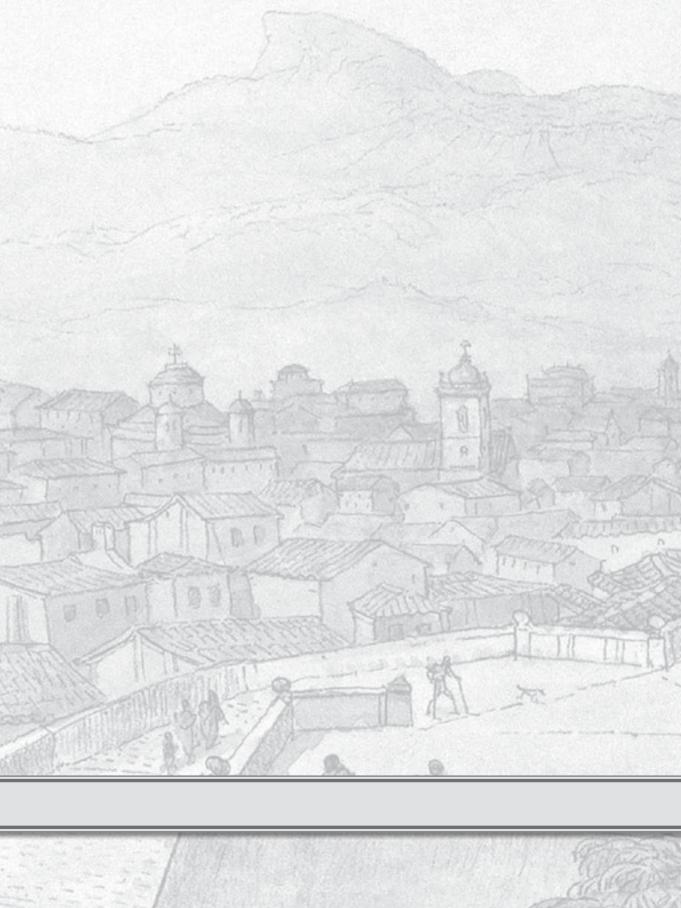
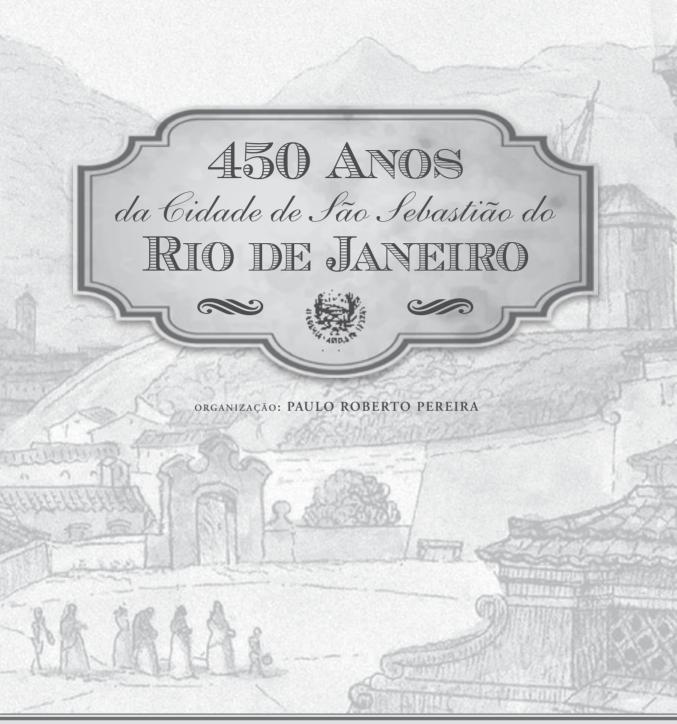


REVISTA DA ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS EDIÇÃO COMEMORATIVA .

450 ANOS da Cidade de São Sebastião do RIO DE JANEIRO





REVISTA DA ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS • EDIÇÃO COMEMORATIVA •

ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS 2015

Patrono: José de Anchieta

Diretoria

Presidente: RICARDO CRAVO ALBIN Vice-Presidente: CLÁUDIO MURILO LEAL Primeiro Secretário: ADRIANO ESPÍNOLA Segundo Secretário: MIRIAM HALFIM

Tesoureiro: EDIR MEIRELLES

Diretor da Biblioteca: TERESA CRISTINA MEIRELES DE OLIVEIRA

Diretor da Revista: PAULO ROBERTO PEREIRA

CONSELHO FISCAL

Titulares: Bernardo Cabral, Cícero Sandroni, Nelson Mello e Souza Suplentes: Omar da Rosa Santos, Sonia Sales, Waldir Ribeiro do Val

COMISSÃO DO ESTATUTO E DO REGIMENTO INTERNO

Domício Proença Filho, Maria Beltrão, Murilo Melo Filho

REVISTA DA ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS

Diretor: PAULO ROBERTO PEREIRA

Conselho Editorial: Antonio Carlos Secchin, Gilberto Mendonça Teles, Godofredo de Oliveira Neto. Comissão de Publicações: Ivan Cavalcanti Proença, Marcus Vinicius Quiroga, Stella Leonardos.

Produção Editorial: Carlos Barbosa (Editora Batel) Capa, Projeto Gráfico e Diagramação: Julio Lapenne

Revisão: Edmilson Carneiro **Leitura Final:** Solange Trevisan ZC

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

R348

450 Anos da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Revista da Academia Carioca de Letras. Edição Comemorativa. Organização Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Batel, 2015.

360 p. : il. ; 24 cm. ISBN 9788599508541

1. Rio de Janeiro (RJ) – História. 2. Crônica brasileira. I. Academia Carioca de Letras.

15-26482 CDD: 869.98

CDU: 821.134.3(81)-8

16/09/2015 17/09/2015

ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS

Rua Teixeira de Freitas, 5, sala 306 - 20021-350 - Rio de Janeiro - RJ

Telefone: 21.2224-3139

E-mail: academia@academiacariocadeletras.org.br Site: http://www.academiacariocadeletras.org.br

Esta revista está disponível, em formato digital, no site www.academiacariocadeletras.org.br









SUMÁRIO

EDITORIAL Paulo Roberto Pereira	9
APRESENTAÇÃO	
Ricardo Cravo Albin	13
ICONOGRAFIA Paulo Roberto Pereira	17
POEMAS	
RIOMETRÔ – Adriano Espínola	21
SETE POEMAS CARIOCAS – ALEXEI BUENO	27
NA CURVA DO RIO – Gilberto Mendonça Teles	31
O RIO DE ONTEM – MARITA VINELLI	35
POEMAS – Sonia Sales	37
ENSAIOS	
O RIO DE JANEIRO AO CORRER DA PENA DE JOSÉ DE ALENCAR Alcmeno Bastos	39
PERFIS DO RIO: IDENTIDADE E CRIAÇÃO NA CRÔNICA Álvaro Costa e Silva	47
CARIOCAS LETRADAS Ana Arruda Callado	55
A MÚSICA NO RIO DE JANEIRO COLONIAL: UMA HISTÓRIA A SER CONTADA André Cardoso	65
DUAS EXPRESSÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: GOELDI E DI CAVALCANTI Angela Ancora da Luz	73
EDUCAÇÃO NO RIO Arnaldo Niskier	81
VISÕES E IMPRESSÕES DA CIDADE DO RIO Bernardo Cabral	89
O RIO DE JANEIRO NA FICÇÃO	92

A VOZ DA LIRICA URBANA CARIOCA DE REYNALDO VALINHO ALVAREZ Delia Cambeiro	. 103
A CIDADE DO RIO DE JANEIRO E A FICÇÃO MACHADIANA Domício Proença Filho	. 115
LIMA BARRETO E OS SUBÚRBIOS DO RIO Edir Meirelles	. 121
PEQUENA HISTÓRIA DO CARNAVAL CARIOCA Felipe Ferreira	. 131
O BAILE DO ADVENTO DA REPÚBLICA Fernando Whitaker da Cunha	. 139
O CANTO DO RIO Haroldo Costa	. 143
LITERATURA E CIDADANIA Heloisa Buarque de Hollanda	. 153
MARQUES REBELO: CANTOR DAS GENTES CARIOCAS Ivan C. Proença	161
O RIO DE JANEIRO E A PAISAGEM Júlio Bandeira	169
A PRAIA NA POESIA E NO IMAGINÁRIO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO Marcus Vinicius Quiroga	193
DELÍRIOS DE AMOR CARIOCA Martinho da Vila	. 201
O SOBRENATURAL NO RIO DE JANEIRO Mary Del Priore	. 205
O RIO DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO: UM PASSEIO JORNALÍSTICO-LITERÁRIO PELAS RUAS DA CIDADE NO SÉCULO XIX Michelle Strzoda	. 215
O PERSONAGEM JUDEU EM MARTINS PENA Miriam Halfim	. 225
RIO DE JANEIRO E SEU CARISMA Nelson Mello e Souza	233
MESTRE VALENTIM: UM ARTISTA COLONIAL Nireu Oliveira Cavalcanti	. 243
A FRANÇA ANTÁRTICA E A CONQUISTA DO RIO DE JANEIRO: HISTÓRIA E MEMÓRIA Paulo Knauss	. 251
ANCHIETA E A FUNDAÇÃO DO RIO: UMA HISTÓRIA DE ÍNDIOS, PORTUGUESES, JESUÍTAS E FRANCESES	
Paulo Roberto Pereira	. 261

RASTROS DE UMA CIDADE: MARCAS (DE JOÃO) DO RIO Renato Cordeiro Gomes	271
FILÓLOGOS CARIOCAS POR ADOÇÃO Ricardo Cavaliere	279
ESCOLAS NO CARNAVAL: UMA EXEGESE CARIOCA Ricardo Cravo Albin	289
CRIADOR MARANHENSE, AUTOR CARIOCA: 160 ANOS SEM ARTUR AZEVEDO	205
Sergio Fonta POSIÇÃO DE VILLA-LOBOS NA MÚSICA BRASILEIRA. SUA IMAGEM NO SÉCULO XXI	
Vasco Mariz	. 305
CRÔNICAS CARIOCAS Quando o rio teve um governador chamado vaca António Torres	312
O RIO ANTIGO QUE EU VI Waldir Ribeiro do Val	315
HOMENAGEM PÓSTUMA O PAPEL DO RIO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA Ivan Junqueira	319
UM BAIRRO JESUÍTICO, REAL E IMPERIAL: SANTA CRUZ	
Nireu Oliveira Cavalcanti	. 329
PRÊMIO CIDADE DO RIO DE JANEIRO DE 2014 Dossiê Carlos Heitor Cony	
ÁLVARO COSTA E SILVA E PAULO ROBERTO PEREIRA	. 337
PRÊMIO LIMA BARRETO DE CONTO INÉDITO 2014 Por sobre o Ruído Rude da Rotina Besta	
Zeh Gustavo	. 349
RESENHA PAULO KNAUCO	250
Paulo Knauss	. 222



EDITORIAL PAULO ROBERTO PEREIRA¹

comemoração dos 450 anos de fundação da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro motivou a atual Diretoria da Academia Carioca de Letras a fazer um número especial da sua *Revista*, integralmente dedicado à Cidade Maravilhosa.

O quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro em 1965 deu ensejo ao aparecimento de publicações especiais, devido ao mecenato de figuras extraordinárias, como Raymundo Ottoni de Castro Maya. Esse exemplo levou-nos a organizar uma publicação que, além da sua finalidade precípua, fosse também um livro comemorativo da Cidade, motivo de existência da Academia Carioca de Letras.

Para transformar esse sonho em realidade, convidamos os membros da nossa Academia e outros escritores que vivem na urbe, sob a bênção do Cristo Redentor, para trabalharem com um único tema, a cidade do Rio de Janeiro.

O habitante do universo carioca, que tem o dia a dia marcado pela paisagem que forma um panorama com o sol, o mar e as montanhas, fez do Rio uma cidade multifacetada em literatura, música, artes e que, na segunda metade do século XX, transformou o carnaval em seu patrimônio imaterial. Daí, a máxima tão conhecida de Vinicius de Moraes: "O que é ser carioca? É ter nascido no Rio de Janeiro. Sim, é claro, e também não. Não porque ser carioca é antes de tudo um estado de espírito. Ser carioca é uma definição de personalidade."

Os textos de excelente qualidade desta publicação confirmam ser ela o resultado de um esforço coletivo. As seções em que foi organizada esta obra confirmam que a melhor homenagem que se pode prestar à Cidade Maravilhosa nos 450 anos de fundação é com poemas, ensaios e crônicas que exaltam sua gente, narrando sua história desde o momento em que Estácio de Sá, com o apoio de Mem de Sá e a ajuda imprescindível dos jesuítas Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, levou adiante o projeto de fundar a cidade para cumprir os desejos de seus primeiros visitantes, que ficaram extasiados diante da Baía de Guanabara.

Todos os forasteiros que por aqui passaram, de Américo Vespúcio e Nicolas Durand de Villegagnon a Jean-Baptiste Debret e os artistas viajantes, fascinaram-se pela exuberante floresta tropical à beira-mar e, mais tarde, pela cidade que nascia pelas mãos de europeus, nativos e africanos. Além disso, a cidade do Rio de Janeiro tem o privilégio de ter tido, como o Brasil

¹Ocupante da Cadeira 19 na Academia Carioca de Letras.

com a carta de Pero Vaz de Caminha, um cronista, José de Anchieta, patrono da Academia Carioca de Letras, que narrou, em primeiro de março de 1565, o momento de sua fundação, documento este considerado a certidão de nascimento da nossa cidade.

Esta publicação traz uma entrevista inédita com o escritor Carlos Heitor Cony, que recebeu o Prêmio Cidade do Rio de Janeiro de 2014 da Academia Carioca de Letras. Esta entrevista com o celebrado romancista carioca foi realizada pelo jornalista Álvaro Costa e Silva e pelo organizador deste livro 450 Anos da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Neste número, incluiu-se também um conto do escritor Zeh Gustavo, vencedor do Prêmio Lima Barreto de Conto Inédito de 2014, patrocinado pela nossa Academia.

Faz-se também uma homenagem póstuma ao poeta e ensaísta Ivan Junqueira, que proferiu, nesta Academia, a conferência "Rio de Janeiro na poesia de Manuel Bandeira" e que, generosamente, nos ofereceu o texto inédito para publicação.

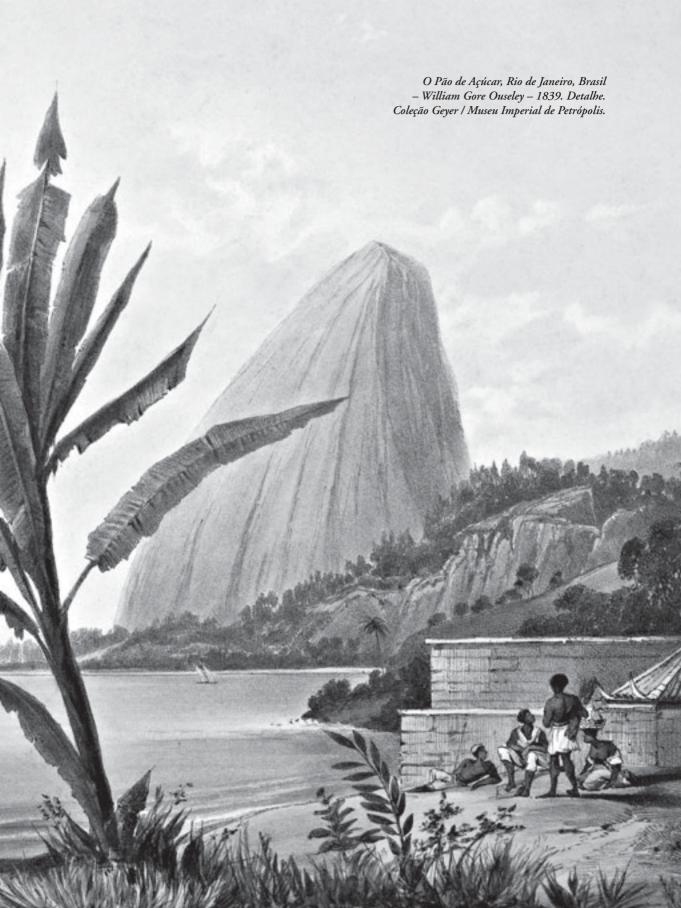
A cidade do Rio de Janeiro é formada por um mosaico de bairros com mitologia própria. Escolhemos Santa Cruz, conhecido como bairro jesuítico, real e imperial, para representar essa constelação, porque sua história começa com a fundação da Cidade de São Sebastião, guardando a memória de ter sido fazenda jesuítica e residência de verão de d. João VI. O clássico historiador de Santa Cruz continua sendo Benedicto Freitas, mas com a publicação do livro *Santa Cruz: uma paixão*, de Nireu Cavalcanti, optamos por este último.

Esta publicação ficaria incompleta sem um comentário sobre a lendária obra *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*, de José Vieira Fazenda, que desvenda os mistérios dessa urbe tropical aos pés do Pão de Açúcar. A tarefa da resenha, com o brilhantismo de sempre, coube ao historiador Paulo Knauss.

Incluímos também nesta publicação as atividades realizadas na Academia Carioca de Letras, em 2014, a confirmar a excelente gestão da atual Diretoria.

Agradecemos o apoio, desde o primeiro momento, do Presidente da Academia Carioca de Letras, Ricardo Cravo Albin, e dos demais integrantes da Diretoria (Cláudio Murilo Leal, Adriano Espínola, Miriam Halfim, Edir Meirelles, Teresa Cristina Meireles de Oliveira), do Conselho Editorial (Antonio Carlos Secchin, Gilberto Mendonça Teles, Godofredo de Oliveira Neto) e do Representante da Comissão do Estatuto e do Regimento (Domício Proença Filho). Agradecemos também colaboração de Júlio Bandeira; dos editores Carlos Barbosa, George Ermakoff e Pedro Corrêa do Lago; da professora Cilene da Cunha Pereira; da secretária Maria José Peneluc e dos fotógrafos Marlene Fonseca e Luciano Delbons.





APRESENTAÇÃO RICARDO CRAVO ALBIN Presidente da Academia Carioca de Letras

á certas confluências de adjetivação que podem levar a ideias precisas, e até mesmo a uma quase simbiose com o substantivo. São palavras que parecem se atrair como ímãs, uma conjugação que beira a solidez de ideia, de definição. A Academia Carioca de Letras sempre deve honrar seu adjetivo definidor, uma sina tão aclarada quanto a sua ação literária. Especialmente radiosa, neste ano em que o Rio celebra 450 anos de consolidação, como a cidade mais formosa dentre todas, o berço natural da cultura e da convergência de antípodas, dentro de um país continental de contradições e aculturamento, tão provocadores quanto assustadores.

A Academia clama pela carioquice desde a posse da minha diretoria para o biênio 2014-2015. A partir de intelectuais, cuja fímbria roça a capacidade de fazimentos e de originalidades, nossa equipe pôde realizar programação fomentadora. Uma diretoria una e desafiadora, que respalda minhas inquietações, por vezes atrevidas, e estimula o agir. Do vice-presidente, Cláudio Murilo Leal, ao Primeiro Secretário, Adriano Espínola, da Segunda Secretária, Miriam Halfim, ao Tesoureiro, Edir Meirelles, do Diretor de Publicações, Paulo Roberto Pereira, à Diretora da Biblioteca, Teresa Cristina Meirelles de Oliveira, todos fraternos e operosos.

Ao transferir as palestras convencionais para um Fórum Carioca de Cultura, a Academia pôde exercitar sua vocação de nascença, ou seja, alinhar-se ao Rio e ao desejo de perfilar extratos cariocas. As muitas faces da cidade foram e estão sendo desveladas em encontros sequenciais, que aquinhoam a memória da urbe e o seu espírito orgânico, a partir de escritores, pesquisadores e enquadramentos temáticos. Esta cidade de tantos encantos, que a Academia privilegia em sua identidade cultural, já foi cantada em prosa e verso por viajantes de todas as partes e por cariocas aqui nascidos ou não (que ser carioca é mais que nascer no Rio, é adotá-lo no coração e nele morar).

Desde tempos do vice-rei, a opulência das florestas, das montanhas e das praias do Rio – um conjunto natural único no mundo – já era objeto dos ais e ohs dos pintores, dos cronistas, e dos violeiros anônimos das ruas. No remoto ano de 1935, o poeta carioca Noel Rosa chamou o Rio de Janeiro, apesar de masculino, de "Cidade Mulher", música criada pela magia da voz de Orlando Silva. E por que a "mulher" para definir o Rio? Pelas curvas sensuais de sua topografia, pela beleza e, especialmente, pelas águas em tudo penetrando e tudo fecundando.

E as festas populares? Finas flores de sua alma gentil, brincalhona, moleca, quando não deliciosamente ingênua. Aliás, não foi à toa que o cronista João do Rio sempre insistiu em referir-se aos folguedos coletivos como os pulmões e o coração da cidade de São Sebastião. Ou seja, a essência da vida do carioca, o hálito vital sem o qual a beleza e a sedução do Rio fenecem. Não se pode falar das festas populares cariocas sem mencionar a maior delas, o carnaval. Fenômeno espontâneo, brotado da necessidade e prazer do povo em se divertir. Festa do povo e festa de todos com sua monumental apoteose de hoje: o desfile das Escolas de Samba. Têm elas a gravíssima responsabilidade de apresentar o mais belo espetáculo de acúmulo de arte que existe no mundo. "Só quem assiste a uma prova de beleza e organização popular como essa, pode ter a certeza de que o Brasil tem jeito", disse certa vez Nélida Piñon. Com igual ênfase, o sociólogo francês Michel Maffesoli já chamou a atenção da comunidade intelectual para a descarga de vitalidade, de beleza e de ineditismo mundial que representa a concentração de arte popular no momento transfigurador de um só desfile, de uma só agremiação na magia do carnaval carioca.

A Academia, ao empossar no biênio Martinho da Vila, Sérgio Fonta e Mary Del Priore, robusteceu-se e abriu veredas diversificadas. Graças aos esforços do também recente acadêmico Bernardo Cabral, tivemos o acolhimento do SESC-DN, que acreditou na energia renovadora da ACL e se fez colaborador prioritário. Um pouco antes, o Bradesco assentiu a mais um apelo do confrade Bernardo Cabral, aportando simpático auxílio aos modestos cofres acadêmicos.

Portanto, há que se sublinhar, em letras garrafais de reconhecimento, os nomes dos nossos benfeitores: o SESC-DN, pela parceria; o Bradesco, pelo patrocínio, e Bernardo Cabral, pela adesão fraterna.

O conjunto desses aquinhoamentos permitiu a aventura de fazer, de pôr de pé ideias. Assim, foram erguidos e consumados eventos pioneiros, como os Prêmios Lima Barreto, para contos (2014), João do Rio, para crônicas (2015) e, o maior desafio, o Grande Prêmio Cidade do Rio de Janeiro, para escritor carioca (conjunto de obras), conferido, em 2014, a Carlos Heitor Cony, materializado em escultura especialmente criada por Dirce de Assis.

Também gravitaram por nosso Salão Acadêmico as Oficinas de Teatro, Literatura, Poesia, Crítica Literária e Leituras de peças teatrais de autores cariocas, articuladas pelos Acadêmicos Miriam Halfim, Teresa Cristina Meirelles de Oliveira, Adriano Espínola, Sergio Fonta e Godofredo de Oliveira Neto.

Para integrar a Academia dentro do Comitê Rio-450, diligentemente presidido pelo Secretário de Cultura, Marcelo Calero, criamos o projeto Construtores da Literatura Carioca, com a honrosa parceria da Fundação Biblioteca Nacional. Um Grande Júri, convocado pela ACL (seus 40 acadêmicos e mais os presidentes da ABL, IHGB, PEN Clube, UBE, e Academia Luso-Brasileira de Letras), além de outros 40 intelectuais escolhidos pela Biblioteca, elegeu 45 escritores, dos quais os dez mais votados são, por ordem do primeiro

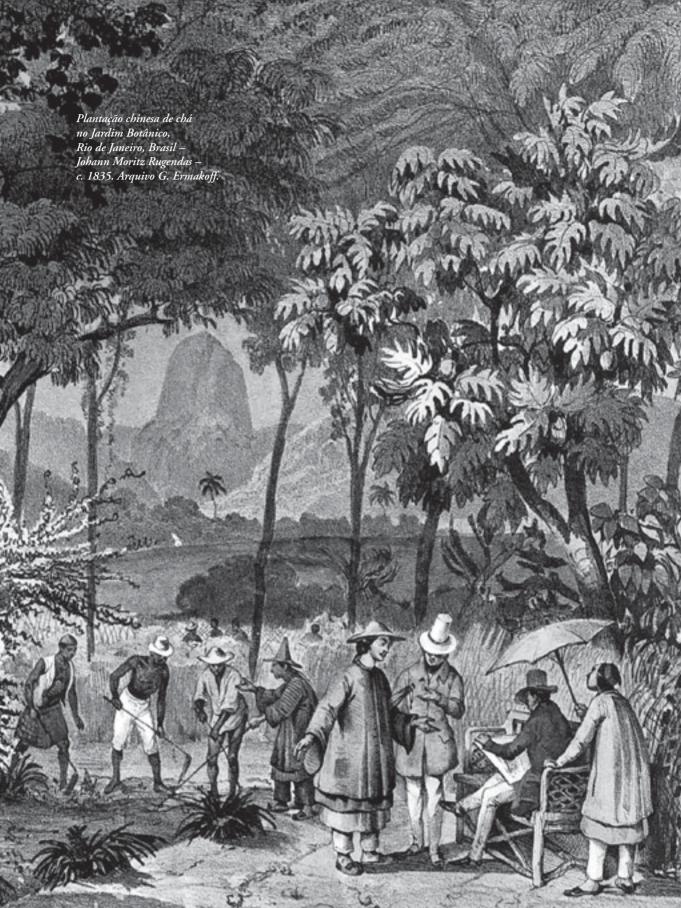
para o décimo lugar: Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Nélson Rodrigues, Rubem Braga, Joaquim Manuel de Macedo, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes, Marques Rebelo e Manuel Antônio de Almeida. Os dez mais, revisitados em palestras promovidas pelas FBN e ACL, merecerão um livro, a partir da condensação das conferências feitas para cada um dos eleitos.

A ACL também instituiu, em 2015, a Comenda da Ordem do Pe. José de Anchieta, que, ao aureolar figuras expressivas da vida carioca, igualmente realça e impõe o patrono da Casa, padre José de Anchieta, um dos fundadores do Rio e seu primeiro cronista, ao lado de Estácio de Sá.

Portanto, caro leitor, aí estão algumas das realizações e projetos literários e culturais da nossa Academia Carioca de Letras, no biênio que culmina com os 450 anos do Rio, cuja sedução e argamassa construíram esta Revista-Livro, cuidadosa e pacientemente organizada pelo Acadêmico Paulo Roberto Pereira, nosso Diretor de Publicações.



Paisagem urbana do Centro do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil - J. B. Debret - 1817-1818. Arquivo Pedro Corrêa do Lago.



A ICONOGRAFIA CARIOCA PAULO ROBERTO PEREIRA

iconografia da paisagem carioca e depois a da evolução urbana da cidade do Rio de Janeiro começou no século XVI. É nos livros de Hans Staden e de André Thevet, publicados em 1557, e no de Jean de Léry, editado em 1578 e reeditado em 1580 com maior número de ilustrações, que se encontram as primeiras imagens da Baía de Guanabara e do seu entorno de floresta, cascatas, morros ondulantes, sob a evanescente cortina de sol tropical a cobrir os corpos nus dos tupinambás na sua diversidade tribal de tamoios, temiminós e tupiniquins.

No século seguinte, poucos aventureiros chegaram à Baía de Guanabara, pois, a partir de 1604, estava proibida a entrada de estrangeiros no Brasil. Uma das raras visitas foi a do engenheiro françois François Froger, que realizou um panorama do Rio de Janeiro em 1695.

