinha você dá a Rosa, você fica com o resto. Cuida do cachorro e do periquito”. (MAGALHÃES, 1963, p. 259). Observa-se nesse sentido, que o espaço confirma as características pessoais da protagonista. No entanto, ocorre, por vezes, do espaço estar em desarmonia com as personagens. A descrição do interior da casa de Maria, o seu desapego na hora da morte, ao lembrar-se dos animais e dos amigos, confirmam sua personalidade humilde e

desprendida. Contudo, detendo a atenção na área coletiva da favela, fica evidente que a presença da personagem estabelece uma relação desarmônica e desajustada com o espaço degradado e corrompido do agrupamento comunitário. A organização dos móveis e pertences no interior da casa não encontra correspondência em sua esfera psicológica, visivelmente em estado de desordem emocional.

A presença do personagem/narrador na favela, conhecendo a realidade existencial da suicida, leva-o a alguns comentários, em tom afetoso, que contribuem para o resgate de sua humanidade: “E esta teve Mãe, teve infância, teve candura, teve sonhos!”. (MAGALHÃES, 1963, p. 255). O autor reconstrói, na sua imaginação, a história da protagonista dando significado e valor a sua vida. A mesma voz terna e carinhosa que avalia Maria positivamente é estendida às outras prostitutas, que da mesma forma estão em desarmonia com o ambiente: “Oh! ‘elas’ são, como as ovelhas do regimento, alvo das carícias de todos... e, assim, vede a solícita ternura gentil de tantos! Como enche de perfumes e de filigranas e de deliciosos flóculos o quarto das pobres raparigas...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 254).

Note-se que o narrador/protagonista constrói um retrato idealizado da personagem, pois toda a sua caracterização obedece à sua percepção subjetiva. Ao compadecer-se dela, adota uma posição absoluta de restituição de sua integridade moral, distante de uma abordagem realista que problematizaria mais amplamente sua condição de prostituta e favelada. De forma semelhante, são representadas outras moradoras da favela. O narrador se apropria do espaço (ovelhas) para metaforicamente caracterizar as moças como mansas, além de ressaltar a pureza delas quando destaca a brancura implícita dos animais. Dentro de uma perspectiva escatológica, elas estariam predestinadas à salvação. A palavra ovelha é também um eufemismo, que destitui das prostitutas o rótulo de devassas ou perdidas, o que contraria a opinião do senso comum sobre elas. A relação com seus amantes, por sua vez, seria embasada em sentimentos de ternura e respeito, outro exemplo de representação idealizada.

O hábito das prostitutas de comprarem jóias também destoia da realidade miserável do ambiente. A jóia, inconscientemente, encerra, no seu brilho, a posse da riqueza e da beleza, e da sensação de poder, tão distantes do ambiente, além de mascarar uma verdade incontestável: o processo de decadência moral e física das moradoras, e revela, também, a tentativa de resgate da auto-estima, comprometida em meio à corrupção generalizada do espaço.

Foi constatado, que durante todo o transcorrer da narrativa, a favela é descrita em sua pluralidade de interesses, comportamentos e personalidades. A demonstração de indiferença de alguns moradores e comerciantes pela sorte de seus semelhantes, contribui para espelhar a realidade desumana que caracteriza o ambiente. Enquanto a casa de Maria se consome, muitos permanecem ocupados em seus afazeres habituais como se nada de relevante estivesse acontecendo: “Quanto ao Fígaro ainda tinha a atitude de passar suas mãos de silfo pela cabeleira empomadada do freguês”. (MAGALHÃES, 1963, p. 257). De forma geral, os moradores ou transeuntes não se importam com a infeliz sorte de Maria. Observa-se, que além do narrador testemunha, apenas alguns poucos amigos se compadecem dela, o que nos faz lembrar Georg Simmel (1979), segundo o qual, as grandes metrópoles da era moderna oferecem um cotidiano extremamente conturbado e opressivo ao indivíduo, sujeitando-o diariamente a uma gama intensa de estímulos diversificados que ameaçam sua integridade psicológica. Assim, o cidadão comum desenvolve um mecanismo que o protege desses estímulos, limitando sua capacidade de percepção e absorção. Infelizmente, essa reação consiste em indiferença generalizada, e o morador dos grandes centros demonstra estar alheio às demais pessoas com que cruza nas ruas da cidade:

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida. (SIMMEL, 1979, p. 11).

O autor também chama a atenção para a realidade altamente competitiva nas metrópoles urbanas, em que, reciprocamente, cada cidadão representa um obstáculo ao desenvolvimento pessoal e a sobrevivência do outro. Trazendo as afirmações de Simmel para o contexto do Rio de Janeiro no início do século XX, além do espaço urbano ter se transformado numa realidade opressiva e perturbadora, as pessoas são obrigadas a defender sua existência numa cidade onde, como Chalhoub (2001) mostra, a oferta de empregos era escassa. Conseqüentemente, o cidadão passa a encarar seu semelhante como uma potencial ameaça à sua integridade existencial:

De um lado, temos um mundo do trabalho em geral conflituoso, onde os indivíduos competem com o intuito de garantir um meio de sobrevivência. Mas, por outro lado, esta necessidade de sobreviver se traduz também na construção de redes de solidariedade e ajuda mútua entre familiares, amigos e vizinhos que visam viabilizar a reprodução da existência de todos. (CHALHOUB, 2001, p. 151).

A favela em que Maria morava espelha as duas realidades explicitadas por Chalhoub (2001). No entanto, o narrador ressalta a atitude irônica e sádica de alguns moradores ou outros presentes durante o incêndio. Em outras palavras, a luta pela sobrevivência, as injustiças sofridas, as dificuldades habituais, transformam o simples comportamento indiferente em desejo pelo infortúnio do outro: “- E é bem feito até certo ponto, porque essa Engole-Homem, depois que deu sumiço aí da zona àqueles três maricas, pensava que tinha o rei na barriga...” (MAGALHÃES, 1963, p. 256). Agridem-se mutuamente, e deixam claro não estarem cientes da identidade dos verdadeiros responsáveis pelos dissabores diários que os atingem.

Os moradores da favela também demonstram não terem consciência do descaso que sofrem por parte das autoridades, pois, quando o fogo está consumindo a casa da protagonista, muitos dos que contemplam a tragédia agem como se fossem expectadores, diante de um grande espetáculo, alheios à possibilidade do incêndio alastrar-se para outros espaços da favela:

Ainda ribombava na estreita e mísera viela o delírio vivante pela chegada dos bombeiros, cuja entrada, como um altruístico gesto, vermelho, marcial e desenvolto, de heroísmo e de socorro, sacudiu os bons entusiasmos dos menos providos de tal coisa na multidão cosmopolita e policor. /Viva os bombeiros! (MAGALHÃES, 1963, p.253).

O narrador avalia com ironia a presença dos bombeiros, que são recebidos com glórias pelos moradores, despercebidos da simples obrigação encerrada na execução da tarefa de conter o incêndio. Outro aspecto a ressaltar é a carência sofrida pelos favelados. Cotidianamente, desprezados pelas autoridades políticas, o comparecimento dos bombeiros representa um raro momento de atenção dispensado àquela comunidade. Os gestos dos bombeiros qualificados de vermelho,

as palavras “ribombava”, “delírio”, “vivante”, “heroísmo”, “marcial” e “entusiasmo” contribuem para a formação de uma atmosfera emocionalmente aquecida, intensificando no leitor a sensação de calor provocado pelo fogo. Há momentos em que o narrador empresta características do espaço para descrever as personagens, que, de forma semelhante, contribui para a representação de um ambiente tomado pelo calor:

Os bombeiros desceram dos automóveis sua dura feição, seca insensível às aclamações: suados, rubros, pareciam ainda ofegantes da sua carreira voraginosa, trepidamente, ao tilintar cataclísmico, estrondosamente macabro de suas campainhas. (MAGALHÃES, 1963, p. 253).

O narrador integra os bombeiros ao espaço em que trabalham. O acontecimento catastrófico é projetado na campainha, como se a tragicidade emergisse do ambiente. Vê-se que existe a predominância de sons fechados e nasais, o que contribui para a impressão da seriedade da situação. O som da campainha é subconscientemente entendido como anunciador do mal e não da salvação.

Alguns policiais, devido ao incidente, ocupam os espaços da favela buscando controlar a agitação dos moradores e facilitar o trabalho dos bombeiros. No entanto, a atitude dessas autoridades, cuja função seria proteger os cidadãos, é de agredi-los continuamente:

Os guardas entesavam o seu pauzinho, esbeltamente negro, ou iam sacudindo o seu rancor de autoridade desobedecida, por entre a gentalha mais pacata... Iam também abrindo caminho, de qualquer forma, às pisadelas, às cotoveladas, às coronhadas, os soldados que vieram constituir o cordão de isolamento e que haviam chegado, batendo os pés em marcha, muitos sérios, muito importantes, muito indispensáveis, naquele solene ocasião. (MAGALHÃES, 1963, p.252).

A qualificação de esbelto e negro para a arma torna o objeto muito assustador e remete ao orgulho e sentimento de superioridade assumido pela polícia. Contudo, o narrador deprecia e ironiza essa atitude chamando de pauzinho e denuncia o comportamento agressivo sobre a população. A descrição compassada (enumerações) imita a cadência da marcha, traduzindo o comportamento

automatizado da polícia, cuja seriedade teatral é também motivo de ironia. A farda usada pelos policiais, por sua vez, colabora para intensificar neles a crença de que têm o direito de serem agressivos.

O ocorrido na favela lembra-nos Sidney Chalhoub (2001), quando informa que foi permitido à polícia, após a abolição da escravatura, agir com violência na repressão de qualquer comportamento que colocasse em risco o processo de produção mantido pelos trabalhadores, de forma que o controle sobre o cotidiano urbano fosse eficaz. Entretanto, a violência policial transformou-se em uma prática constante e os mais pobres passam a ser julgados, indiscriminadamente, como desocupados, vadios, desordeiros ou bandidos.

O episódio em questão, em que os populares da favela aceitam passivamente os maltratos policiais, juntamente com a recepção festiva oferecida aos bombeiros, comprova a ausência de percepção sobre o desrespeito que sofrem, o qual também fica evidente quando alguns moradores comparam o trabalho dos bombeiros brasileiros com os da Europa. O forte cosmopolitismo observado no comportamento das camadas aburguesadas do Rio de Janeiro no começo do século reduziu a sensação de distância entre o Brasil e a Europa, o que incentivava comentários envolvendo as duas realidades. No entanto, o narrador deixa evidente a distância espacial e cultural que separava a favela das áreas mais bem estruturadas, destacando a inadaptação dos populares à cidade moderna em que se transformou o Rio de Janeiro: “mas a Zefa, toda denço nacional adaptada ao automóvel, à luz elétrica e ao asfalto, lá estava, em meio da rua, piscante como um frenético...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 253). O narrador faz incidir sobre a personagem um atributo espacial, nesse sentido ele a integra nesse ambiente, marcado pela artificialidade das luzes elétricas. A iluminação da cidade é chamativa e, da mesma forma, a personagem se destaca no espaço, contagiada pelo brilho e a claridade. Provavelmente, Zefa é dos poucos moradores a se deslocarem com frequência para a área central da cidade e, portanto, a ter contato com a moderna urbanização.

Os bombeiros, depois de controlarem os focos de incêndio, retiram o corpo carbonizado e o trazem como se fosse um objeto sem importância. Ao final, deixam-no ao relento e apenas um comissário, indiferente, e alguns moradores ficam ao lado de Maria. A protagonista perde a identidade, que o narrador se

empenha em reconstruir durante a narrativa. Transforma-se em lixo, numa massa de carvão desaparece a sua existência:

Somente três ou quatro indivíduos rodeavam a massa negra e torrada da heroína defunta, na qual sobressaía sempre a pontinha dourada de um dente. /E pouco atrás dos quatro persistentes, o comissário se distinguia olhando, esquecido, para aquele monturo carbonizado. (MAGALHÃES, 1963, p. 260).

Constata-se que o cotidiano da personagem era amparado em concepções românticas sobre a existência, em outras palavras, Maria era uma sonhadora. Quando repentinamente conscientiza-se que a percepção que tinha sobre sua convivência na favela estava distante da realidade imaginada decide desistir de sua vida, pois sente-se incapaz de assumir um comportamento mais condizente com espaço social do qual tomava parte. O dente de ouro, semelhante às jóias, constitui-se num simulacro do valor humano.

Finalmente, os bombeiros contêm o incêndio e chegam ao fim de sua tarefa, entretanto, existem outras ameaças que colocam em risco a permanência e prosperidade do espaço social. As demais repartições da favela, como as lojas e os outros barracos, pela precariedade dos materiais utilizados na construção, revelam a fragilidade do complexo habitacional diante de duas substâncias devastadoras como o fogo e a água. No entanto, a atmosfera competitiva e materialista ao extremo tem o mesmo poder de destruição dos dois elementos. No momento em que a casa da moça está em chamas, os proprietários de lojas comerciais manifestam a incapacidade de solidarizarem-se com a tragédia que ocorria, pois, preocupam-se somente em preservar seu estoque da destruição: "... era que o vendeiro e o fígaro das vizinhanças incendiadas temiam que o fogo ou a água providencial lhes inutilizasse os apetrechos do ganha-pão ou esfola fregueses, segundo os pontos de vista". (MAGALHÃES, 1963, p. 257). Essa atitude revela o individualismo exacerbado, que visa defender interesses pessoais, numa organização mantida através da competitividade. Pensando na metáfora da Torre de Babel, explicitada por Gomes (1994), conclui-se que a cidade moderna vem sendo edificada de forma semelhante, em que seus construtores pautam-se por interesses exclusivistas, que visam conquistas e projeção pessoal. Descartar projetos de bem

estar coletivo, inevitavelmente, impossibilita a realização das funções originais da cidade:

A Torre é o símbolo da confusão (da raiz *BLL* = confundir). Sua construção indica centramento, desafio do homem que se eleva desmesuradamente, esquecendo-se de que lhe é impossível ultrapassar a sua condição humana. É símbolo da empresa orgulhosa e tirânica. Sua destruição aponta para o desvio a dificuldade de comunicar. [...] é resultado da explosão da humanidade em frações hostis. (GOMES, 1994, p. 81).

Salientamos que a dificuldade de comunicação simboliza o centramento em interesses individuais e a inexistência de uma linguagem comum que congregue os interesses de todos.

Embora, os moradores recorressem a esse tipo de construção por faltarem alternativas de sobrevivência, em outras palavras, não estavam, nesse sentido, imbuídos de desejos egoístas, a imagem da favela, que aos poucos alcança o topo do morro, remete à edificação da Torre de Babel, cujo objetivo de seus construtores era chegar ao céu.