No Século das Luzes, o Rio recebeu maior número de estrangeiros, incluindo a presença de corsários franceses na Guanabara, motivando a encomenda de mapas da cidade pelas autoridades coloniais. Viajantes ingleses com destino à África do Sul ou à Austrália, como James Forbes e Alexander Buchan, retrataram a paisagem carioca. E, na administração do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, apoiaram-se artistas coloniais relevantes, como Mestre Valentim e o pintor Leandro Joaquim, que nos legou seis importantes quadros ovais da cidade e duas telas sobre o incêndio do antigo recolhimento de Nossa Senhora do Parto.

A abertura dos portos brasileiros em 1808 trouxe à cidade do Rio de Janeiro artistas viajantes que divulgaram a sua imagem, transformando o século XIX no mais fecundo da iconografia carioca. E, entre tantos artistas que transitaram pelo Rio nos Oitocentos, destaca-se a figura emblemática de Jean-Baptiste Debret, pelo minucioso retrato do cotidiano carioca. Dos seduzidos pela paisagem da Cidade Maravilhosa, incluem-se: Thomas Ender, Charles Landseer, John William Burchell, Johann Moritz Rugendas, Eduardo Hildebrandt, Karl Wilhelm von Theremin, Benjamin Mary, Príncipe Adalberto da Prússia, Henry Chamberlain, Frederico Guilherme Briggs, Joseph Alfred Martinet, Karl Friedrich Philipp von Martius, William Gore Ouseley, Adolphe D'Hastrel, Emeric Essex Vidal, Nicolas-Antoine Taunay, Victor Frond, Karl Robert Planitz, Pieter Gotfred Bertichem, Friedrich Hagedorn.

Com a chegada da fotografia na segunda metade do século XIX, o olhar sobre a paisagem e o cotidiano carioca modificou-se com a entrada em cena de Marc Ferrez. Na primeira metade do século XX surgiu outro fotógrafo que registrou as principais mudanças urbanísticas do Rio: Augusto Malta.

A cidade do Rio de Janeiro tem débito impagável com os estudiosos da sua iconografia: de Manuel de Araújo Porto-Alegre a Francisco Marques dos Santos; de Joaquim de Souza Leão Filho a Paulo Berger. E, no quarto centenário de fundação do Rio, destacaram-se Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha e Gilberto Ferrez, que preparou a obra *A muito leal e heroica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*.

Na comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil, o Rio de Janeiro, por sediar o acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, deu decisiva contribuição. Tanto Lygia da Fonseca Fernandes da Cunha, com "Olhares sobre o Rio: a imagem da cidade do século XVI ao XX", que se encontra na *Brasiliana da Biblioteca Nacional*, por nós organizada, quanto Gilberto Ferrez, com o catálogo *Iconografia do Rio de Janeiro*, ajudaram a preservar a memória da cidade. Nessa iconografia carioca inclui-se também o catálogo *Visões do Rio na coleção Geyer*, organizado por Maria de Lourdes Parreiras Horta.

Nas últimas décadas, surgiram estudiosos da iconografia carioca, como Júlio Bandeira, que publicou, com Pedro Corrêa do Lago, o magnífico *Debret e o Brasil* e prepara o catálogo raisonné de Thomas Ender. A Pedro Corrêa do Lago se deve a obra completa de Nicolas-Antoine Taunay; a Pablo Diener e Maria de Fátima Costa, o definitivo *Rugendas e o Brasil*, a Pedro da Cunha e Menezes, *O Rio de Janeiro na Rota dos Mares do Sul*, tendo Júlio Bandeira como autor convidado; a George Ermakoff, os três volumes de *Rio de Janeiro: uma crônica fotográfica* (1840-1900; 1900-1930; 1930-1960), que é um capítulo à parte na memória visual da nossa cidade, simbolizada nos dois mais representativos fotógrafos do Rio: Marc Ferrez e Augusto Malta. De George Ermakoff, tornou-se referência *A Paisagem do Rio de Janeiro: aquarelas, desenhos e gravuras dos artistas viajantes* (1790-1890). Têm-se ainda os trabalhos da pesquisadora Vera Beatriz Siqueira e do historiador de fotografia Pedro Vasquez.

Esta breve apresentação da iconografia carioca para a obra 450 Anos da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, realizada como contribuição da Academia Carioca de Letras para essa data comemorativa, confirma o quanto a nossa cidade deve a colecionadores como Raimundo Ottoni de Castro Maya e Paulo Fontainha Geyer, mecenas que legaram incalculável patrimônio artístico ao Brasil.





......

RIOMETRÔ Adriano Espínola

[Fragmentos]

Tenho que ir – atravessar a Conde Baependi e a realidade. Chegar à Estação Largo do Machado, descer as escadarias,

pegar o metrô

e me mandar até a última estação – até a última estação do pensamento possível – em busca de qualquer coisa que não sei nem saberia.

Aqui, no Largo, onde meus pés não andam por si, mas tangidos pela pressa e pelos outros; aqui, onde nem as pessoas nem os lugares são imortais (a não ser o filé do Lamas ao lado e as estrelas acima); aqui, no centro da praça – umbigo do universo que desato,

vou penetrando com a multidão um mistério qualquer da terra, por este túnel umedecido de desejos e suores viajantes, passagem para o futuro e o passado, vertigem que inauguro ao bater com a coxa no braço de aço da roleta, que gira comigo para dentro da plataforma e do tempo.

(...) até chegar à Estação Catete, onde desço e estiro o olhar giratório e apanho a cena-rua com suas lojas-horas janelas-minutos portas-segundos

- abrindo-se todas para o presente.

E tudo é tempo. Ó humana mistura de gestos, coisas e vozes na feira em frente, por entre verduras, aves, frutas e fomes, ali ofertadas sobre balcões sujos desta hora,

 diante de casarões com os ombros arqueados na manhã, ao lado de outros que desabam com o século passado na testa, hotéis de mobílias e camas cansadas e bares na esquina com seus tragos fundos.

Ah, o comércio milenar de palavras & coisas, sempre recomeçando feito ondas, sobre o marumano das calçadas e portas.

(Foi em Cartago ou na Fenícia que te vendi esta mesma cadeira, entrelaçada de cansaço & vime, de fixos nós e dias desfeitos?)

E o ronco arrogante dos carros rasgando a rua, atropelando os sinais,

- e o instante que teima em não passar.

.....

Ó cidade, rolando incessante acima, para logo reencontrar-me ao teu lado, ao penetrar no túnel literal do teu corpo, sair adiante no litoral das tuas coxas-ruas:

metade dentro/ metade fora: METÁ/

FORA

 a Taverna da Glória, onde avisto Mário escrevendo uma carta cheia de epas e obas, por entre chupadas no chope e uma batida no vário alaúde que construiu, ao apanhar este metrô por dentro da selva selvagem da cidade

- e para o Outeiro da Glória de Deus, dando a todos um naco de carne invisível. repleta de Espírito Pranto e miséria humana, ora pro nobis,

em frente à estátua de Estácio de Sá, que reinauguro, e súbito caminha redivivo para a Praia Vermelha, a fim de lutar contra os franceses e os tamoios.

enquanto vejo, na Rua da Glória, o menino Pedro destampando, repentino, um baú de ossos, e ódios, e sonhos, e gozos abafados - galo na claridade bicando homens e mulheres, que atravessam a rua do seu corpo e da memória,

a caminho dos Arcos da Lapa, que se envergam grávidos de histórias mis de putas e malandros, de becos, Bandeira e boemias.

Troveja e treme de volta ao presente o metrô trocaico para a Cinelândia, para a estação do teu corpo lânguido, por onde estico a minha língua gotejante de sentido, para lamber as tuas coxas, descendo e subindo, subindo e descendo pela escada rolante do desejo & do trabalho cotidianos.

Vamos lá, cercado de prédios e vozes, de olho no próximo lance e nas formas que o tempo inventa e desinventa de passagem: o Theatro Municipal, onde novamente assisto à Ópera Brazil, a Bibliotheca Pública, para ver o compadre Capistrano a História de Abreu, sem a Marília de Dirceu por perto,

enquanto você se deita no asfalto da Rio Branco – toda minha –, os carros passando por cima da tua miragem nua, ninguém está vendo, me espera, amor, por entre buzinas & sinais. Quero beber um chope no Amarelinho, relaxar a vista feito um turista, cercado de mercadorias e maganos que me olham e ofertam iluminações profanas e temporadas no inferno, sobre o teu corpo estirado no tempo,

por onde passam executivos suando juros listrados pelas gravatas, travestis azuis piscando os olhos louros para mim, negrinhos jogando amendoins sobre a mesa e dados que abolem o acaso, pintores retratando por entre plantas o teu rosto de água, boêmios bebendo pelos santos e as árvores feridas, loucos de paletó e sapatos varridos de batatinhas fritas, mulheres no cio com um pedaço do mar enroscado na cintura, índios guaranis tocaiando Carlos Gomes a caminho do Theatro, mulatas bundudas, bodum, tesão e lembranças dessa Nega Fulô, nordestinos fritando churrasquinhos de sol & coca-cola por entre pombos, operários com a prensa do salário preso no braço, etc. e tal de camiseta e bermuda – ó espetáculo do mundo e da praça.

.....

Bater no consultório do poeta Jorge de Lima. Com ele, subir ao topo do edifício, para auscultar o peito alucinado de Mira-Celi, ao abraçar os primeiros bêbados e anjos da tarde.

Dar de beber à estátua da praça sedenta de orgasmos. Baixar um decreto na Assembleia Legislativa, ao lado, empregando todos os pombos como fiscais da indústria & comércio.

Liberar a cabeça dos burocratas para servir de estacionamento aos carros que sofrem de insônia.

Esmurrar, febril, a testa dos telhados com os punhos do sol.

Aparar o instante que explode as vidraças acima e cai esti*lha**ç*ado sobre os vários Rios que se cruzam por aqui, riscorrendo pelas ruas da memória, no centro do teu corpo Largo

da Carioca, para onde vou, próxima estação, repleta de gente agitada junto a mim, que se lança à praça num tesão urbano e urgente, em meio ao silêncio de talhas douradas da Igreja de Santo Antônio, ali no alto.

.......

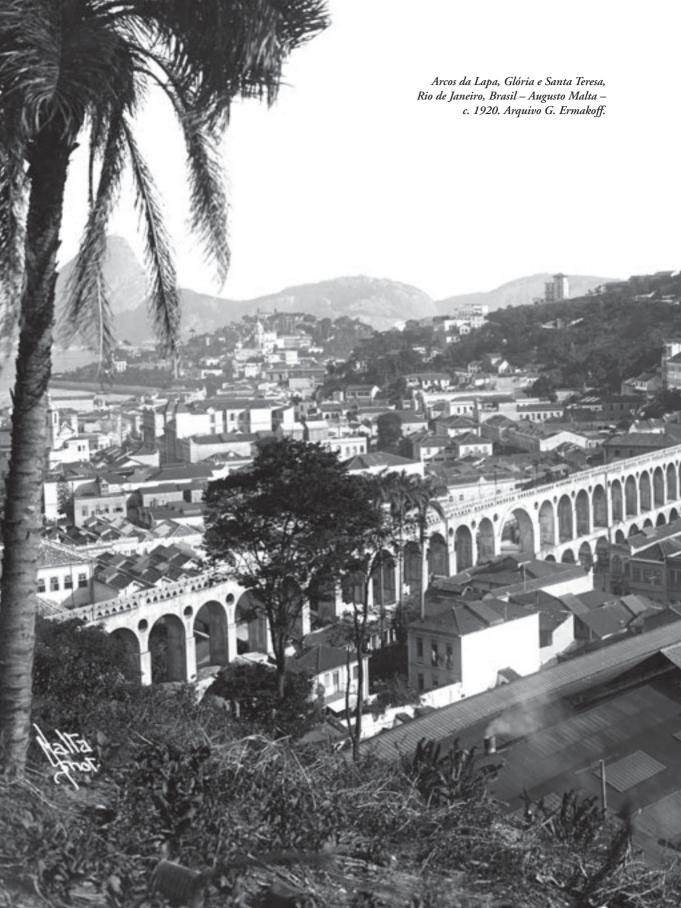
Vamos lá, ouvir um sax à entrada deste metrô-melô. Você dançando comigo ao som de Folhetim, para logo depois virar a página desta hora-puta, em frente aos edifícios da Petrobras e do BNDES, no mistério maior da grana e da gente que desaparecem comigo - corrupção violenta que pratico impune nos desvãos da memória e dos sentidos.

para onde vou ao teu lado, enquanto o metrô começa de repente a correr pelas calçadas e a subir pelos trilhos do ar & da imaginação - arrebatando caras espantadas, ao vê-lo se enroscando em cio metálico por entre prédios e janelas que se espatifam, sob as rodas desenfreadas do metrô subindo ao céu, subindo ao céu.

onde cruzo com o último trem do Joaquim Cardozo, muito louco, no momento em que calcula o momentum do universo, entre a viga de um verso e a febre de uma equação.

Logo me acena, acendendo o gás da razão fictícia, engenheiro faminto de toda forma que-pesa & de toda forma que-voa: a arquitetura de Niemeyer teu corpo, catedral de espantos o poema, pilastra que canta.

ADRIANO ESPÍNOLA (Fortaleza, 1952) é poeta, ensaísta e contista. Publicou, entre outros livros, Beira-Sol, Táxi, Praia provisória, Malindrânia (contos) e As máscaras de Gregório de Matos (ensaio). Professor aposentado da UFC, ensinou também na Université Stendhal Grenoble III e na UFRJ. Radicado no Rio, é membro do Pen Clube. Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 05.



SETE POEMAS CARIOCAS ALEXEI BUENO

LAPA

Nesta casa antiga, Sob estas volutas, Como ri com as putas Entre uma e outra briga.

Como virei copos E extingui charutos, Discuti com brutos, Vaiei misantropos.

Urinei nas pias, Vomitei nas portas, Com passadas tortas Vi nascer os dias.

Velha, velha casa, Como ainda és a mesma. (Não tens dentro a lesma Que nos funda e abrasa.)

BECO DOS BARBEIROS

Nossos pés e as folhas secas Há tempos, tempos, te roçam As pedras, quase as remoçam, Polidas como carecas.

As folhas, como os calçados Perdidos para o outro mundo Dão-te um concerto profundo De estalos, riscos, chiados.

Folhas de oitis, de mangueiras, Botas, tamancos, coturnos, Pés nus, ébrios pés noturnos, Jornais lidos, amendoeiras,

Chinelos, heras, jaqueiras, Gramíneas, notas fiscais, Bilhetes de nunca mais, Bengalas de áureas ponteiras,

Sapatos, rosas, cobranças, Folhas dos homens, dos troncos, Todos hirtos, ambos broncos, Sapatilhas, pés de crianças,

Que ruído em rio, que rio De eras sem fim, litania Do abismo, na pista esguia Do teu traçado sombrio

Que, à frente e atrás, é uma foz Dando ao nada, é o dom das ruas, Sob uns cem mil sóis, mil luas, Ruidoso, fluente, feroz.

CEMITÉRIO DAS POLACAS

Nos beliches sobre o oceano, Nas camas de Lapa ou Mangue Fizeram-se, corpo e sangue, Algo horizontal e plano.

Sob o lustre, ao som do piano, Quanto gesto ousado ou langue, Que mudo medo da gangue Que as trouxe, que asco inumano.

Mas ei-las, ainda deitadas Nos seus leitos de cimento, Seus barcos sem amuradas.

Doadoras do esquecimento, Ei-las na paz olvidadas De todos, menos do vento.

AVENIDA MEM DE SÁ

Dois filhotes de *poodle* na varanda Do casarão decrépito Fitam o rio de metal e estrépito Que a hora comanda.

Seis da tarde. Os dois brinquedinhos brancos, Entre as rendas da grade Vetusta, cheiram com curiosidade O fumo dos arrancos.

São duas gotas límpidas de cera Da vela do existir Sobrenadando, antes de submergir, O vão de onde o hoje é a beira.

Em breve, um dia, lá estará a sacada Vazia, ou de outras formas. Assim se cumprem as sublimes normas Que não dão trégua ao nada.

PASSEIO PÚBLICO (DEVANEIO)

Como a vida cansa. Fosse eu já um busto Num jardim bem sujo, entre espinheiros rombos. Meu crânio lustroso sob um sol adusto Ficaria branco com as fezes dos pombos.

Que em meu pedestal os bêbados, aos tombos, Viessem se escorar e vomitar sem susto. Bandas no coreto, entre marciais ribombos, Nunca acordariam meu perfil vetusto.

Máscara sem alma, patinando ao vento, Que nenhum passante sequer fitaria, Tendo embaixo um nome que ninguém leria.

E se alguém o lesse, no fragor violento Da hora do retorno, nem o guardaria, Servo de um senhor que não se aplaca: o dia.

CEMITÉRIO DOS PRETOS NOVOS (GAMBOA)

O mar ficara atrás, defronte o nada. Sem seu mundo, nem o outro, ei-los sepultos, Ossos, cinzas, libertos dos insultos Sob o asfalto, os assoalhos, a calçada.

Invisíveis, na alheia madrugada, Levantam-se, reúnem-se, e seus vultos Fitam a ruela livre de tumultos E enxergam nela a cena insuspeitada.

Hienas, zebras e leões varam as casas, Girafas e baobás nascem das telhas, Os grous nos postes bicam suas asas,

E eles, ao fogo, com cauris e contas, Dançam, estátuas brônzeas ou vermelhas, Além da vida de ódios e de afrontas.

APELO

Quando, cidade, eu deixar-te, Em que mundos pulsará Esta falta que já está Por aqui, por tanta parte?

Esta saudade sem termo Para onde irá? Que desgraça O exílio do que se passa No teu corpo infante e enfermo.

Nunca mais, manhã bem cedo, Caminhar na Rua Larga Entre os caminhões de carga E o abrir portas, que degredo.

Nunca mais o Bar do Joia, O Gaúcho, o Paladino. O que há depois do destino? Sem mãos, que mão nos apoia?

Nunca mais os sebos reles Da Feijó, da Tiradentes, Nem as luzes descendentes Sobre as mais diversas peles.

Nunca mais o Hotel Planalto, O Triângulo das Sardinhas, Velhas pedintes mesquinhas, A corrida após o assalto.

O ouro vítreo das tulipas, Os sinos nas rijas torres, As querelas entre os porres, O óleo sujo a fritar tripas.

Nem o Campo de Santana Com estátuas, ébrios, putos, Nem pombos nos cocurutos De uns heróis que a brisa abana.

Nem a Rua do Ouvidor, Rosário, Gonçalves Dias, Quilométricas de dias, De longas filas de dor.

Nem o Largo da Carioca Pleno de povo e de lixo, Papéis de jogo de bicho Que um vento cego desloca.

Nem Lapa, nem Cruz Vermelha, Gamboa, e os burros-sem-rabo Rinchando, ou pipas num cabo De luz, nem matos na telha.

Nem descer a Rio Branco. Cinelândia, Serrador... É possível tal horror, Tal golpe à esquerda, no flanco?

Resta-me ser um fantasma. Acolhe-me, pois, qual sombra, Cidade que amo e me assombra, Num tempo que o tempo plasma.

Deixa-me, espectro, cruzar-te, Eterno, nesses lugares Que são e foram meu lares, Eu, teu cerne e tua parte.

ALEXEI BUENO, carioca nascido em Copacabana e morador da Lapa, nasceu em 1963. Poeta, tradutor e crítico, foi, de 1999 a 2002, Diretor do INEPAC, Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, e membro do Conselho Estadual de Tombamento.



NA CURVA DO RIO GILBERTO MENDONÇA TELES

1. O ENCONTRO

Hoje um rio se faz de pura essência e se levanta clássico, arengando comigo sobre o tempo, repetindo no presente o porvir e seu sentido, memória desdobrada pelas margens na penumbra das nuvens, rio-máquina, ser-movente no medo disfarçado que me conduz acima das distâncias e me diz:

"Toma, e lê. Encontrarás neste volume a forma, o tom, a cor, o jeito de louvar esse outro Rio que se esconde e se mostra soberano nas curvas da baía e do oceano".

Por aí me dei conta de que um mapa se abria em minha frente e, bem-falante, como uma flor se abrindo no cerrado, começou a dizer-me: — Olha, repara que a cidade se inscreve no seu rio de lenda e calendário. Tudo brilha nas praias e nos morros. Um navio fotografa de longe a bela imagem do mar se repetindo nas montanhas.

2. OS NOMES

da Gávea

Olha – repetiu noutro ritmo: "Toda a cidade é bela", embora Machado de Assis tenha dito que preferia que os estrangeiros elogiassem não a geografia mas os costumes especiais da nossa gente.

Mas olha, vê, repara: ali está a beleza dos *morros* da Babilônia do Pavão do Pavãozinho do Cara-de-Cão (o *Jaguaratoba* e sua história) do Pão de Açúcar (chamado o morro isolado e pontudo)

o morro da Viúva (que se esconde), os Dois Irmãos o do Catete do Anhangá dos Cabritos o encanto do Corcovado com seus braços abertos e a majestade do *Metaracanga* que os tamoios viam como o cocar na cabeça de seu chefe de tribo e que os descobridores transformaram em Pedra

fazendo a gente ficar imaginando um navio antigo todo cheio de inscrições rupestres dos fenícios.

Olha, vê, repara – Camões me guia – o Bico do Papagaio na Serra da Tijuca as baixadas de Guaratiba Sepetiba Jacarepaguá a ponta do Arpoador as enseadas os sacos as baías as praias de Copacabana Ipanema Leblon a lagoa *Socopenypen* que já foi Fagundes Varela e é hoje a Rodrigues de Freitas com sua árvore de Natal suas regatas e muitos peixes mortos.

Repara na pronúncia indígena de alguns rios: o Catete o Catumbi o Maracanã o Guandu o Andaraí o Bangu o Comprido o Pavuna o Miriti o Sarapuí o do maciço da Pedra Branca e o famoso Carioca que ninguém vê.

Olha, repara a baía com suas muitas ilhas:
Brocoió Fiscal a da bela Moreninha de Paquetá
a grande ilha aérea e culta do Governador
que já foi a *Paranapuã* e seu mar redondo.
Repara também no mar as de nomes esquisitos:
Cagarra Guaratiba e Sernambetiba e seu Pontal
que de manhã é istmo, de tarde ilha e à noite
a grande praia extrema da Barra da Tijuca.
Mas pensa na bela e sábia conjunção dos índios
que diziam *Uanãpara* para o seio do mar que esconde
e *I teroy para a* pequena água escondida.

3. O ZOOM

A voz do mapa, agora em velho tom, tenta mostrar de dentro o que era bom, o melhor, o mais belo, a majestade da música do sol pela Cidade. Olha agora de perto, vê, repara a paisagem urbanizada, dentro de cada rua e bairro – joia rara da Zona Sul à Zona Norte e Centro. Aqui tudo se fez, se faz história no charme especial da Lapa e Glória, no imperial São Cristóvão e, com certeza, na Gamboa e também Santa Tereza. As Barras, da Tijuca e Guaratiba, Recreio, Grumari e, bem arriba, o Alto da Boa Vista, o Grajaú, Realengo, Engenho Novo e Bangu. Na Zona Sul o mar e seu poema do Leme ao Leblon, por Ipanema e por Copacabana e Arpoador, nas ondas da poesia e muito amor.

Vê Méier, Cascadura, Bonsucesso, o Morro do Alemão e seu progresso e antes que o olhar te dê canseira vê Benfica, Pavuna e Madureira.

4. O LANDSCAPE

Do alto do Corcovado tu podes ver o Baixo Leblon e uma parte do elevado Paulo de Frontin. Não podes ver dentro do Rebouças mas podes muito bem imaginar as praias cheias de moças.

Tu podes ver a ponte e a baía o Maracanã e o Engenhão podes ouvir o ritmo dos sambas ensaiando seus passos na Avenida e podes ver e ler e declamar

e podes ver e ler e declamar a poesia suspensa no ar.

Tu podes ver tudo:
a PUC e seu estudo
a Urca com seu Pão de Açúcar
Botafogo / Flamengo / Fluminense / Vasco
ver o Santos Dumont e Niterói
e até o morro do Cantagalo e dos Cabritos
onde se não me engano
ainda cantam bonito
as cigarras do Olegário Mariano.

Tu não podes ver mas podes imaginar a educação do povo pela rua os taxis buzinando e furando sinal e a beleza da cidade ao natural.

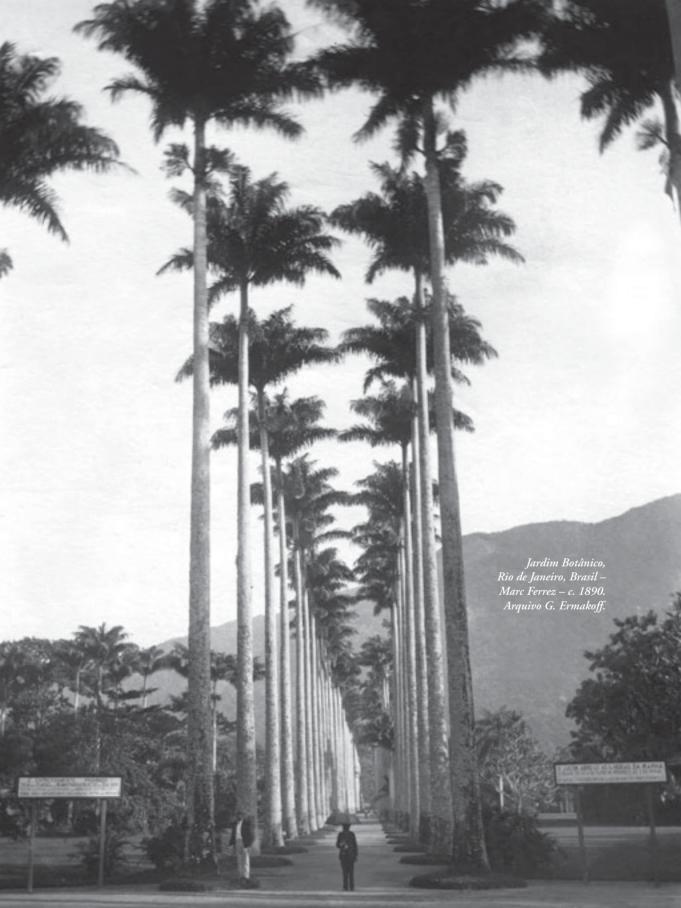
5. O CLOSE-IN

Se Freud houvesse passado alguma vez pelo Rio de Janeiro, teria dado atenção à cultura do "complexo de Geraldo", que ataca de noite, na água choca, a insolação das cariocas. Geraldo, acabei de ler o seu Plural de nuvens. Tem ido a Goiás do Mato Grosso, Geraldo? Diga, Geraldo, o que você pensa, o que diria do mau livro, ou seja, do meu livro de poesia. Apesar de emendarem os seus lapsos, escorregando nas elipses e nos psius, fico sempre com a impressão meio pagã de que por aqui tenha passado disfarçado ou o Geraldo-sem-Pavor ou o D. Juan. Ou será que meu nome – lança em riste – as apavora para além do chiste?

6. O FIM

Aqui a voz se fez, tornou-se pássaro, cantou de longe o velho e o novo Rio; deixou de lado o curso que não passa e engendrou em silêncio outro sentido. A máquina do medo, com seu vidro, sua lâmina de vento, sua graça, pousou no azul do tempo redivivo e se deixou sumir na madrugada. Quem sabe do Eco que ficou vibrando no que a história não quis na sua letra, no sinal de louvor e, no arremate, na linguagem do amor, em contracanto, vindo de longe desaguar inteira na curva mais extrema da Cidade. (GuanaBarra, 30 de janeiro de 2014)

GILBERTO MENDONÇA TELES é de Goiás. Reside no Rio de Janeiro há 42 anos. Professor Emérito / Titular da PUC-Rio e da UFG. Honoris Causa da Universidade Federal do Ceará e da PUC de Goiás. Professor aposentado da UFRJ e da UFF. Lecionou no Uruguai e nas universidades de Portugal (Lisboa), França (Rennes e Nantes), Estados Unidos (Chicago) e Espanha (Salamanca). Poeta e crítico. Conferencista em várias universidades, nacionais e estrangeiras. Um de seus livros alcançou a 20º edição. Membro da Academia Carioca de Letras - cadeira 09.