Reiteramos que as mazelas morais e estruturais do ambiente, retratado no conto, são constatadas durante todo o transcorrer da narrativa: no convívio desarmônico entre as raças (ausência de raízes culturais comuns que embasassem a constituição urbana), nas antipatias generalizadas, nas atitudes oportunistas, na água contaminada que corre a céu aberto. Todas essas características formam a imagem de um ambiente mal planejado e caótico. O narrador descreve o interior da mercearia presente no conjunto de moradias como: "... anarquia arquitetônica das latas velhas e das tábuas apodrecidas". (MAGALHÃES, 1963, p. 256). O vocábulo anarquia traduz situações em que impera a desordem e a ausência de diretrizes que comunguem objetivos e metas capazes de realizarem um espaço benéfico e construtivo para todos. A expressão, também remete ao abandono das raízes culturais e históricas, devido às imposições de sobrevivência. As escadas que levam os bombeiros até o casebre em chamas rompem-se repentinamente, o que também simboliza a fragilidade do espaço social, não estruturado em valores humanos sólidos e promissores: "... subiram rapidamente a escada cujos três lances se desarticularam polichinelamente, em três desarticulações bruscas de estampidos...". (MAGALHÃES, 1963, p. 259).

Babel está diretamente vinculada à Babilônia, cidade que de forma semelhante às favelas, foi construída sem planejamento, amparada apenas em valores materiais. No retrato social conturbado e diversificado traçado pelo narrador, indiretamente ele cita a presença de falsários: “ – Queres aí um paco?”. (MAGALHÃES, 1963, p. 56). A gíria significa dinheiro falso. Estendendo a simbologia da palavra para o âmbito da formação e desenvolvimento dos espaços urbanos, diríamos que se trata da cidade que cresce e se concretiza desvinculada de suas funções primordiais, de preservação da vida e promoção do progresso intelectual. Não mais a cidade ideal e verdadeira, mas a corrompida, que se baseia no egocentrismo e que justifica como válida qualquer ação que resulte em vantagens pessoais.

Observamos que os moradores vivem em desarmonia na favela, procurando preservar seus direitos e correndo o risco de perdê-los numa comunidade ajustada na usurpação de direitos e na competitividade. A experiência de Maria, explorada pelo amante, reflete toda a situação vivida por ela em relação aos outros moradores e comerciantes do lugar. Remetendo à simbologia de Babel, pode-se afirmar que Maria não se ajusta ao ambiente de rivalidades e extrema cobiça e é destruída por ele. Devido a sua história de desamparo e o cotidiano em um ambiente corrompido pelo jogo de interesses, não lhe resta alternativa a não ser desistir da existência. Infelizmente, sua morte pela água e pelo fogo, dois símbolos de purificação, não trará uma perspectiva de mudança, nessa “cidade” direcionada pela ganância e licenciosidade. A favela, embora faça parte do complexo urbano, pelo seu habitual distanciamento da área central, reproduz as mesmas relações vividas na cidade. Ao mesmo tempo em que o ambiente serve de metáfora das relações citadinas, ele é conseqüência da corrupção do espaço urbano moderno.

O espaço degradado da favela, com seus moradores sobrevivendo numa condição subumana, é conseqüência do desenvolvimento urbano mal planejado e excludente, pautado por extremas desigualdades sociais. O narrador encontra na favela exemplo de humanidade e valores morais que comumente não aponta como existente na área central da cidade, cosmopolita, moderna, limpa, luminosa e supostamente menos corrompida. No entanto, essa humanidade, tal qual a protagonista do conto, corre o risco de desaparecer. A sobrevivência urbana exige que o indivíduo se adapte ao materialismo e ao oportunismo que direciona o desenvolvimento das grandes metrópoles. A conscientização de Maria sobre sua

verdadeira condição social e humana representa uma das faces realistas da narrativa.

4.4 A FACE URBANA DO TRABALHO EM “LEMBRANÇAS À MATILDA”

Diferente dos contos anteriormente apresentados, “Lembranças à Matilda” (1918) não tem como paisagem as ruas da cidade do Rio de Janeiro, que ficam sugeridas e implícitas durante o desenrolar da narrativa, cujo cenário é um alojamento que abriga trabalhadores braçais de origem portuguesa. Estes não poderiam ser recriados em meio ao espaço conturbado e caótico das avenidas centrais da cidade, onde a maioria exerce sua função. Em tal ambiente, eles seriam apenas uma massa anônima e invisível, confundidos com todos os outros de sua classe. Para divisar diferenças e características pessoais, é mesmo necessário isolá-los do espaço urbano.

Além de serem todos lusitanos, compartilham as mesmas condições degradantes de moradia, alimentação e trabalho. Sentem saudades de Portugal e sonham com melhores venturas futuras. Exercem a profissão de jardineiro, acendedor de luzes, lixeiro, catraieiro, caixeiro etc. Estão disciplinados pela rotina de produção cansativa e desalentadora, mas têm consciência do desrespeito que sofrem por parte das autoridades políticas ou de seus empregadores, embora tenham poucas chances de verem as condições desfavoráveis de sobrevivência alteradas.

Esses homens estão, à noite, em seu quarto de dormir à parte da grande metrópole, imbuídos da difícil tarefa de redigir uma carta para seus familiares, já que não possuem tinta e nem papel adequado e apenas um deles é alfabetizado. Possivelmente, no horário de descanso ou lazer, estariam pouco à vontade na cidade que sabem não pertencer a eles, pobres e ignorantes, mas às classes sociais elitizadas da sociedade carioca. Contraditoriamente, é graças a esses trabalhadores, mal alimentados, iletrados, maltrapilhos, forçosamente habituados à sujidade que a cidade se embeleza, permanece limpa, atraente e hospitaleira:

Ou fosse talvez a nostalgia das coisas humildes, sentida por aqueles humildes irmãos do suor e da rua, sobre cujo esforço sórdido, imundo e brutal, se ergue a esbelta estatura, brilhante, da Urbe gloriosa, que é Sebastianópolis. Oh! Estranha nostalgia escura e meiga da carga, do luar, da carroça, da vassoura, dos esgotos, do pó e das sujeiras! Estranha nostalgia dos desprezados pelos desprezados. (MAGALHÃES, 1963, p. 200-201).

Ocorre a enumeração de adjetivos que qualificam como intenso e sofrível o esforço dos lusitanos na execução de suas tarefas diárias, o qual culmina, por sua vez, na aparência de ordem e beleza da cidade. Todavia, as qualificações atribuídas ao empenho deles contrastam com os atributos do espaço urbano, ainda que resultem numa relação de causa e efeito, pois o trabalho deles, classificado como torpe, promove o brilho da cidade. A ironia que envolve o elogio à cidade e a enumeração de seus predicados mostram que a impressão sobre o Rio de Janeiro vai além da aparência de luxo e beleza da cidade. Ocorre a descrição dos componentes do espaço urbano que fazem referência direta à profissão exercida pelos moradores. Note-se que a repetição da sibilante “s” torna a leitura do trecho, em que elogios são dedicados aos trabalhadores, mais sonora e agradável aos ouvidos devido à cadência musical. A repetição de “humildes” reforça a imagem de simplicidade que caracteriza os moradores. Assim como a de “nostalgia” intensifica o sentimento de amor a Pátria, externalizada pelos lusitanos através da saudade.

A melancolia experimentada devido à saudade da terra natal é qualificada, simultaneamente, como escura e meiga, representando uma contradição de idéias em relação às tarefas executadas diariamente, embora a labuta fosse fatigante e opressiva existiria a afeição pelo trabalho. Não obstante, os moradores estarem descansando em seu ambiente doméstico, protegidos das atribulações experimentadas nas áreas conturbadas da cidade, esta penetra no aposento através das caracterizações físicas e morais efetuadas pelo narrador. As lembranças de Portugal, que ensejam comparações com o Brasil, os diálogos que se estabelecem entre eles durante o tempo em que a carta é escrita também são meios de fazer presente o espaço urbano no interior do alojamento.

A alusão ao Rio de Janeiro como Sebastianópolis faz referência, como já informado no estudo do conto “Darcilinha”, ao mito de Don Sebastião. Referir-se desta forma a essa cidade, onde trabalham os lusitanos, deixa implícito

que a crença no real progresso do Rio de Janeiro é semelhante à utopia que fez com que o povo português esperasse em vão pelo retorno de seu rei, que recolocaria Portugal no caminho do desenvolvimento econômico e social.

O narrador apresenta um ponto de vista parcial com relação aos menos favorecidos, evidente durante todo o transcorrer da narrativa. Ressalta a dedicação dos lusitanos à manutenção da limpeza e organização das ruas da cidade e às outras tarefas que executam junto ao espaço público, informa sobre o caráter humilde e simplório deles deixando implícito a carência e o desamparo que os vitimam. O ideal seria que outros aspectos referentes à permanência deles na cidade fossem contemplados, como a oportunidade de trabalho encontrada no Brasil e provavelmente inexistente na Europa. Ainda que não fosse compensador deixar Portugal para exercer no Brasil atividades mal remuneradas, além de agressivas à saúde e à dignidade dos trabalhadores, muitos imigrantes conseguiam ser bem sucedidos no Brasil, inclusive ocupando postos de trabalho que deveriam ser primeiramente destinados aos brasileiros.

O conto concretiza-se por meio de uma ambientação construída com detalhes, de acordo com as impressões do narrador. A aparência pessoal dos lusitanos, objetos domésticos e outros utilizados no exercício das funções, junto ao espaço urbano da cidade são descritos através de muitos qualificativos. Geralmente, a configuração espacial está em harmonia com as características pessoais dos trabalhadores. Os operários são retratados com privilégio de apenas alguns aspectos que, pela amplitude que adquirem, acabam definindo toda a aparência da personagem. Frequentemente, a atividade profissional de cada um auxilia na configuração individual pretendida pelo narrador: “O homenzarrão de camisa negra levantou de novo os punhos e se pôs a esgoelar, tal qual estivesse a gritar para os seus burros da Limpeza Pública, à rua, com o propósito de fazê-los parar...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 197). A exaltação do morador decorre da falta de tinta e papel. Sua aparência é descrita como uma grande massa negra com punhos fortes, cuja voz alterada tem as mesmas proporções da altura de seu emitente. A sua profissão é imediatamente associada a sua imagem, como se a ele estivesse integrada. A impressão criada é de responsabilidade e eficiência na execução de sua tarefa pública e seu agigantamento contrasta com a sua humildade e a sua ínfima posição na sociedade.

Esse ajustamento, entre a personagem e o espaço social, demonstra que, invariavelmente, as relações entre ambos culminam na influência recíproca das características individuais. Desta forma, os limites que definem as particularidades tornam-se muito frágeis e a personagem passa a ser um complemento do ambiente. Essa constatação remete a Osman Lins (1976), quando informa sobre essa peculiaridade do espaço e de seus objetos se adequarem à personagem, sendo muitas vezes difícil analisar suas características psicológicas isolando-a das relações que estabelece com o espaço.

A personagem prossegue sendo gradualmente descrita, sempre com destaque aos seus predicados físicos: “E estrondava rubro [...]. Mas balouçando sempre sua quadratura vagarosa e sensata de lutador sem ilusões”. (MAGALHÃES, 1963, p. 197). Nesse fragmento, a imagem engrandecida do lusitano continua sendo evidenciada. A impressão de uma grande massa negra opõe-se ao vermelho de sua face, cores que reforçam a idéia de ânimos alterados. Observa-se também que em “lutador sem ilusões” há referência a sua condição de simples funcionário subalterno, cujo valor não é reconhecido e que está à margem de qualquer probabilidade de ver sua situação presente alterada. No entanto, ao reconhecê-lo como lutador incansável, ressaltando seu compromisso lealmente assumido com a sociedade, o narrador deixa à mostra a dignidade de seu caráter, o que engrandece sua condição de cidadão. Ele se torna superior à cidade que não reconhece sua importância e que o sujeita a uma existência degradante. Em seguida, são descritos seus braços, que lhe servem para a labuta diária: “Dessuperiorizou-se um pouco o gigante da camisa preta, até que aprumou outra vez apontando, com os erguidos braços cabeludos para a porta”. (MAGALHÃES, 1963, p. 197). A personagem vai sendo metonimicamente descrita. O narrador acrescenta prefixo e sufixos ao adjetivo superior, transformando-o em verbo, o que traz movimento e ação ao agigantamento físico da personagem. A impressão de superioridade é reforçada com a afirmação da idéia contrária e a porta fica diminuída diante da imagem do lusitano, ainda que seja maior do que ele.

Observa-se que os objetos presentes no aposento também revelam particularidades que compõem a sua aparência: “Numa ligeireza pesadona, o de casa foi apanhar em cima do caixão vazio, de querosene, a folha de papel encardida, já principiando mesmo a enegrecer de sujeira, como a carantonha do portador”. (MAGALHÃES, 1963, p. 198). A folha é comparada a sua expressão facial

descrita como grotesca. O ambiente todo espelha imagens de decadência e miséria e as caixas de querosene vazias são usadas como móveis, trazendo impressa a sua procedência. Novamente a realidade incontestável do trabalho se impõe: "... tentava tomar posição no caixão de querosene que ostentava num dos lados a roda e as letras da fábrica, renitentes". (MAGALHÃES, 1963, p. 198). Em "ligeireza pesadona" há novo contraste de impressões que intensificam a idéia de agigantamento.

Os seus colegas de casa também estão envolvidos na tarefa de escrever a carta e o espaço público volta a ser parâmetro de comparação para a configuração das personagens. Um deles coça e examina os pés que são comparados a uma carroça de lixo. "O outro continuando a coçar e a esgravatar os pés, sujos como uma carroça de lixo retorquiou [...]". (MAGALHÃES, 1963, p. 197). A imagem do morador e por extensão o ambiente sofrem caracterizações degradadas. Eles são retratados como se fossem a continuação do espaço sujo da cidade, embora a responsabilidade pela situação de indigência e de corrupção da aparência física em que se encontram não seja deles, mas da cidade que os condiciona a modos inadequados de existência. A sujidade se estende dos moradores e do espaço físico para algo impalpável e abstrato como o silêncio: "Fez-se um silêncio entediado, sebosamente fatigado de fisionomia, oco e sem rumo" (MAGALHÃES, 1963, p. 198). A atmosfera contamina-se pelo aspecto deplorável ocasionado pela fala de higiene, pelo tédio e cansaço experimentado pelos trabalhadores. A linguagem fica impregnada pelo tema quando caracteriza o cansaço como sebo, lembrando ser esta uma característica impressionista peculiar à estética do autor.

A descrição das personagens prossegue sendo efetuada com a incorporação da profissão e do ambiente urbano à aparência física de cada um, servindo também para delinear aspectos pertinentes a estados de ânimo: "O jardineiro público olhou para o carroceiro com a gana com que olharia para um garoto que lhe houvesse pisado um canteiro acabado de retocar". (MAGALHÃES, 1963, p. 198). O barqueiro também traz estampado em si o trabalho exercido junto ao porto: "Com o seu pulso de catraeiro e sua cabeça erguida de domínio ao mar, o homem gigante ordenou...". (MAGALHÃES, 1963, p. 198). Percebe-se que eles estão disciplinados a aceitarem as condições subumanas de existência que lhes foram impostas e assumem seu duro compromisso profissional com resignação e humildade: "O chico-carregador lhe estava a dar em ares de brincadeira murros nas costas, pulando num grosso desajeito, de quem não nasceu para levezas pérfidas,

agressivas e escapatórias” (MAGALHÃES, 1963, p. 200). Os adjetivos empregados reforçam a idéia de que estão habituados a tarefas rudes e ainda que sejam obrigados a viver em condições inadequadas, fica evidente que a função pública é exercida com amor e comprometimento.

Os operários, que labutam diariamente para que a cidade mantenha-se limpa, organizada e com as metas de desenvolvimento garantidas, representam a verdadeira face desse espaço social inculto e corrompido pela miséria. Ao executarem as tarefas com dedicação e comprometimento, estabelecem uma relação harmônica com o espaço social da cidade, ainda que sofram com as difíceis condições de trabalho. Entretanto, contraditoriamente, a relação que mantêm com a cidade reestruturada e moderna e ainda que falsamente promissora, é de inadaptação, já que são incultos e degradados pela pobreza. Ao mesmo tempo em que se harmonizam com a cidade, destoam dela. Assim, a real face do espaço urbano passa a ser esse antagonismo, por que se pauta a expansão da cidade.

O narrador descreve o encarregado pelo calçamento das ruas, ressaltando seu sofrimento devido ao calor impiedoso. O calceteiro traz estampado em sua face, permanentemente, o rubor provocado pela exposição excessiva ao sol:

... – o calor tem estado insuportável... Alguns casos de insolação... / - lé! – berrou o calceteiro – ainda ontem, lá na Lapa, quase fiquei eu. / E explicou, no meio da indiferença geral, suas tonturas, sua nuvem Vermelha, pelos olhos, como se lá estivesse ainda, à luz e no calor inclemente, que batia sobre aquele trecho da rua a remendar. Falava, puxando os bigodes para baixo como se defendesse a tese: que, apesar de tudo, ele era feito para cair à terra, para viver terra-a-terra – Com as laboriosas coisa do chão. (MAGALHÃES, 1963, p.199).

Observa-se que a imagem do calçamento da rua é trazida para o interior do quarto. A cidade estampada na face da personagem mostra essa integração ao espaço e a aceitação da extenuante rotina de trabalho. O narrador, por sua vez, volta a enaltecer as qualidades de caráter dos lusitanos, que executam a tarefa pública com dedicação e eficiência. Vê-se que o comprometimento com a ordem e a beleza da cidade é assumido como mais importante que a própria saúde. Constatação que reforça o intuito de retratá-los como vítimas das autoridades

públicas, que os explorariam de forma abusiva e quase insuportável, em nome de um progresso que não atenderia os interesses de grande parte da população.

Há casos em que as personagens são retratadas de modo acentuadamente caricaturado, confirmando uma tendência no estilo do autor. O acendedor de lampiões, por exemplo, é descrito metonimicamente e seus traços faciais são desfigurados: “suspirou o gasista, anunciando está verdade com uma cara alargada de místico e de parvo, ante a tontura de um deslumbramento” (MAGALHÃES, 1963, p.199). Há uma combinação insólita das qualificações, como “parvo”, “místico” e “deslumbrado” o que contribui para a representação caricaturada da personagem. A forma como seu olhar é retratado causa a impressão de estar voltado para o alto, estático diante das lamparinas que acende pelas ruas, pois, a execução de trabalhos repetitivos acabaria resultando na perda da espontaneidade. Os trejeitos distorcidos de outros trabalhadores são interpretados pelo narrador que, enxerga, estampadas em suas faces, a determinação e a indecisão:

O camisolão-preto olhou para um camisolinha de cor indecisa, um sujeitinho de gorro meio caído na cara longa, um tanto chupada e, com um olhar decretou-lhe que se calasse. Permaneceu com sua cara angulosa e a boca cerrada para o ar; boca cerrada de enérgico que trinca os dentes na resolução furiosa de vencer, seja como for... (MAGALHÃES, 1963, p. 199).

Nesse fragmento, o narrador interpreta subjetivamente a expressão facial de uma das personagens, apontando características que remetem à determinação dos imigrantes de não retornarem a seu país antes de terem acumulado, ao menos, uma pequena fortuna. Quando Chico se veste com trajes de passeio para sair à cidade a composição de sua imagem destoava da beleza do espaço urbano remodelado:

...O Chico vestia-se caprichoso, calças listradas largas, paletó enrugado... e experimentava o chapéu amassado em voltas e reviravoltas bizarras.../ Caprichosamente mal—vestido – democraticamente – para contrastar com a opulência fidalga das Avenidas, estonteadoramente feéricas! (MAGALHÃES, 1963, p.203).

O narrador exagera na composição da imagem do trabalhador, uma vez que deseja realçar o contraste com área central da cidade renovada e requintada. A imagem mal composta do carregador está em desacordo com os padrões de elegância tidos como corretos pela elite e o seu valor humano é rebaixado devido ao amarfanhado de sua aparência. Ele traça-se com simplicidade, de acordo com seu poder aquisitivo e nível cultural, sendo que sua falta de senso crítico é também consequência da ausência de projetos educacionais para a população carente. Além do mais, ele está exercendo suas prerrogativas de cidadão livre e auto-suficiente, numa sociedade que se pressupõe democrática. O seu aspecto de indigência opõe-se a beleza moderna da cidade. Somente quando está trabalhando sua aparência maltrapilha combina com o espaço ao qual se integra e ele passa despercebido. Em outras palavras, só pode ser aceito na condição subalterna de trabalhador braçal. A atitude da personagem, estimulada a sair de casa a procura de lazer e diversão, mostra que os imigrantes não encaravam sua estadia no país apenas como uma oportunidade de alterarem a difícil situação financeira, que os motivou a ausentarem-se de sua terra natal. Eles queriam também uma integração mais efetiva à sociedade brasileira, como fica exemplificado nesse episódio. Como constatado a personagem contrasta com o ambiente, o que caracteriza uma das funções do espaço, como explicitado por Osman Lins (1976).

Novamente, a ironia embasa a avaliação dos atributos da cidade. A referência à cidade como “city”, ressalta o ambiente cosmopolita e o clima de *Belle Époque* que tomou conta do Rio no início do século XX, o qual incentivou a prática de hábitos sofisticados pela população: “Nessa mansuetude revelavam-se mais impressionantemente as feições do calceteiro, do carroceiro e do Zé Lopes, o empregado da City...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 200). Fica reiterado o distanciamento entre os operários e a cidade, cujo padrão cultural internacional é contestado pelo tom jocoso da expressão. Num momento posterior, a aparência de Chico ganha novas avaliações depreciativas: “... não atendia o Chico, cujo olhar triste e brilhante na cara barbada e feia dava a idéia de duas pedras preciosas faiscando num monstruoso rochedo” (MAGALHÃES, 1963, p. 201). A forma como a personagem é descrita acentua a imagem de desgaste físico e mental como consequência da rotina cansativa e repetitiva na execução de suas tarefas, além da frustração e tristeza que acompanham esse estado de fadiga.

Além de a cidade fazer-se presente no quarto através da caracterização dos trabalhadores urbanos, há também a sonoridade que adentra pelas janelas do quarto: “Raro, fazia-se um silêncio que deixava ouvir o cacarejar das galinhas; vozes de crianças jogando o futebol pela vizinhança; bate-boca, ao pé e o barulho exasperadamente sacolejado dos bondes à rua...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 199). O barulho da cidade refletido nos bondes que trafegam é considerado irritante, mas, a agitação não é suficiente para atordoá-los. Narrador e personagens de outros contos do autor, entretanto, como os já analisados nessa oportunidade, percebem o espaço urbano com bastante intolerância, revelando o cotidiano da cidade como excessivamente perturbador.

O burburinho provocado pela simultaneidade de vozes é remetido à agitação da zona portuária: “Pelo quarto, os outros seis camisa-de-meia iam estourando as suas respeitáveis opiniões, numa algazarra que nem a do cais do Mercado, quando de manhã se esvaziam os batelões, no meio das providências gritantes de cá e de lá [...]”. (MAGALHÃES, 1963, p. 199). Por meio dessas comparações e recriação de imagens, a realidade do cais é trazida para o quarto, o que mostra o ajustamento das personagens ao espaço em que trabalham. Os operários são igualados nos gestos e vestimentas, assim como possuem outras características que os tornam similares: a origem, a condição de simples trabalhadores braçais, o sofrimento cotidiano, etc. O estado deplorável de sujeira e confusão do alojamento, no entantanto, contrasta com as áreas da cidade sob a responsabilidade dos moradores:

Antes do caixeirote reproduzir oralmente as palavras escritas, dessa vez, fizera-se um novo silêncio de fadiga ou de expectativa, que espalhou uma mansuetude pelo aposento, onde trapos sujos, escarros, pontas de cigarro, tamancos, um ou dois pratos, esteiras.... se ostentavam no mais desvairado enciclopedismo. (MAGALHÃES, 1963, p. 200).

A combinação antitética “desvairado enciclopedismo” mostra que não existe nenhuma espécie de organização no ambiente. Além disso, os móveis estão mal conservados e espelham a aparência geral do lugar: “[...] resmungou alguém lá, da esquerda, perto de uma canastra enorme, despelada, em princípio de desmantelamento”. (MAGALHÃES, 1963, p. 199). A imagem da cesta descrita como

grande sugere, na mesma proporção, a sua ruína. Percebe-se que em estado semelhante estão os moradores em sua situação de indigência e cuja realidade também corre o risco de ruir. A falta de móveis e objetos, que organizassem o ambiente, o ausenta de conotações que pudessem sugerir privacidade e aconchego.

O narrador remete ao espaço social a responsabilidade pela condição subumana de existência dos imigrantes. Embora isso não seja citado diretamente, fica implícito que as autoridades citadinas não teriam promovido circunstâncias adequadas de sobrevivência para os trabalhadores, além de exigirem um esforço sobre-humano na execução de suas tarefas. A complexa estrutura urbana estaria promovendo o processo de degradação física dos lusitanos. No entanto, o narrador não permite que eles sejam destituídos de sua humanidade, em outras palavras, aos trabalhadores são atribuídos valores morais e espirituais que os engrandeciam como homens.

O fato de serem despreocupados com a higiene doméstica e pessoal não é suficiente para considerá-los corrompidos pelo meio-ambiente. Se as características do trabalho executado junto ao espaço urbano também são degradantes, existe a consciência e a luta por condições mais humanas de sobrevivência e pelo respeito que merecem como trabalhadores, fatos que contextualizaremos a seguir. Verifica-se, no decorrer da narrativa, que há várias referências no texto que exaltam a dignidade dos lusitanos: “Geme nas mãos que te compreendem... mãos de fadiga rude; mãos grosseiras que acariciam, com uma delicadeza de aragem, as cabecinhas loiras... geme!” (MAGALHÃES, 1963, p. 204). Nesse fragmento, o valor deles como trabalhadores é enaltecido por meio das mãos que executam as tarefas. Também são retratados como polidos ou recatados quando uma das personagens, ao fazer uma visita de cortesia a um parente, demonstra sua boa educação e humanidade:

Diz lá a mulher que eu fui visitare o tal cunhado dela, que está agora muito graúdo, estabelecido à rua do Lavradio, com quitanda! Que ele e a mulheri me ofereceram logo café, qu’eu fui dizendo que não fui lá pra isso... . (MAGALHÃES, 1963, p. 203).

Os trabalhadores demonstram, inclusive, não serem habituados a atos de violência: “O fato era que mal virara ele as costas, o cabrito pôs-se a xingar

os 'galegos' [...] – Nan sei como o cabrito não puxou para ti a faca...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 202). Nessa referência aos brasileiros, observa-se a posição unilateral no conto em defesa dos imigrantes, pois, a qualificação de violentos e até de assassinos é remetida somente para os nascidos no Brasil, retratação sujeita a controvérsias. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas, os trabalhadores mantêm sua integridade moral e defendem, por meio do comportamento cotidiano, valores que os dignificam como seres humanos.

Note-se que a desordem no alojamento e as contrariedades revelam a ausência de significado existencial na fase atual dos trabalhadores, assim, eles vivem das lembranças e imagens do passado que surgem, de forma mais acentuada, na consciência no momento em que a carta esta sendo redigida:

Por fim o Chico e o Zé Lopes, entre outros, já tinham lágrimas nos olhos, transportados sem dúvida daquele quarto, em terra estranha, para as vindimas cantantes da pobre terra risonha, que era a deles. (MAGALHÃES, 1963, p. 204).

Enquanto o único lusitano alfabetizado vai relatando os recados e as mensagens, todos, pouco a pouco, vão sendo tomados pelas lembranças de Portugal e manifestando sentimentos de saudade. Além de estarem interessados em receber notícias de casa, consideram importante colocar seus patrícios distantes a par dos fatos ocorridos no Brasil. Invariavelmente, revelam-se descontentes com as condições de trabalho e com os rendimentos mensais que são insuficientes para manterem-se dignamente. Os gestos de indiferença e as injustiças sofridas intensificam as dificuldades enfrentadas no cotidiano:

– A purfeitura só paga aos doitores e aos fidalgos lá de cima! E são uns danados: ainda outro dia os caminhões puseram lá, no pátio, uma porção de batatas que os tais doitores disseram que estavam estragadas e só porque uns dois rapazes andavam a apanhar umas tantas boas foram postos à rua. (MAGALHÃES, 1963, p. 201).

O relato comprova que além dos trabalhadores não receberem a atenção dos empresários e dos políticos são vítimas também de atos de crueldade, assim a cidade progride também amparada em relacionamentos dessa natureza. As

frustrações e tristezas projetam-se sobre o espaço quando o gasista toca a guitarra. A sua melodia angustiada revela que estão condenados a condições aviltantes de sobrevivência em que não se vislumbram perspectivas animadoras:

Geme, por eles... e diz, guitarra, a angústia desse povo condenado a uma brusca e rápida ascensão de grandeza: ao ridículo depois, entre um amigo pérfido e um filho irreverente; filho irreverente diante da irrisória decadência paterna – decadência de incultura, de tristeza e de saudade./ Aí! mais ternura, ó Almeida escanhoado, mais ternura/ - Lembranças à Matilda. (MAGALHÃES, 1963, p. 204).

Nessa oportunidade, fica novamente evidente o sentimento de piedade que envolve a condição de sobrevivência desses imigrantes portugueses. Ocorre a idealização de sua condição de trabalhadores mal remunerados, carentes e solitários com a focalização exclusiva dos infortúnios que sofrem. A expressão “lembranças à Matilda” é pronunciada diversas vezes pelos lusitanos durante todo o tempo em que a carta é escrita. A reprodução inalterada dessas palavras, como um refrão, confirma a realidade dos trabalhadores, pois de forma semelhante, o cotidiano, repetidamente cansativo e desgastante, estaria sujeito a não sofrer nenhuma transformação.