O RIO DE ONTEM MARITA VINELLI

Ah Rio de ontem, Tranquilo e feliz. Dos pregões nas vielas, Das meninas debruçadas Namorando nas janelas E as portas escancaradas. Crianças brincando nas ruas E os vizinhos conversando Com as cadeiras nas calçadas.

E o Carnaval! E o Corso! Automóveis enfeitados Com laços de serpentinas E as capotas arriadas Aonde iam sentadas: As princesas, as ciganas, Marinheiros e palhaços, Pierrôs e colombinas.

Nas ruas os cordões Em todas as esquinas. No calor atroz, Gente dançando e cantando À uma só voz: Alalaô ô ô ô ô ô ô Mas que calô ô ô ô ô ô Ô jardineira Porque estás tão triste? Cocococococoró, cocococococoró? Cocococococoró, cocococococoró, O galo tem saudades Da galinha carijó.

As casas ficavam abertas, As portas escancaradas E os blocos de mascarados, Iam entrando sem licença Pra dar uns trotes na gente E assustar a criançada.

Não tinha bala perdida, Nem pivetes nas calçadas, Só mães de Santo e Orixás, Macumbas na encruzilhada, Marias subindo os morros, Muito samba e batucada; Lata d'água na cabeça, Lá vai Maria

Lá vai Maria, Com ela vai a saudade Que muita tristeza traz, Daquele tempo feliz Que não volta nunca mais!...

MARITA VINELLI. Ensaísta, poliglota, escritora e poetisa. É titular da Academia Luso-Brasileira de Letras e do PEN Clube do Brasil. Obras publicadas: *Encontro marcado com Eça de Queiroz* (ensaio); *No vale verde do meu sonho* (poesia); *Tu chegaste primavera* (poesia); *Vou cantar até morrer* (poesia); *Meus poemas azuis* (no prelo). Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 28.



POEMAS Sonia Sales

RIO DE JANEIRO

Um triângulo, uma espátula, Um caminho de caracóis. Um círculo cercado de ouro. É cabala Alegria escorregando dos olhos desperdiçando o interlúdio. Tradição escolhendo dados. Uma orquídea regada de amor brilhando ao raiar da aurora. Um cisne coroado de estrelas. Sorrindo, o despertar.

O bate-estacas dos canteiros, um buzinar diferente, o ruído das ondas. O mar.

É dia, é dia! A cidade aos poucos se rende aos meandros do sortilégio, aos candeeiros das montanhas, à placidez da Lagoa. É femina luz. É o Rio.

SOU DONA DO MUNDO

Pisando em merengue

esparramando os dedos na areia loura, torrada de fim de tarde quase feliz vou contando as latas de Coca amassadas molengas.

Pipoca doce lambuzando minha boca.

Liberta, viva, caminhando ao encontro do horizonte com desejos amorais de amor.

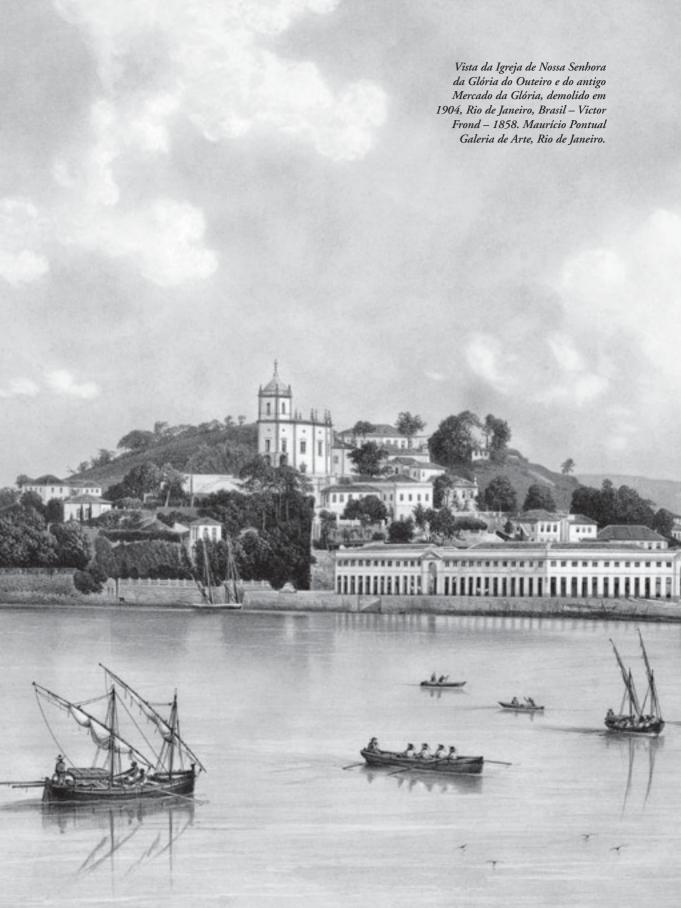
Pranchas de surfe enfileiradas, como soldados na Guerra do Vietnã

Gelatinas de algas escorrendo do mar.

Lavram-se escrituras, tomo picolé de chocolate.

Não quero riquezas Sou dona do mundo Tenho o pôr do Sol do Arpoador.

SONIA SALES. Nasceu no Rio de Janeiro, mas é paulistana há mais de 25 anos. Tem 20 livros publicados e obteve vários prêmios. É membro titular da Academia Carioca de Letras, da Academia Luso-Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, e sócio correspondente dos Institutos Históricos de Pernambuco e de Alagoas. Convidada duas vezes a visitar a República Popular da China, escreveu vários artigos e o livro *A China que eu vi*, Prêmio Rocha Pombo em História da UBE, em 2014. No mesmo ano recebeu o maior prêmio da UBE – a *Rosa de Píndaro*, pela carreira literária.



O RIO DE JANEIRO AO CORRER DA PENA DE JOSÉ DE ALENCAR ALCMENO BASTOS

os seus quarenta e oito anos de vida, José de Alencar (1829-1877) passou a maior parte deles no Rio de Janeiro. Natural, portanto, que a então capital do império, a Corte, tenha sido presença constante em sua obra, tanto ficcional quanto jornalística e dramatúrgica. A título de exemplificação, ficaremos restritos aos folhetins de "Ao correr da pena", publicados no *Correio Mercantil*, de setembro de 1854 a julho de 1855, e no *Diário do Rio de Janeiro*, de outubro a novembro de 1855. O corpus abrange um período muito curto, mas se é verdade que a década de 1850 foi marcada pela consolidação do império e por notáveis transformações da vida na Corte, o biênio 1854-1855, central no período, comporta registro significativo desse momento, quando parecia certo que o progresso batia à porta do país.

Temos nestes escritos um Alencar ainda muito jovem, com seus vinte e cinco anos de idade, mas nem por isso o folhetinista de "Ao correr da pena" difere muito do Alencar que se consagrará nos anos seguintes, quase imediatamente. Em 1857, apenas dois anos após depor a pena da "revista semanal", Alencar conquistava o Brasil inteiro com o êxito ruidoso de *O Guarani*; em 1856 publicara *Cinco minutos* e *A viuvinha*, que firmaram seu nome como cultor do gênero; e principalmente, se envolvera na polêmica sobre o poema *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães. Portanto, em brevíssimos dois ou três anos, Alencar saíra da obscuridade para a celebridade pública. E para isso contribuíram muito os folhetins de "Ao correr da pena".

Segundo Brito Broca, a condição ideal para que alguém escrevesse folhetins era "frequentar os salões, os teatros e as galerias da Câmara e do Senado"¹, espaços sociais por onde circulava a alta sociedade. Esses não eram hábitos do jovem Alencar, mas, arrisca Broca, instalando-se no Rio de Janeiro, Alencar deveria ter-se conscientizado da necessidade de ser sociável. E Alencar foi além da receita prescrita por Brito Broca, pois deu atenção também aos outros logradouros

¹ BROCA, Brito. José de Alencar – folhetinista. In: ALENCAR, José. José de Alencar. *Obra completa*, v. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 632.

da cidade, tanto os já marcados pela frequência elegante, como a Rua do Ouvidor, quanto outros, pouco considerados como espaços de lazer, como o Passeio Público, e até mesmo sítios nada aprazíveis, como os cemitérios.

Ampliou consideravelmente, portanto, o mapa de circulação obrigatória para um folhetinista. Sua ideia de o que devia ser um folhetinista fica muito clara quando define a tarefa do folhetinista como a de "percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade", de tal modo que o escritor se torna "uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!" (p. 648)². Demonstra assim perfeita consciência da peculiaridade do ofício, atento ao movimento da sociedade que lhe cabe observar, mais atento ainda à natureza do veículo de que lança mão, o jornal, que tanto cairá nas mãos das moças sonhadoras quanto na dos homens compenetrados, daí a necessidade do equilíbrio entre "o gracejo" e "o assunto sério".

Um bom exemplo dessa convivência entre extremos está no folhetim de 13 de maio de 1855: depois da amena informação de que houvera "espetáculos no Teatro de São Pedro e no Ginásio Dramático" (p. 783), faz contraponto a notícia de um incêndio ocorrido na cidade, naquela mesma noite. Não poupa o poder público de críticas. Diz o folhetinista que, no decorrer da semana muito se comentou o fato de que "as bombas do arsenal estavam desmanteladas", daí que "fora necessário esperar uma boa hora para que elas pudessem prestar serviço" (p. 784). O deslize, assegura o folhetinista, não era novidade, mas verbera não apenas a falha na prestação do serviço, condena sobretudo a desigualdade social, pois assegura que, caso "se tratasse de uma regata, de algum passeio de ministro a bordo dos navios de guerra, naturalmente tudo havia de estar pronto, as ordens seriam dadas a tempo" (p. 784).

Se a leveza do folhetim era regra a ser obedecida, Alencar consagra este princípio já no título da seção: "Ao correr da pena". E é ao correr da pena que um número apreciável de assuntos chega ao leitor. Lidos hoje, nos dão o gosto suplementar de estarmos presente a fatos, lugares, personagens e instituições remotos, com inegável sabor de novidade. E embora o folhetim tivesse a função primeira de comentar os fatos da semana, na cidade, o folhetinista também se voltava para o noticiário internacional. Neste ponto nos deparamos com um saboroso registro: à época, na ausência de qualquer outro meio de comunicação, para saber o que se passava no Velho Mundo dependíamos da chegada ao Brasil de algum dos navios que viessem da Europa, como o "paquete de Southampton" a que se refere num dos folhetins de 1854. Deve-se imaginar o alvoroço que causava a chegada de algum desses paquetes. Se não fosse pelo de Southampton, poderia ser pelo de Liverpool ou qualquer outro, o certo é que

²ALENCAR, José de. Ao correr da pena. In: –. José de Alencar. Obra completa, v. IV. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, p. 648. Todas as demais citações serão feitas com base nesta edição, com indicação, entre parênteses, das páginas correspondentes.

todas as informações sobre a Guerra da Crimeia (1853-1856), por exemplo, são comentadas pelo folhetinista a partir desse veículo.

O teatro está sempre presente nos folhetins de "Ao correr da pena", tanto o teatro lírico, isto é, das óperas e dos recitais, quanto o teatro dramático. O primeiro gozava na época de um prestígio que o segundo ainda demoraria muito a alcançar. Suas atenções se dividem entre duas casas de espetáculos: o Teatro São Pedro de Alcântara (atual Teatro João Caetano) e o Teatro Provisório, que, como o indica o nome, fora erguido para funcionar durante o prazo previsto para a reconstrução do São Pedro, consumido por um incêndio em 1851 (já o fora antes, em 1823, e voltaria a sê-lo, em 1856). As preocupações do folhetinista vão desde a existência das casas de espetáculos, se satisfaziam ou não as necessidades da cidade, até pormenores como o estreitamento do espaço entre os bancos que forçava os espectadores a "ou bem ver, ou bem sentar" (p. 651); ou a espessa "nuvem de poeira que se levanta(va) da plateia" (p. 679) sempre que ocorriam as barulhentas manifestações de aplausos a alguma cantora de agrado do público; ou ainda os constantes adiamentos da apresentação de alguma das divas do canto lírico, por indisposição justo naquele dia.

Com relação ao público, Alencar descreve em cores vivas os dilettanti, que faziam enorme algazarra para expressar sua admiração por esta ou aquela cantora: balançavam a cabeça mais "regularmente do que a baqueta" de um maestro, batiam palmas de um modo que se davam "reciprocamente uma sova de bolos", e batiam os pés no chão tão vigorosamente que eram "capazes de macadamizar numa noite a rua mais larga da cidade" (p. 679). Modos pouco civilizados, como se nota, afinal o diletante só se interessava em prestigiar sua eleita, e nem tanto como artista, pois era alguém "que vê a cantora, mas não ouve a música que ela canta" (p. 680). A propósito do hábito de seguirem em cortejo pela cidade, após uma apresentação que, no seu entender "imparcial" fora memorável, Alencar registra a repercussão de uma récita da Charton, "a cantora predileta de pessoas decentes", mas Alencar não deixa de ressalvar que ele mesmo, "apesar de muito entusiasmado", retirou-se "prosaicamente de carro, envergonhadíssimo de que a música não tivesse o poder de obrigar-me a andar mais de uma légua a pé" (p. 677). O retraimento do folhetinista talvez se explicasse pela necessidade de ver "de fora" e a prudente distância aquela "subida prova de diletantismo". E o número de participantes do cortejo, mais de quatrocentos, causa impressão ainda hoje.

Se é verdade que o teatro dramático apenas engatinhava pelos idos de 1850, nem por isso Alencar deixa de registrar, no folhetim de 19 de novembro de 1854, a presença, no teatro de São Pedro de Alcântara, do ator João Caetano, "único representante da arte dramática no Brasil" (p. 684). É especialmente importante este registro, sabendo-se que Alencar escreverá, mais tarde, em 1861, a pedido do ator, que, no entanto, se recusará a encená-lo, um drama histórico, O jesuíta, que só irá à cena em 1875, redundando em grande fracasso e dando início à polêmica que manterá com Joaquim Nabuco. Alencar sugere ao ator que forme "uma escola (dramática) sua" (p. 684), para cujo empreendimento, acredita o folhetinista, contaria com a ajuda do governo. A sugestão era também uma espécie de chamada à responsabilidade: o grande ator não deveria contentar-se com o triunfo pessoal, mas contribuir para a criação de um "teatro nacional"; e comportava algo de interesse pessoal, pois nos anos seguintes Alencar iria dedicar-se justamente ao "teatro nacional".

Como já dito, a pena do folhetinista não corria apenas pelos espaços fechados dos teatros, dos salões de baile e das galerias da Câmara. Buscava a largueza dos espaços públicos e abertos. O Passeio Público, tido pelos historiadores como o primeiro jardim público da cidade, é assunto constante dos folhetins. Na primeira referência, Alencar lamenta que o logradouro, que poderia servir de refrigério ao calor reinante na cidade, estivesse em "estado vergonhoso" de conservação. Observa, contudo, que o desleixo "não é unicamente devido à falta de zelo da parte do governo, mas também aos nossos usos e costumes" (p. 665). Isso porque, apesar de sermos tão afrancesados, não imitávamos os parisienses num costume tão peculiar, a *flânerie*, o "passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte, variando a cada momento de aspectos e de impressões" (p. 665-666). A "boa sociedade" da época, "do alto do seu cupê aristocrático", lançava "um olhar de soberano desprezo para esses passeios pedestres" (p. 666).

O calor do Rio de Janeiro, aliás, é objeto de constantes reclamações, a ponto de o folhetinista, várias vezes, sugerir a interrupção dos espetáculos teatrais durante o verão. No folhetim de 17 de setembro de 1854, abre o texto de modo irônico: garante, com base no calendário, especialmente a "folhinha de Laemmert", que estávamos, sim, na primavera: "A poeira, o calor, as trovoadas, os casamentos e as moléstias, tudo anuncia que entramos na quadra feiticeira dos brincos e dos amores" (p. 643).

Outro logradouro a merecer repetidas menções nos folhetins é a Rua do Ouvidor, centro de elegância e bom gosto da época, pelos padrões "civilizados", evidentemente. A vocação parisiense da rua se mostra, por exemplo, na abertura de uma "galeria", a *Galeria Geolas*, que deveria dar "uma ideia das célebres paisagens envidraçadas de Paris" (p. 682). O folhetinista saúda, sempre que acontece, o surgimento de novas lojas na Rua do Ouvidor, como a loja de um certo Sr. C. Laje, "com um luxo e um brilhantismo que nada tem que invejar às casas franceses" (p. 703). O tom de leveza inerente ao folhetim mandava que o escritor conciliasse a admiração pelos ambientes elegantes com a nota de amena crítica social quanto aos preços praticados na rua já então muito famosa. No folhetim de 12 de novembro de 1854, a respeito da loja *Notre-Dame de Paris*, recomenda aos pais e maridos que passassem de longe ao verem os "belos salões com toda a sua elegância, resplandecendo com o reflexo dos espelhos, com o brilho das luzes", e se lembrassem da "célebre inscrição: / *Lasciate ogni esperanza, voi che entrare;* / *Ma guarda, e passa!*" (p. 682).

O contraponto campo/cidade, a possibilidade de estar num e noutro ambiente sem investimento em longas e cansativas viagens, parecia-lhe, sem dúvida, uma das qualidades da

vida na Corte e adjacências. Ao falar da facilidade de transporte com que já se alcançava as "colônias" da serra, prevê, para coisa de "dez ou vinte anos", que "em vez de passar o domingo em Andaraí, Botafogo ou no Jardim Botânico, iremos a Petrópolis, a Teresina ou a cidade dos Órgãos" (p. 703). Além da alternância campo e espaço urbano, e numa cidade à beira-mar como o Rio de Janeiro, a orla encantava o folhetinista. E dizer orla naqueles tempos, quando Copacabana, Ipanema e Leblon eram ainda sítios inalcançáveis, era dizer Botafogo, com seu recorte sinuoso e o convite permanente ao passeio. Num folhetim de 1855, por exemplo, faz um convite ao leitor: "A Botafogo!...", a que se segue descrição entusiasmada da paisagem e do movimento "Acompanhemos essa linha de carros que desfila pela Glória e pelo Catete; sigamos esse numeroso concurso que vai pouco a pouco se estendendo pela praia, ao longo do parapeito." Tudo sob "uma multidão de luzes, refletindo-se sobre as águas do mar" (p. 811).

Atento às novidades, em 1854 Alencar registra, com algum entusiasmo temperado por algumas críticas (o despreparo dos cavalos "parelheiros", "pouco adestrados, sem o ensino conveniente" – p. 646), e sugestões de melhoria (dentre as quais a curiosa proposta de que houvesse uma "parte cômica", com "corridas de burrinhos e de pequiras" - p. 647), a primeira corrida de cavalos do Jockey Club. O folhetinista nos dá a descrição viva do movimento de carros de todos os tipos e a algazarra da multidão em movimento, e faz uma observação curiosa que nos leva a ver que já naquela época havia clara distinção entre bairros elegantes e outros nem tanto: naquele dia festivo, "o caminho de São Cristóvão (que levava ao Jockey Club, no Engenho Novo) rivalizava com os dos aristocráticos passeios da Glória, do Botafogo e São Clemente, no luxo e na concorrência, na animação e até na poeira" (p. 646). De um lado, portanto, a orla, a combinação praia e montanha já consagrada como rota dos "passeios aristocráticos"; de outro, a novidade da internação pelos sítios afastados da proximidade do mar.

Outra novidade curiosa a ter boa acolhida nos folhetins é a da chegada ao Rio de Janeiro das primeiras máquinas de costura, em 1854. Alencar relata visita feita "à fábrica de coser de Mme. Besse", onde se encontra a inovação tecnológica. Observa que as mulheres lamentarão tal invento, pois suas "mãozinhas delicadas" não se ocuparão mais com "lencinhos" e "camisinhas de cambraias" (p. 669), mas essa possível contrariedade é muito mais um afago ao orgulho artesanal das leitoras que um lamento sincero. Seu entusiasmo pelas "máquinas de coser" é patente, e com precisão de inventariante informa: "Mme. Besse possui atualmente na sua fábrica seis destas máquinas, e tem ainda na alfândega doze, que pretende despachar logo que seu estabelecimento tomar o incremento que é de esperar" (p. 672).

Contudo, sua receptividade ao progresso – em folhetim, datado de 27 de maio de 1855, se refere ao século XIX como o "século do progresso" (p. 787) – não o impede de anotar, com certa tristeza, modificações de costumes que ele provocava, como preço amargo que se estava pagando. Fala da "noite de reis", por exemplo, para dizer que "atualmente é apenas a noite das ceias lautas, dos banquetes esplêndidos" (p. 718), numa constatação nostálgica, generalizada

em outra passagem: "Presentemente, todas as festas se parecem" (p. 819). Sobre o Natal, opina que a festa cristã não é adequada à cidade, à agitação urbana da Corte, e recomenda à leitora que vá à Missa do Galo em "alguma capelinha dos arrabaldes, à beira do mar, como a de São Cristóvão, cercada de árvores, como a do Engenho Velho, ou colocada nalguma eminência, como a igrejinha de Nossa Senhora da Glória" (p. 705). Isto porque é no campo, "no silêncio das horas mortas", que "o coração estremece docemente, ouvindo ao longe o tanger alegre de um sinozinho de aldeia, que vem quebrar a calada noite" (p. 705).

Também não poderia passar em branco a presença de um nome ilustre da vida da cidade, desta vez no plano da oratória religiosa. No folhetim de 22 de outubro de 1854 é feito o registro de um sermão do frei Francisco de Monte Alverne, cego desde 1836 e há muito afastado do púlpito. Apesar de tratar-se do relato de um acontecimento conhecido dos leitores, muitos dos quais terão estado presentes, o folhetinista cria uma atmosfera de suspense para valorizar a aparição do velho orador católico, que voltava a pregar depois de vinte anos, como se conduzisse o leitor a alguma revelação surpreendente: "Chegou o momento. Todos os olhos estão fixos, todos os espíritos atentos" (p. 662). Não tendo ouvido o pregador famoso em seus momentos de maior glória, nas primeiras décadas do século, não podendo, portanto, assegurar que o grande orador católico era ainda capaz de galvanizar o público, Alencar, habilmente, busca atestação do êxito no depoimento dos que "em outros tempos ouviram Monte Alverne", os quais admitem que suas melhores lembranças "cederam a esse triunfo da eloquência".

Além das festas religiosas do natal e "dos reis", já contaminadas pelo tempero profano, Alencar registra também suas impressões sobre o carnaval do Rio de Janeiro. Avultam duas posições muito claras: aversão ao entrudo, o rude festejo dos tempos coloniais, que lhe parece um "jogo grosseiro e indecente" (p. 722); e entusiasmo pela novidade do *corso*, que começava a ganhar as simpatias da "boa sociedade" da época: "o gosto pelos passeios de máscaras tomou este ano (em 1855) um grande desenvolvimento" (p. 722). E talvez por não terem sido confirmados os receios dos que temiam a volta do entrudo, declara-o "completamente extinto" (p. 735).

A vida econômico-financeira do país, naturalmente centrada na Corte, não passaria despercebida ao folhetinista. Destaque-se seu desagrado com a especulação financeira que assolava a "praça", critica a febre das "ações", assunto que parece único em todos os momentos da vida na cidade: "Desde terça-feira que não há nesta grande cidade, senão um negócio" (p. 817); "Não se conversa sobre outra coisa" (p. 726). Bem ao seu gosto, Alencar joga com o duplo sentido da palavra *ações*, o literal e o figurado, financeiro: "Dantes os homens tinham as suas *ações* na alma e no coração; agora têm-nas no bolso ou na carteira. Por isso naquele tempo se premiavam, ao passo que atualmente se compram" (p. 819).

A queixa pode parecer resmungo de algum velho nostálgico, inconformado com as modernas práticas financeiras, mas o folhetinista é ainda um jovem de vinte e cinco anos e simpatiza com as novidades do século. O que lhe causa preocupação é o desregramento, a transferência

da credibilidade para a simples emissão de papéis, os "desvios no espírito de empresa" (p. 727). Argumentação impecável, como se nota, coroada com o apelo a que "o governo saiba dirigi-lo e aplicá-lo (ao "o espírito de empresa" e à "atividade comercial") convenientemente; do contrário, em vez de benefícios, teremos de sofrer males incuráveis" (p. 726).

Os trinta e sete folhetins publicados por Alencar ao longo dos anos de 1854-1855 foram, de fato, escritos "ao correr da pena", tanto no sentido da leveza de tom quanto no de presença opinativa simultânea aos próprios acontecimentos resenhados na "revista semanal". Os textos de "Ao correr da pena" tornaram-se eles mesmos documentos vivos de um modo peculiar de jornalismo. O lead não existia, mas o leitor dispunha, na maioria dos folhetins, de um caput resumitivo e orientador dos assuntos tratados. As digressões, aparentemente gratuitas, eram introdutórias ao primeiro assunto objeto da atenção do folhetinista. E o movimento pendular entre gravidade e frivolidade (ou apenas amenidade) permitia que nada escapasse à pena do folhetinista: os espetáculos teatrais, suas divas e os dilettanti; os "arrabaldes" da cidade; os movimentos frenéticos da especulação financeira na praça comercial; as festas regulares de calendário profano-religioso, algumas das quais já pareciam deslocadas no tempo; o retorno ao púlpito de um velho pregador católico ou a presença em cena do primeiro grande nome do teatro dramático brasileiro; a excitação com a chegada de algum paquete que trouxesse as notícias da Europa; enfim, tudo que merecesse registro na vida de uma cidade que almejava o progresso (as máquinas de costura, a iluminação a gás, as lojas afrancesadas da Rua do Ouvidor) e se despedia de práticas antigas (o entrudo, por exemplo, definitivamente proibido em 1854).

BIBLIOGRAFIA:

ALENCAR, José de. Epistolário. In: _____. José de Alencar. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. V. IV. BROCA, Brito. José de Alencar - folhetinista. In: ALENCAR, José. José de Alencar. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. P. 631-635.

ALCMENO BASTOS. Professor de Literatura Brasileira da UFRJ. Doutor em Letras (UFRJ, Teoria Literária) e Pós-Doutoramento em Letras (UERJ). Autor de Alencar, o combatente das letras (7Letras/FAPERJ, 2014), Poesia brasileira e estilos de época (3ª ed. 7Letras, 2013), Estudos reunidos de literatura brasileira (Caetés, 2012), O índio antes do indianismo (7Letras/FAPERJ, 2011), Introdução ao romance histórico (EdUERJ, 2007), A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 7-/80 (Caetés, 2000), dentre outras publicações na área.



PERFIS DO RIO: IDENTIDADE E CRIAÇÃO NA CRÔNICA ÁLVARO COSTA E SILVA

ostuma-se dizer que a crônica é um gênero genuinamente brasileiro. Correto. Mas, para ser exato, deve-se afirmar que ela é gênero essencialmente carioca.

Tem a ver com o fato de o Rio ser a cidade de todos os brasileiros e com a característica de não distinguir seus habitantes pela origem. Japoneses ou gaúchos, noruegueses ou mineiros, em aqui chegando e ficando, tornam-se cariocas por passe de mágica. Com os cronistas adventícios, não foi diferente.

O jornalista Joel Silveira, sergipano de Lagarto, dizia que ser carioca é ter nascido em Xapuri, no Acre, ou em Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo (devia estar pensando em Armando Nogueira e Rubem Braga, respectivamente). Honrando o apelido de "Víbora" que ganhou do magnata de imprensa Assis Chateaubriand, completava Joel: "Mas, antes de tudo, ser carioca é não ter nascido em São Paulo".

Deixando de lado as picuinhas e voltando à crônica como gênero carioca, tem a ver com a grande concentração de jornais e revistas no Rio ao tempo em que a cidade era a capital da República. Houve a base plantada por José de Alencar (cearense) e Machado de Assis. Evoluiu com a contribuição de Lima Barreto, João do Rio, Olavo Bilac, Humberto de Campos (maranhense), Coelho Neto, Orestes Barbosa, Ribeiro Couto (paulista), Álvaro Moreyra (gaúcho).

A partir dos anos 1930 Rubem Braga fundou entre nós a crônica moderna. O jeitão de conversa fiada com o leitor, a leveza de estilo e temas, a observação da cidade e das miudezas do cotidiano – "a literatura em mangas de camisa", como se diz em Portugal, ou "de bermuda", como certamente preferem os cariocas. Uma das mais famosas definições de crônica mostra o quanto é complicado defini-la: "Se não é aguda, é crônica", disse o velho Braga.

Note-se que Rubem Braga, em suas crônicas, buscava sempre o mato, a roça, o mar, o rio – tudo o que desfrutou na feliz infância passada em Cachoeiro de Itapemirim, mas buscava o passado no presente da cidade grande, em especial no Rio. Não é de estranhar, portanto, que se encantasse com o que julgava ser um pé de milho que nasceu no quintal de seu apartamento na Rua Júlio de Castilhos, em Copacabana, o mesmo em que morou, nos

anos 1940, na companhia de Paulinho Mendes Campos. O amigo o desmentiria: aquilo era simples capim, no máximo um pé de cana.

Voltaremos a Rubem Braga mais tarde.

As décadas de 1950 e 1960 compreendem a chamada época de ouro da crônica brasileira (por conseguinte, carioca), quando se consolida a relação de estima entre o cronista e o grande público leitor de jornais e revistas. Na esteira do Braga, e muitas vezes na cola estilística dele, surge um time de craques insuperável: Nelson Rodrigues (pernambucano que se sentia "estrangeiro" ao passar dos subúrbios cariocas), Paulo Mendes Campos (mineiro e o mais versátil na experimentação de novos formatos para a crônica), Antônio Maria (pernambucano), Fernando Sabino (mineiro), Sérgio Porto (e sua persona Stanislaw Ponte Preta), José Carlos Oliveira (capixaba), passando pelos poetas Vinicius de Moraes – cuja faceta de cronista ainda precisa ser mais bem apreciada –, Manuel Bandeira (pernambucano-carioca) e Carlos Drummond de Andrade (mineiro até a alma de ferro). João Ubaldo Ribeiro era baiano mas também leblonino.

E Ivan Lessa, por que não? O maior escritor do Brasil, que não publicou romance, ia de crônica, num perfeito roteiro de Copacabana a Londres. Sabe que ele nasceu em São Paulo?

E Millôr Fernandes, por que não?

Jaguar, porque sim.

Até chegar aos nossos dias com autores da qualidade de um Humberto Werneck (mineiro), Luis Fernando Verissimo (gaúcho), Aldir Blanc, Carlos Heitor Cony, Joaquim Ferreira dos Santos, Ignácio de Loyola Brandão (paulista de Araraquara), Ruy Castro (por azar nascido na mineira Caratinga, mas não lembre isso a ele), Mario Prata (linense), Milton Hatoum (manauara). Este último trata a crônica como ourives: quando resolveu reunir textos publicados na imprensa no livro *Um solitário à espreita*, reescreveu a maioria deles – prática impensável no prazo apertado.

As novas gerações estão bem representadas por João Paulo Cuenca, Marcelo Moutinho, Luís Henrique Pellanda (curitibano) e Xico Sá (elemento cearense-recifense que, depois de passar mais de 10 anos na faina da Pauliceia, bateu com os costados em Copacabana), Luiz Antonio Simas, Luis Pimentel (baiano de Feira de Santana). A exceção à regra é paulista, com temas paulistas e sotaque paulista e cara de paulista: o talvez melhor cronista da atualidade, Antonio Prata.

Parece Clube do Bolinha, mas não é. Mulheres formaram na primeira linha: Cecília Meireles, Rachel de Queiroz (cearense), Clarice Lispector (ucraniana do Leme), Elsie Lessa (paulista também do Leme), Eneida (paraense); mais recentemente, Heloisa Seixas.

Pena que, com o tempo, foi-se perdendo um macete do cronista que o fazia, de certa maneira, semelhante ao velho repórter sem pauta: o hábito de gastar sola de sapato, andar de bobeira, sem direção, na esperança de que se lhe surgisse um assunto num canto de praça. Hoje, esse tipo de crônica-flagrante – da qual José Carlos (Carlinhos) Oliveira se tornou o

maior cultor – quase inexiste, substituída pelo artigo de opinião, que pode sair com maior ou menor graça ou charme, dependendo do autor, ou "grife", como se diz no jargão jornalístico. Luís Henrique Pellanda é dos poucos fiéis ao formato de bater pernas, atrás de um flagrante de rua ou personagem de esquina. Urge importá-lo de Curitiba, a fria.

Numa explosiva entrevista a O Pasquim, Carlinhos Oliveira narrou a sua chegada ao Rio, em 1952, vindo de Vitória (ES), já com fama de enfant terrible das letras. Aos 18 anos, cheio de esperança e perdido, sem dinheiro e com fome, carregando uma mala de papelão e no seu passo de passarinho, saltitando, teve o primeiro susto com a grande cidade: mulheres ao volante! Neste episódio estão dois dos principais temas desse cronista exemplar: as mulheres e o Rio, sobre os quais não se cansaria de falar e escrever.

Há muito ainda o que andar e ver no Rio. Animai-vos, cronistas!

Rubem Braga tinha cara de tudo, menos de animado. É o mais carioca dos cronistas mineiros nascidos em Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo.

O homem capaz de seguir uma borboleta amarela pelas ruas do Centro do Rio – lírico passeio que transformaria numa trinca de crônicas de antologia - era o mesmo que, como correspondente na Segunda Guerra Mundial, preferiu sempre a companhia dos soldados da tropa, homens simples que, como ele, tinham o pé no interior do país e apreciavam cigarros Yolanda sem filtro; aquele que, depois de entrevistar Pablo Picasso em Cap d'Antibes, descobre que só conversaram sobre brinquedos infantis, incêndios, o mar; o embaixador que, em seus tempos de serviço no Marrocos, privado da visão dos brotos de Ipanema, armou uma rede cearense entre duas árvores e se contentou, chupando uvas e figos, com as idas e vindas de fenícios e cartagineses, romanos e vândalos, bizantinos e visigodos, cruzados e muçulmanos, a poucos quilômetros do penhasco de Gibraltar.

O velho Braga, como ele mesmo se chamava desde jovem, era o mais bicho do mato dos escritores cosmopolitas do Brasil. Estando em Paris, sonhava com Marataízes, no litoral do Espírito Santo; e fazia questão de aparar os cabelos a cada 15 dias, para não se parecer com um turco.

O Urso, apelido que ganhou dos amigos, sentia-se ainda mais casmurro e carrancudo, as grossas sobrancelhas ainda mais fechadas, em Paris. Em carta, confessou que andava escrevendo pouco e mal, e que sua vontade era retornar, para viver três meses na roça. Talvez lhe doesse a recordação de outra temporada parisiense, três anos antes, quando teve início seu caso amoroso com Tônia Carrero: "Tenho muita amizade pelo seu joelho esquerdo", mimava-a Rubem.

Foi um homem de muitas paixões: a cronista Maluh de Ouro Preto, Danuza Leão (platonicamente), Bluma Wainer, que para viver com ele chegou a se separar do marido, o jornalista Samuel Wainer. Bluma teria sido o grande amor de sua vida. A própria Tônia Carrero afirmou isso ao jornalista Marco Antonio de Carvalho, autor da mais completa biografia de Rubem Braga – Um cigano fazendeiro do ar.

Ao contrário de *Na cobertura de Rubem Braga*, de José Castello, "uma biografia minimalista", na definição de seu autor, o livro de Marco Antonio de Carvalho arriscou grandes voos de rigor documental. A investigação incluiu 267 entrevistas — realizadas em Cachoeiro de Itapemirim, Vitória, Rio, São Paulo, Roma, Paris e outras cidades —, a descoberta de cartas e textos inéditos, fotos que vão do início do século XX até a morte do cronista em 1990 (de câncer na laringe), uma bibliografia de mais de 400 livros e a leitura de dezenas de coleções de jornais e revistas. Para tanto, consumiu mais de dez anos de trabalho, que o autor praticamente bancou do próprio bolso.

O resultado é um monumento, não apenas sobre a crônica, como também sobre um rico período da vida intelectual e política do país. Pena que o autor não pôde ver o livro pronto: morreu meses antes de ele chegar às livrarias, em 25 de junho de 2007, aos 57 anos, vítima de enfarte. "Virei um obsessivo. É muito difícil para o biógrafo abandonar o biografado", costumava dizer Marco Antonio de Carvalho, que, em comum com sua personagem, tinha apenas o fato de ter nascido em Cachoeiro. Sequer o conheceu em vida.

Rubem Braga – Um cigano fazendeiro do ar abre com um episódio de abril de 1945: as tropas brasileiras enviadas à Itália durante a Segunda Guerra conseguem vencer os alemães, alguns dias antes da vitória final dos aliados. A bordo de um jipe, está o único repórter brasileiro que testemunhou a rendição. "Nenhum correspondente de guerra brasileiro aproximou-se tanto das batalhas como Rubem", afirma o biógrafo. Os pracinhas da Força Expedicionária Brasileira pediam que o cronista publicasse o nome da amada deles no jornal ou perguntavam o resultado do último Fla-Flu. Nem a guerra com suas atrocidades – que calaram fundo na alma de outro correspondente brasileiro, o nunca assaz citado Joel Silveira – conseguiu tirar a ironia e o lirismo dos textos do velho Braga.

Braga tinha experiência: com apenas 19 anos, cobrira a Revolução Constitucionalista de 1932 na fronteira de Minas Gerais e São Paulo, chegando a ser preso como espião. Estava nos cueiros de uma longa e tumultuada carreira na imprensa. Ao longo de 62 anos, nunca foi de esquentar lugar ou se acomodar, sendo um dos jornalistas brasileiros que mais colaboraram em jornais e revistas. Nesse tempo, produziu cerca de 15 mil crônicas, plasmando um estilo de prosa que era uma ciência quase exata de tão simples e bem-posta, a falar de armadilhas de passarinho, pés de milho, bacias de jabuticabas, aulas de inglês, ais de Copacabana, mulheres lindas e elegantes. Ficou conhecido como "Príncipe da Crônica" ou "Sabiá da Crônica" (epítetos que, aliás, detestava).

Para Paulo Francis, Braga teria, entre nós, o texto modernista *de rigueur*. É uma observação na mosca, mas surpreendente. Porque, na primeira hora, ele não topou os modernistas, e não se pode dizer exatamente que, com o passar do tempo, sua avaliação tenha mudado. Entre os poetas, gostava de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade (com este, teve um período de relações cortadas, depois de se envolver sentimentalmente com Maria Julieta, a filha

de Drummond). Com o Mário de Andrade, o santo não batia. O outro Andrade, Oswald, era--lhe indiferente. Os romancistas da geração de 1930 lhe sabiam melhor, em especial Graciliano Ramos. Além da Bíblia, lia os clássicos portugueses: Camões, padre António Vieira, Diogo do Couto, o Francisco Manuel de Melo da Carta de guia de casados.

Refugiou-se na cobertura da Rua Barão da Torre, em Ipanema, onde mandou afixar um aviso na entrada: "Aqui vive um solteiro feliz". Nela plantou palmeira, um pomar com mangueira e goiabeira, um jardim em cujo centro fincou a estátua de Bluma Wainer esculpida por Alfredo Ceschiatti. Nela recebeu os grandes amigos, em sacerdócio: Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Vinicius de Moraes, Millôr Fernandes, Joel Silveira. E passou a ser confidente de jovens inteligentes e talentosas (entre elas, a futura presidente da Academia Brasileira de Letras Ana Maria Machado).

Com algum exagero, os amigos diziam que, desde menino, ele era velho, solitário, casmurro, resmungão, e trazia na cara aquelas grossas sobrancelhas e o bigode em forma de trapézio. Desde menino de pé descalço em Cachoeiro, Rubinho corria pelas ruas atrás de tropas de burro, fugia das boiadas, caçava passarinho e tomava banho nas águas do Itapemirim. Fez da sobremesa predileta – o melado, tirado diretamente da garrafa tampada com um pedaço de sabugo de milho, e comido com aipim – sua "madeleine", que, por toda a vida adulta, lhe traria o gosto da infância.

Sempre quis voltar à infância, entre formigas, rapaduras e passarinhos (sobre os quais sabia tudo e alguma coisa); criou frases de gênio ("Fazer política é namorar homem", "Crônica é viver em voz alta", "Ultimamente têm passado muitos anos"); era sonâmbulo e, em crise, retirava todos os livros da estante; gostava e entendia de artes plásticas, embora comprasse quadros de olho em futuras crises de grana; bebeu uísque, e bem; quem quisesse fazê-lo feliz, bastava pô-lo num barco a passear nas Cagarras; poucos escreveram em língua portuguesa como ele.

Também cultor de palavras é Aldir Blanc.

Passando a maior parte do tempo em casa – mais especificamente, dentro do quarto que transformou em bunker-, as letras de músicas continuam saindo a mancheias. Aldir é capaz de compor até dormindo; depois é passar a letra para o papel; nem precisa conferir: bate certinho com a melodia. São mais de 600 composições, e o Rio é um tema predileto.

Quem conhece Aldir Blanc de perto acha que ele é um cara absolutamente normal. Tem aquela barba e os cabelos longos de careca rebelde, a pele branca de leite, a voz grave com sotaque inconfundível da Zona Norte carioca, sujeito alto e emotivo, claudica um pouco da perna esquerda, seus olhos ternos às vezes se perdem na contemplação do vazio... Absolutamente normal.

Um de seus melhores amigos, o escritor Ivan Lessa – na medida em que duas pessoas podiam ser amigas, uma delas morando em Londres, a outra no Rio – insistia que ele deveria virar personagem de quadrinhos: Aldir, o Normal, de preferência desenhado por Robert Crumb ou Jaguar.

Aldir Blanc Mendes nasceu no dia 2 de setembro de 1946, no Estácio, mesmo berço dos compositores que, 17 anos antes, haviam formatado o samba como gênero urbano carioca.

Na infância, a presença mais afetuosa era a do avô materno, o português Antônio Aguiar, que, a partir dos três anos, praticamente criou o neto na casa de Vila Isabel. Ali estavam o cenário – quarador, caramanchão, goiabeira, quintal – e os tipos que Aldir reteve na memória e repassou para textos e letras.

Proust escrachado dos subúrbios, voltou-se para aquele endereço, na Rua dos Artistas, quando começou a escrever crônicas passadas nos anos 1950, narradas por uma criança, para os jornais Última Hora, Tribuna da Imprensa e a revista Homem, até fixar-se no Pasquim, em 1975. Logo passou aos livros: Rua dos Artistas e Arredores, de 1978, e Porta de Tinturaria, de 1981.

Criou personagens que de fato existiram (à exceção de Penteado, o gozador que arremata o deboche com frases de efeito): o primo Esmeraldo, conhecido pelas domésticas da Penha como "Simpatia-É-Quase-Amor", cognome que inspirou a criação do famoso bloco carnavalesco de Ipanema; Lindauro, reconhecidamente um boçal mas que tinha um coração do tamanho de um bonde; Belizário, que bebia para não esquecer; Tatinha (melhor calar sobre ela); Pelópidas, a tranquilidade em pessoa; e mais Gogó de Ouro, Paulo Amarelo, Waldir Iapetec, Tuninho Sorvete, Ceceu Rico. Entre tais cascudos, o chope nunca era pedido da mesma maneira: "Garçom, mais 18 sepulturas da memória!"; "Solta mais 20 canarinhos da gaiola!"; "Uma rodada de Alfavacas ao Luar para todos!".

Aldir orgulha-se de ter realizado uma aspiração de garoto ao escrever essas crônicas. Nutre enorme admiração pelos compositores que exerceram ao mesmo tempo uma atividade jornalística ou literária. Não importa se um cronista da importância de Antônio Maria, um letrista pioneiro como Orestes Barbosa, ou um humorista e turfista como Haroldo Barbosa.

O que conta é a embocadura. Daí que seu estilo personalíssimo e hiperbólico tem muito a ver com letra de música. Um ritmo, uma síncope, uma levada, um batuque de quem está ouvindo um samba ou um choro – uma segunda parte de Bide, um solo de flauta de Benedito Lacerda – enquanto escreve.

A fascinação – quase obsessão – pela leitura ele herdou do mesmo avô Antônio. Dos gibis - Fantasma, Príncipe Namor, Hopalong Cassidy - pulou para os livros, primeiro os das coleções "Paratodos" e "Terra, Mar e Ar", depois de todos os tipos: a Bíblia, um grosso volume da História de Portugal, ficção, ensaios, biografias musicais, compêndios sobre a Segunda Guerra, tratados de psiquiatria.

Seu amplo apartamento abriga mais de 15 mil volumes. Até uma mesa profissa de sinuca, que ocupava inteiramente a sala, antes de ser vendida, tinha livros empilhados no feltro verde. Se um amigo perguntar se ele "já leu tanta coisa", corre o risco de ser posto para fora.

Anda às voltas com um romance policial, e tomara que consiga terminá-lo. Falta um final perfeito, à la Ellery Queen.

Ao lado de Carlos Lyra, com quem jamais havia composto, fez a trilha do musical Era no tempo do rei, de 2010, baseado no romance de Ruy Castro e com adaptação de Heloisa Seixas e Julia Romeu. Para canções, valsas, polcas, viras, choros, toadas, tangos, marchas, criou letras de absurda riqueza verbal - numa delas há nada menos que dez sinônimos para vagabundo: bilontra, escroque, sarnento, lapuz, tuna, labrosta, mamparra, mucufa, groma, labrego.

Para encerrar, cabe lembrar que nem todo carioca, assim como nem todo cronista, é vagabundo. Como se viu, trabalha-se à beça.



ÁLVARO COSTA E SILVA é jornalista desde 1988. Trabalhou nos jornais O Globo, Última Hora, Gazeta Mercantil, A Notícia, e nas revistas Manchete e Ele&Ela. Foi editor do suplemento literário Ideias & Livros, do Jornal do Brasil. Atualmente colabora com os cadernos Ilustrada e Ilustríssima, da Folha de S. Paulo, Segundo Caderno e Prosa & Verso, de O Globo. É um dos autores do livro 1973: o ano que reinventou a MPB. No prelo, está seu Dicionário amoroso do Rio de Janeiro.



CARIOCAS LETRADAS ANA ARRUDA CALLADO

endo sido capital do Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves no início do século XIX e, depois da Independência, capital do Brasil na Monarquia e na República, até 1960, era natural que o Rio de Janeiro reunisse a elite intelectual do País. Mesmo assim é notável que, em 1752, no Brasil-Colônia, uma mulher fosse admitida em uma academia literária nesta cidade.

Esta pioneira de tantas ilustres escritoras cariocas foi Ângela do Amaral Rangel, nascida em 1725. Quando o governador da Província era Gomes Freire de Andrade, o conde de Bobadela, este permitiu a Ângela, que era cega, mas de uma família de posses, fazer parte da Academia dos Seletos, criada por ele.

Antônio Gomes Freire de Andrade foi governador e capitão—general do Rio de Janeiro durante trinta anos. E em 1748, acumulou sob seu comando os territórios de Minas Gerais, São Paulo, Mato Grosso e o sul do Brasil.

A nossa escritora teve, pois, um padrinho poderoso e que era, também, um amante da literatura. A ele se deve o estabelecimento da primeira oficina tipográfica do Rio, de que foi proprietário Antônio Isidoro da Fonseca. A tipografia durou pouco, porque a iniciativa desagradou ao governo da metrópole que, temeroso da demasiada ilustração dos colonos, ordenou sua destruição.

A poetisa Ângela não foi ingrata: escreveu dois poemas em homenagem ao governador, que foram incluídos na coletânea *Júbilos da América*, oferecida a Gomes Freire em 1752. E sabe-se de mais dois outros poemas seus, escritos em espanhol e que a autora denominou "romances".

No século XIX já podemos apontar várias cariocas letradas. E minha preferida é Júlia Lopes de Almeida, por um motivo muito pessoal: li o seu *Correio da Roça* quando tinha 10 anos e fiquei encantada; reli várias vezes. Morava na época em uma fazenda em Araruama, com minha mãe e vários irmãos, e meu pai, que trabalhava no Rio, toda sexta-feira chegava lá levando um livro para mim. (Os outros irmãos eram muito pequenos e eu estava me preparando para o Exame de Admissão ao Ginásio, uma espécie de vestibular para crianças de 11 e 12 anos que existia então.)

Nunca mais esqueci o nome da autora daquele livro, onde várias moças contavam em cartas suas vidas na roça, a primas que continuavam a morar na cidade. Era algo muito próximo a mim.

Claro que naquela ocasião não percebi o viés feminista desse romance epistolar, ao representar e dar visibilidade às mulheres como protagonistas de uma história por elas contada. Em *Correio da Roça*, Júlia assegura às personagens o direito de falar e de decidir os rumos de suas vidas diante de possibilidades que o trabalho e a educação poderiam trazer.

Júlia Valentim da Silveira Lopes de Almeida nasceu no Rio de Janeiro, no dia 24 de setembro de 1862 e aqui morreu, em 30 de maio de 1934. Era filha de Adelina Pereira Lopes e do visconde de São Valentim, o professor e médico Valentim José da Silveira Lopes. Em novembro de 1887 casou-se com um jovem escritor português, Filinto de Almeida, à época diretor da revista *A Semana*, editada no Rio de Janeiro, que recebeu a colaboração sistemática de Júlia por vários anos. Ela também colaborou na revista *Brasil-Portugal*.

Sua produção literária foi vasta: mais de 40 volumes abrangendo romances, contos, literatura infantil, teatro, jornalismo, crônicas e obras didáticas. Em sua coluna no jornal *O País*, durante mais de 30 anos, discutiu variados assuntos e fez campanhas em defesa da mulher e da abolição dos escravos.

Entre seus romances, além de *Correio da Roça, A falência, A intrusa, A viúva Simões* e *A casa verde*, este publicado em folhetim no *Jornal do Commercio* e escrito em colaboração com o marido. Sua coletânea de contos, *Ânsia Eterna*, é de 1903. No *Livro das Donas e Donzelas*, Júlia reuniu, em 1906, crônicas que têm mulheres como personagens principais.

Presidente honorária da Legião da Mulher Brasileira, sociedade criada em 1919, Júlia participou de várias reuniões de formação da Academia Brasileira de Letras, mas dela ficou excluída por ser do sexo feminino.

A relação de Júlia Lopes de Almeida com a ABL é curiosa. Decidindo que não poderia haver mulheres na agremiação, os fundadores resolveram incluir entre eles o marido de Júlia, o português Filinto de Almeida. No rico anedotário da Academia, dizia-se que Filinto se apresentava aos que não o conheciam como "acadêmico consorte".

Outra interessante escritora carioca da época foi Albertina Bertha de Lafayette Stockler, nascida a 7 de outubro de 1880 e mais conhecida simplesmente como Albertina Bertha. Filha do Conselheiro Lafayette Rodrigues Pereira e de D. Francisca de Freitas Coutinho Lafayette, foi educada em casa por uma preceptora alemã, que lhe ensinou línguas, Estética e Filosofia. Casou-se com o republicano Alexandre Stockler Pinto de Menezes. Foi colaboradora de jornais como O Jornal, Jornal do Commercio, O País, O Malho e A Noite, e da revista literária feminina Panóplia. Integrou a Academia de Letras de Manaus.

Albertina Bertha foi também uma militante feminista. Defendeu o voto feminino, a criação de uma Academia Feminina de Letras e o divórcio, além de criticar a hegemonia masculina nos meios literários.

Seus romances de maior sucesso foram *Exaltação*, de 1916, publicado inicialmente como folhetim no *Jornal do Commercio*, *Voleta*, de 1926 e *Ela brincou com a vida*, de 1938. Publicou dois volumes de ensaios, o último em 1948.

Mais uma escritora carioca nascida no século XIX e que merece uma menção é Ana Lossio Seiblitz, de 1830. Escreveu para jornais e revistas e publicou principalmente obras religiosas. Tornou-se conhecida – e elogiada – depois de traduzir o *Polyeucto* de Corneille. É de 1863 seu longo poema História da vida de Jesus Cristo desde seu nascimento até sua ressurreição. O romance D. Narciso de Villar, de 1876, traz um interessante registro dos costumes sertanejos da época.

Falemos agora de uma das grandes mulheres do início do século XX, Anna Amélia Queirós Carneiro de Mendonça, que nasceu no Rio de Janeiro no dia 17 de agosto de 1896. Passou a infância, com sua irmã Maria José (mais tarde senhora Austregésilo de Athayde), em uma fazenda no interior de Minas Gerais, onde receberam instruções de professoras estrangeiras, aprendendo inglês, francês e alemão. Aos 12 anos, Anna Amélia começou a escrever versos, publicados em 1911, com o título de Esperanças, recordações de infância. As 22 poesias foram bem recebidas pelos colunistas literários da época, inclusive Barbosa Lima Sobrinho e Austregésilo de Athayde.

Outros livros de poesia publicados por nossa autora foram: em 1926, Ansiedade, em 1936, A harmonia das coisas e dos seres; em 1939, Mal de amor; em 1951, 50 poemas de Anna Amélia e, em 1957, Todomundo.

Anna Amélia desde menina se interessava por futebol, que praticava ao mesmo tempo em que escrevia poesias. Colaborou para difundir e popularizar esse esporte, que ensinava aos operários da fábrica de seu pai; dava instruções a eles durante as partidas, como uma treinadora. No seu 12º aniversário, pediu aos pais como presente, uma bola, uma botina de sola grossa e começou a treinar.

Em maio de 1913, com 17 anos, portanto, ao assistir a um jogo do América, conheceu o goleiro Marcos de Mendonça, que a fez suspirar ao se aproximar da arquibancada, durante o intervalo da partida. O casamento saiu em 1917, quando o noivo já jogava pelo Fluminense.

Marcos Carneiro de Mendonça foi o primeiro goleiro da Seleção Brasileira e até hoje detém o título de goleiro mais jovem a ser selecionado; tinha 19 anos quando de seu primeiro jogo, contra o Exeter City, da Inglaterra em 21 de julho de 1914. Foi titular por nove anos, conquistando os campeonatos sul-americanos de 1919 e 1922.

Foi neste ano de 1922 que Anna Amélia publicou seu segundo livro de poemas, Alma, onde introduz o tema do futebol na poesia brasileira, incluindo um que havia feito para Marcos. Vejamos uma estrofe:

"Foi sob um céu azul, ao louro sol de maio Que eu te encontrei, formoso como Apolo. E o meu amor nasceu, num luminoso raio, Como brota a semente à umidade do solo." Marcos Carneiro de Mendonça foi também empresário da indústria do aço e presidente do Fluminense F. C., conquistando, como dirigente, o bicampeonato carioca em 1940/1941.

O Solar dos Abacaxis que, felizmente ainda enfeita o bairro do Cosme Velho, foi a morada de Marcos e Anna Amélia a partir de 1944. A mansão fora erguida em 1843 pelo bisavô de Anna Amélia, o comendador Borges da Costa. Seu nome vem dos adornos de ferro fundido, em forma de abacaxis, que decoram a balaustrada das janelas de frente da casa.

Para além de sua carreira literária, Anna Amélia foi profundamente ativa para o reconhecimento da mulher no Brasil. Dirigiu durante dois anos a página feminina do *Diário de Notícias*. Foi a primeira mulher a ser membro do Tribunal Eleitoral (1934), fazendo parte também de uma mesa apuradora. Foi nomeada por Getúlio Vargas representante do Brasil no I Congresso Feminista Internacional, da Woman League International, em Istambul, 1935. Nesta época era vice-presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino. Foi delegada do Brasil de 1941 a 1943 na Comissão Interamericana de Mulheres. Participou ainda da Associação Damas da Cruz Verde que criou a maternidade Pró-Matre.

Durante as gestões para criação da maternidade, explodiu a gripe espanhola na cidade do Rio de Janeiro. As Damas da Cruz Verde passaram a prestar socorro às vitimas da pandemia.

A gripe mortífera não esmoreceu a luta pela criação da maternidade. As Damas da Cruz Verde procuraram o presidente da República Venceslau Brás, para solicitar um casarão na avenida Venezuela, número 159, onde pretendiam instalar a instituição. Foram atendidas, e assim, em 9 de fevereiro de 1919, inaugurou-se a maternidade que se tornou um centro de referência na assistência à mulher e à primeira infância no Rio de Janeiro.