Os lusitanos têm momentos alegres e de descontração que também são compartilhados com os parentes e os amigos distantes. Contam da festa e das brincadeiras realizadas no natal em que se divertiram bastante, no entanto, a comemoração foi realizada no alojamento, contando com a presença apenas dos moradores: “A festa do Natal esteve muito boa. Nós dançamos cá no quarto, a mais nam podere... As paredes e sua lho tremiam...”. (Magalhães, 1963:204). Decidiram-se por uma festa particular, provavelmente, pela inexistência de uma associação recreativa restrita a imigrantes portugueses. Dividir o mesmo espaço de lazer com representantes de outras etnias era algo desinteressante ou problemático, devido às diferenças culturais, rivalidades etc., além disso, era muito arriscado festejar em lugares públicos, pois as autoridades policiais costumavam coibir qualquer ação de origem popular, geralmente julgadas como moralmente inapropriadas ou como ameaças a ordem social urbana.

Compartilhar o mesmo ambiente doméstico, dividir as tarefas exercidas no trabalho junto ao espaço urbano pressupõem o surgimento de

desentendimentos entre os imigrantes. Entretanto, como já mencionado, as dificuldades acentuam-se quando lusitanos e brasileiros são forçados a conviverem num mesmo ambiente de trabalho: “No fundo, os portugueses de pesca, os poveiros, não gostavam de outros patrícios para o serviço, e muito menos de brasileiros, gente além de tudo desordeira! Que não era do jeito deles e que... enxergavam demais!”. (Magalhães, 1963: 65). Esse episódio lembra Sidney Chalhoub (2001), ao informar que o convívio entre os imigrantes e os aqui nascidos freqüentemente resultava em discórdias e desavenças. Além da esperada incompatibilidade racial, os portugueses disputavam com os brasileiros as poucas ofertas de emprego e as eventuais promoções na carreira: “... destacam-se a importância das rivalidades étnicas e nacionais enquanto expressões das tensões provenientes da concorrência da força de trabalho...”. (CHALHOUB, 2001, p. 59).

Os moradores continuam elaborando a mensagem e, por meio dos diálogos e das recordações que afloram na mente deles, fatos pertinentes ao cotidiano de todos são mencionados. A condição de trabalhadores assalariados pressupõe a participação em organizações classistas que objetivavam a defesa de direitos em relação aos seus empregadores:

...dois dos outros homens discutiam fatos da Resistência dos Carroceiros e Classes Anexas e da União dos Poveiros, aborrecidos com a ação sempre deturpada de alguns exploradores que faziam discurseiras, e iam lambendo o dinheiro, o rico dinheiro dos tolos! (MAGALHÃES, 1963, p. 202-203).

Apesar de serem incultos e terem vindo para o Brasil sem dominarem a escrita ou a leitura e assumirem com resignação sua posição subalterna e marginalizada na sociedade, estão conscientes da violação de seus direitos e lutam por melhores condições de trabalho. No entanto, os recorrentes relatos que os ajustam ao ofício que executam e aos espaços insalubres ou degradados da cidade, evidenciam que existem poucas esperanças de superação desse estado de desamparo. Com relação à participação em movimentos classistas nesse período, que corresponde às duas primeiras décadas do século XX, Sevckenko (1985) apresenta informações pertinentes sobre o tema:

Surgiram daí os primeiros estímulos para as organizações populares e operárias, que se dedicavam a pressionar o governo central através de *meetings* [...] e comissões, e os industriais através de greves. Surgiram os primeiros Centros e Associações de resistência, preconizando a ação sindical [...] (SEVCENKO, 1985, p. 53).

Verifica-se que as dificuldades enfrentadas pelos populares em seu cotidiano produtivo e doméstico estimularam a formação de movimentos coletivos, que precederam à constituição dos sindicatos.

Os operários recolhidos em seu quarto de dormir, ocupados na elaboração da carta, mencionam a ocorrência de greves e a repressão impetrada pela polícia: “– Agora vou tratar da última greve dos carroceiros/ - Bai-te para o diabo! - gritou uma voz tourina – Bai-te qu’eu nam quero histórias com a polícia: que uma boa chanfrada levei eu na tal brincadeira do Manguê...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 203). A contextualização de aspectos referentes ao cotidiano dos trabalhadores na cidade do Rio de Janeiro durante a *Belle Époque* encontra correspondência no estudo efetuado por Sidney Chalhoub (2001), que informa que após a libertação dos escravos tornou-se imprescindível transformar os antigos cativos em proletários, para que a produção não ficasse comprometida, o que configurou a passagem do modo econômico “senhorial-escravista” para o “tipo burguês-capitalista”. Uma das formas de evitar reações dos populares e conseguir que eles se enquadrassem nas novas regras de trabalho era usando a violência física:

A imersão do trabalhador previamente expropriado nas leis do mercado de trabalho assalariado passa por dois movimentos essenciais, simultâneos e não excludentes: a construção de uma nova ideologia do trabalho e a vigilância e repressão contínuas exercidas pelas autoridades policiais e judiciárias. (CHALHOUB, 2001, p. 47).

Ainda que os imigrantes fossem preferidos pelos empregadores e tivessem vantagens não oferecidas aos brasileiros, basicamente, todas as raças compartilhavam as mesmas condições desumanas de trabalho.

Observa-se que quando o antigo regime patriarcalista de formas de trabalho, que vigorou plenamente até o fim do Império, foi substituído entra em crise também uma das faces desse sistema, que são as ligações pessoais estruturadas

na ajuda mútua. Segundo Sevcenko (1985), foi muito dificultoso e sofrível para o trabalhador adaptar-se à realidade formal estabelecida pela nova ordem econômica, em que os patrões ou os donos dos meios produtivos não assumiam compromisso social com seus subordinados:

Verifica-se a tendência à dissolução das formas tradicionais de solidariedade social, representadas pelas relações de grupos familiares, grupos clânicos, comunidades vicinais, relações de compadrio ou relações senhoriais de tutela. As relações sociais passam a ser mediadas em condições de quase exclusividade pelos padrões econômicos e mercantis, compatíveis com a nova ordem da sociedade. (SEVCENKO, 1985, p. 39).

As informações de Sevcenko ficam mais fáceis de serem compreendidas e visualizadas quando relacionadas à experiência urbana dos lusitanos representada em “Lembranças à Matilda”. A situação vivida pelos lusitanos é de extrema carência e abandono, pois dependiam exclusivamente de seu ínfimo salário e não contavam com alternativas para minimizarem as conseqüências da condição de indigência em que se encontravam. Algo, conforme Sevcenko, espelhava a realidade sombria da *Belle Époque*:

Carência de moradias e alojamentos, falta de condições sanitárias, moléstias (alto índice de mortalidade), carestia, fome, baixos salários, desemprego, miséria eis os frutos mais acres desse crescimento fabuloso e que cabia à parte maior e mais humilde da população provar. (SEVCENKO, 1985, p. 52)

O novo momento pós Abolição e Proclamação da República passa a ser regido pelo liberalismo econômico, cujas vantagens são apropriadas pela classe dominante e pelos especuladores, havendo pouca contrapartida de benefícios para os trabalhadores. A oferta de emprego e o valor dos salários são, então, controlados pela imprevisibilidade do novo sistema de produção e instaura-se a disputa entre as classes, restando aos proletários a alternativa de lutarem pelos seus direitos. Diante dessa realidade, a extinção das práticas de assistência e ajuda mútua desencadeou um processo irreversível em que os menos afortunados são condenados à degradação.

Constatamos que no conto analisado, as dificuldades enfrentadas pelos trabalhadores no Rio de Janeiro durante a *Belle Époque* ficam restritas somente ao contexto de alguns emigrantes portugueses. Os relatos efetuados pelo narrador, sobre o cotidiano doméstico e profissional, poderiam ser estendidos a um grande número de trabalhadores brasileiros, negros principalmente.

Ao problematizar as difíceis e degradantes condições de moradia, trabalho e lazer dos imigrantes, o narrador esquiva-se de ampliar sua abordagem não relatando sobre a vida dos lusitanos bem sucedidos, pois todos vinham para o Brasil com a esperança de enriquecerem, assim, estaria sendo mostrada a face da cidade promotora do bem e não apenas de mazelas sociais.

Vê-se que os trabalhadores são representados como dedicados e comprometidos com às suas tarefas. A situação de carência e abandono poderia colocá-los num processo irreversível de corrupção moral e física. No entanto, as qualidades atribuídas aos lusitanos, como a humildade, propensão à paz, dedicação ao trabalho, responsabilidade e sensibilidade, impedem que eles sejam destituídos de sua humanidade. Os trabalhadores integram-se ao ambiente com harmonia, por meio das tarefas exercidas com dedicação. Contudo, o espaço social não retribui com generosidade o comprometimento deles. Note-se que seus gestos simplórios e a aparência física degradada pela pobreza estão em consonância com os espaços da cidade onde trabalham, porém, quando confrontados com o ambiente moderno e renovado do Rio de Janeiro a relação é pautada pela contradição. É provável, que na hipótese de terem melhores rendimentos, a descrição deles não espelharia tal degradação.

4.5 A MORTE DA CIDADE EM “UM PREGO! MAIS OUTRO PREGO!...”

Por meio do conto “Um prego! Mais outro prego!...” (1920), Adelino Magalhães retrata a epidemia de gripe espanhola ocorrida no Rio de Janeiro no final da segunda década do século XX. Sob os olhos, impressões e sensações da personagem principal, o narrador descreve a aparência e situação geral da cidade, inteiramente mobilizada na recuperação dos enfermos e na constrangedora tarefa de sepultar os vitimados pela doença. O protagonista, acometido pela moléstia,

entra em estado de delírio devido à debilidade física e ao quadro febril. Durante esse período de convalescença, divaga sobre as lembranças do enterro de sua filha, morta pela doença. Não havia disponível, na cidade, caixões e carros fúnebres suficientes para os sepultamentos, assim a personagem é forçada a confeccionar o pequeno caixão da menina e levá-lo ao cemitério, percorrendo as ruas da metrópole.

Envolvido por uma atmosfera extremamente obsessiva, devido à perda de sua filha, o som do martelo batendo sobre as tábuas do improvisado esquife ecoa permanentemente em sua consciência, impedindo que as lembranças da tragédia amenizem-se: “Pam! Pam! Pam!.../ Um prego ! mais outro prego!.../ Em sua primeira convalescença, ele a apertara tanto ao peito – coitadinha! – com os olhos ainda rasos de lágrimas, da lembrança da defunta...”. (Magalhães, 1963: 342). A personagem é acometida por um forte sentimento de autocomiseração e piedade pela filha, justificado pela trágica fatalidade.

Intercalam-se recordações de épocas diferenciadas de sua vida, como o período que antecedeu a morte da menina, a pior fase de manifestação da doença com a descrição da cidade completamente tomada pelos inúmeros casos de falecimentos, além de momentos da infância e mocidade do protagonista:

Lá no campo do Maracanã, vendo os trens céleres a demandarem a saudades da roças, e vendo os corpos ágeis de rapazes em camiseta listrada a se desarticularem no embate da bola, ele e a boa noivinha e a futura cunhada – que boa era a Lili. (MAGALHÃES, 1963, p. 344).

Nos contos de Adelino Magalhães, é comum as personagens serem envolvidas por recordações de vários momentos do passado e pelas emoções que vão sendo despertadas. Procedimento, este, atribuído ao Impressionismo, em que, de forma geral, um acontecimento no momento presente é responsável pelo despertar das lembranças. A descrição do físico saudável dos jogadores contradiz com a atual aparência das pessoas que, contaminadas pela moléstia, que circulam pela cidade, causando desconforto e repulsa nos demais populares presentes nas vias urbanas: “E as palidezes emagriçadas a gritarem, a se empurrarem, fossem elas um chocalhante bando de esqueletos, ávidos, loucos” (MAGALHÃES, 1963, p.343). Note-se que a retratação das pessoas obedece às impressões subjetivas da personagem, ocorre a perda das características que as incluiriam na realidade

compartilhada pelos viventes, além disso, são transformadas em mortos vivos, em imagens que beiram o histerismo e o irracional.

Afloram à consciência reminiscências da juventude que se referem ao período no qual a personagem morou em uma das muitas pensões que eram instaladas nas construções centenárias espalhadas pelo Rio de Janeiro e que representavam, por sua vez, um entrave ao projeto de modernização da cidade. Fato que justificou a demolição de muitas. Os prédios que restaram iriam contrastar, no futuro, com as amplas avenidas e com as novas edificações urbanas:

[...] os seus bons tempos, no Catete, na pitoresca pensão, de sujeiras e de imoralidades familiares, cujas horas se contavam pelas graves badaladas do próximo Clube! A pensão um vetusto casarão amigavelmente vetusto, no conforto de sua banalíssima arquitetura colonial! (MAGALHÃES, 1963, p. 345).

Observa-se que, contrariando as emoções do presente, o passado é lembrado com carinho e saudade. A modernização da cidade e o desenvolvimento econômico exigiram mudanças nos hábitos comportamentais dos moradores e por extensão do protagonista que resultaram em frustrações. As lembranças da mocidade são mais agradáveis que o momento atual em razão da morte da filha que destituiu dele qualquer possibilidade de sentir-se feliz ou confortável nessa cidade.

O estado de alheamento do protagonista, devido ao envolvimento com recordações de diversos momentos do passado é, esporadicamente, interrompido por incidentes que o conscientizam por alguns instantes do presente: “O ruído, então raro, de um bonde à rua, ali perto, pareceu dar-lhe a impressão inesperada dos dias comuns: um assomo de conforto tomou-lhe o ânimo”. (MAGALHÃES, 1963, p. 338). E ele tem a rápida sensação de estar vivendo outra realidade, anterior à calamidade provocada pela epidemia.

A atualização do passado faz-nos lembrar Anatol Rosenfeld (1969) ao comentar uma das peculiaridades da consciência humana: a faculdade de presentificar as experiências guardadas na memória, colocando-as no mesmo patamar de importância que os fatos presentes e com a imaginação que permite ao futuro ser encarado e sentido como real:

A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores. [...] Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas. (ROSENFELD, 1969, p. 82).

Reavivando permanentemente as imagens e sensações experimentadas no período de recuperação da filha, a personagem não permite que os efeitos negativos dessas lembranças, como a tristeza e o abatimento, sejam abrandados. Trata-se de um fato recente que, somado à debilidade ocasionada pela doença, muito contribui para agravar o quadro depressivo.

Como abordado, as imagens do passado, remotas e recentes afloram continuamente na consciência, freqüentemente com a projeção de premonições nas lembranças que anteciparam a catástrofe, ocasionada pela epidemia de gripe, as quais são, invariavelmente, visíveis no contexto espacial:

As gargalhadas do rapaz loiro, de bigodes à Kaiser, provocaram escândalo no espaço tumultuoso e irritantemente cheiroso do café, onde caras assustadiças, tenebrosas, voltaram-se para a origem blasfema daquele riso franco. (MAGALHÃES, 1963, p. 338).