Com todas essas atividades, ela também ficou para sempre conhecida por ter fundado, em 1939, a Casa do Estudante do Brasil. Foi, na ocasião, eleita a Rainha dos Estudantes Brasileiros. Com sede especialmente construída, a C. E. B. era uma instituição voltada para o intercâmbio cultural entre os estudantes. Reunindo alguns residentes e muitos associados, o prédio possuía um restaurante, salão de festa e conferência, auditórios para cursos de extensão universitária, biblioteca, apartamentos para professores visitantes, consultórios médico e dentário, farmácia e barbearia. A C. E. B. tinha ainda uma publicação chamada Rumo, onde eram publicados artigos sobre o ensino, história do Rio de Janeiro e do Brasil, debates de temas atuais e textos literários.

Toda esta estrutura educacional fora idealizada por Ana Amélia, que foi presidente vitalícia da instituição até a sua morte, em 1971. E em retribuição a sua dedicação, a C. E. B. ergueu, em 1975, o busto em um largo em frente a sua sede, no Castelo. Este largo, no dia da inauguração do busto passou a ser chamado Praça Ana Amélia.

Quero agora discorrer sobre mais uma de minhas escritoras cariocas favoritas, Adalgisa Nery – contista, romancista, poetisa, jornalista, mulher forte. Aprecio tanto a obra e a coragem de Adalgisa que tive a ousadia de escrever sua biografia, publicada na coleção "Perfis do Rio".

Nascida em 29 de outubro de 1905, no bairro de Laranjeiras, foi registrada como Adalgisa Maria Feliciana Noel Cancela Ferreira. Sua mãe, Rosa Noel Cancela, era portuguesa e morreu quando Adalgisa tinha oito anos. O pai, Gualter José Ferreira, era mato-grossense e modesto funcionário da Prefeitura. Casou-se de novo e Adalgisa teve sérios problemas de convivência com a madrasta.

Aos 16 anos casou-se com um vizinho de família paraense rica, o poeta, bailarino, pintor e pensador católico Ismael Nery.

Enquanto casada com Ismael, de quem ficou viúva em abril de 1934, não escreveu – ou não mostrou a ninguém – uma só linha. Quando Ismael recebia amigos / admiradores como Murilo Mendes, Jorge de Lima, Leonel Franca, Pedro Nava e Dante Milano, Adalgisa ficava sentada ouvindo a conversa ao longe; aproximava-se apenas para servir o cafezinho.

No início até que o casamento foi o que ela esperava: fizeram várias viagens, inclusive à Europa, onde Adalgisa conheceu intelectuais e artistas importantes. Depois, principalmente quando ficou tuberculoso, o marido passou a oprimi-la cruelmente. Obrigava-a a beber na mesmo xícara onde bebia a gemada que ela lhe preparara; fazia questão de, ao ter uma hemoptise, abraçá-la e sujar seu vestido com o sangue.

Ao mesmo tempo, Ismael era encantador com aquele grupo de intelectuais que o cercava. Tanto que uma figura do porte de Murilo Mendes foi absolutamente fascinado por ele - ao vê-lo morto, converteu-se dramaticamente ao catolicismo e, a partir daí, transferiu sua paixão à viúva, a quem pediu em casamento mais de uma vez.

Ismael morto, ela enfim pode revelar seu talento. Surge a poetisa, a escritora. Em 1937, publica o primeiro poema, "Eu em ti", na prestigiosa Revista Acadêmica, e seu primeiro livro, Poemas, com ajuda de Murilo.

Seguiram-se seis outros livros de poesia (A mulher ausente, 1940; Ar do deserto, 1943; Cantos de angústia, 1948; As fronteiras da quarta dimensão, 1952; Mundos oscilantes, 1962; Erosão, 1973), dois romances, o autobiográfico A Imaginária, de 1959, e Neblina, de 1972, além de dois livros de contos: Og, de 1943 e 22 menos 1, de 1972.

Em 1940, casa-se com Lourival Fontes, chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, o órgão de censura do Estado Novo. Surge outra Adalgisa, promotora de grandes festas, amiga de Frida Khalo e Diego Rivera, retratada por este, por Orozco, e várias vezes por Portinari. Adquire grande prestígio junto ao presidente Getúlio Vargas, que a envia como embaixadora plenipotenciária do Brasil à posse do presidente do México, Adolfo Ruiz Cortines, em 1952. No mesmo ano, viaja a Paris para o lançamento de um livro com poesias suas, traduzidas e editadas por Pierre Seghers, Au-delà de toi. Não à toa, o amigo Carlos Drummond de Andrade, escreveu: "Saberei multiplicar-me / e em cada praia tereis /dois, três, quatro, sete corpos /de Adalgisa, a lisa, fria / e quente e áspera Adalgisa, / numerosa qual Amor".

Já conhecida como poetisa, Adalgisa começa a colaborar na imprensa carioca. No início, em revistas literárias, mas depois em *Diretrizes*, revista fundada por Samuel Wainer em 1938. Em seu livro de memórias, publicado postumamente, *Minha razão de viver*, Wainer conta como fazia para driblar a censura do DIP e manter a revista independente.

"A composição do conselho diretor da revista, montado depois da constatação de que a existência de Diretrizes não seria efêmera, é uma prova desses cuidados. Nele figuravam nomes como Astrogildo Pereira, um dos fundadores do PCB, e Graciliano Ramos, um opositor histórico do Estado Novo. Mas ali também estava, por exemplo, a poetisa Adalgisa Nery, casada com Lourival Fontes, o todo-poderoso chefe do DIP. Adalgisa, uma linda mulher, escrevia textos interessantes, não era preciso ser indulgente para publicá-los. Mas o fato de ser casada com Lourival Fontes, naturalmente, valorizava sua presença na redação de Diretrizes e oferecia à revista algum tipo de segurança".

Em 1953, Adalgisa se separa de Lourival Fontes.

A consagração de Adalgisa como jornalista, porém, foi no jornal *Última Hora*, do mesmo Samuel Wainer. Inovador, reunindo uma excelente equipe de colaboradores, a *Última Hora* logo se firmou como diário de prestígio. No mesmo livro de memórias, diz Samuel:

"Em certos casos, uma coluna na *Ultima Hora* significou um trampolim seguro para a notoriedade. Foi o que ocorreu com Adalgisa Nery, que eu conhecera ainda casada com Lourival Fontes e cuja beleza marcou minha geração. Em meados da década de 50, um amigo de Adalgisa telefonou-me para informar que ela se encontrava internada num hospital, com a saúde muito debilitada, e precisava de ajuda. Adalgisa já deixara de ser a linda mulher de outros tempos. Imediatamente, encomendei-lhe um artigo, fixando uma remuneração bastante satisfatória. O texto chegou dois dias depois e me alegrou pela contundência. (...) Publiquei o artigo no segundo caderno. Logo recebi outro texto e, em seguida, um telefonema de Adalgisa.

 Eu n\u00e3o fico em caderno de mulher – disse-me ela. – Quero o caderno dos homens, quero o primeiro caderno.

Achei justo."

A coluna de Adalgisa na *Ultima Hora*, "Retrato Sem Retoque", publicada de 1954 a 66, deu a ela grande prestígio popular e, como resultado, três eleições sucessivas: a primeira, em 1960, para a Assembleia Constituinte do Estado da Guanabara, pelo Partido Socialista Brasileiro; a segunda, em 1962, para a Câmara Estadual, agora pelo PTB; pela terceira vez, já durante a ditadura militar que instaurou o bipartidarismo, se elege deputada estadual pelo MDB, o partido da oposição.

Com seus artigos de denúncia, comprou briga com muitos poderosos. Uma das mais sérias foi com Assis Chateaubriand, o dono dos Diários Associados, cadeia de 35 jornais, 19 revistas – inclusive *O Cruzeiro*, a de maior circulação no país –, 25 emissoras de rádio, 18 de televisão e duas agências de notícias e, até então, seu amigo.

Adalgisa não se conforma com as manobras feitas por Chateaubriand para se eleger senador pelo Maranhão, já que havia sido derrotado em seu estado, a Paraíba, e escreve um artigo violento e muito irônico.

Chateaubriand não deixou barato. O dono dos Associados – segundo o depoimento de Fernando Morais na biografia, Chatô - "rabiscou dez linhas em um pedaço de papel, chamou o redator Maurício Waissman e mandou publicar um 'A pedidos' na primeira página do Diário da Noite. Embora sem ser citada nominalmente, Adalgisa Nery era chamada de 'cinquentona devassa, infiel ao corpo, à alma e à decência conjugal', que tinha sido mobilizada 'para esse piquenique de carnes de vacas desnutridas'. A nota concluía com mais agressão: 'Essa infeliz tem o nosso perdão. É que o tempo já a tendo rifado dos festins de Vênus, ela teima em ficar nos cartazes, para que, quando dela não se use (por imprestável para o amor), pelo menos dela se fale'.

As agressões de Chatô a Adalgisa não pararam por aí. Com seu próprio nome, fez publicar em todos os jornais associados um artigo com o título 'Uma matrona tarada', em que a chama de 'vulgar sexagenária' e, como era moda na época, acusa também os comunistas.

A briga de Chateaubriand e Adalgisa Neri foi parar com grande destaque, com direito a fotos dos dois (Poetess Nery e Press Lord Chateaubriand, como está nas legendas), nas páginas do *Time Magazine*, que na edição de 07 de fevereiro de 1955 fala do "Piquant Scandal", com trechos do artigo de Adalgisa e dos insultos de Chateaubriand.

Nenhum político escapava da ironia e das cobranças dos artigos de Adalgisa, reunidos em livro em 1963. E um deles custou-lhe a vida política. Quando estava pronta para se candidatar a deputada federal, foi cassada em seus direitos políticos, em outubro de 1969, em um ato de vingança do almirante Rademaker, personagem principal de um artigo que escrevera, em 1963, com o título "Cisne Negro", sobre corrupção em compras de tintas na Marinha.

Em 64, Rademaker já quis cassá-la, mas Adalgisa tinha muitos amigos militares nacionalistas e o almirante desistiu. Porém, em 69, assumiu o poder no País a junta militar que tinha Rademaker como representante da Marinha. Cassada, Adalgisa resolveu desaparecer de cena. Em maio de 1976, internou-se voluntariamente em um asilo de velhos em Jacarepaguá, de onde não saiu mais.

Sofreu, um ano depois, um acidente cerebral que a deixou hemiplégica e sem voz e veio a falecer em junho de 1980.

Antes de fechar a homenagem às letradas cariocas já falecidas, vou fazer uma breve – mais breve do que ela merece – referência a Ana Cristina Cesar. Filha do sociólogo e jornalista Waldo Aranha Lenz Cesar e de Maria Luiza Cruz, Ana Cristina nasceu em uma família culta e protestante de classe média, no ano de 1952.

Conta-se que, antes mesmo de ser alfabetizada, aos seis anos de idade, já ditava poemas para sua mãe. Em 1969, por um programa de intercâmbio, passou um período em Londres, onde travou contato com a literatura em língua inglesa. Quando regressou ao Brasil, com livros de Emily Dickinson, Sylvia Plath e Katherine Mansfield nas malas, dedicou-se a escrever e a traduzir.

Seus primeiros livros, *Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*, foram lançados em edições independentes. As atividades de Ana Cristina não pararam: pesquisa literária, mestrado em comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), outra temporada na Inglaterra para um mestrado em tradução literária (na Universidade de Essex), em 1980, e a volta ao Rio, onde publicou *Luvas de Pelica*, escrito na Inglaterra.

Cometeu suicídio aos trinta e um anos, atirando-se pela janela do apartamento dos pais, no oitavo andar de um edifício da Rua Tonelero, em Copacabana.

Hoje temos dezenas de boas escritoras nascidas no Rio ou que aqui elaboram seus textos.

O Rio de Janeiro, além de abrigar várias academias literárias, como a importante Academia Carioca de Letras, continua sendo a sede da Academia Brasileira de Letras, que durante muitos anos foi um dos centros mais convictos do machismo. Além de só ter admitido a primeira mulher 80 anos depois de sua Fundação, em 1977 – a grande Rachel de Queirós, cearense – em todos os seus 118 anos só abrigou oito imortais do sexo feminino. Hoje tem cinco, em um quadro de 40: a paulista Lygia Fagundes Telles e as cariocas Cleonice Berardinelli, Rosiska Darcy de Oliveira, Nélida Piñon e Ana Maria Machado. E todas têm feito bonito. Nélida Piñon e Ana Maria Machado presidiram a Casa de Machado de Assis, a primeira no celebrado ano do Centenário. E já receberam os mais importantes prêmios literários nacionais e internacionais.

ANA ARRUDA CALLADO. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Como jornalista trabalhou no *Jornal do Brasil, Correio da Manhã, Diário Carioca*, revista *Senhor*, Jornal de Vanguarda da TV Rio. Foi professora nas Universidades Federal Fluminense, Pontifícia Universidade Católica e Federal do Rio de Janeiro. Presidiu o Conselho Administrativo da ABI e o Conselho Estadual de Cultura. Publicou seis biografias de mulheres: *Dona Maria José*; *Jenny – Amazona, valquíria e vitória-régia*; *Adalgisa Nery*; *Maria Martins, uma biografia*; *Lygia, a recordista*; e *Darcy, a outra face de Vargas* – e uma novela policial, *Uma aula de matar*.





A MÚSICA NO RIO DE JANEIRO COLONIAL: UMA HISTÓRIA A SER CONTADA André Cardoso

ara o pesquisador interessado no passado musical mais distante da cidade do Rio de Janeiro, um problema se impõe como quase intransponível: a escassez de fontes. Escrever um artigo que, da maneira mais completa possível, apresente um relato das práticas musicais na cidade desde sua fundação, em 1º de março de 1565, até o fim do século XVIII, quando surge a extraordinária figura do padre José Maurício Nunes Garcia, significa, portanto, juntar pedaços de uma história descontínua. Há muitas lacunas e a falta de informações inviabiliza o conhecimento detalhado da vida musical carioca. Podemos até costurar, com as informações documentais disponíveis, uma visão geral de tais atividades, mas nos falta o principal: a música.

Certamente desde os primeiros momentos após a fundação da cidade, a música se fez presente nos cultos religiosos e como divertimento, animando festas populares e entretendo convivas em reuniões sociais. O Rio de Janeiro foi fundado em data que corresponde ao final da Renascença, período no qual a música era predominantemente vocal. Podemos acreditar que nos primeiros anos de desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro a música praticada dentro e fora dos templos, nas casas e nas ruas, correspondesse aos gêneros comuns da música europeia, sacra e profana, além, obviamente, daquela dos povos nativos do Brasil, que não será objeto do presente trabalho.

Os primeiros registros conhecidos sobre música na cidade do Rio de Janeiro, no entanto, já são do século XVII, no início do período Barroco. Em uma carta do padre Luiz Barbalho de Araújo, dirigida ao Reitor Geral da Companhia de Jesus em Roma, datada de 21 de dezembro de 1621, temos as primeiras informações sobre as atividades musicais na Igreja de São Sebastião, Matriz da cidade, localizada no Morro do Castelo.

A festa que promoveu em sua igreja superou todas as demais da cidade. (...) No dia da festa ele celebrou a véspera, que contou com uma música excelente, executada por três coros de vozes e instrumentos, e terminou com uma procissão (França, 2000, p. 46).

Em um artigo publicado na *Revista Brasileira de Música*, relatei aquilo que, hoje, se sabe sobre as atividades musicais na Catedral do Rio de Janeiro até o final do século XVIII

(Cardoso, 2002). A partir da documentação revelada por Robert Stevenson (1968) e Maurício Dottori (1996), conhecemos os nomes de alguns dos músicos que foram os mestres da Catedral do Rio de Janeiro.

Cosme Ramos de Morais ocupou o posto entre 1645 e 1652. Em seu termo de nomeação, de 07 de junho de 1645, guardado na Torre do Tombo em Lisboa, é revelada a informação de que foi nomeado "por hora estar vago o cargo de mestre de capella da igreja matriz de São Sebastião do Rio de Janeiro, dessa dita cidade e suas anexas, por haver muitos annos que não tem proprietário" (Dottori, 1996, p. 39). Infelizmente não há registros, até o momento, sobre os músicos antecessores de Cosme Ramos de Morais no mestrado da Sé do Rio de Janeiro.

Manoel da Fonseca foi o sucessor de Ramos de Morais e ocupou o posto a partir de 1653 até data desconhecida. O próximo nome encontrado, após grande lacuna, é o de Antônio Nunes de Siqueira, nomeado em 1733, tendo exercido as funções de mestre até 1752, quando foi substituído por Gervásio da Santíssima Trindade Machado, que permaneceu no posto até 1770. Já o mestre de capela João Lopes Ferreira, nomeado em 1770 em substituição a Trindade Machado, permaneceu no posto até 1798.

Dentre os citados destaca-se Antônio Nunes de Siqueira, provavelmente um dos músicos brasileiros mais importantes de seu tempo. Por Sacramento Blake podemos constatar que Siqueira "escreveu varias composições" e que "elle dera à publicidade muitas peças de musica" (Blake, 1883, v. 1, p. 272 e 273). Sobre os conjuntos musicais da Catedral do Rio de Janeiro no tempo de Nunes de Siqueira temos uma informação do Abade francês René Courte de La Blanchardière, quando de sua curta estadia na cidade do Rio de Janeiro em 1748. Ele nos informa, através de seu relato de viagem *Nouveau voyage fait au Pérou*, publicado em Paris em 1751, que nessa época "o cabido é composto por um deão, um chantre, 16 cônegos e um coro para música" (França, 1999, p. 92). Nada nos diz, entretanto sobre o mestre de capela ou sobre possíveis instrumentistas.

Dentre as obrigações dos mestres de capela estava a de compor obras novas para uma série de cerimônias que faziam parte do calendário litúrgico da época. Não são conhecidas, contudo, obras compostas no Rio de Janeiro antes da segunda metade do século XVIII. Nenhuma foi até hoje encontrada.

As mais antigas partituras de compositores cariocas que sobreviveram e chegaram até nós, estão preservadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). São elas a *Paixão* do padre Manoel da Silva Rosa (17[?]-1793), com uma cópia também no arquivo da Cúria Arquidiocesana de Salvador (Bairral, 1997), e a antífona *Tota Pulchra es Maria*, primeira composição do padre José Maurício Nunes Garcia, datada de 1783 (Mattos, 1970, p. 61). Ambas são obras da segunda metade do século XVIII.

Mas onde estarão as composições de Nunes de Siqueira e demais mestres de capela das igrejas do Rio de Janeiro dos séculos XVII e XVIII? É bastante provável que manuscritos de suas obras e de outros compositores atuantes na cidade ainda fossem encontrados em arquivos musicais cariocas no início do século XX. O desaparecimento das obras é consequência da

destruição dos arquivos musicais. Por todo o Brasil são conhecidos inúmeros casos de acervos inteiros desaparecidos por descaso e, principalmente, ignorância. Muitas das pessoas que herdaram tais arquivos os destruíram por não saberem o valor que tinham e o que representavam enquanto patrimônio cultural. Simplesmente destruíram o que era, para eles, apenas papel velho que, em certos casos, pela quantidade, ocupavam considerável espaço (Cardoso, 2004).

A destruição dos arquivos com repertório sacro é decorrente também de razões musicais e litúrgicas. A mudança do gosto musical tornou determinadas obras obsoletas ou até mesmo desnecessárias, já que foram sendo, com o passar do tempo, substituídas pela produção contemporânea. Não haveria, portanto, necessidade de guardar partituras de obras que já não correspondiam à prática musical vigente. Podemos mencionar ainda as resoluções do Papa Pio X no Motu Próprio, de 22 de novembro de 1903, que fixou as bases para a música sacra. O repertório que não se enquadrava nas diretrizes estabelecidas no documento, simplesmente foi posto de lado.

O Rio de Janeiro foi também uma das cidades brasileiras que teve seu centro histórico mais afetado com constantes reurbanizações e demolições. O arrasamento do Morro do Castelo fez desaparecer a parte mais antiga da cidade e as igrejas de São Sebastião e Santo Inácio. A abertura das Avenidas Rio Branco e Presidente Vargas e a reforma urbanística de Pereira Passos destruíram parte considerável do passado colonial, incluindo o Convento da Ajuda, de 1750, e igrejas como as de São Pedro dos Clérigos (1733), São Joaquim (1758) e São Domingos de Gusmão (1791). É possível que houvesse nas igrejas demolidas e nos arquivos das irmandades mantenedoras, manuscritos remanescentes de suas capelas musicais, que se dispersaram com a mudança e, por fim, desapareceram.

Outro bom exemplo de repertório desaparecido está no inventário do músico Salvador José de Almeida Faria, mineiro de Cachoeira do Campo, que se transferiu para o Rio de Janeiro, onde foi o professor de José Maurício Nunes Garcia. O inventário post-mortem, de 1799, relaciona uma série de obras anônimas e também outras 51 partituras de 11 compositores luso--brasileiros e 43 de compositores italianos. Os manuscritos musicais do arquivo de Salvador José, no entanto, desapareceram e deles não se sabe o paradeiro (Cavalcanti, 2004, p. 415-418).

Deixando o terreno da música sacra temos inúmeras referências sobre espetáculos encenados no Rio de Janeiro no século XVIII, onde a música se fazia presente. Os relatos dos viajantes que aqui desembarcaram são ricos em informações e, através deles, podemos saber da existência, por exemplo, de uma Casa de Opera aberta na cidade, provavelmente na década de 1740, onde havia encenações de obras de Antônio José da Silva e de Metastásio. O pesquisador Nireu Oliveira Cavalcanti cita um espetáculo encenado em 1746, por ocasião dos festejos da vinda do novo bispo da cidade, D. Antônio do Desterro Malheiro. O juiz de fora, Luiz Antônio Rosado da Cunha, após assistir uma representação de Felinto Exaltado, da qual não se sabe o nome do compositor, registrou que achou "excelente a música que a acompanhou" (Cavalcanti, 2004, p. 172).

Podemos encontrar informações sobre um espetáculo com música encenado no Rio de Janeiro na mesma década, na segunda edição do livro Viagem às Índias Orientais e à China (1806), do navegador e naturalista francês Pierre Sonnerat. Na referida publicação Sonnerat incluiu um relato anônimo de um oficial da marinha francesa que desembarcou na cidade em maio de 1748. O oficial francês nos legou informações preciosas sobre a cidade e seus habitantes. Sobre a música do espetáculo, encenado com marionetes em tamanho natural, disse que "a orquestra, especialmente os violinos, estava bastante boa" e que nela "havia um inglês que tocava brilhantemente a flauta transversal" (França, 2000, p. 201).

A primitiva Casa de Ópera do Rio de Janeiro encenava os espetáculos com bonecos e ficou conhecida como Ópera dos Mortos. Com a exclusão dos bonecos e a participação de atores passou a ser chamada de Ópera dos Vivos. O governador de São Paulo, D. Luís Antônio de Souza, registrou a representação da ópera *O Precipício de Faetonte*, sobre texto de Antônio José da Silva. A caminho da capitania, em 1765, assistiu ao espetáculo, que considerou muito divertido e "com excelente música e dança" (Cavalcanti, 2004, p. 183). Outro registro importante é o do francês Louis Antoine de Bougainville. Ao atracar no porto do Rio de Janeiro, em 1767, foi recepcionado pelo vice-rei, conde da Cunha, que o levou ao teatro. Eis o registro de Bougainville:

A atenção que nos dispensava o vice-rei prolongou-se por muitos dias; num dos quais ele nos ofereceu uma pequena ceia – servida à beira-mar sob um caramanchão decorado com flores de laranjeira e jasmins –, seguida de um espetáculo de ópera. Fomos conduzidos até uma bela sala, onde assistimos a uma representação da obra maior de Metastásio, encenada por uma trupe de mulatos, e escutamos alguns extratos dos grandes mestres italianos, executados por uma péssima orquestra dirigida por um padre corcunda em traje eclesiástico (França, 2000, p. 120).

O padre corcunda era Boaventura Dias Lopes, um sacerdote formado em Coimbra e proprietário do teatro (Cavalcanti, 2004, p. 172). Em uma noite nos idos de 1776, enquanto era encenada a peça *Os encantos de Medeia*, de Antonio José da Silva, a casa de ópera de Boaventura foi completamente destruída pelas chamas. Porém, antes de perder seu pioneiro estabelecimento, Boaventura Dias Lopes havia inaugurado um segundo teatro, que passou a ser referido como Ópera Nova (Cavalcanti, 2002, p. 174). Das óperas encenadas no Rio de Janeiro em épocas mais remotas resta-nos uma parte de contrabaixo da ópera *Zára*, de autor não identificado, encontrada pelo musicólogo Francisco Curt Lange. Na página de rosto do referido manuscrito podemos ler que a mesma foi "representada no teatro do Rio de Janeiro em 18 de novembro de 1778", ou seja, provavelmente na Ópera Nova (Lange, 1964, p. 7). Temos ainda registros da encenação de pelo menos outros dois espetáculos. Em data ignorada entre 1779 e 1790, foram postas em cena a *L'Italiana in Londra* de Domenico Cimarosa e *La pietà d'Amore* de Giuseppe Millico (Andrade, v. 1, p. 67).

Sobre os conjuntos musicais atuantes na Ópera Nova temos relatos divergentes do início do século XIX. O inglês James Hardy Vaux disse que a música era "excelente e a orquestra numerosa" (França, 2000, p. 306). Já John Luccock considerou a orquestra "reduzida, inconveniente e mal recrutada" (Luccock, 1975, p. 61). Após a chegada da Corte Portuguesa, em

1808, a Ópera Nova passou a se chamar Teatro Régio. Foi o principal palco da cidade até a inauguração do Teatro São João, em 1813.

Além dos templos e dos teatros, a música era elemento essencial nos encontros sociais. Também através dos viajantes temos informações sobre os saraus nos salões aristocráticos, como da música popular da época. Do Abade René Courte de La Blanchardière, já anteriormente citado, nos vem a informação sobre práticas musicais e os instrumentos utilizados em 1748:

A rebeca se faz ouvir em quase todas as casas, pois os habitantes locais procuram ensinar esse instrumento aos seus negros. Há muitos violões e ouvem-se também muitas charamelas, que produzem acordes bem agradáveis. Uma tarde, gozei desse prazer, quando o general, voltando pelo mar de uma casa de campo, situada no fundo da baía, passou ao longo do nosso bordo com dois negros na proa do escaler, tocando esse instrumento com muito bom gosto (França, 2000, p. 93).

De 1757 é o relato de M. de La Flotte. Durante os dois meses em que permaneceu no Rio de Janeiro, foi convidado pelo governador da cidade para um baile "num salão magnificamente iluminado, onde se fazia ouvir a melhor música" (França, 2000, p. 106). Outra interessante, mas breve informação nos é fornecida pelo poeta Evariste-Desiré Parny, também francês, que, a caminho da Ilha de Madagascar, desembarcou no Rio de Janeiro em 16 de agosto de 1773. Frequentador de reuniões sociais na cidade informou ter sido convidado "para um divertido concerto, seguido de um baile". Sobre os gêneros de danças praticados afirmou que "nessas plagas só se conhece o minueto".

Entre os gêneros populares se destacam a Modinha e o Lundu. A primeira advém da *moda* portuguesa, ou seja, uma canção culta de salão de caráter cortesão, escrita a uma ou duas vozes com acompanhamento de cravo. Para o pesquisador José Ramos Tinhorão a modinha brasileira é o resultado do "amolecimento dengoso da velha moda portuguesa a solo" (Tinhorão, 1998, p. 119). Já o segundo é derivado do Batuque, uma dança de roda praticada ao ar livre. Mas além do batuque africano o lundu tem como matriz as danças ibéricas. Viajantes como Thomas Lindley (1969, p. 179) e Rugendas (1979, p. 279), chamaram atenção para a semelhança da coreografia do lundu com a do fandango. O batuque original dos negros gerou o lundu a partir da adaptação da coreografia de danças ibéricas, especialmente o fandango.

No meio urbano, especialmente no Rio de Janeiro, os gêneros musicais praticados nos salões e nos terreiros se influenciaram mutuamente. Ainda no século XVIII a modinha absorveu algumas características do lundu, especialmente o ritmo sincopado. Segundo Tinhorão, a modinha se tornou um gênero de canção popular a partir da derivação "dos estribilhos cantados da dança saída dos batuques" (Tinhorão, 1998, p. 119). O lundu, por sua vez, foi apropriado pela aristocracia como música instrumental de salão, ganhou letra e acompanhamento ao cravo e se transformou em canção.