Ocorre nessa oportunidade, em que a personagem está no café, que o passado é sentido e visto a partir das sensações do presente. As lembranças ficam impregnadas pelo mau presságio. Assim, o riso é considerado, pelo narrador, um sacrilégio, ofensivo ao drama que será experimentado por milhares de pessoas, embora todas desconheçam essa possibilidade. A imagem da personagem, responsável pelo sorriso, fica limitada aos bigodes que realçam, sobretudo, a expressão labial. O cheiro enjoativo do café e os olhares interpretados como temerosos são impressões atribuídas ao passado mediante as atribuições trazidas por acontecimentos posteriores. Lembrando Mendilow (1972), os sentimentos e as emoções podem repercutir através do tempo, independentemente dos fatos que permanecem restritos ao período de sua ocorrência. Além disso, o significado das recordações não é algo definido ou estático, a visão sobre o passado, ao longo da existência, permite que ele receba interpretações diferenciadas: “O passado não é absoluto, mas relativo; não progride através de simples acumulação; toda a sua

forma e significância mudam continuamente”. (MENDILOW, 1972, p. 145). Percebe-se que a retratação do ambiente é realizada por meio de impressões visuais, auditivas, olfativas e sonoras, o que torna o episódio e seu significado na trama bastante valorizados, despertando o interesse do leitor.

Fatos recentes, como do estado de saúde da menina, são também relatadas sendo perceptível as emoções do protagonista que envolvem as lembranças:

Aquela tarde!... Aquela tarde, mudada a roupa, ele a carregara no colo e apertando ao peito o amável fardo, fora pilheriar à janela do fundo com a modistazinha e com outros vizinhos que, por acaso, puseram a cabeça amiga pela pan abertura daquelas janelas rasgadas no desvario da procura de ar, pelo espaço que ia até o morro... (MAGALHÃES, 1963, p. 339).

A sensação de sufocamento, informada pelo narrador, refere-se à falta de ar que experimentavam os acometidos pela gripe. Trata-se um presságio incorporado ao passado, por ocasião da rememoração dos fatos. A retratação do espaço contraria a possível apreensão objetiva, pois as janelas são personificadas. Note-se que o emprego dos qualificativos “rasgadas” e “pan” intensifica a sensação de opressão e a necessidade de libertar-se dessa condição. O espaço passa, dessa maneira, a representar o estado de desconforto físico das personagens.

Continuamente são projetadas as apreensões no espaço, que fica contaminado por uma atmosfera pesarosa. Há o temor e o pressentimento de fatos potencialmente agressivos a integridade emocional e psíquica que são percebidos no ambiente doméstico:

Como parecia existir persistente, no espaço, o espectro pavoroso daquela desolação!... Havia um susto em todas as coisas; e no espaço sombrio daquela saleta, sem dúvida, que palpitava o temor de uma próxima catástrofe, ou a fadiga de um longo sofrer, receoso de se queixar. (MAGALHÃES, 1963, p. 338).

Como consequência da projeção sobre o ambiente de sentimentos de medo, angústia e morte forma-se uma atmosfera pesarosa que envolve a personagem e amplia-se por toda a cidade. Essa peculiaridade observada nas relações entre espaço e personagem é contextualizada por Osman Lins (1976), ao informar, que

embora a atmosfera pareça emanar do ambiente, ela dependeria diretamente da atuação ou do pensamento das personagens e do grande envolvimento com o contexto espacial.

Assim como é recorrente o som do martelo batendo na madeira, ecoando no pensamento da personagem, existem outros ruídos percebidos que fazem parte da sua memória e também do seu presente, que interrompem seu estado introspectivo despertando-o para a realidade: “E mais caminhões!... Oh! Que pareciam por a casa abaixo, no estertor desesperado de sua passagem, pela rua mal calçada...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 342). O barulho do caminhão é associado aos sons que precedem os instantes finais dos agonizantes e criam imagens desagradáveis dos moribundos em seu leito de morte. A personagem principal está traumatizada pelos acontecimentos recentes, como a morte da filha e a catástrofe urbana que dizimava parte da população, assim qualquer ruído é percebido como exageradamente desagradável.

Quando o jornaleiro passa pela rua, no exercício de seu trabalho, o protagonista é tomado de pavor, haja vista a certeza da veiculação de más notícias nos periódicos, que, provavelmente, informariam sobre mortes intermináveis: “Um sacudir de nervos lhe desequilibrou todo o corpo, à voz do jornaleiro que passava, a gritar o jornal, com uma toada diferente dos outros dias; doente, sombria, intimidada, no silêncio pesaroso da rua.”. (MAGALHÃES, 1963, p. 343). A atmosfera de pesar formada pela sua atitude melancólica e temerosa estende-se para além dos espaços de sua residência, atingindo as vias públicas da cidade.

Os sons do martelo, vivos somente na sua lembrança, ressoam como um presságio da catástrofe e são considerados também como responsáveis pelos inevitáveis infortúnios: “Os sons do martelo haveriam de chamar, sem dúvida, a desgraça, tão altos eram... Era preciso abafá-los; mas como?”. (MAGALHÃES, 1963, p. 238). Reiteramos que a personagem não consegue amenizar as lembranças do enterro da filha e não controla os sentimentos de amargura, melancolia e medo que projeta nos sons do martelo, renitentes em sua memória.

O ruído produzido pelo caixão, em que está sua filha, quando depositado no solo do cemitério é também compreendido como assustador: “... e a queda do pequeno volume produziu no solo um som oco, profundo e gemedor!”. (MAGALHÃES, 1963, p. 355). A perda da menina resultou em vazio interior e a

personagem interpreta todos os acontecimentos pela ótica da dor e amargura que o acometem.

O espaço é apreendido negativamente, nele são enxergados apenas doença e morte, o que não o torna convidativo à ação, assim, o protagonista caminha pela cidade forçado por exigências das circunstâncias e sente-se como no cumprimento de uma pena de condenação:

E fora do Catumbi ao Catete, numa dolorosa via-sacra, a procurar todas as farmácias... / Esperava momentos longos, angustiosíssimos por um bonde!.../E ao tomar o primeiro veículo que lhe aparecera, tal uma aurora de salvação, quase caiu, espremido entre tanta gente, apinhada nos balaústres. (MAGALHÃES, 1963, p. 346).

Os presságios, sentimentos e emoções experimentados pela personagem são projetados sobre o espaço, atitude, que como Bachelard (1978) contextualiza, a auxilia a compreender-se melhor e à realidade da qual faz parte, já que o espaço passa a representá-la a personagem e, assim, seus dramas existenciais podem ser encarados de forma mais concreta. No entanto, estabeleceu-se uma relação de rejeição ao ambiente, pois este representa sua dor e sofrimento, devido à perda da filha e o pânico diante da morte.

Com o decorrer da narrativa é perceptível que o narrador está absorvido pela realidade psíquica da personagem, se compadecendo dela continuamente, causando a impressão dos relatos estarem sendo efetuados pelo próprio protagonista. A focalização sobre a personagem a contempla apenas parcialmente, sendo sua existência retratada apenas pelo ângulo do sofrimento ocasionado pela morte da filha. O estilo de narração contribui para a aparente ausência do narrador na evolução da trama, pois, constantemente, é permitido à personagem expressar-se por meio do monólogo interior.

Na configuração das imagens as cores estão muito presentes e, juntamente com cheiros e ruídos, contribui para a retratação do espaço o que, por sua vez, expressa a dor e a angústia sentidas pelo protagonista. A menina, quando debilitada pela doença, revela que gostaria de passear vestida de azul. No entanto, essas horas de vigília, que o pai passa ao seu lado, são extremamente dolorosas e insuportáveis para ele. “– Quero ir de azul... com aquele vestido de uma porção de rendas, ouviu?.../ E as horas da noite corriam num silêncio pesaroso; uma e depois

outra, severas... assim fossem vestidas de preto...". (MAGALHÃES, 1963, p. 337). A personagem pressente a morte da filha e fica previamente envolvida pelo luto. O azul da pureza, leveza e alegria contrapõe com o negro da condenação e com o sentimento pesaroso de tristeza, vivido minuto a minuto dessas horas que lhe parecem estáticas. A percepção da passagem temporal fica condicionada pelo estado de angústia e medo da personagem, constatação que remete a Mendilow (1972), que condiciona a apreensão sobre o passar das horas, avaliado como rápido ou lento, ao estado emocional da personagem.

No estado delirante em que se encontra, o protagonista, consciente dos relatos verídicos de socorro às vítimas, imagina seres vestidos de branco, supostamente atendendo aos doentes:

Pela idéia passavam-lhe então os inúmeros casos de caridade relatados pelos jornais – passava-lhe um cortejo tumultuoso de fisionomias suaves, encimando vestes brancas, sob o gesto apressado, sofregamente socorredor da branca Urbe, e de olhos inquietos, sob o gorro, distintivo com a rubra-cruz. (MAGALHÃES, 1963, p. 340).

Essas representações humanas fantasmagóricas parecendo flutuar na atmosfera, lembram imagens retratadas na pintura expressionista. A técnica de desfigurar a aparência das personagens, pertinentes ao Expressionismo pictural, é justificada pelo julgamento depreciativo sobre a realidade, assim o artista externaria, com liberdade, o que seus sentidos apreendem, filtrando tudo através de suas emoções recônditas e revelando, naturalmente, estados interiores. Rosenfeld refere-se a essa peculiaridade da arte moderna em negar a realidade aparente ao comentar que:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das "aparências", isto é, com o mundo temporal e espacial. [...] A visão de uma realidade mais profunda, mais real do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. (ROSENFELD, 1969, p.81).

Mais do que a realidade, interessa à personagem expressar suas emoções e percepção pessoal dos fatos. Traumatizado pelo falecimento da filha e de tantos outros, vê esses benfeitores (enfermeiros) como fantasmas, envolvendo-os no temor e na certeza da morte e estende essas imagens, mediadas pelo estado confuso de sua mente, para toda a cidade. A morte, então, passa a ser a realidade do espaço urbano. As almas que pensa vislumbrar são mansas e celestiais como os anjos, e representam a vida e o amor, entretanto, o vermelho da cruz contrasta com essa suavidade e serenidade revelando, por sua vez, a inquietação diante da violência e do horror causado pela perda irreversível da vida. Observa-se que o posicionamento ocupado por eles, como num cortejo, é referência direta à morte. Os enfermeiros têm a aparência tranqüila, mas seus olhos estão inquietos, preocupados diante da possibilidade que o pior aconteça. O quadro mostra que junto com a esperança existe o temor de que o número de falecimentos aumente continuamente.

A cor negra é convencionalmente associada à morte e ao luto, significação também compartilhada pelo protagonista. No estado de convalescença em que se encontra, tomado por sensações angustiantes que envolvem seu processo de aceitação e compreensão da morte, a personagem interpreta como maligna a cor negra da pele de sua serviçal, que o havia socorrido e à filha por ocasião da enfermidade que acometeu a ambos. A sua imagem lhe desperta temores construídos durante a infância e não superados na idade adulta. Tomado por sensações provenientes de sua subconsciência, ele pressente na criada poderes sobrenaturais e perversos, maiores, portanto, que sua capacidade de enfrentamento: “Também perto desta velha negra, ele sofria de um terror tão angustioso como se sentisse nela sua infância prolongada, seu medo e sua parvoíce de outrora – ou como se sentisse nela feitiços de bruxa africana!”. (MAGALHÃES, 1963, p. 347). Note-se, que as imagens alcançam o inconsciente coletivo, pois a crença em feitiçarias ou magias está presente na história do homem desde tempos remotos. Fica também evidente a relação estabelecida entre o maligno e a cor negra de africanos e descendentes. Salientamos que a todo o momento, a personagem interage com o espaço onde vê refletido suas apreensões e temores.

Observa-se no conto que as pessoas, devido à debilidade física, tornam-se empalidecidas. Essa cor amarelada da pele repercute negativamente no espaço, como mostra a descrição: “De lenço ao nariz, ou a aspirar frasquitos, caras apavoradas, pálidas, olhavam acabrunhadamente para o chão...”. (MAGALHÃES,

1963, p. 346). As imagens contundentes da doença retiram dos enfermos qualquer sinal de beleza ou boa aparência. O exagero na composição do espaço, com imagens que evocam o medo da doença e da morte, mostra o quanto a epidemia foi traumática. É o espaço do pânico e da morte, representado pelos transeuntes adoecidos, envergonhados da impressão que causam nos demais ocupantes das vias urbanas.

Devido ao grande número de pessoas que falecia, o transporte dos corpos era efetuado de maneira improvisada em caminhões, já que não havia carros funerários suficientes. Quando chegavam ao cemitério, eram enterrados em valas comuns, com a conseqüente falta de identificação. A partir dos relatos que “sá” Nicota faz ao protagonista, este, de acordo com suas impressões pessoais, reflete sobre o acontecido, deixando claro que os mortos transportados dessa forma suscitavam sensações de repulsa nos transeuntes:

Como se fossem sacos de feijão! Oh! Os que jamais se viram! Os que se viram, indiferentes, ao acaso, uma ocasião, talvez!... Oh! Os que odiaram! E que assim foram juntos na última viagem! E os que se amaram, pé no rosto do outro, numa promiscuidade extremamente acanalhadora, tal a Fatalidade escarrasse sobre todas as misérias humanas, na mais grave circunstância, pela qual pudessem elas passar!... (MAGALHÃES, 1963, p. 349).

Constata-se que os mortos são trasladados com a mesma indiferença com que mercadorias são transportadas, empilhadas lado a lado. Eventuais vontades, preferências ou reservas morais ficam submetidas ao poder maior dessa fatalidade que a todos atinge, ainda que seja considerada inoportuna ou ofensiva. Reduzida à condição de estorvo, causada pelos riscos de contágio e pelo número excessivo de corpos, sem que houvesse caixões e espaços suficientes para o sepultamento, a morte perde a sacralidade habitual que envolve a sua ocorrência e é tratada com vulgaridade e desrespeito. Assim, pessoas incapazes de se defenderem devem render-se às determinações dos que permanecem vivos. A contextualização sobre o traslado dos mortos, em que estranhos são conduzidos lado a lado, configura uma situação que difere da observada no cotidiano urbano moderno, caracterizado por relações pautadas pelo individualismo ou pelas

rivalidades. A morte reduz o homem à absoluta impotência e mostra a efemeridade e a insignificância das paixões humanas.

O conto mostra que não era possível reconhecer nenhuma humanidade na condição a que ficaram reduzidos os mortos naquela ocasião, pois, além de serem comparados a mercadorias, são também animalizados, delimitados pela aparência ao valor dos cães. “De olhos escancarados, o povo – cada homem olhava, parvamente apavorado – todos – como cães vivos olham para cães mortos, orelha em pé e rugas no focinho contraído...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 342). As imagens corrompem a representação habitual de um ser humano e revelam com propriedade a intensidade do susto e do pavor estampada na face dos passantes. A existência humana volta a ser depreciada, a condição mortal de homens e cães evidencia que pessoas e animais têm muito em comum.

Como informado o espaço, freqüentemente, revela os sentimentos e sensações da personagem principal. Ao saber dos caixões fabricados às pressas e, além disso, em número insuficiente, o protagonista fica perplexo diante da falta de aconchego e beleza dos esquifes. É ofensivo não poder homenagear adequadamente a quem se devota amor, quando se trata da única atitude que resta diante de um fato irreversível:

Pela alertada mente, assustada e prevenida, passava-lhe a cena sucedida [...] a pilha desconjuntada de caixões amarelos, de madeira sem veludo, sem cetim, sem revestimento, sem alma, tal um acanalhamento fosse a própria morte...”. (MAGALHÃES, 1963, p.341).

Em tal situação de improvisação e urgência, a morte é sentida como uma afronta e não pode ser revestida pelos sentimentos de amor, dor e pesar daqueles que sofrem em sua consequência. A beleza inexistente nos esquifes traria com ela a presença do amor, da espiritualidade e do aconchego e o protagonista, por sua vez, se ressentia da falta desses elementos que associa diretamente ao espaço. Observa-se que a mesma sensação de frieza e aviltamento à individualidade e ao valor humano é despertada na personagem, através do conteúdo de um sonho ruim:

Ao chão, sobre uma esteira, entre mil outros frangalhos humanos, num amontoamento horrível!... E que sentir à morte neste salão intérmino, onde a Morte passeia, pondo a gélida mão, ao acaso, sobre este, sobre aquele... Que desorientação no espírito ao querer apreender o vácuo desse acaso!... (MAGALHÃES, 1963, p. 343).

A morte é personificada, alçando a condição de personagem responsável pela devastação sobre a cidade. As pessoas ficam reduzidas à absoluta impotência e tornam-se apenas espectros de seres humanos. A letra “M”, em maiúscula, evidencia seu poder. Trata-se de alguém, cuja determinação em ceifar vidas não pode ser detida e toda a população está curvada diante de seu poder destruidor e avassalador. A sensação provocada pela pandemia é que jamais acabaria e ceifaria vidas permanentemente. A violência emocional sofrida culmina na dificuldade em concretizar em imagens e palavras o vazio provocado pelo extermínio incessante de pessoas. À mercê dessa realidade, fica evidente a rendição inevitável do homem diante da extinção da existência.

A grande ironia do conto revela ser essa submissão forçada diante da morte, que, independentemente da classe social, raça, ou do sentimento de superioridade de alguns, atinge a todos igualmente e faz transparecer a fragilidade e insignificância comum entre os mortais:

Lá... um fazendeiro de Minas, barbado... um coronel, de vistosa farda... um estudante... um comerciante de cara sebosa, ainda assim... e lá, a ficarem juntos, na solidão fria do Nada, e “ela” .../Mas que lhe importava tudo isso? – Que seria dele?. (MAGALHÃES, 1963, p. 355).

O protagonista, nesse fragmento, questiona a validade ou a pertinência das pessoas sentirem-se superiores umas as outras. Embora ele não permita que a filha seja tratada com o mesmo descaso dispensado aos outros falecidos e tome parte da massa anônima que extrai toda a individualidade, ela está incluída junto deles, ficando à mostra que a existência dela tem pouca relevância no contexto geral que engloba todos os seres humanos.

Nicota, a criada da casa, por ocasião de uma ida ao cemitério tem a mesma comprovação da inexistência de posições superiores ou inferiores entre as pessoas diante da morte, que, ao contrário, nivela em importância todos os seres

humanos: “Tudo fedendo, seu Liopordo! Rico e pobre, tudo fedendo igual! Pra que, seu Liopordo, tanta prosa dessa gente graúda?”. (MAGALHÃES, 1963, p. 351).

O sentimento de humanidade peculiar à personalidade do protagonista e o amor pela filha, são percebidos no gesto de confeccionar o caixão da menina, impedindo que ela seja sepultada sem essa proteção, que caracterizaria sua individualidade. No entanto, a personagem sente-se aviltada por ter usado caixas de mercadoria cujo nome do proprietário do estabelecimento comercial está impresso na madeira: “... o Florêncio, no seu gesto inesquecível de generosidade, ceder-lhe aqueles dois caixões, nos quais, irritantemente, teimava ficar em irreverência humilhante, perversa, as letras garrafais: Adriano Ramos Pinto – Porto!”. (MAGALHÃES, 1963, p. 349-350). É fundamental para personagem prestar todas as homenagens possíveis para a filha, no entanto, a morte dela é sagrada e importante somente para ele. A todo momento ele pressente essa verdade e tem consciência que ela seria arremessada na vala comum pelos presidiários, encarregados do trabalho incessante de enterrar os mortos no cemitério:

Depois... quem sabe, ao dia seguinte? Aos pontapés, no Caju, pelos penitenciários, raivosos, incontíveis, aos furores do sol sem peias ou às chibatadas da chuva implacável.../ - Um... mais um... e outro... oh! Danação de nunca acabar! E “ela” também... oh! Deus do céu!. (MAGALHÃES, 1963, p. 353).

Durante toda a descrição da doença que assolou a cidade, o espaço urbano ganha também o estatuto de personagem, sendo progressivamente retratado como acometido pela enfermidade. O ambiente fica contaminado pela doença, dor, descaso, esgotamento e morte experienciadas pela população. A pandemia de gripe espanhola serve de pretexto para as habituais críticas efetuadas pelo autor das estruturas urbanas, espelhadas nestas considerações, presentes na memória do protagonista:

Sim, bem se lembrava do começo!/ A cidade ainda era risonha e incrédula, na despreocupada molecagem de sua agitação fátua, crente unicamente no luminoso vai-vém de todos os dias! Os bondes e os automóveis e as fachadas e os homens e todas as coisas pareciam sorrir, desdenhoso a correr, a correr... superiores ao mal, vacinados contra o mal, pelo seu orgulho de Urbe intangível e privilegiada! (MAGALHÃES, 1963, p. 339).

Observa-se que os moradores da cidade seguiam seu cotidiano, inconscientes da catástrofe que se aproximava, sentindo-se imunes a qualquer contratempo numa cidade edificada para espelhar a crença absoluta na invencibilidade e superioridade dos cidadãos fluminenses. Note-se também, que nesse retrato efetuado do espaço urbano, existe o empenho em apreender a cidade em imagens que sugiram mobilidade. Esse efeito é alcançado através das enumerações, de expressões como “vai-vem”, “a correr a correr” e da referência direta aos veículos que trafegam. Essa busca pelo movimento é uma característica do Impressionismo, que faz parte do estilo do autor. O registro de flagrantes do cotidiano também é atribuído à estética impressionista. Constata-se que o orgulho e a arrogância, comprovados no comportamento das pessoas, se estendem por toda a cidade e mostram que as pessoas estão apenas preocupadas em satisfazer suas necessidades e desejos imediatos, sem contar com a imprevisibilidade do futuro. Mas, ocorre uma transformação radical e repentina e a cidade, caracterizada pela aparência de beleza e solidez da área central, é abalada pela doença:

Oh! A mesma cidade que ele veria semanas depois, num mortal aspecto de devastação, maltrapilhada na sujeira de secas folhas, de panos, de restos orgânicos, relaxadamente descosidos no silêncio de suas ruas, mal percorridas por um e outro veículo, não raro com uma serventia fúnebre, a apavorar os poucos transeuntes macilentos e preocupados, que passavam como sombras. (MAGALHÃES, 1963, p. 339).

Se antes havia a leveza e a mobilidade, agora o ambiente é caracterizado pela atividade forçada, percebida nos poucos automóveis e pedestres presentes nas ruas quase vazias. As marcas da doença, que não ficam restritas aos espaços reclusos da cidade como casas e hospitais, estendem-se para as ruas, avenidas e calçadas ficando expostas à percepção de todos. A aparência denegrida do ambiente ativa as faculdades sensoriais olfativas e visuais, causando repulsa semelhante à contemplação real dos fatos representados. A crueza da cena revela a aversão sentida pela inevitável necessidade de trafegar pelas vias urbanas, em que os passantes são reduzidos à cor amarela e desbotada de suas faces, quase invisíveis, transformados apenas na sombra do que eram antes do adoecimento, apenas um reflexo mal configurado de um ser humano. A natureza parece também

ter sido atingida pelo mal, pois folhas mortas dividem espaços com as marcas humanas da doença.

A cidade é representada através da avaliação da personagem e do narrador que espelha uma atitude corrente nos demais contos do autor, quer seja a de crítica das relações que caracterizam o seu modelo social urbano. Nessa oportunidade, a cidade é focalizada e avaliada pela ótica da manifestação da doença, que a ameaça de destruição. “A cidade sem alma, exangue, jamais se reergueria!... que seria dele?”. (MAGALHÃES, 1963, p. 337). A atmosfera que paira sobre o espaço é de desespero ou ausência de esperanças. Trata-se de uma cidade destituída de vida interior imortal e de atributos como a generosidade, energia, amor, solidariedade, etc. A qualificação de desalmada condena o espaço urbano à morte espiritual. O excesso de artificialismo, arrogância e individualismo, constatado nas relações urbanas, teria destituído a cidade de uma alma imortal e a doença significaria o cumprimento de uma sentença pela cidade, julgada culpada por erros ou crimes cometidos. Deus estaria condenando a cidade à destruição e a personagem reflete sobre essa evidência: “Que estranha maldição! Compraz-se assim um Deus de, por bizzarria do momento, espalhar pela calma relativa do mundo ou em conseqüente a uma calamidade, uma outra maior calamidade!?”. (MAGALHÃES, 1963, p. 347).

Vê-se, ainda, que os automóveis que antes trafegavam pelas avenidas, conduzidos por motoristas convictos da superioridade e altivez emprestada pela cidade elitizada e cosmopolita, agora desvelam sua fragilidade diante da doença que contaminou todo o espaço urbano: “- Olá! Qu’ê da clássica petulância dos choferes, hein? Fon! Fon! Macilentamente mansos agora, hein, a remexerem, menos cafajustes de atrevimento, no relógio – os pândegos reis da Sebastianópolis!”. (MAGALHÃES, 1963, p. 341). A insignificância humana fica evidente nas ações cotidianas dos moradores pautados por valores que denigrem e corrompem a imagem do cidadão dos centros urbanos modernos. O sentimento de superioridade, por sua vez, era apenas uma máscara retirada pela ameaça de morte.

Embora houvesse a certeza de que a cidade não subsistiria, o protagonista se apieda dela e clama pela sua recuperação: “Onde a alma boa da Cidade? /Mais um bonde!... Como parece ir fatigado, tresnoitado!... /Oh! Se a cidade, de fato, despertasse à ventura, ao som oco e balouçante deste bonde.”.

(magalhães, 1963, p. 343-344). Mas, a impressão causada pela movimentação do coletivo é desalentadora, sua sonoridade expressa vazios e falta de vigor além de instabilidade ou falta de solidez, o que inviabiliza a reversão do quadro de debilidade instalado no espaço urbano. A sensação de cansaço dos passageiros é incorporada ao espaço, o que amplia essa impressão de fadiga.

A população em estado de choque, devido ao descontrole da epidemia, mantém-se atenta a qualquer ameaça a sua integridade. Uma senhora foi impedida pelo condutor de entrar no bonde por trazer com ela uma galinha. E os demais passageiros unem suas vozes em solidariedade à negativa do motorista:

E retirou-se o condutor no balaústre para dar saída à gorducha e à carga! Um “não pode!”, formidável irrompeu de todos os passageiros/ Até os balaústres, os anúncios do bonde, as correias do tímpano /– tudo parecia tomar parte nessa manifestação de solidariedade à embaraçada miséria, na calamitosa tarde! (MAGALHÃES, 1963, p.338).

A atitude dos passageiros contagia o espaço através da estrutura física do bonde. O comportamento dos ocupantes reflete o estado de ansiedade e temor geral da cidade, cuja razão está condicionada pela ameaça de serem dizimados pela moléstia. As diferenças que marcam as individualidades ficam camufladas diante da necessidade premente de unirem-se contra o mal.

A dor e desesperança dos moradores estão refletidas no ambiente e o protagonista ouve o lamento dos habitantes pelo destino inexorável da cidade, refletido nos espaços que em seu conjunto constituem a organização urbana:

Repara no choramingar plangente deste sombrio espaço, úmido!/ – Desperta a ti, porém, mais um ruído... e outro ruído... de caminhão e de alígero automóvel, na interminável agonia do “lá fora”!/ – Da vasta cidade sepultada... (MAGALHÃES, 1963, p. 341).

A umidade natural do ambiente é entendida como decorrência do pranto da personagem, dos demais moradores e, por extensão, de toda cidade. O espaço tomado pela dor torna-se uma extensão da personagem.

O toque de humor negro que acompanha em alguns momentos o tom do discurso mostra o quanto foi traumática a calamidade pública, ocasionada

pelo surto de gripe, a qual também culminou na morte da filha do protagonista. O sarcasmo ameniza o gesto inevitável de aceitação e resignação diante da inexorabilidade dos fatos:

E as caveiras se rirão, sem dúvida, em montões macabros, lá nas planícies de Flandres – se rirão daqueles que, de luto, vagueiam cabisbaixos e pálidos pelas ruas dessa Sebastianópolis desorgulhosa ramos e coroas à mão, sobressaindo as flores com suas vivas cores, da profunda negridão fosca de luto!... (MAGALHÃES, 1963, p. 348).

Os mortos que figuram nesse trecho estão reduzidos ao esqueleto e habitariam a região de Flandres, atualmente território da Bélgica. Essa informação associada a já percebida semelhança da construção estética do conto com o Expressionismo pictural exige que novas considerações sejam efetuadas sobre outras possíveis correspondências entre as duas técnicas de representação. É provável que Adelino Magalhães tenha se inspirado nas telas expressionistas do artista belga James Ensor, nascido em 1860, e que por volta do período simbolista retratava cadáveres agindo como pessoas normais em diversos contextos do cotidiano urbano, lembrando que Moisés (1988) atribui ao Expressionismo a técnica de retratar seres desfigurados adotada por Adelino Magalhães. A predisposição do narrador em usar uma linguagem acentuadamente imagética envolve o espaço urbano numa aura de morbidez de grande densidade. A atitude dos mortos, rindo-se dos doentes que circulam pelas ruas do Rio de Janeiro, evidencia que não há esperança de salvação e que eles encontrarão o destino na extinção de suas vidas. A população da cidade foi vencida pela morte e o colorido das flores contrasta com o negror do luto e o amarelo da palidez, revelando a inquietação e a desolação diante da trágica realidade.