No Rio de Janeiro do século XVIII, a figura que melhor representa os gêneros populares é o músico e poeta Domingos Caldas Barbosa. Mulato, filho do funcionário público português Antônio Caldas Barbosa e sua escrava Antônia de Jesus, transferiu-se para Lisboa, onde fez enorme sucesso apresentando-se com sua viola nos salões da aristocracia portuguesa, sob o pseudônimo de Lereno Selinuntino (Tinhorão, 2004). As modinhas e lundus cantados ao som da viola por Domingos Caldas Barbosa nos salões de Lisboa eram a autêntica música popular da colônia. Caldas Barbosa era músico sem instrução e compunha suas melodias através do improviso. Em 1798, uma extensa coleção de suas cantigas foi publicada em dois volumes em Portugal sob o título de *Viola de Lereno*. A música, entretanto, sem ter sido grafada, não sobreviveu.

As práticas musicais acima descritas convergem, no final do século XVIII, para a extraordinária figura do padre José Maurício Nunes Garcia. Filho de um casal de pardos libertos, o alfaiate Apolinário Nunes Garcia e Vitória Maria da Cruz, nasceu no Rio de Janeiro em 22 de setembro de 1767. Adquiriu sólida formação musical e intelectual. Foi discípulo de Salvador José de Almeida Faria e Manoel Inácio da Silva Alvarenga. Escreveu sua primeira obra, a antífona *Tota Pulchra*, em 1783, aos 16 anos. Em 1792 ordenou-se padre e em 1798 foi nomeado para o cargo de mestre de capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro. Dedicou-se intensamente ao ensino, tendo mantido durante muitos anos em sua própria residência um curso de música, onde ministrava aulas para jovens gratuitamente.

A partir de 1808, com a mudança da Corte Portuguesa para o Brasil, a vida musical carioca ganhou impulso com a chegada de novos músicos, cantores e compositores. José Maurício foi nomeado por D. João mestre da sua Capela Real e adaptou seu estilo ao gosto musical do Príncipe Regente. A partir de então sua música ganhou em dramaticidade e colorido, com a incorporação de um efetivo maior de instrumentos e virtuosismo vocal. Em 1826 compôs sua última obra, a *Missa de Santa Cecília*, para grande orquestra e coro. Faleceu no dia 18 de abril de 1830.

A maior parte da obra musical de José Maurício é constituída de peças sacras para as mais diversas cerimônias da liturgia católica. Do total composto chegaram até nós pouco mais de 200 obras. Além das obras para igreja, escreveu também obras sinfônicas, uma ópera hoje perdida, peças para teclado e algumas modinhas, das quais apenas uma se preservou. Foi, sem sombra de dúvida, o mais importante músico brasileiro de seu tempo e sintetiza, como nenhum outro, os diferentes gêneros praticados no Rio de Janeiro no final do século XVIII e primeiras três décadas do XIX. Abordou indistintamente e com igual desenvoltura o repertório sacro e profano, a ópera e a música de salão. Sua morte em 1830, praticamente encerra aquilo que se convencionou chamar de música do período colonial.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Ayres de. Francisco Manuel da Silva e seu tempo (1808-1865): uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. V. 2.

BAIRRAL, Adeilton. **As quatro Paixões do arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador**. Tese de Mestrado. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1997.

BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

CARDOSO, André. A música na Catedral do Rio de Janeiro nos séculos XVII e XVIII. In: Revista brasileira de música. Rio de Janeiro: 2002. Escola de Música da UFRJ, v. 22, p. 7-23.

-. O arquivo musical e o repertório da Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro: 1808-1889. V Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 19-21 de julho de 2002, Anais. Juiz de Fora; Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 40-54.

CAVALCANTI, Nireu. O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DOTTORI, Maurício. Achegas para a história dos mestres de capela do Rio de Janeiro colonial. In: Revista Música. Rio de Janeiro, 1996. V. 7, nº 1-2 mai./nov., 1996.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos (1531-1800). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

 Outras visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos (1582-1808). Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

LANGE, Francisco Curt. La ópera y las casas de ópera en el Brasil Colonial. In: Boletín interamericano de música (OEA). Nº 44, nov./1964.

LINDLEY, Thomas. Narrativa de uma viagem ao Brasil. Tradução de Thomaz Newlands Neto. Notas e revisão de Américo Jacobina Lacombe. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

LUCCOCK, John. Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil. Coleção Reconquista do Brasil, v. 21. Tradução de Milton da Silva Rodrigues. Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

MATTOS, Cleofe Person de. Catálogo temático de obras do Padre José Maurício Nunes Garcia. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura/MEC, 1970.

RUGENDAS, Johan Moritz. Viagem pitoresca através do Brasil. 8 ed. Tradução de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979.

STEVENSON, Robert. Some Portuguese sources for early Brasilian music history. In: Yearbook. New Orleans: Instituto Interamericano de Pesquisa Musical da Tulane University, 1968. V. IV, p. 1-43.

TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.

–. Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800). São Paulo: Editora 34, 2004.

ANDRÉ CARDOSO. Violista e Regente graduado em Música pela UFRJ, com Mestrado e Doutorado em Musicologia pela UNIRIO. É professor de Regência e Prática de Orquestra da Escola de Música da UFRJ, Presidente da Academia Brasileira de Música e Diretor Artístico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

do Rio de Janeiro, Brasil -Príncipe Adalberto da Prússia -1842. Detalhe. Coleção Geyer / Museu Imperial de Petrópolis.

Lado oeste da entrada da Baía

DUAS EXPRESSÕES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO: GOELDI E DI CAVALCANTI ANGELA ANCORA DA LUZ

cidade do Rio de Janeiro sempre inspirou a imaginação do artista. Quer nas músicas que descrevem seus encantos e fascínios, quer nas propagandas que exaltam os ângulos mais favoráveis de uma natureza que, por si só, já oferece 360° de possibilidades, quer, ainda, nas poéticas de nossos artistas plásticos. Em especial faço o recorte de dois cariocas que contribuíram para a construção da arte moderna brasileira: Goeldi, na gravura e Di Cavalcanti, na pintura.

Oswald Goeldi nasceu no Rio de Janeiro, em 31 de outubro de 1895. Filho de Emilio Goeldi, um naturalista suíço, que fundou na cidade de Belém o Museu de História Natural e Etnografia, hoje Museu Emílio Goeldi. Por esta razão a família deixou o Rio e foi para Belém. Oswald tinha apenas um ano, lá permanecendo até aos seis anos, época em que seus pais retornam para Berna na Suíça. É lá que Oswald Goeldi inicia seus estudos. Já adulto, em 1914, quando eclode a Primeira Guerra Mundial, ele é convocado para o serviço militar e abandona o curso da Escola Politécnica. Como sua atuação no exército foi como sentinela da fronteira, ele não vai para os campos de batalha.

Em 1917, ele abandona definitivamente a Politécnica. Após a morte de seu pai ele inicia o estudo de arte, passando seis meses na Ecole des Arts et Metiers em Genebra. Mais uma vez ele se decepciona com a Escola de Artes e Ofícios, mas nunca com a arte, caminho que escolhera para prosseguir. Dedica-se, então, ao trabalho no ateliê de dois artistas: Serge Pahnke e Henri van Muyden. O tempo de convívio será curto e logo encetará o percurso definitivo, isoladamente, no mergulho profundo de sua interioridade e na sensibilidade plena que o conduzirá às profundidades de sua própria interioridade, local das sombras e do delírio, lugar de encontro com a cidade, que, por sua vez, na solidão das ruas revelará o homem.

Sua primeira exposição individual aconteceu em Berna, cidade em que conheceu Alfred Kubin, com quem trocou correspondência ao longo da vida, buscando as informações técnicas

da xilogravura e extravasando sua solidão de onde, finalmente emergiria para tornar-se o xilogravador Goeldi.

Em 1919, após a Primeira Guerra Mundial ele retorna ao Brasil. No Rio de Janeiro colabora com a revista *Paratodos*, ilustra as páginas de domingo de *A Manhã*, como meio de se manter com dignidade.

Sua arte vinha enriquecida com as experiências vividas na Europa, o período de guerra e, sobretudo, a produção dos expressionistas alemães, em seus principais movimentos como a Die Brücke (A Ponte), de Dresden, e o Der Blaue Reiter (O Cavaleiro Azul) de Munique.

A marca da interioridade expressionista, deste mundo que não se visualiza com os olhos voltados para o exterior, mas que se constrói sem qualquer reprodução do mundo visível, é a tônica da poética expressionista, que instaura o próprio objeto, pois o artista torna-se um visionário e a terra está dentro dele. Assim é Goeldi.

Em 1922 ele é enviado pela família de volta à Europa, após uma séria decisão familiar que deixaria marcas profundas no artista. Ele embarca sem destino certo no vapor Valdívia, mas, ainda em trânsito, recebe uma mensagem da poetisa Beatrix Reynal, esposa do pintor Reis Júnior, amigo de todas as horas, pois o casal decidira ajudá-lo neste momento difícil.

Ao chegar a Dacar já encontra o valor necessário para retornar ao Rio de Janeiro, auxílio inesquecível do casal amigo. Por esta razão ele retorna ao Brasil, passando a residir na casa de Reis Jr. e Beatrix Reynal. Em reconhecimento ao apoio num momento tão difícil, Goeldi vai torná-los seus herdeiros universais, em testamento firmado perante o tabelião José da Cunha Ribeiro no 21º Ofício de Notas da Cidade do Rio de Janeiro. Desta forma sua obra artística ficará aos cuidados de Beatrix Reynal, que dela disporá como melhor entender, acentuando, como testador, o juízo que dela fazia: "admirável exemplo de altruísmo, generosidade e firmeza de caráter, incansável batalhadora das causas justas e amiga de toda sua vida". 1

No texto constava o compromisso de Beatrix Reynal, firmado pelo testador, para que suas obras fossem distribuídas, após seu falecimento, em museus nacionais e estrangeiros da melhor forma que a herdeira entendesse. Este compromisso foi totalmente cumprido pelo casal, pois Beatrix colocou seus trabalhos e matrizes em instituições como a Fundação Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Banco do Estado do Rio de Janeiro – BANERJ, hoje extinto.² A interioridade de Goeldi transita por todas estas experiências de vida que construíram nele uma identidade singular, onde a humanidade talvez seja a marca mais visível de seu caráter. Anna Letycia Quadros, que conviveu com o artista durante muito tempo, me revelou em entrevista o fascínio que Goeldi exercia sobre seus discípulos:

¹ Testamento de Oswald Goeldi, lavrado no 21º Ofício de Notas. Av. Graça Aranha, 342. Rio de Janeiro, em 27 de julho de 1956.

² http://www.centrovirtualgoeldi.com/ consultado em 30 de maio de 2015.

"(...) um certo fascínio que se associava à solidão de suas xilogravuras, a seus noturnos carregados, em que às vezes se recortava alguma forma vivamente colorida, nos quais homens e animais passeiam sozinhos nos becos e nas ruas. Anna recorda o lado humano de Goeldi, tão marcante para aqueles que com ele conviveram. Diferente do que se possa pensar, ele era uma pessoa alegre, gostava de participar de festas e não dispensava um bom copo de bebida. Com ele a gravura brasileira se enriqueceu muito."3

Goeldi sempre contou com amigos devotados e discípulos fiéis. Alfred Kubin era aquele que o valorizava, pois emitia o justo juízo sobre sua obra, com a autoridade de seu conhecimento e nome.

Em 1926 Goeldi escreve para Kubin e lhe solicita uma crítica sobre seus trabalhos. Era um momento de grande fragilização do artista. Textualmente ele pede a aprovação de sua obra, se assim entendesse para lhe garantir o ânimo de prosseguir criando. Ele é bem sincero e faz um apelo direto ao gravador austríaco. "Caro senhor Kubin, queira ter a bondade de olhar os meus desenhos. (...) A forte influência que o senhor exerce sobre mim, sem dúvida, se nota logo. (...) Num momento crítico da minha vida foi o senhor que me deu forças." ⁴

Kubin faz uma avaliação muito positiva e responde qualificando suas obras como "tecnicamente magistrais". Em 1929, a aceitação de sua obra foi reforçada por dois artigos altamente significativos. Um de Mário de Andrade e o outro de Geraldo Ferraz, criando em Goeldi a certeza da escolha que fizera.

Ele se exprime cada vez mais através da xilogravura. É a técnica que o identifica e com a qual se sente completo. Suas matrizes vão sendo sulcadas com traços finos e uma grande área em negro, resposta dada pela superfície da madeira não gravada, que vai surgindo e criando a carga sombria, o noturno das paisagens e a solidão humana. Suas ruas são geralmente habitadas por gatos, cachorros, pássaros, urubus e peças de mobiliário dos interiores das casas. É como se ele expressasse o desejo de trazer o interior da moradia para fora, para a rua, evidenciando assim a presença do homem que não está ali, mas que deixou seus índices de vivência ao abrigo das estrelas e na imensidão da noite. Os urubus são imagens trazidas de Belém, do Mercado "Ver-o-Peso" para habitarem as ruas do Rio de Janeiro, que é seu berço e o cenário de sua vida.

Ainda de acordo com o depoimento de Anna Letycia, a maior convivência entre ela e Goeldi se deu quando ele já era professor da Escola Nacional de Belas Artes⁵ e ambos moravam no Leblon, embarcando no mesmo lotação rumo à Zona Sul, após o expediente. Na verdade,

³ LUZ, Angela Ancora da – *Anna Letycia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. EDUSP, p. 39.

⁴ http://www.centrovirtualgoeldi.com/ consultado em 30 de maio de 2015.

⁵ N. A. Em 1955 torna-se professor da Escola Nacional de Belas Artes, onde abre uma oficina de gravura.

Goeldi morava entre Ipanema e Leblon, em frente ao mar, junto à areia da praia, numa casa isolada, já que o Rio de Janeiro daquela época não era o que é hoje. Havia mais silêncio, o que permitia a Goeldi mergulhar na imaginação, enquanto olhava o areal e se detinha a observar o "Anjo do Mar", que falava com ele de modo íntimo e amoroso, fora da lógica racional, mas lhe permitia trazer para fora sua vida interior e lhe abria o caminho do pensamento para a poética da solidão humana.

Sua cidade não tem a aparência metafísica conferida pelos pintores que privilegiaram as praças vazias e as ruas povoadas por objetos misteriosos. Na verdade o vazio em Goeldi é preenchido pelo homem, mesmo que ele não se faça presente. Nas ruas e praças irregulares, ele se oculta no interior dos casarões. Mas ele está lá e parece nos olhar. Ele nos atrai por seu mistério. Nos inquieta porque não o vemos, mas sabemos que estamos sendo vistos. Eles estão ocultos e nós não temos onde nos esconder. Então se revela em nós esta humanidade construída por Goeldi.

Da mesma forma suas mulheres, quando surgem gravadas em traços precisos, não são retratos que identifiquem uma determinada pessoa. Mais uma vez, no anonimato de que se vestem elas revelam uma classe, uma categoria social, retirada das minorias para ocuparem um lugar de destaque em sua obra.

Suas prostitutas, por exemplo, como observamos na gravura *Mangue* são musas inspiradoras da cidade, no caso, o Rio de Janeiro. O artista expressionista está empenhado com a verdade e a prostituta é a mulher que se apresenta na casa, na rua ou no prostíbulo como ela realmente é, pois não esconde sua identidade, antes a revela nos trajes escassos que cobrem em parte seus corpos amorosos.

O *Mangue* não revela a paisagem exuberante do Rio de Janeiro, mas desvela a natureza humana de "mulheres verdadeiras" que transitam na cidade. As prostitutas foram exaltadas pelos expressionistas exatamente pelas características desta verdade aparente que era tão procurada pelos artistas modernos, principalmente os expressionistas. Elas estão presentes nas obras dos expressionistas do início do século XX, como Kirchner, Rottluff, Munch, Schiele, Segall e tantos outros.

Esta mesma inspiração, contada em cores e com outro espírito, vamos encontrar em Di Cavalcanti, também carioca, e apenas dois anos mais moço que Goeldi.

Emiliano Di Cavalcanti nasceu em 1897, na casa de José do Patrocínio, que era seu tio por afinidade, pois se casara com a irmã de sua mãe. Carioca de origem e coração, fez seus primeiros estudos no colégio de Aldeia Noronha e no Colégio Militar. Foi aluno do pintor Gaspar Puga Garcia e teve educação musical, aprendendo piano com Judith Levy.

De 1900 a 1914 morou em São Cristóvão. Sua educação e vivência fizeram dele um intelectual atento à atualidade de seus dias. Após o falecimento de seu pai, em 1914, começou a trabalhar publicando sua primeira ilustração na revista *Fon-Fon*.

Em 1917 transfere-se para São Paulo e inicia o curso na Faculdade de Direito, sem entretanto abandonar sua arte. É para aperfeiçoar-se que passa a frequentar o atelier do pintor impressionista George Elpons, apreciado por vários artistas modernistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, e nos encontros que aconteciam neste ambiente tornou-se amigo de Mário e Oswald de Andrade.

Em 1922 abandona o curso de direito e se dedica às artes, participando dos movimentos modernistas que estavam sendo feitos. Ele é um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna, que se realiza no Teatro Municipal de São Paulo entre os dias 11 e 18 de fevereiro deste mesmo ano. É dele a ilustração da capa do catálogo da exposição, bem como do programa.

Di Cavalcanti divide seu tempo e sua vida entre Rio e São Paulo, pois, apesar de se ter fixado na "Terra da Garoa" o seu coração permanecera no Rio de Janeiro, junto às mulatas no ritmo do samba. Aliás, uma das telas mais emblemáticas que ele pinta em 1925 tem exatamente este nome: Samba.

Esta obra pertencia ao marchand Jean Boghici, que a considerava uma das pinturas mais representativas de Di Cavalcanti. Nela o pintor exaltou a cultura negra brasileira, destacando a sensualidade da mulher que samba de peito nu, que vira os olhos para o alto num jogo de sedução e prazer, mas que traz nas mãos um pequeno ramo verde, uma espécie de "ramo de oliveira" metáfora possível do desejo de liberdade.

Em Samba a mulher carioca se evidencia, não só pelas formas e colorido, mas pela mistura de raças em seus traços e cores, testemunhando a essência brasileira de ser o lugar de todos. A composição se desenvolve em torno do núcleo de duas mulheres. Uma quase nua e a outra, no primeiro plano com a blusa caída revelando o seio. O modelado das pernas e coxas pode ser visto através da saia amarela que nos permite perceber as formas opulentas da sambista. Os músicos dão o ritmo para as passistas e um deles, já ébrio, se deixa ficar num canto da rua. Ao fundo o recorte da paisagem com montanhas sinuosas, como se quisessem acompanhar a sensualidade das curvas das sambistas, cenário privilegiado do Rio.

Em 13 de agosto de 2012 o apartamento de Jean Boghici, uma cobertura na Rua Barata Ribeiro, em Copacabana foi destruído por um incêndio e muitas obras foram atingidas, pois o marchand guardava em sua casa a principal parte de seu acervo. O Samba foi uma delas. Apenas a parte inferior da composição, os pés das sambistas, não foi consumida pelo fogo, como uma mensagem subliminar de que "o samba tem que continuar"...

Di Cavalcanti fez sua primeira viagem à Europa em 1923, fixando-se em Paris e retornando ao Rio de Janeiro em 1925, ano em que pintou a referida obra. Sabe-se que as passistas que aparecem na tela foram concebidas nuas, tendo os corpos parcialmente cobertos posteriormente. Para alguns críticos, Di Cavalcanti contrapôs a frieza europeia ao calor do seu país na forma da mulata sensual que se tornaria a inspiração identificadora de sua obra.

É certo que a experiência por ele vivenciada nos dois anos que permaneceu na França contribuiu para a sedimentação de sua poética. Lá fora ele conviveu com Picasso e Braque, observou as cores "fauvistas" de Matisse, frequentou um ambiente boêmio e intelectual, percebeu que as figuras não pertencem ao mundo exterior e que, na condição de existirem ao abrigo do artista consolidam sua verdade. Vêm parasitadas por seus desejos e libidos. Vêm libertas de qualquer policiamento cultural. Surgem ávidas por receberem amor e generosas por darem este mesmo amor.

É interessante observar-se que Di Cavalcanti possui alguns esquemas compositivos semelhantes aos de Matisse. Se cotejarmos a *Odalisca* de Matisse e o *Nascimento de Vênus* de Di Cavalcanti ficará claro que os pontos de afinidade existentes nas duas figuras inserem Di Cavalcanti no rol dos artistas modernos da arte brasileira. Em outros momentos vemos ambos os pintores tirando partido de papéis de parede e peças de mobiliário para humanizarem os ambientes compondo o plano de fundo de suas pinturas. Esta humanidade visível é iluminada pelo uso de cores puras, em que o branco sublinha a intensidade da luz que se espalha pela tela acentuando as cores quentes de sua paleta.

Das musas inspiradoras de Di Cavalcanti não se pode destacar uma determinada, mas se pode determinar uma categoria na qual se inscrevem as mulheres que o inspiraram. Mulatas: mestiças que carregam nas formas e na cor a síntese de uma brasilidade que os modernistas exaltavam, mesmo frequentando a noite parisiense. Mário de Andrade o classificava como o "mulatista-mor da pintura nacional" e Di Cavalcanti não se importava com o rótulo, muito pelo contrário, ele se identificava com suas modelos pois também era mestiço e explicava:

A mulata, para mim, é um símbolo do Brasil, ela não é preta nem branca, nem rica nem pobre. Gosta de dança, gosta de música, gosta do futebol, como o nosso povo. Imagino ela deitada em cama pobre como imagino o país deitado em berço esplêndido.⁶

Di Cavalcanti não descreve o Rio de Janeiro por seus cenários, nem o Brasil por meio dos símbolos naturais. Ele escolhe a mulata, ele identifica o povo pela essência dos seus gostos e prazeres, enquanto Goeldi procura apresentá-lo a partir de seu próprio "amor pelo mistério da noite, pelas ruas humildes, pelas casas velhas, pelos namorados tristes, pela tragédia da morte". Dois artistas cariocas, duas expressões artísticas que pensam a cidade como o abrigo em preto e branco para sua própria solidão ou o lugar da paixão incontida pela vida em explosões de luz, cor e formas: simplesmente, Goeldi e Di Cavalcanti.

⁶ https://artesehumordemulher.wordpress.com/pinturas-de-di-cavalcanti. Acesso em 5 de junho de 2015.

⁷ Texto de Antonio Bento, extraído do catálogo da exposição Oswaldo Goeldi, no MAM/RJ, maio, 1961.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Carlos Drummond de. Uma flor para Di Cavalcanti. In: — . Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa. Introdução de Afrânio Coutinho. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pintura brasileira do século XX: trajetórias relevantes. Rio de Janeiro: 4 Estações, 1998.

GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo (org.). Di Cavalcanti. Tradução de Mareia Quintero Rivera, Vera Filinto; apresentação de Gilberto Paranhos Velloso; texto de Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, Helouise Costa. Santiago: MAC/USP, 1997.

GRINBERG, Piedade Epstein. Di Cavalcanti: um mestre além do cavalete. São Paulo: Metalivros, 2005.

LEITE, José Roberto Teixeira. 500 anos da pintura brasileira. Produção de Raul Luis Mendes Silva, Eduardo Mace. [S.l.]: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM.

LUZ, Angela Ancora da. Anna Letycia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - EDUSP, 1998.

NAVES, Rodrigo. Goeldi. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987.

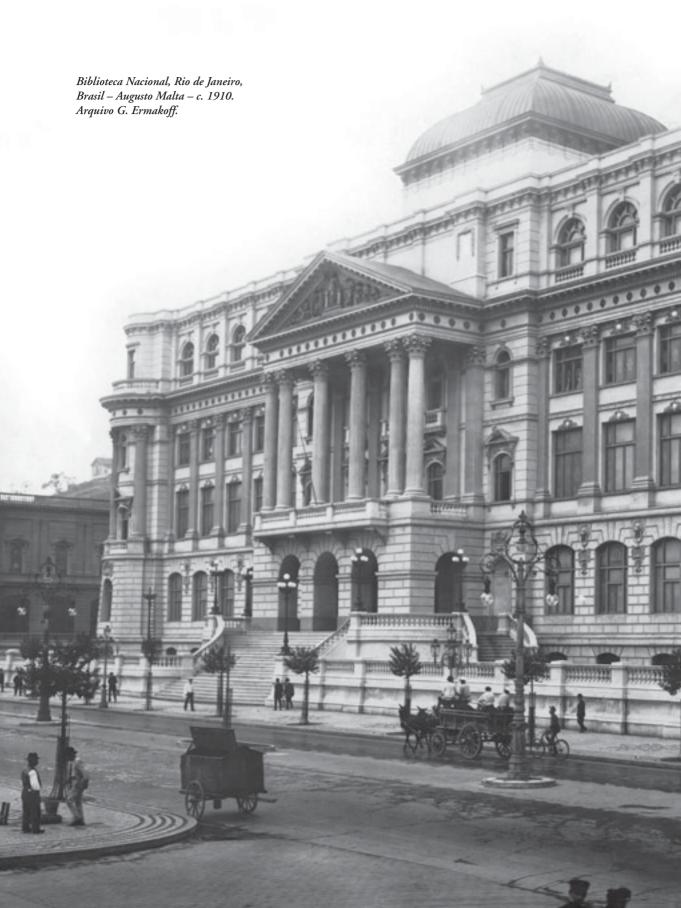
REIS JÚNIOR, José Maria dos. História da pintura no Brasil. Prefácio Oswaldo Teixeira. São Paulo: Leia, 1944.

-. Goeldi (texto crítico). Coleção Panorama das Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

RIBEIRO, Noemi (coord.). Oswald Goeldi na coleção Hermann Kümmerly. Rio de Janeiro: Papel&Tinta, 2005.



ANGELA ANCORA DA LUZ. Professora de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ. Mestrado em Filosofia, IFCS/UFRJ; Doutorado em História, IFCS/UFRJ. Prêmio Sergio Milliet/abca/2006 (autoria), Prêmio Gonzaga Duque/abca/2012 (atuação crítica). Ocupa a cadeira 12, de Benevenuto Berna, no IHGRJ. Vice-presidente da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte). Pertence a AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte) e ao CBHA (Comitê Brasileiro de História da Arte).



EDUCAÇÃO NO RIO Arnaldo Niskier

s jesuítas foram pioneiros na educação brasileira. Vieram da Europa, acompanhando as missões de Manoel da Nóbrega e José de Anchieta, que aqui chegaram respectivamente em 1549 e 1553. Considero pertinente uma palavra sobre os religiosos que deixaram para nós um grande legado.

A Companhia de Jesus, no Brasil, durante cerca de 200 anos, realizou trabalho digno de relevo. Para alguns críticos, a educação jesuítica terá sido imposta aos nossos índios, incutindo-lhes o respeito à autoridade e, consequentemente, uma indesejável subordinação.

No entanto, na nossa opinião, que consideramos Anchieta um dos maiores educadores do Brasil, em todos os tempos, à Companhia de Jesus, sob sua liderança, devemos a nossa integridade territorial e também a unidade da língua portuguesa. De outro modo, poderíamos ter seguido o caminho dos países vizinhos hispânicos, que se fragmentaram, enquanto o Brasil manteve a sua imensidão territorial.

Foi graças a Anchieta que surgiu, em nossa civilização, a linguagem escrita e a ministração da religião católica apostólica romana.

A partir de 1549, com a chegada do governador-geral Tomé de Souza, os jesuítas preocuparam-se com a instalação de colégios no litoral, com uma decisão prioritária: "uma escola ao lado de cada igreja." Algumas dessas escolas eram bastante simples, humildes mesmo, mas exerceram um papel de extraordinária importância no começo da nossa civilização.