As amplas e imponentes avenidas que durante a *Belle Époque* foram construídas substituindo as antigas e estreitas vias urbanas são uma das marcas da reestruturação física do Rio de Janeiro e da cosmopolitização de alguns segmentos da sociedade. Assim, como a região central exibia o luxo e a modernidade, em sua estrutura física e na atitude dos passantes, nessa ocasião em que a doença se alastra, contraditoriamente, o que se observou foi a desfiguração da aparência física das pessoas degradada pela doença. Os mortos tripudiam da

cidade, cujos moradores, agora atingidos pela doença se comportam com mais seriedade e menos arrogância:

Rir-se-ão da Sebastianópolis galhofeira! Sebastianópolis, cujas avenidas, numa brusqueza de danação, viram-se vazias, num hiato de horror, como se toda população houvesse corrido aos lares, num impulso único e elétrico, para varrer deles a invasão sutil e tremenda! (MAGALHÃES, 1963, p. 348).

Ironicamente o destino inverte as situações e a cidade passa a ser alvo de escárnio e zombaria. A tragédia que atingiu o povo português com a morte de seu rei, agora vítima a cidade do Rio de Janeiro e como no caso de Dom Sebastião, é ilusão acreditar que a antiga realidade seria restabelecida. As pessoas viviam o cotidiano desprevenidas da catástrofe que se avizinhava. O pânico tomou conta da população que abandonou o exibicionismo e as futilidades, antes visíveis nas avenidas. A combinação qualificativa para a contaminação mostra que, embora imperceptível, o vírus causador da epidemia tem poderes devastadores. A agilidade dos moradores indo para suas casas é comparada a instantaneidade da corrente elétrica, lembrando que a eletricidade foi uma das conquistas que possibilitou a modernização e desenvolvimento do espaço urbano do Rio de Janeiro. O ocorrido nas avenidas, por sua vez, qualificado de “danação” mostra que a cidade morta e sem alma esta sob o jugo de poderes demoníacos.

A enfermidade mortal que contagiou a cidade e extraiu-lhe todo o vigor envolveu-a numa atmosfera de melancolia, desânimo e horror. Inúmeros casos de manifestação da doença e de falecimentos tornam o ambiente urbano frio e pesaroso:

Um ar triste e frio vinha lá, de fora, da rua; da cidade. Da cidade... e a cidade seria desvitalizadamente triste. Era da cidade essa atmosfera lúgubre, em zoadá, tal fossem as pulsações do peito estuante dela – a febril Sebastianópolis. /Febril Sebastianópolis! Oh! Orientalesca princesa, tu te derreaste no divã de tua privilegiada natureza, envenenada por um vento mau, que te surpreendeu em pleno festim!... um vento do deserto nos teus braços mouriscos!... (MAGALHÃES, 1963, p. 349).

A cidade é dotada de um coração, cujas batidas revelam inquietação, ocasionada pelo estado febril dos inúmeros adoentados. O Rio de

Janeiro é qualificado de oriental, por ter sido colonizado por portugueses, cuja origem racial tem em sua raiz a influência árabe. É sabido que os mouros costumavam pintar sua pele escura de branco, assim os moradores, dividindo-se entre brancos e negros, dariam ao contexto espacial uma coloração mourisca. Note-se nesse monólogo, em que o protagonista se dirige à cidade, que ela é descrita como vergada sobre si mesma. A expressão “vento mau” e “vento do deserto” são metáforas da doença que se alastrou pelo espaço urbano dizimando a população. Assim, a cidade aquecida pela presença dos inúmeros febreiros é repentinamente atingida pelo vento frio e seco da morte.

Ao encaminhar-se em direção ao cemitério, o cansaço e a extrema angústia que acompanham o protagonista na execução da tarefa fazem com que o espaço seja percebido apressadamente, impossibilitando julgamentos críticos consistentes:

E depois... e depois a rua foi-lhe sombria, e tudo lhe foi passando em visões vagas e sem nexos!... Bondes, transeuntes, automóveis, um bêbedo, caído ao pé de um lampião, uma criança com umas latas às duas mãos! E lá adiante, parecia divisar um caminhão... /Tudo em sombras, vago, delirantemente irreconhecível!/ Como pesava!... /Coitadinha... Avante!... (MAGALHÃES, 1963, p. 354).

O habitual olhar crítico sobre a cidade, que observa detalhadamente as marcas da propagação da doença na aparência das ruas e na face das pessoas, agora se omite, cansado das sensações angustiantes e deprimentes que não o abandonam. Contudo, ele ouve claramente a melodia cantada pelo condutor de um caminhão, cuja letra reaviva em seu pensamento o drama trazido pela epidemia: “Ele abriu mais os olhos; escancarou-os, num pavor apalermado!... Já alcançará o caminhão! Era o cocheiro que cantava, com o rosto muito rubro e a cabeça caída polichenelamente...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 354). A aparência do cocheiro, que fica limitada ao seu rosto muito vermelho e penso, harmoniza-se com o restante do espaço relatado com imagens de doença e morte. A vaguidade das imagens, parecendo esboços da paisagem, lembra as telas impressionistas, o que mostra que o espaço é retratado por meio das percepções subjetivas da personagem.

Percebe-se no decorrer da narrativa que, ao mesmo tempo em que o ambiente urbano é um prolongamento da personagem, pois sobre ele é projetada toda sua dor e angústia, ocorre o estranhamento e a rejeição ao espaço, justamente

por ver-se invadido pelas sensações negativas que enxerga na cidade. Embora cause repulsa no protagonista à aparência dos moradores adoentados, ele está incluído entre os empalidecidos que o assombram, em outras palavras é parte do ambiente urbano.

Quando chega ao portão do cemitério, a sensação de angústia atinge proporções que parecem ultrapassar a capacidade de assimilação da personagem. Na iminência de separar-se definitivamente da filha, é tomado por um sentimento insuportável de esfacelamento que não pode ser contido e amplia-se para toda a cidade:

O portão do Caju já lá estava!/ A cidade jamais se reergueria, por certo! Oh terror! Sem vida, exangues, luzes amarelas de círios lá dentro, através das vidraças... E a respiração estuante da Urbe no espaço, ele sentia! Fosse assim a modorra crepuscular de um febreiro. [...] O portão do cemitério lhe parecia uma escancarada fauce de condenação. (MAGALHÃES, 1963, p. 355).

Julga sentir a respiração do espaço em agonia de morte e a chama amarelada das velas contribui para a configuração depressiva do espaço. A morte é encarada como a irreversível condenação do homem. Ao cruzar o portão do cemitério, sente a morte em si mesmo. Mais do que em todos os outros momentos, ele se conscientiza dessa verdade. Impressão semelhante à experimentada diante da entrada do cemitério, a personagem teve dias antes quando entrava no quintal de sua casa. O portal é personificado e mostra-se impassível à trágica fatalidade que aguarda o dono da casa ao atravessá-lo:

Experimentou mesmo uma sensação estranha ao abraçá-la, aquela tarde, mal transpôs o largo portal daquela sua casa antiga; este mesmo portal que ali estava, com uma alma danada e ingrata na sua indiferença de portal, esperando abrir-se para o último abraço... no instante supremo. (MAGALHÃES, 1963, p. 339).

O destino parece depender de seu gesto para concretizar-se, no entanto, ele não poderia negar-se a entrar em casa e nem tão pouco de sepultar sua filha, pois, ainda que a morte não seja aceita como o futuro inelutável de todos, não há como esquivar-se a ela. O Portão de casa chamado de portal torna o gesto da passagem relevante e valoriza o significado desse momento.

A personagem sepulta simbolicamente sua filha, depositando o caixão à porta do cemitério, o qual deveria ser removido para a vala comum, junto aos demais corpos. De forma semelhante, o protagonista também fica lá, enterrado como a menina: “Teve impressão de que a terra, rancorosa, se ia abrir, para tragá-lo, num surto cataclísmico...”. (MAGALHÃES, 1963, p. 337).

A epidemia de gripe espanhola que vitimou parte da população do Rio de Janeiro em 1918 é representada por Adelino Magalhães como a grande tragédia que se abateu a cidade. O sofrimento insuportável experimentado em consequência da morte da filha e também pelo falecimento de tantos outros leva o narrador a ampliar sua dor e angústia para todo o espaço urbano. A catástrofe em que consistiu a epidemia impediria a sobrevivência da cidade, responsabilizada pelo mal que culminou no adoecimento e morte de inúmeros moradores. Esse espaço urbano estaria sendo punido devido ao comportamento mesquinho e individualista dos moradores. O conto também mostra que não há possibilidade de reversão da decadência que condiciona a civilização da cidade.

A representação do espaço é mediada pelas emoções e sensações angustiantes experimentadas pela personagem, que passa a ser uma extensão de seu estado depressivo. Sons, imagens, objetos são apresentados a partir das impressões pessoais do protagonista que interage constantemente com o ambiente social. Entretanto, justamente por enxergar sofrimento e morte nessa realidade seu relacionamento com o espaço fica amparado por atitudes e sentimentos de rejeição.

4.6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE OS CONTOS ANALISADOS

Nos contos analisados de Adelino Magalhães verificou-se a interação contínua entre narrador, personagem e o meio ambiente. Observa-se que o espaço é incluído de forma dinâmica durante o desenrolar da narrativa, por meio de divagações mentais cujos conteúdos abrangem reflexões sobre o momento presente, além de outras que se referem a fatos ocorridos num passado distante ou recente. Frequentemente, a retratação do espaço é mediada pelas impressões de narrador e personagens sobre a realidade. Emoções variadas, mas em geral

angustiantes ou opressivas, envolvem a apreensão e reconstituição da realidade, haja vista a clara inadaptação destes ao ambiente social.

Essa propensão constante em representar os espaços urbanos, em sua infinidade de componentes, mediada por percepções e julgamentos depreciativos da realidade é associada à atitude de projetar sobre o ambiente estados interiores desconcertantes, dentre eles, sentimentos deprimentes como a mágoa, a melancolia e a angústia, o que resulta na formação de uma atmosfera opressiva, que comumente envolve narrador e personagens. A impressão causada por essa forma de retratação da realidade é que essas emoções emanam do ambiente social. Este, percebido e qualificado pelas personagens, de forma recíproca, presta-se a revelar estados de ânimo, em geral confusos e angustiantes. Por vezes, essa atmosfera parece persistir mesmo com o término da narrativa. Em outras palavras, o desenvolvimento da trama não conta, muitas vezes, com uma solução para os conflitos emocionais, o que mostra, por sua vez, a limitação do narrador moderno sobre as reações e estados interiores das personagens.

Em geral, e como informado, as relações estabelecidas com o espaço urbano revelam-se desajustadas ou conflituosas, devido à atitude de rejeição ao cotidiano citadino. Isso porque, os contos mostram que a sociedade do Rio de Janeiro daquela época configurava-se, sobretudo, por atitudes oportunistas, pelo artificialismo dos prazeres momentâneos, bem como pelas desigualdades e injustiças sociais. Pode-se dizer que a tendência geral dos contos é mostrar que a civilização urbana do Rio de Janeiro, nos anos da *Belle Époque*, estava condenada à decadência moral e espiritual. Esse julgamento depreciativo sobre a cidade culmina em estados de letargia e alheamento, verificando-se a falta de estímulo para uma conduta dinâmica e produtiva junto ao espaço urbano. Em outros momentos, observa-se que as personagens apresentam características físicas e psicológicas que evidenciam serem consequência das relações que mantêm com o ambiente citadino. No entanto, acreditamos que essa adequação não ocorre de forma natural, mas imposta pelas necessidades de sobrevivência.

Verifica-se também, em algumas representações realizadas da cidade, que os espaços degradados condicionavam as personagens à decadência física e moral. Todavia, o narrador não cria situações em que as personagens principais possam ser destituídas de seus princípios morais. Há o resgate do valor humano, o que representa, por sua vez, um contraste com a posição humilhante que

costumam ocupar no contexto social. Se acaso o narrador descreve os moradores da cidade como integrados aos espaços em que exercem suas atividades profissionais ou a casa em que habitam, isso não acontece quando o parâmetro de comparação é a área central e modernizada da cidade. Nessa situação, são flagrantes os desajustes entre personagens e o espaço urbano.

Percebe-se que na representação do espaço social, a realidade é, usualmente, apreendida por meio de todos os sentidos, em outras palavras, impressões visuais, sonoras, gustativas e olfativas, principalmente, auxiliam na representação estética do espaço. Não é raro que ocorra a manifestação de sensações através da combinação sinestésica dos sentidos. Os recursos de expressão verbal são intensamente explorados. Para tanto, o autor recorre à linguagem figurada ou simbólica, sendo que metáforas e comparações fazem parte do repertório lingüístico do autor. As metonímias auxiliam na construção de retratos quando existe a pretensão de destacar determinados atributos físicos ou psicológicos em detrimento de outros, de forma que a personagem ou o espaço sejam definidos sobretudo por essas qualidades específicas. Notamos a presença de imagens hiperbólicas, que de forma semelhante às metonímias, têm como função enfatizar e realçar determinados aspectos do espaço. Além disso, as enumerações e repetição de expressões contribuem para o propósito de reforçar o conteúdo da mensagem veiculada, assim como as combinações sonoras das palavras têm papel determinante na realização dos significados pretendidos.

Constata-se também, que para a finalidade de reconstrução do espaço, de modo que ele represente as reais impressões e sensações das personagens e do narrador, que são despertadas pelo contato com a realidade circundante, freqüentemente as palavras sofrem modificações que as desvirtuam de suas funções originais, o que possibilita que sejam utilizadas no contexto de interpretação pretendido pelo autor. Como exemplo desse procedimento de ressignificação da linguagem, ocorre a transformação de adjetivos em advérbios e de substantivos em verbos.

Algumas das técnicas de retratação da realidade presentes nos contos analisados caracterizam a estética impressionista. Assim, na reconstrução dos ambientes, a linguagem é empregada de modo a alcançar efeitos de mobilidade na paisagem. Ao mesmo tempo, são externalizados conteúdos de reflexões existenciais, que revelam estados mentais em atividade contínua. Em outros

momentos, o Impressionismo é verificado na recriação dos efeitos luminosos do sol e principalmente da claridade artificial da cidade, pois as luzes elétricas, dispostas ao longo das modernas avenidas inauguradas durante a *Belle Époque*, marcaram a adesão do Brasil à modernidade. Fato que despertou a atenção do autor, considerando que o Rio de Janeiro, capital federal da época, espelhava a determinação das autoridades urbanas de realizar, no Brasil, projetos de desenvolvimento econômico e social que dessem ao país o *status* de uma nação progressista. Devido à rejeição ao modelo de progresso em questão, a iluminação urbana é sempre sentida nos contos como indesejada, pois além de ser uma das marcas das reformas urbanas, ela empresta seu brilho artificial a todos os elementos do espaço, o que impede que a cidade seja percebida em sua multiplicidade de características, encobrindo, inclusive, as marcas nostálgicas do passado. Observe-se que o narrador consegue retratar a humanidade das personagens mais amplamente longe desse tipo de iluminação. As luzes elétricas oferecem também uma aparência de falsa beleza e progresso ao ambiente urbano.

Outro recurso estilístico atribuído ao Impressionismo e observado nos contos do autor é a técnica de impregnar a linguagem pelo tema desenvolvido. Por meio desse recurso, a expressão do pensamento torna-se mais incisiva, o que intensifica o significado dos conteúdos pretendidos pelo autor. Geralmente, uma qualidade espacial empresta sua concretude à outra de natureza pessoal ou abstrata, algo que facilitaria a apreensão do seu sentido.

Concomitantemente com os recursos discursivos impressionistas, constata-se formas de retratação espacial particulares à estética expressionista. A cidade representada através de imagens disformes, grotescas ou caricaturada concretiza o significado corrente nos contos estudados, de que as transformações comportamentais observadas no Rio de Janeiro destruíram a possibilidade da formação de uma civilização urbana amparada em valores humanos promotores do desenvolvimento intelectual e cultural das personagens, que figuram na literatura do autor.

A reestruturação física do espaço urbano e a adoção de hábitos sociais requintados por parte dos moradores alteraram o habitual e histórico cenário das áreas centrais da cidade. Desta forma, o cotidiano urbano passa a espelhar a convivência desajustada entre o novo, desvinculado do passado, e a memória que insiste em permanecer e é visível no comportamento e aparência da maior parte da

população. O narrador dos contos expõe, com muita intensidade, a sua inadaptação e a das personagens à Modernidade. A aparência renovada e moderna das áreas centrais do Rio de Janeiro metaforiza a superficialidade do modelo desenvolvimentista colocado em ação no país, durante a *Belle Époque*. Assim, costuma ser de ceticismo o olhar do narrador sobre a possibilidade de ser duradouro o progresso verificado no Rio de Janeiro.

Salientamos que é por meio da retratação do cotidiano urbano do Rio de Janeiro durante a *Belle Époque* que o autor deixa transparecer sua rejeição às transformações ocorridas na cidade. Além das áreas urbanas terem sido remodeladas e não serem adequadas à maior parte da população, houve a tentativa de transpor para o Brasil os valores culturais e sociais de outros centros urbanos mais desenvolvidos, algo que o narrador considera ofensivo à integridade moral e espiritual das personagens. Essa avaliação, que condena o modelo excludente e repressivo do crescimento das metrópoles encontra respaldo junto a alguns estudiosos do espaço urbano moderno, no entanto, outros ressaltam que as grandes metrópoles, ofereceriam oportunidade para o desenvolvimento das habilidades individuais.

A posição unilateral do narrador, reprovando a aparência física da área central da cidade, e o artificialismo nos comportamentos sociais, é estendida em defesa dos trabalhadores mal remunerados e que exerçam atividades profissionais junto aos espaços degradados da cidade. As péssimas condições de sobrevivência e moradia também são representadas na literatura de Magalhães. O autor, no entanto, limita-se à discussão das conseqüências negativas da modernização, não se atendo aos benefícios que o progresso também poderia trazer. Contudo, historiadores como Nicolau Sevcenko (1985) e Sidney Chalhoub (2001) denunciam com rigor as ações impetradas contra a população carente da cidade, as quais comprometiam fortemente a possibilidade da sua sobrevivência, como se as vantagens desse modelo de crescimento não fossem compensadoras. É oportuno registrar, que embora Magalhães não aprove as transformações ocorridas na cidade, ele não costuma mostrar o antigo Rio de Janeiro como mais vantajoso. Isso somente se verifica quando o narrador ou as personagens estão envolvidos em sentimentos de nostalgia.

Observa-se também, na análise dos contos, que o estilo de representação da realidade em Adelino Magalhães conta com a presentificação

constante dos eventos situados num passado remoto ou recente. As emoções associadas às lembranças freqüentemente impedem que os fatos atualizados através da memória sejam superados ou esquecidos. Essa tendência introspectiva costuma revelar estados emocionais e psicológicos conturbados das personagens. O passado, que repercute sobre o presente, mostra que não existe na consciência a delimitação que separe os eventos como pertencendo ao passado, ao presente ou ao futuro. Em outras palavras, tudo pode ser vivenciado e sentido como atual.

Adelino Magalhães foi considerado, por grande parte da crítica, precursor no Brasil de algumas técnicas de representação da realidade como o monólogo interior e de outras atribuídas ao Surrealismo, que lhe permitiram intensificar a exploração de esferas profundas da psique. As representações espaciais efetuadas pelo autor contam com um grande envolvimento emocional de narrador e personagens com o meio ambiente, algo não verificado na literatura brasileira anteriormente, excetuando em Raul Pompéia. Entretanto, Magalhães emprega com mais intensidade técnicas de retratação particulares ao Impressionismo e ao Expressionismo. A constatação desses recursos estilísticos, além do verificado experimentalismo lingüístico, faz que o escritor seja reconhecido por um grande número de estudiosos como um dos grandes renovadores dos meios de expressão literária. O autor conseguiu concretizar a abordagem de conteúdos, por meio de recursos estéticos modernos, antes que o movimento modernista fosse reconhecido como divulgador e realizador das correntes estilísticas de vanguarda.

5 CONCLUSÃO

Iniciamos nosso trabalho mostrando como o espaço, por meio da interação com os demais elementos da narrativa, pode exercer funções diferenciadas na evolução do enredo. Vimos que quando significados essenciais ao desenvolvimento das personagens são associados ao contexto espacial, a qualidade da trama se eleva, o que contribui para a valorização e repercussão dos efeitos estéticos do texto literário. Por meio da caracterização das diferentes formas de ambientação, foi possível analisar o estilo de representação do espaço nos contos selecionados de Adelino Magalhães.

Quanto ao estudo sobre o espaço urbano, observamos que as relações estabelecidas entre o homem e o seu meio social, ao longo do desenvolvimento do capitalismo, amparou-se em valores de ordem moral e material que resultaram numa convivência conflituosa, pautada por insatisfações e por tentativas de afirmações pessoais diante da realidade caótica e massificadora das cidades modernas que, freqüentemente, age determinando o papel exercido na sociedade pelo homem. Os contos, sendo ambientados na cidade do Rio de Janeiro, são exemplos dessas relações desarmônicas e desajustadas entre a população urbana e a cidade, visíveis nas atitudes e dramas existenciais das personagens.

A execução do trabalho contou também com a abordagem de obras literárias que contextualizaram a cidade do Rio de Janeiro desde o Romantismo até o Realismo, o que permitiu conhecer diferentes formas de retratação do espaço, procedimento que implicou, por sua vez, numa natural comparação com o estilo de representação espacial de Adelino Magalhães. Num momento posterior, houve a contextualização histórica da *Belle Époque* na Europa, mas principalmente no Rio de Janeiro, com o objetivo de conhecer a realidade social e econômica dessa fase em que Adelino Magalhães publica suas primeiras obras e, assim, melhor compreender as reações e o comportamento das personagens que vivem nesse espaço urbano recriado pelo autor. O estudo do período literário do qual o autor faz parte, abordando as principais tendências estéticas que amparavam as publicações do período, serviu para que verificássemos em quais delas a literatura de Magalhães melhor se enquadrava. Parte do trabalho foi dedicada à análise do estilo do autor, segundo a opinião de importantes estudiosos.

Verificou-se que os autores que retrataram o Rio de Janeiro até o final do século XIX estavam diante de uma realidade ainda bastante condicionada pelas tradições e pelo modo de vida vinculado ao período colonial. Assim, os retratos comportamentais não demonstram rupturas expressivas em relação aos hábitos culturais e sociais que foram se cristalizando ao longo dos anos. No entanto, quando o século XX se inicia e com ele a *Belle Époque*, novos conceitos de convivência social e de vida urbana são colocados em prática, especialmente no Rio de Janeiro, sendo que Lima Barreto e Adelino Magalhães, por exemplo, foram autores que fizeram questão de registrar essas transformações observadas no comportamento da população carioca diante da forte tendência ao cosmopolitismo e da tentativa de transformar o Rio de Janeiro numa metrópole moderna, progressista e fisicamente reestruturada. Tudo isso sendo realizado de acordo com padrões internacionais, ainda que significasse desrespeitar os costumes arraigados das populações menos preparadas para a modernidade. Assim, Magalhães retrata a convivência desajustada entre o moderno, que aos poucos ganhava contornos mais acentuados, e a presença incisiva do passado na aparência e no comportamento dos populares.

Quanto ao estilo de elaboração da linguagem e os procedimentos estéticos observados desde o Romantismo até o período que antecedeu o Modernismo, verificou-se que há diferenças nas formas de reconstrução da realidade que variam de um movimento literário para outro. A subjetivação das imagens que reconstroem o espaço urbano é intensificada em Adelino Magalhães. A realidade social encarada agora como decadente, sem possibilidade de trazer prosperidade a toda a população, é representada por meio das impressões, sensações e emoções de narradores e personagens. Além disso, uma figuração lingüística diversificada e combinações ousadas dos meios expressivos fazem parte do estilo de representação do autor.

O estudo de parte da obra do autor e a abordagem da opinião da crítica mostram que Magalhães empregou formas de composição inovadoras que contrariavam o padrão clássico de composição do século XIX, excetuando-se Raul Pompéia, cuja obra *O Ateneu* é um exemplo importante de técnicas peculiares ao Impressionismo e ao Expressionismo. No entanto, Adelino Magalhães vai além e aprimora os mesmos recursos empregados por Pompéia.

Magalhães é representante do experimentalismo lingüístico próprio das vanguardas européias que começavam a fazer parte do repertório literário desse período chamado pré-modernista, ainda bastante marcado pelo convencionalismo formal de correntes remanescentes do século XIX, fato que justifica as características simbolistas e naturalistas presentes na obra do autor. É notório que as inovações inseridas pelo autor na literatura causaram estranhamento junto à crítica brasileira da época, sendo mais bem compreendidas quando, posteriormente, autores como James Joyce e Virginia Woolf tiveram suas primeiras obras publicadas, as quais ofereceram parâmetros de comparação à estética de Magalhães. Ao autor é atribuído ter iniciado, no Brasil, a prática do monólogo interior, já em 1916, por ocasião da publicação de sua primeira coletânea de contos, *Casos e Impressões*, lembrando que Joyce, que é considerado o primeiro grande realizador dessa técnica, inicia sua carreira literária apenas em 1922. Bastante vinculado ao monólogo interior está a exploração do tempo da memória. Procedimento que marcou intensamente a contística do autor.

Essas constatações justificariam a presença de Adelino Magalhães no cânone da literatura brasileira, pois, como mostrado, foi um precursor de diversas técnicas de criação presentes na literatura até a contemporaneidade.

Ainda sobre a temática social de seus contos, o autor que presenciou a inserção do Brasil, por meio do Rio de Janeiro, na modernidade ocidental, mostra-se cético quanto à possibilidade da cidade tornar-se desenvolvida e progressista e que isso fosse benéfico, de alguma forma, para a população. O autor testemunhou a implementação de medidas econômicas e sociais que objetivavam transformar a aparência da cidade e trazer comodidade e conforto para os moradores. No entanto, essas benesses não estavam à disposição de toda a população, mas somente de uma minoria. Diante de tais fatos, o autor mostra-se descrente quanto à real concretização do desenvolvimento da cidade e passa a rejeitar a modernidade, atitude que estende para todas as partes do globo. Em seus contos, adota uma posição unilateral, condenando as ações que trariam o progresso à cidade. Concluimos que a falta de um posicionamento menos parcial e, conseqüentemente, menos sentimental que buscasse discutir dialeticamente a problemática das transformações sociais, considerando as vantagens do progresso, talvez resultasse em aumento da qualidade estética de seus contos. No entanto, tal fato não justificaria, isoladamente, sua exclusão do cânone literário. Acreditamos

que as características simbolistas e realistas, presentes em seus contos, também motivaram a sua rejeição, já que o Modernismo, que se instalou com rigor a partir de 1922, exigia transformações radicais.

Salientamos que devido à extensão e à complexidade da obra do autor, ela não pode ser avaliada exclusivamente pela perspectiva dos estudos realizados nesta ocasião. Determinar os motivos da sua obra ser desconhecida por grande parte da comunidade acadêmica e do público leitor requer uma análise mais completa de sua contística e de outros fatores exteriores à qualidade de seus escritos. É certo que a princípio, sabedores que Adelino Magalhães realizou uma obra de grande qualidade estética, com temas que privilegiam a contextualização dos conflitos entre o homem e seu espaço social, por meio de recursos estéticos inovadores, o autor mereceria ter sua obra reconhecida, valorizada e divulgada, ocupando um lugar de destaque na literatura brasileira, considerando que não é o único autor, cuja produção literária é passível de julgamentos críticos.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1997. (Série Bom Livro)

_____. *Senhora*. 6 ed. São Paulo: FTD, 1999.

ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Ática, 1998. (Série Bom Livro).

AMORA, Antônio Soares. *História da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Saraiva, 1968.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1998. (Série Bom Livro)

AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. 2 ed. São Paulo: FTD, 1997

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *Os pensadores*. Trad: Joaquim José Moura Ramos et al. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética*. 4 ed. Trad: Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.

BARRETO, Lima. Clara dos Anjos. In: _____. *Clara dos Anjos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Ediouro. São Paulo: Publifolha, 1997.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun K. M. da Silva et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. 16 ed. Trad. Carlos F. Moisés et al. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BOSI, Alfredo. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1969. v 5

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 36. ed São Paulo: Cultrix, 1999.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Portugal: Almedina, 1976.

BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Schwarcz, 1999.

BRANDÃO, Junito de Souza. *A mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1997

BRASIL, Assis. *O livro de ouro da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1980.

CALABRESE, Omar. *A Idade neobarroca*. Lisboa: Martins Fontes, 1987.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional, 1964, v.I.

_____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim*. 2 ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. *O ensino da literatura*. São Paulo: FTD, 1966.

COUTINHO, Afrânio. O Impressionismo na ficção. In:_____. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

_____. Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969, v. IV.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1987.

FARIA, Maria Tereza. O ecletismo na literatura brasileira. In: POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 1999.

GOMES, Eugênio. Adelino Magalhães e a moderna literatura experimental. In: MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

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

GONZAGA, Tomás Antonio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1994.

HAUSER, Arnold. *Historia social da literatura e da arte*. 2 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1972. Tomo 2.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo*. 2 ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966. v. I

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M. C. V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

MARTINS, Wilson, *O Modernismo*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1973.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo no romance*. Trad: Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOISÉS, Massaud. Simbolismo In:_____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1988. v. 4

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2000

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. 4 ed. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MURICY, José Cândido Andrade. Testemunho. In:_____ MAGALHÃES, Adelino. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15 ed. São Paulo: Ática, 1995.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SARLO, Beatriz. Art: Cidade Imaginária, Cidade Reformada. In:_____. *Literatura e História na América Latina*. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as Batatas*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. *Um mestre na periferia do Capitalismo*. 4 ed. São Paulo: Duas cidades, 2000a.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____ . (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio (org.). 4 ed. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

TOMACHÉVSKI, B. Temática. In:_____. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VITOR, Nestor. *Obra crítica*. Curitiba: Secretaria da Cultura do Esporte, 1979, v.2.