Podemos acompanhar Luiz Paulo Horta, na oportuna lembrança do acadêmico Fernando de Azevedo, em seu clássico *A cultura brasileira*:

"Foram os padres jesuítas que prepararam a base da unidade nacional, no tríplice aspecto de língua, de religião e de cultura em todo o território. Nenhum elemento intelectual foi mais poderoso do que o ensino jesuíta na defesa e conservação da língua culta, cuja ação integradora é de uma importância fundamental."

Pode-se inferir que a acusação de submissão cega aos colonizadores não procede. O que fizeram eles foi educar os primeiros habitantes da terra de Santa Cruz e a prova mais realista do valor desses pioneiros, na educação brasileira, reside no fato de que, após a extinção da Companhia de Jesus, por parte do Marquês de Pombal, o nosso ensino viveu momentos caóticos, entregue a beneditinos, franciscanos e carmelitas.

É muito difícil buscar originalidade, no trato das questões vinculadas à vinda da Corte portuguesa para o Brasil, a partir da saída de Lisboa, no dia 27 de novembro de 1807. Tudo (ou quase tudo) foi escrito a respeito, em geral com muita paixão e um sem-número de idiossincrasias contra o príncipe regente.

Sua biografia é rica em contradições. Ora se afirma que ele era indeciso e medroso, ora que demonstrou muita coragem ao comandar o traslado; ora um homem de cultura limitada, ora um grande incentivador das artes e responsável pela criação da Biblioteca Nacional, trazendo na comitiva os primeiros 60 mil volumes da Biblioteca da Ajuda. O certo é que, com ele, teve início o processo da evolução cultural do Brasil. Quem negar esse fato estará indo de encontro à história.

Viveu-se um choque de culturas, é natural, com o modelo tradicionalista português confrontando-se com os trópicos, numa colônia mantida até então em estado de completo atraso. Para se ter ideia, não havia uma gráfica em território brasileiro, o que só foi possível a partir de 1808, quando nasceu a *Gazeta do Rio de Janeiro*, primeiro jornal impresso no país (o *Correio Braziliense* era feito por Hipólito da Costa na Inglaterra). As máquinas impressoras foram trazidas pelo conde da Barca (Antônio de Araújo).

A vida palaciana tinha suas futricas características, com a antipatia e a feiura de Carlota Joaquina no centro de muitas tramas que visavam a prejudicar a carreira do marido, o então príncipe regente. Ela, de origem espanhola, se intrometia na política interna e externa, especialmente durante os 13 anos em que D. João permaneceu no Brasil. Quando voltou a Portugal, em 1821, já feito rei – e com o título de D. João VI – livre da submissão ao avanço napoleônico, governou o País com outro tipo de enfrentamento: as ideias liberais que ganhavam corpo na Europa. O seu casamento estava definitivamente comprometido, apesar de terem tido nove filhos. A mulher ganhara o cognome de "a megera de Queluz", onde vivia, separada de D. João, que residia no convento de Mafra. Entrou para a história como "o clemente".

Colaborou para a visão distorcida de D. João o fato de o General Junot, que invadiu Portugal, em 1807, ter descrito o príncipe regente "como um fraco e a corte portuguesa como covarde". Mas a ação foi fundamental para preservar a legitimidade da coroa, impedindo-o de abdicar. Foi uma decisão planejada com todo cuidado e, na verdade, durante o período de 1808 a 1821, aqui foram fincadas as raízes da nossa Independência.

As cerca de 12 mil pessoas que vieram na esquadra portuguesa alojaram-se num Rio de Janeiro ainda muito pobre e subdesenvolvido, acarretando transformações econômicas, políticas e culturais, mexendo com os costumes da sociedade.

Assim, nasceram o Real Corpo de Engenheiros Militares; a Real Academia de Belas Artes; a ampliação dos cursos da Real Academia Militar; um curso de Medicina; a Real Biblioteca Pública; a imprensa; o Jardim Botânico, além da Academia de Guardas-Marinhas e a reabertura do Museu de História Natural. Foi um tempo bastante visível de enriquecimento cultural.

OS PRIMEIROS CURSOS SUPERIORES

Ao chegar ao Brasil, contemplando o pôr-do-sol tropical, com Marte e Mercúrio visíveis no céu vespertino, D. João encontrou problemas cruciais. Um deles, que o emocionou mais, o absoluto atraso em matéria de educação. Havia muitos analfabetos, sobretudo entre os escravos, e nenhuma escola de nível superior. Se algum jovem abonado quisesse adquirir conhecimentos profissionais mais elevados, o destino seria a Universidade de Coimbra, onde se formaram 527 brasileiros entre 1772 e 1800.

O ensino fundamental era dado por ordens religiosas aqui instaladas, reforçado por professores leigos que eram pagos pela coroa portuguesa.

O primeiro passo para mudar esse quadro foi dado por D. João, que, em 1808, criou as escolas de Medicina em Salvador e no Rio de Janeiro.

Apaixonado por música sacra, trouxe ao Brasil um famoso grupo de cantores líricos italianos. Foi construído o Teatro São João, com mais de mil lugares, para receber esses eventos. A ele se deve também a vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, com duas figuras de destaque: Debret, pintor da corte, e o arquiteto Grandjean de Montigny, que projetou a Academia de Belas Artes e foi o introdutor do neoclassicismo na cultura brasileira.

A cidade do Rio de Janeiro tornou-se a mais populosa e rica do Brasil, só perdendo no Reino para Lisboa. Nasceram ruas, igrejas, armazéns, fábricas etc. Valorizou-se a produção agroindustrial (açúcar, cachaça, farinha, café, arroz), além da extração aurífera e de pedras preciosas. Sem falar no nefando comércio negreiro. Explosivos trazidos da Europa colocaram abaixo morros e rochedos, facilitando a circulação do ar e da água, para benefício dos 60 mil moradores da cidade, dos quais 20 mil eram escravos.

Deve-se ainda a D. João a manutenção das enormes fronteiras do país, impedindo que ele fosse repartido em três ou quatro nações. Segundo o historiador José Murilo de Carvalho, da Academia Brasileira de Letras, "se o príncipe regente tivesse decidido ficar em Portugal, o Brasil, como hoje o conhecemos, certamente não existiria, pois a colônia se fragmentaria, como aconteceu com a América ibérica."

É claro que há opiniões divergentes, como a do escritor pernambucano Evaldo Cabral de Mello, para quem "o Rio de Janeiro se transformou numa cidade portuguesa, enquanto uma corte parasitária explorou de forma desavergonhada as províncias." A Independência do Brasil teria sido "um projeto da burocracia da corte e das elites econômicas do centro-sul."

A tendência observada nos últimos anos, na oferta do ensino fundamental, se mantém. O contingente de 29.702.498 matrículas em 2012 apresentou uma variação negativa de 2,2% em relação a 2011. Em termos absolutos, esse decréscimo corresponde a 656.142 matrículas.

No ensino fundamental, a participação das redes municipais corresponde a 68,2% das matrículas dos anos iniciais, cabendo às redes estaduais 16,3%, enquanto as escolas privadas atendem 15,5%. Já nos anos finais, a distribuição entre as redes se inverte: a rede estadual detém a maior participação, com 47,3% das matrículas, a rede municipal 39,5% e a rede privada 13,1%.

A HISTÓRIA DA UFRI

A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) foi criada em setembro de 1920, com o nome de Universidade do Rio de Janeiro. Reorganizada em 1937, quando passou a se chamar Universidade do Brasil, tem a atual denominação desde 1965. Trata-se, pura e simplesmente, de um ato político e protocolar de justaposição de instituições de ensino superior já existentes: a Faculdade de Medicina, a Escola Politécnica e a Faculdade de Direito, sendo esta última resultante da união de duas outras escolas livres já existentes. Esse vício de origem define a trajetória posterior da Universidade, levando ao estabelecimento de uma cultura burocrática e cartorial, que contamina de maneira profunda sua existência e que, decorridas mais de oito décadas, ainda se constitui obstáculo a um desenvolvimento verdadeiramente republicano.

Decorridos dezessete anos de sua criação, em 1937, no alvorecer do Estado Novo, a Lei nº 452 define uma nova estrutura para a instituição, que passa então a se chamar Universidade do Brasil, composta de quinze escolas ou faculdades.

Ao configurar dessa forma a instituição, a lei muda o nome das antigas Escola Politécnica, Escola de Minas, Faculdade de Medicina, Faculdade de Odontologia, Faculdade de Farmácia, Faculdade de Direito e Instituto Nacional de Música. A reforma ainda prevê a incorporação ou a criação de institutos, que devem cooperar para o desenvolvimento das atividades das escolas e faculdades. São eles: Museu Nacional; Instituto de Física; Instituto de Eletrotécnica; Instituto de Hidroaéreo-Dinâmica; Instituto de Mecânica Industrial; Instituto de Ensaio de Materiais; Instituto de Química e Eletroquímica; Instituto de Metalurgia; Instituto de Nutrição; Instituto de Eletrorradiologia; Instituto de Biotipologia; Instituto de Psicologia; Instituto de Psiquiatria; Instituto de História e Geografia; Instituto de Organização Política e Econômica.

No que toca especificamente ao ensino superior, não há como desconhecer a experiência inovadora tentada por Anísio Teixeira no Rio de Janeiro, durante a administração Pedro Ernesto. Instituída por decreto municipal em 1935, a Universidade do Distrito Federal não dura mais do que quatro anos. Apesar disso, marca profundamente a história da universidade brasileira.

A implantação em nível nacional, em curtíssimo prazo, do sistema de pós-graduação e pesquisa nas universidades brasileiras só foi possível graças a uma espécie de entendimento entre o governo militar e a comunidade científica. De fato, a significativa expansão da pós-graduação e da pesquisa na universidade brasileira, a partir do final dos anos 1960, é um feito do regime militar através de suas agências de fomento, por meio de ações planejadas e executadas com a colaboração da comunidade científica. O CNPq, a CAPES e a FINEP contam, desde o início de suas atividades, com a participação direta da comunidade científica em seus diferentes níveis de atuação.

Assim, para os movimentos sociais da UFRJ, é imperioso que a universidade participe dos grandes debates e do processo de disputas que definem, no processo histórico, os rumos da sociedade de que faz parte.

HISTÓRIA DA UERI

A história da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) teve início em 4 de dezembro de 1950, com a promulgação da Lei Municipal nº 547, que cria a nova Universidade do Distrito Federal (UDF). Diferente da instituição homônima, fundada em 1935 e extinta em 1939, a nova Universidade ganhou força e tornou-se uma referência em ensino superior, pesquisa e extensão na Região Sudeste.

Nesse trajeto, a instituição viu seu nome mudar, acompanhando as transformações políticas que ocorriam. Em 1958, a UDF foi rebatizada como Universidade do Rio de Janeiro (URI). Em 1961, após a transferência do Distrito Federal para a recém-inaugurada Brasília, a URJ passou a se chamar Universidade do Estado da Guanabara (UEG). Finalmente, em 1975, ganhou o nome definitivo de Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Criada a partir da fusão da Faculdade de Ciências Econômicas do Rio de Janeiro, da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, da Faculdade de Filosofia do Instituto La-Fayette e da Faculdade de Ciências Médicas, a Universidade cresceu, incorporando e criando novas unidades com o passar dos anos. Às faculdades fundadoras uniram-se instituições como a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), o Hospital Geral Pedro Ernesto (Hupe), a Escola de Enfermagem Raquel Haddock Lobo, entre outras. Além disso, novas unidades foram criadas para atender às demandas da Universidade e da comunidade, como o Colégio de Aplicação (CAp) e a Editora da UERJ (Eduerj), entre outros.

Nesses sessenta anos de história, a Universidade cresceu em tamanho, estrutura e importância nos cenários regional e nacional.

A PROLIFERAÇÃO DE UNIVERSIDADES

Em 1930, funcionavam no Brasil apenas duas universidades – uma federal, a do Rio de Janeiro, e a segunda, estadual, situada em Belo Horizonte. Outras instituições do mesmo gênero, como a de São Paulo, em 1934, a do Distrito Federal (primeira), em 1935, e a de Porto Alegre, em 1936, foram criadas, todas elas, pelos governos locais. A massificação do ensino superior viria a acontecer, contudo, do final de 1945 até a votação da Lei de Diretrizes e Bases, em 1961. Nessa época foram instituídas no Brasil diversas universidades. Entre estabelecimentos federais, estaduais e particulares, passou-se a contar, no início dos anos 1960, com mais de trinta universidades.

Hoje, em pleno século XXI, esse número é expressivo, e só o Estado do Rio de Janeiro conta com dezenas de unidades, entre as quais: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade Estadual da Zona Oeste (UEZO); Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM); Centro Universitário Carioca (UNICARIOCA); Centro Universitário Celso Lisboa (UCL); Centro Universitário Hermínio da Silveira (UNI IBMR); Centro Universitário Metodista BENNETT; Universidade Cândido Mendes (UCAM); Universidade Castelo Branco (UCB); Universidade Estácio de Sá (UNESA); Universidade do Grande Rio (UNIGRANRIO); Universidade Santa Úrsula (USU); Universidade Severino Sombra (USS); Universidade Veiga de Almeida (UVA); Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO); Centro Universitário de Barra Mansa (UBM); Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF); Centro Universitário Fluminense (UNIFLU); Universidade de Nova Iguaçu (UNIG); Universidade Federal Fluminense (UFF); Centro Universitário Plínio Leite (UNIPLI); Universidade Católica de Petrópolis (UCP); Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO); Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ); Centro Universitário Serra dos Órgãos (UNIFESO); Centro Universitário de Volta Redonda (UNIFOA); Centro Universitário Geraldo di Biase (UGB).

CONCLUSÕES

Como se vê, o Rio de Janeiro, através dos séculos, tem mantido a condição de capital cultural do país. Em seu território permanecem algumas das entidades que dão corpo à cultura brasileira, como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Instituto de Matemática Pura Aplicada (IMPA), o Observatório Nacional, a Academia Brasileira de Letras, a Academia Nacional de Medicina (mais antiga até do que a ABL), além de um grupo de universidades essenciais, como a Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Pontifícia Universidade Católica, a Fundação Getúlio Vargas, a Universidade Federal Fluminense, a UNIRIO, o IBMEC e o melhor dos seus centros universitários, que é a Unicarioca, que chegou a esta situação pela qualificação dos seus vários cursos (acaba de receber a autorização para abrir um Curso de Direito, segundo o MEC, pelo altíssimo nível do projeto).

No campo da pesquisa, no território fluminense se localiza o Centro de Pesquisas do Fundão, administrado pela UFRJ, tendo ao lado a prestigiada COPPE, que tem fornecido material humano de primeira ordem aos projetos nacionais de pesquisa e desenvolvimento. Temos uma busca incessante de profissionais que possam colaborar para o aumento do nosso número de patentes, hoje insuficientes.

O mesmo pode ser proclamado em relação à Comissão Nacional de Energia Nuclear, que nasceu no Rio por iniciativa do saudoso Almirante Álvaro Alberto, também autor dos primeiros movimentos do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Aqui também funciona o Centro Nacional de Pesquisas Físicas, onde serviu durante muitos anos, com muito denodo, o físico José Leite Lopes.

Terra da Machado de Assis, o Rio de Janeiro deu ao Brasil outros grandes escritores, como Lima Barreto, Marques Rebelo, Manoel Antonio de Almeida e o consagrado Carlos Heitor Cony, por muitos considerado o maior romancista vivo dos tempos modernos. E aqui viveram grandes nomes da nossa literatura, mesmo nascidos em outros estados. Podemos citar o caso

de Josué Montello, Adonias Filho, Rachel de Queiroz, João Ubaldo Ribeiro, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e o baiano Jorge Amado, que tinha apartamento em Copacabana, onde passava boas temporadas.

No campo da comunicação, a liderança se faz pela presença da Rede Globo de Televisão, que está comemorando 50 anos de existência. Tem uma sólida audiência em todo o país, especialmente graças às suas telenovelas e um jornalismo de primeiríssima ordem. Está se preparando para os novos tempos da mídia eletrônica, com base em duas vertentes essenciais: conteúdo e interatividade. Seus dirigentes acham que com isso se garantirá no 1º lugar.

Devemos citar a presença das emissoras de rádio nesse processo de comunicação. A Tupi, da Rede Associada, hoje em primeiro lugar, e a Globo, que durante muitos anos foi líder de audiência. Com a transmigração para a operação em FM, a CBN ocupa uma posição de justo destaque, fazendo da notícia a sua razão de ser. Compete em nível nacional com a Band News.

Cabe uma reflexão sobre o quanto deve o cinema nacional ao Rio de Janeiro. Foi aqui a sede da Atlântida Cinematográfica. Sempre houve um bom público para aquelas discutíveis, mas populares chanchadas. Na linha dos grandes sucessos, sem contar os filmes que se baseiam em atores e atrizes globais, de que Tony Ramos é um bom exemplo, podemos contar com diretores do porte de Cacá Diegues, Eduardo Coutinho, Daniel Filho, Arnaldo Jabor e o incrível Renato Aragão. Cada um a seu modo fez do sucesso a sua razão de ser.

Rio, capital do samba. Respira-se música popular em todos os seus rincões, especialmente nas favelas. A inspiração dos seus sambistas é permanente e isso se reflete na qualidade dos trabalhos realizados pelas escolas de samba, especialmente no Carnaval, considerada a maior festa popular do mundo. Alguém imagina um carnaval melhor do que o do Rio? Existe algo mais impressionante do que os desfiles no Sambódromo? Ou os sambas inspirados de Tom e Vinícius?

Quanto aos jornais, temos O Globo como um dos principais do Brasil, competindo com a Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo em relação à tiragem. Em termos de jornal popular, o Extra é muito bem situado, revelando o acerto da família Marinho ao decidir pelo seu lançamento, ocupando um importante nicho de consumidores.

Revela uma lenda que corre nos meios artísticos nacionais que, para ser sucesso, uma peça de teatro ou mesmo um musical deve estrear no Rio de Janeiro. É uma espécie de batismo de fogo. Por outro lado, aqui há sempre uma enorme disponibilidade de talentos, e o que facilita (e muito) a tarefa dos bons diretores existentes.

Este é o Rio de Janeiro, de belezas naturais incomparáveis. Mas onde também existe um povo alegre e trabalhador, competente naquilo que faz, ajudando o Brasil a se colocar entre as maiores potências do mundo. A colaboração do Rio de Janeiro, convenhamos, é inestimável.

Augusto Malta fotografando Botafogo e o Pão de Açúcar. Rio de Janeiro, Brasil – Augusto Malta – 1915. Arquivo G. Ermakoff.



VISÕES E IMPRESSÕES DA CIDADE DO RIO Bernardo Cabral

ão faz muito tempo e ouvimos uma palestra densa, oportuna, analítica sobre o poema "Meu Guri", de Chico Buarque. O encantamento cercou a todos nós, como é de hábito ocorrer quando a palavra de Antonio Carlos Secchin ecoa em qualquer lugar. Nela, o orador mostrou as margens do Rio: a social, a política e a geográfica.

Enquanto ele discorria sobre o tema, o meu pensamento viajava sobre as razões da minha vinda, em definitivo, para o Rio de Janeiro.

Oriundo de um Estado de proporções continentais – sou natural do Amazonas – fui uma espécie de andarilho, pisando em caminhos secularmente impressos na história de todos os tempos. E o meu pensamento – ouvindo Secchin – me levou, de volta, nessas minhas andanças, a lembrar-me da beleza do Sena... alegrei-me com o Reno... debrucei-me no Tibre... velejei no Prata... pasmei com o Nova... espelhei meu rosto no Volga... admirei o Tâmisa... extasiei-me com o Danúbio... vibrei com o Mondego... cantei no Tejo dos meus ancestrais... mas nenhuma das cidades que eles banhavam possui a beleza do Rio de Janeiro.

Aqui cheguei tangido pelo vendaval dos Atos Institucionais, editados pelo movimento de 1964, que cassou mandatos parlamentares, suspendeu direitos políticos, demitiu funcionários, aposentou professores, enfim, gerando uma diáspora indesejável.

Qual um pária – sem documento de identidade, título de eleitor, proibido de ter contas bancárias em bancos oficiais, de me inscrever em concursos públicos, encerrada a minha carreira de professor universitário, só não me tiraram a profissão que havia abraçado: a Advocacia.

E quem me acolheu, a exemplo do seu mais famoso símbolo – o Cristo, de braços abertos: a monumental cidade do Rio de Janeiro. Da cidade que o meu saudoso pai – como bom lusitano – fazia questão de registrar que, no distante ano de 1763, o célebre Marques de Pombal havia transferido a sede da Colônia de Salvador para o Rio de Janeiro. E, mais tarde, além de capital do Reino, sediou, de 1815 a 1821, o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, após a elevação do Brasil a parte integrante do Reino Unido.

À medida que as visões do Rio se concretizavam, com a visita aos lugares mais lindos da cidade, com o filho crescendo e mais tarde, concluindo o seu Curso de Direito, Zuleide e eu, mais e mais dávamos graças ao bom Deus pela dádiva com que nos comtemplara... Vitorioso

na Advocacia e nos mais altos cargos que um ser humano possa querer no seu *curriculum*, sou premiado com o título de Doutor Honoris Causa da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, a seguir, membro desta respeitada Academia Carioca de Letras.

O amor pela cidade se ampliava a cada dia, ao ponto de aprender que o escritor maranhense Coelho Neto – insuspeito, portanto, foi o primeiro a criar o apelido de Cidade Maravilhosa, em 1908.

Pai de 14 filhos, fundador da Academia Brasileira de Letras, seu Presidente, HENRIQUE MAXIMINIANO COELHO NETO, não poderia imaginar que, anos depois – exatamente no ano de 1934, o hino composto por ANDRÉ FILHO – Antonio André de Sá Filho – com o nome de CIDADE MARAVILHOSA, ostentaria a realidade de ser o Rio de Janeiro uma "cidade cheia de encantos mil e coração do meu Brasil".

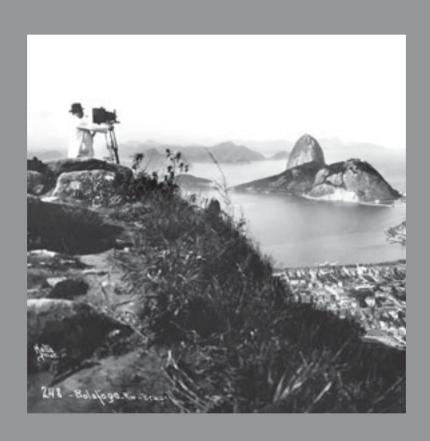
Por essa razão, passaria a ser o Hino da Cidade, eis que é ela "berço do samba e das lindas canções que vivem na alma da gente". E, induvidosamente, é o Rio de Janeiro, com as suas visões e impressões, "o altar dos nossos corações que cantam alegremente", além de ser, também, "o jardim florido de amor e saudade... terra que a todos seduz... Que Deus te cubra de felicidade... ninho de sonho e de luz".

Essa musicalidade carioca/brasileira motivou a criação de um trabalho único dedicado exclusivamente à música popular do Brasil, com cerca de 12 mil verbetes, acessado no mundo inteiro por mais de 150 mil consultas/mês, que é o *Dicionário Cravo Albin de música popular*.

Não pode existir nada mais CARIOCA do que essas visões e impressões do Rio. Em sendo assim, todos estamos empenhados na luta para obter do poder público municipal e estadual a doação de um prédio — e há muitos disponíveis no centro da cidade — no sentido de se instalar, com a relevância que merece, a nossa ACADEMIA, eis que, com o nome que ostenta CARIOCA, nada é tão simbólica para a própria Cidade do Rio de Janeiro.

E afirmo, ao concluir esta minha modesta participação neste FORUM, que nada é tão perfeita como esta Cidade Maravilhosa "cheia de encantos mil e coração do meu Brasil".

BERNARDO CABRAL foi Presidente da Ordem dos Advogados do Brasil, Relator-Geral da Assembleia Nacional Constituinte, Ministro de Estado da Justiça e Senador. É Consultor da Presidência da Confederação Nacional do Comércio. Doutor Honoris Causa da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UNIRIO, da Universidade Federal do Amazonas/UFAM e da Academia Brasileira de Filosofia. Membro efetivo da Academia Amazonense de Letras, da Academia Internacional de Direito e Economia e da Academia Luso-Brasileira de Letras. Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 40.





O RIO DE JANEIRO NA FICÇÃO Cláudio Murilo Leal

m seu erudito livro *A cidade antiga*, Fustel de Coulange escreveu que autores como Plutarco e Cícero registraram que não havia urbe, por mais antiga que fosse, que não buscasse conhecer o nome do seu fundador e a data de fundação. E esta data era celebrada todos os anos, a exemplo do que acontecia em Roma e em Atenas.

Sabemos que, desde Homero, muitos poetas e escritores elegeram cidades-símbolos para localizar e iluminar geograficamente seus poemas ou romances. Ítaca na *Odisseia* e Troia na *Ilíada*, Londres de Charles Dickens, Paris de Balzac, Dublin de James Joyce, a Bahia de Todos os Santos de Jorge Amado, o Rio de Janeiro de Lima Barreto e João do Rio. Lisboa de Álvaro de Campos: "Lisboa com suas casas / De várias cores, / Lisboa com suas casas / De várias cores... / À força de diferente, isto é monótono. / Como à força de sentir, fico só a pensar".

E, ainda, algumas míticas cidades que foram incorporadas ao mapa-múndi da literatura, como a famosa e fantasiosa Macondo, de Gabriel García Márquez.

A ação de um romance ou de um conto geralmente passa-se em algum lugar onde movimentam-se personagens e desenrolam-se os acontecimentos. E é no espaço geográfico do Rio de Janeiro que são tecidas as urdiduras da ficção que chamamos, hoje, de carioca.

Realista é a ficção que trabalha com a construção de enredos inseridos em um tempo e um espaço claramente definidos. Esta arte da narração está compromissada com os códigos da descrição, desde a fisiognomia urbana, ruas, praças, prédios, reconhecimento dos interiores das casas, assim como as paisagens pintadas à plein air. Os ritmos e as modulações da língua oral em seus diversos falares são transcritos dos voláteis diálogos populares para a definitiva escrita em papel e tinta. Verba volant, scripta manent. O romance verista registra também hábitos e costumes. Balzac foi um minucioso inventariante destes apontamentos imprescindíveis para a reconstrução literária de uma cidade multifacética como Paris.

Circunscrita ao perímetro urbano do Rio e adjacências foi criada, a partir dos inícios do século XIX, uma ficção de contornos muito definidos, cujo romance precursor foi *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, publicado em 1844. A ação do raconto desenrola-se na Ilha de Paquetá, sítio onde dois jovens apaixonados vivenciam situações de encontros e desen-

contros em uma primeira manifestação do nosso ainda incipiente Romantismo. Na detalhada descrição da paisagem, Joaquim Manuel de Macedo colore os bucólicos cenários da Ilha. Trata-se de um oásis pitoresco, uma vila insulada pela água, recoberta de árvores e de uma suave vegetação. Escreve Macedo:

A ilha é tão pitoresca como pequena. A avenida por onde iam os estudantes a divide em duas metades, das quais a que fica à esquerda de quem desembarca está simetricamente coberta de belos arvoredos, estimáveis pelos seus frutos de que se carregam...

O relato da vida na tranquila Ilha de Paquetá é debuxado como um edênico cenário na estória de *A Moreninha*. José Aderaldo Castello, esclarecido estudioso da nossa literatura, afirma que "Macedo inaugura o nosso *romance de condicionamento urbano no Rio de Janeiro*, centro que logo passou a ser foco das atenções gerais".

Já em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, a estória inicia-se com a informação da época em que será ambientado o Rio de Janeiro colonial.

Era no tempo do rei. Uma das quatro esquinas que formam a Rua do Ouvidor e da Quitanda, cortando-se mutuamente, chamava-se nesse tempo – o canto dos meirinhos; e bem lhe assentava o nome porque era aí o lugar de encontro favorito de todos os indivíduos dessa classe (que gozava então de não pequena consideração).

Já a ação do romance Senhora, de José de Alencar, passa-se em meados do século XIX, também no Rio de Janeiro, então sede da Corte. A cidade, à época, representava um universo social e demograficamente plural, pois abrangia estamentos desde uma nobreza titulada pelo Imperador até escravos africanos, além de funcionários públicos, militares, comerciantes etc. Paralelamente, outro segmento da sociedade apresentado por Alencar reunia moças casadoiras que integravam uma juventude frequentadora dos bailes, da ópera italiana, do teatro, e que seguia a moda e o mundanismo parisiense. A nossa elite fluminense voltigeava em torno dos arquétipos imaginários de uma Paris constituída pela burguesia com aspirações de aquisição de novos valores culturais e sociais, mas ainda presa à tradição patriarcal. Este momento histórico de ebulição das classes emergentes oferecia temas para a produção de romances que abordassem os conflitos oriundos desta rápida mudança de costumes que se operava no Rio de Janeiro. "O Rio civiliza-se", icônica frase com a qual Afrânio Peixoto abre o seu Panorama da literatura brasileira. Neste quadro desenvolvimentista avant la lettre inseriam-se os romances urbanos de José de Alencar: Cinco minutos, A viuvinha, Luciola, Diva, A pata da gazela, Sonho d'ouro, Encarnação e, principalmente, Senhora.

O tema central de *Senhora* é o amor, o casamento e a tradicional instituição do dote. Somente na cidade do Rio de Janeiro, já com vislumbres cosmopolitas, poder-se-ia encontrar um ambiente onde ocorreriam as peripécias da mirabolante trama de Senhora. Somente na Corte, uma mulher como Aurélia, a heroína do romance, conseguiria romper com o tabu dos casamentos de interesse. Moça pobre, ela recebe uma repentina herança que usou para, literalmente, comprar o passe do seu futuro marido. E quem era esse futuro marido? – Um ex--pretendente, de nome Seixas, que a havia abandonado para cortejar uma rica mulher. Como revide, a nouvelle riche Aurélia oferece a Seixas um dote de cem contos de reis para casar-se com ela. Assim, ocorre o rompimento de uma cláusula pétrea do cânone social vigente, pois, com os sinais trocados, é agora a mulher quem adquire, como um mero objeto, o seu marido. Celebrado o casamento de conveniência, depois de um ano de total subserviência à mulher, Seixas também recebe uma herança (milagre frequente na época do Romantismo) e resgata a sua dívida financeira, moral e afetiva com Aurélia. Os dois, que no fundo no fundo se amavam, resolvem unir, com sinceridade, os seus destinos e corações. Somente no Rio de Janeiro daqueles tempos seria possível imaginar um enredo tão rocambolesco.

No entanto, outro Rio de Janeiro, bem diferente, é mostrado no livro O cortiço, de Aluísio Azevedo. O chamado cortiço, como todos sabem, era constituído por casas de cômodos, onde vivia uma classe social trabalhadora, mas de baixa renda. Esta população meio marginalizada compunha de forma multifacetada e caleidoscópica o personagem maior do romance, que é o próprio cortiço. O livro de Aluísio Azevedo, conforme define, sucintamente, a ensaísta Lúcia Miguel-Pereira, retrata "um pedaço do Rio num importante momento de sua evolução..."

A mobilidade estrutural deste romance é informada pelos acontecimentos e pela atuação dos personagens, configurando um trepidante painel sociológico de uma parte pouco estudada da cidade no final do século XIX. Mas o espaço onde se desenvolve a ação é restrito aos exíguos limites dos muros do cortiço. Segundo análise de Jean-Yves Mérien no livro Aluísio Azevedo e sua época

O cortiço que Aluísio de Azevedo descreve fica situado em Botafogo. Não se trata de uma criação artificial: neste bairro existiam realmente cortiços no quarteirão compreendido pelas Rua São Clemente, Barão de Lucena e Barão de Macaúbas onde ainda existem vários sobrados, apesar das demolições...

O cortiço, criação e criatura tão viva como os seus habitantes, amalgama uma pluralidade étnica: branca, negra, mestiça; brasileiros, portugueses, italianos. O dia a dia desta comunidade é submetido a um tratamento romanesco, cuja matriz é possível encontrar no Naturalismo de Émile Zola.

A importância documental da obra de Aluísio Azevedo, sem abdicar do seu valor estético, propiciou a reflexão de Gilberto Freyre, em Sobrados e mocambos: "Deixou Aluísio Azevedo no seu *O cortiço* um retrato disfarçado de romance, que é menos ficção literária que documentação sociológica de uma fase e de um aspecto característicos da formação brasileira".

Ouçamos um trecho antológico deste romance em que o autor registra o zunzum, a azáfama, a barafunda no momento do despertar daquele arraial urbano:

O zunzum chegava ao seu apogeu. A fábrica de massas italianas, ali mesmo da vizinhança, começou a trabalhar, engrossando o barulho com seu arfar monótono de máquina a vapor. As corridas até a venda reproduziam-se, transformando-se num verminar constante de formigueiro assanhado. Agora no lugar das bicas, apinhavam-se latas de todos os feitios, sobressaindo as de querosene com um braço de madeira em cima, e sentindo-se o trapejar da água caindo na folha. Algumas lavadeiras enchiam já as suas tinas; outras estendiam nos coradouros a roupa que ficara de molho. Principiava o trabalho. Rompiam das gargantas os fados portugueses e as modinhas brasileiras.

João do Rio foi o pseudônimo do escritor João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, bombástico nome de batismo hoje quase desconhecido. Prolífico romancista, contista e cronista, autor, entre outros livros, de *Rosário da ilusão, Dentro da noite, A mulher e os espelhos.* Escritor visceralmente identificado com a sua cidade, deixou ele uma vasta obra não apenas ficcional, mas também de pesquisa marcada pela fotografia, em letra de forma, da vida urbana fluminense dos começos do século XX. Pesquisas que resultaram nos clássicos *A alma encantadora das ruas* e *As religiões do Rio*.

O pesquisador da nossa vida literária, escritor Brito Broca, reconhece que é difícil distinguir onde termina o trabalho jornalístico de João do Rio e começa a literatura propriamente dita. Em periódicos da época João do Rio publicou interessantes crônicas posteriormente reunidas no livro intitulado *Vida Vertiginosa*. Já no conto antológico "O bebê de tarlatana rosa," ele relata um episódio passado no Carnaval carioca. Máscaras, foliões, uma mulher fantasiada de bebê:

Que mulher! Que vibração! Tínhamos voltado ao jardim. Diante da entrada que fica fronteira à Rua Leopoldina, ela parou, hesitou. Depois, arrastou-me, atravessou a praça, metendo-nos pela rua escura e sem luz. Ao fundo, o silêncio das Belas Artes era desolador e lúgubre. Apertei-a. Ela aconchegou-se mais. Como meus olhos brilhavam. Atravessamos a Rua Luis de Camões, ficamos bem em baixo das sombras espessas do Conservatório de Música. Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente russa com a treva espancada um pouco pela luz dos combustores distantes.

Prossegue o conto neste cenário noturno de um Rio de ruas despovoadas, inspirado num clima de atmosfera gótica, modernamente chamada de *dark*, que até hoje assusta os seus leitores.

Impossível falar na ficção que desenha a cidade do Rio de Janeiro como pano de fundo sem citar Machado de Assis. Alguns autores criticaram-no por ele não ter produzido ostensiva e claramente descrições da nossa cidade. Mas é preciso reconhecer que Machado foi, primordialmente, um ficcionista de feição psicológica, visto por Augusto Meyer como um escritor subterrâneo, e que descreveu mais a alma das pessoas do que o seu entorno. No entanto, o Rio não deixa de estar presente nos trajetos em que seus personagens transitam por ruas e bairros e que, segundo Waldir Ribeiro do Val, em seu estudo *Geografia de Machado de Assis*, "vão se encaixando como um jogo de armar". A paisagem urbana na obra de Machado é levemente escamoteada para focar o enredo, com mais nitidez, nos estados e processos psíquicos e comportamentais de seus personagens. Miécio Tati, em *O Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis*, guiado pelo romancista de Capitu, revisita a Cidade no áureo período do Império, acompanhando-o pela sedutora Rua do Ouvidor e pelos bairros tradicionais, mergulhados em uma nova iluminação. Machado ficcionalmente deambula pela ainda longínqua Tijuca, viaja de bonde, penetra no interior das casas para descrever a elegância feminina, bailes, saraus, o teatro, o carnaval, os esportes, um Rio esboçado em rápidas pinceladas, visualizações transformadas pelo olhar oblíquo do romancista.

Coelho Neto, o mais festejado e o mais criticado escritor da virada do século XIX, no seu primeiro romance, *A Capital Federal*, publicado após a proclamação da República, quando o Rio deixou de ser denominado Corte, Coelho Neto narra as ilusões de um jovem chegado do interior de Minas e a sua posterior decepção com a cidade que almejava conhecer: o Rio de Janeiro. Hospedado pelo tio, que o ciceroneia turisticamente, passa o jovem Anselmo por experiências negativas que o fazem regressar à província natal, frustrado em suas ambições de ascensão social e sucesso em uma imaginada nova vida. Antes, porém, o tio explica ao sobrinho, entre outras coisas, a importância da Rua do Ouvidor, centro nevrálgico do Rio (que segundo Machado de Assis era a via-crúcis dos maridos pobres).

Diz o tio ao sobrinho provinciano:

A meu ver, a nossa forma de governo é a Rua do Ouvidor – as constituições, os figurinos e os atos de fé saem deste beco. Isto é a pia batismal que consagra fatos e homens. Esta rua ecoa todos os sucessos do mundo... As mulheres, para impor a formosura, descem e sobem a rua várias vezes.

O escritor Lima Barreto foi um dos melhores intérpretes da vida carioca. Soube criar uma enorme gama de personagens: pobres e ricos, ofendidos e humilhados, governantes e gente do povo, e tipos inesquecíveis, como Policarpo Quaresma, o nosso idealista Dom Quixote carioca, e também as marcantes figuras do escrivão Isaías Caminha e de J. M. Gonzaga de Sá.

Machado de Assis escreveu um definitivo ensaio sobre o instinto de nacionalidade, onde sugere os rumos criativos a serem seguidos pelos nossos romancistas. Lima Barreto demonstrou em mais alto grau o seu instinto da mais pura carioquice.

Transcrevo algumas linhas de Lima Barreto, em *Vida e obra de M. J. Gonzaga de Sá*, que revelam o interesse do escritor em entender a alma da nossa cidade:

Este Rio é muito estrambótico. Estende-se pra aqui, pra ali; as partes não se unem bem, vivem tão segregadas que, por mais que aumente a população, nunca apresentará o aspecto de uma grande capital, movimentada densamente.

É válido perguntar se esta segregação do Rio em partes que não se unem bem seria uma antecipação do que Zuenir Ventura denominou "a cidade partida".

Mesmo reconhecidamente um dos maiores observadores do Rio, Lima Barreto não anteviu as melhorias e as piorias (me desculpem o neologismo) do nosso atual dia a dia. Hoje, as partes segregadas (denunciadas por ele) encontram-se unidas por vias expressas, túneis, viadutos, metrô e teleféricos. A população, crescida em desmesura, aglomera-se nas ruas movimentadas. As favelas vão-se transformando, prenúncio das novas comunidades densamente habitadas. Os cidadãos cariocas de hoje, atrás de suas grades domésticas, com medo de assaltos, estarão mais unidos ou mais isolados neste início do século XXI?

Dos escritores modernos seria imperdoável não mencionar Marques Rebelo, que recriou com sensibilidade e arte a ambiência dos subúrbios. A trama do seu romance *A estrela sobe* se passa na década de 1930, a Era de Ouro do Rádio. Reconta os amores e desamores de Leniza Maier, moça suburbana que sonha obter sucesso como cantora. O mundo de Leniza é povoado por radialistas, boêmios, músicos, todos vivendo pequenos dramas narrados pelo romancista numa linguagem desataviada que não difere da usada por seus personagens.

Chegou depois a "Turma do Inferno", que fazia os acompanhamentos. E o ensaio começou. Quem canta é Nair. O cavaquinho e a clarineta funcionam com destaque. E o coro, bastante desafinado, abafa a voz da solista:

Quero morrer no pecado fazendo inveja a você...

Dulce acabara de cantar, acompanhada de Julinho ao piano e Macrino na bateria, quando Porto entrou:

- Como é que vai a "melódia"?
- Vai indo...

Imersos na atmosfera carioca não devemos esquecer autores como Luís Martins, que escreveu o romance da vida boêmia intitulado *Lapa*; ou mesmo João Antônio, autor de *Malagueta*, *perus*

e bacanaço, Malhação do Judas carioca, Leão de chácara. Para Rodrigo Lacerda, prefaciador do livro de contos O Copacabana, de João Antônio, ele foi "um observador privilegiado da vida e da alma carioca".

Lima Barreto e João Antônio transformaram a realidade do submundo do Rio em uma literatura híbrida, entre o conto, a crônica e a reportagem. Alfredo Bosi, ao prefaciar o livro Abraçado ao meu rancor, viu que "estendia-se de novo sobre os passos de João Antônio a sombra irada de Lima Barreto".

Neste livro, Abraçado ao meu rancor, alguns tipos populares foram fotografados por João Antônio na Kodak da sátira e na ginga da gíria serelepe e onomatopaica:

as comadres faladeiras faziam rodinhas do ti-ti-ti, do pó-pó-pó, do diz-que-diz-que novidadeiro e da fofocalha no mexericar à boca pequena...

De Sérgio Porto, carioca da gema, criador do seu satírico *alter ego* Stanilaw Ponte Preta, lemos os saborosos contos picarescos de As cariocas, escritos em estilo ameno, permeado por um travesso espírito de gozação e fina ironia ao criticar sempre o lado risível dos acontecimentos da cidade.

Rubem Braga, o nosso sabiá da crônica, escreveu inúmeros poemas em prosa, verdadeiras louvações à cidade do Rio de Janeiro. Mas, presenciando as iniquidades e os despautérios perpetrados pela vaidosa princesinha do mar, como Copacabana era antigamente chamada, também escreveu, num exaltado tom bíblico, esta apocalíptica maldição ao bairro, numa metafórica comparação às pecaminosas cidades Sodoma e Gomorra, e condenando Copacabana ao fogo e à água, como purificação de seus devassos costumes:

Ai de ti, Copacabana, porque eu já fiz o sinal bem claro de que é chegada a véspera de teu dia, e tu não viste; porém minha voz te abalará até as entranhas.

Ai de ti, Copacabana, porque a ti chamaram Princesa do Mar, e cingiram tua fronte com uma coroa de mentiras; e deste risadas ébrias e vãs no seio da noite.

Já movi o mar de uma parte e de outra parte, e suas ondas tomaram o Leme e o Arpoador, e tu não viste este sinal; estás perdida e cega no meio de tuas iniquidades e de tua malícia.

Sem Leme, quem te governará? Foste iníqua perante o oceano, e o oceano mandará sobre ti a multidão de suas ondas.

Ai daqueles que passam em seus cadilaques buzinando alto, pois não terão tanta pressa quando virem pela frente a hora da provação.

Tuas donzelas se estendem na areia e passam no corpo óleos odoríferos para tostar a tez, e teus mancebos fazem das lambretas instrumentos de concupiscência.

Antes de te perder eu agravarei a tua demência – ai de ti, Copacabana! Os gentios de teus morros descerão uivando sobre ti, e os canhões de teu próprio Forte se voltarão contra teu corpo, e troarão; mas a água salgada levará milênios para lavar os teus pecados de um só verão.

Pois grande foi a tua vaidade, Copacabana, e fundas foram as tuas mazelas; já se incendiou o Vogue, e não viste o sinal, e já mandei tragar as areias do Leme e ainda não vês o sinal. Pois o fogo e a água te consumirão.

Rapidamente, à vol d'oiseau, viajamos literariamente pelas paisagens, ruas e cenários do Rio de Janeiro revelados através da magia da ficção e da crônica. Neste ano de 2015 estão sendo comemorados os 450 anos desta confusa metrópole, bela e violenta, que ostenta com orgulho o nome do seu Santo Padroeiro: a mui leal e heroica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

CLÁUDIO MURILO LEAL, poeta e ensaísta, é Doutor em Letras. Professor aposentado da Faculdade de Letras da UFRJ. Lecionou nas universidades de Brasília, de Essex, Inglaterra e Tolouse-Le-Mirail, França. Foi Diretor do Colégio Universitário Casa do Brasil, em Madri, e Presidente do PEN Clube do Brasil. Autor de mais de 20 livros, entre eles *Caderno de Proust*, que recebeu o Prêmio Nacional de Literatura do Instituto Nacional do Livro. É vice-presidente da Academia Carioca de Letras – ocupante da cadeira 22.





A VOZ DA LÍRICA URBANA CARIOCA DE REYNALDO VALINHO ALVAREZ DELIA CAMBEIRO

1 EM BUSCA DO POETA

A Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro já viu a data de sua fundação confirmada em 1º de março, em vez de 20 de janeiro; São Sebastião é, para uns, uma deferência ao rei de Portugal; para outros, homenagem ao dia do padroeiro; dados históricos ainda dão-nos conta da fundação da cidade provocada pela ação dos portugueses contra os franceses, interessados em invadir o litoral carioca e estabelecer os marcos da França Antártica. Dúvidas e dados históricos podem, talvez, provocar continuados questionamentos, às vezes, labirínticos e intermináveis. Nos 450 anos da cidade, porém, é certeza indiscutível de que a voz de arte maior e riqueza estética a falar do Rio de Janeiro pertence ao poeta trilingue Reynaldo Valinho Alvarez, um carioca descendente de imigrantes galegos. Estes laços entre Europa e Novo Mundo ultrapassam a vivência particular e mergulham de modo introspectivo em *Das rias ao mar oceano* (2000, p. 41-42):

(...)

Um longo périplo une meu destino ao do Rio e da ria, sobre o dorso da montaria atlântica, domada por quatro gerações de cavaleiros que apearam no chão da Guanabara.

Quando nasci, os fogos de janeiro raiavam na manhã da Epifania.
Os tambores bem perto anunciavam o carnaval vindouro, oferecido à República Nova que chegara, conduzida nos braços dos lanceiros.

 (\ldots)

Valinho é o poeta brasileiro mais agraciado com prêmios no país e no exterior: Camaiore (Itália), Jabuti, Golfinho de Ouro, Cruz e Souza, Fundação Biblioteca Nacional, Fray Luis de León (Espanha) e muitos outros. Sua obra foi traduzida em galego, espanhol, francês, sueco, inglês, italiano, persa, macedônio e dentre tantas citamos apenas: Cidade em grito (sueco), Das rias ao mar oceano; A faca pelo fio de que constam Galope do tempo, O continente e a ilha, O sol nas entranhas, Solo e subsolo, O solitário gesto de viver, Canto em si e outros cantos, Lavradio, que agrupa Lavradio, Noite sobre dia, Janeiros como rios e O desembarque; Manual de conduta (italiano); Corta a noite um gemido; Diáspora ou aprendiz de galego (galego); Le temps et la pierre, El último día e El aullido y los perros (ambos em espanhol). Devemos ressaltar, em meio a uma vasta obra, o livro Canto em si, construído com aguçada técnica criativa e por tratar-se de obra emblemática na poesia nacional e internacional. Canto em si, que recebeu o Prêmio Fernando Chinaglia em 1977, foi publicado em 1979 e reeditado em 2000, na forma de uma coletânea incluindo duas outras obras: Canto raso e O solitário gesto de viver. Consideramos Canto em si uma das mais criativas experiências formais acontecidas modernamente no Brasil e acrescentamos que, depois de Valinho, outros seguiram sua direção criadora. Todos os poemas são construídos em 6 estrofes, cada uma com um número crescente de versos: a primeira, em dísticos; a segunda, em tercetos; a terceira, em quartetos, e assim por diante, até chegar à sexta estrofe com sete versos.

A lírica reynaldiana, plena de marcas introspectivas, expressa ainda aguda dicção urbana rendada por vigoroso ritmo. Por vezes, acrescenta aos versos de foro lírico um mordaz acento de teor social, extravasa um dolorido sentimento de espanto e indignação frente à miséria humana, no cenário da cidade. Há muito, as cidades são objeto de pesquisa de todas as áreas, quanto à poesia, o cenário que prendeu nossa atenção está montado pelo processo de revelação do real na linguagem artística, pelos reflexos de uma apropriação do mundo. É importante pontuar que desse processo aflora um farto material de cunho social, em que vislumbramos uma cidade endurecida, cuja memória foi extirpada de seu passado; em que se combinam as vias do tempo histórico dos habitantes com referência a seus modos de ser; ainda as do tempo interno, tão arraigado às raízes pessoais. Falamos de ricos filamentos vigorosamente enodados nos poemas e, assim, do diagrama seco e tosco da cidade como objeto social, o poeta carioca retira a riqueza a ser constatada nos poemas que selecionamos, aliás, com grande dificuldade, pois tamanho é o entremeado de beleza e técnica guardada nessa obra, que tanto nos toca.

A poesia urbana de Valinho se debruça sobre o anônimo homem das metrópoles, esteja ele nos escritórios, nos salões, nos bairros urbanizados ou nas favelas. Esse eu buscador de poesia nas cinzentas veredas de ruas lança um penetrante olhar sobre o mundo e tenta desvendar liricamente o que chega até ele. Muitas vezes, tomado de espanto com o percebido – a moderna vida anônima das cidades com misérias humana e social –, enche-se de amargura e desolação, ao captar, por exemplo, em *Lavradio* (2004, p. 112), a triste vibração "do urro geral dos seres semoventes": vibração que se alaga, que se afoga em um sentimento de amargura e solidão. Durante nossas incursões anteriores de estudo na obra do bardo carioca, percebemos, em vários poemas, a constância de uma temática que nos sugere o fluxo angustiado de homens empare-

dados no Rio megalópole. Na busca de se apropriar dos convulsionados batimentos da urbe, Valinho faz com que sua poesia manifeste a plenitude da realidade. Nessa lida poética, em que o olhar do Eu lírico invade o inacreditável vespeiro das ruas, esconde-se humano desejo de um reinado de felicidade, tão distante da incessante agitação observada e alvo de amargurada crítica expressa na palavra poética. Nos poemas urbanos, intervém uma constante mas não aparente alusão ao sentido de felicidade a pulsar na brecha de sua falta. E a felicidade se imiscui entre as vozes ressonantes dos versos, cujos sons provêm da indagação ético-filosófico-existencial neles enraizada, tão fortemente percebida na lírica urbana.

Valinho equilibra em sua arte temáticas e formas voltadas para a contemporaneidade e nela plasma um corpo textual com experiências audaciosas, em perfeita convivência de versos longos, breves, brancos, rimados, formadores de estrofes bastante diversas. A raiz de sua construção poética seguiu o chão da poesia elaborada e eternizada pela tradição, que o levou à laboriosa arquitetura da lírica e, assim, buscou outras formas. Com o fito de efetuar meticuloso trabalho de constante aperfeiçoamento, o soneto, seja na célebre divisão estrófica italiana e inglesa, ou na reatualizada de uma só estrofe, ganhou largo espaço em sua obra. Vejamos uma reatualização, em "Janeiros como rios", terceira parte de Lavradio (2004, p. 121). Aqui surge a forma soneto reatualizada em 80 poemas, apresentados nas conhecidas estrofes de 14 versos. A referência simbólica à cidade do Rio de Janeiro vem carregada de profundo olhar pessimista sobre o fragmentador frenesi da metrópole:

O silêncio do medo desce à rua e fere cada mente com a pua que fura crânios dia e noite. Os tiros distribuem gemidos e suspiros pela cidade adormecida e exangue, cansada de lamber o próprio sangue, como vampiro de si mesma, harpia que se nutre da caça, calma e fria no bicar sua presa. A inerme presa é a própria cidade. Com rudeza, ele se come, essa cidade. Os dentes são como fecundíssimas sementes a plantar por aí, em cada porta, a visita fatal da carne morta.

Nesse confronto da técnica rigorosa e do sentimento lírico, sentimos pulsar o "esprit de géométrie" e o "esprit de finesse", de que nos fala Blaise Pascal¹. O primeiro se exerce em ritmo e tom rigorosos, ligados à cerebração, cujo objetivo é a construção do objeto; já o segundo se trança com

¹ Blaise Pascal, *Pensées*. Paris: Flammarion, 1993.

as forças de marcas contraditórias, ambíguas, imaginativas, conotativas, polivalentes, não objetivas, pertencentes ao domínio do coração. Com tais conceitos, desejamos o aprofundamento da busca do ser humano na poesia de Valinho e sua imaginação do espaço urbano. Nosso apelo ao filósofo e cientista francês, do século XVII, enriquece a investigação, devido à distinção pascaliana entre os dois princípios elaborados em suas *Pensées*. O encontro entre o sentir – princípio lírico – e o pensar – princípio técnico – tem como resultado o rigor estético eternizado na lírica reynaldiana.

2 O ENCONTRO COM O POETA

No desejo de trazer à luz o engenho poético de Valinho, focalizaremos nossa atenção no traçado das linhas da cidade e nele perseguiremos a figura do homem. Com isso, estaremos no encalço da expressão e da fala do estranho contidas na linguagem criativa, visto que só ela faz vazar o singular, ou seja, o estranho do literário. E sobre a busca desses rastros, Manuel Rivas Barrós, mais conhecido como Manuel Rivas, pensa que "O máis estraño anda á procura dunha boca. E esa boca, a do máis estraño (o máis formidábel, o máis abraiante, o máis terríbel), é a boca da literatura". (2009, p. 9). E dessa boca saiu e ainda sai a criação reynaldiana. Apreender, através dessa mágica boca, o corpo da cidade e o corpo humano, constantemente sugeridos na obra de Valinho, consideramos um trabalho verdadeiramente sedutor, porque realçará textos seminais da criação desse nosso modelar poeta da literatura brasileira e mundial. Em O sol nas entranhas, inserido em A faca pelo fio (1999, p. 211), apresenta-se um triste cenário da miséria humana, no poema "Visão do Éden na mira do tresoitão", em que os homens se encaram na intimidadora força de uma arma. No corpo dessa nostálgica lembrança poetizada, eternizaram--se conhecidos estabelecimentos situados em ruas do centro do Rio de Janeiro como matéria literária, porém, junto com a arma que espreita. Quem não conhecera os pontos da cidade e nomes eternizados na poesia – lojas, livrarias, sebos, ruas, escritores, igrejas, antigos morros e cidadãos conhecidos - poderá saborear o movimento cultural da cidade do Rio de Janeiro nesses nostálgicos versos. Se de tais referências algumas já não existem, a mira do revólver, entretanto, permanece na cidade. No poema, coexistem memória doce e realidade amarga da ameaça:

procuro um retalho do que vi ser em lojas empoeiradas há um resto de sangue ainda quente na sobrevivência desses velhos balcões envidraçados

 (\ldots)

república do líbano luís de camões regente feijó ali a cedofeita a menor sapataria do rio e a que mais caro vende ali na buenos aires garcia coutinho ltda. trocou os couros pelos plásticos e acabou morrendo sem plástica nem nada

o bar éden tinha um proprietário oliveira que vinha cumprimentar meu avô pressurosamente as missas rezavam-se no santíssimo sacramento os sinos reboando sobre a avenida passos e a praça tiradentes

na igreja da lampadosa machado foi sacristão que coisa interessante imaginem que morava no morro da providência ou era do livramento vejam quanta história e ainda tem colombo só não existem mais os sebos da são josé e veja só o lima barreto na briguiet a eneida com o carlos ribeiro na livraria são josé e olha só que pena acabaram com todo o lado da quaresma

meu Deus que cidade alencarina machadiana barretiana tão marques rebelo & rodrigueseana

vá passando o dinheiro que isto aqui é um assalto

Um Rio de Janeiro redesenhado em seu litoral, com locais em voga durante tempos também já desaparecidos, vem, outra vez, cartografado em "Praia das virtudes", (em que só o 2º e o 4º versos são rimados), pertencente a *Lavradio* (2004, p. 45):

o bordado dos dias traz à tona o mar submerso em obscura zona

encerrada em barrentos ataúdes dorme a praia aterrada das virtudes

onde crianças descobriam conchas dormem agora vãs lembranças tronchas

dorme seu sono sob as pedras rudes a rejeitada praia das virtudes O crescimento constante da vida no urbano espaço de confluências humanas, somado ao ir e vir resultante de fatores do mundo industrial, social e comercial, inauguraram uma fase nova e intransigente nos mecanismos de uma intervenção plástica na cidade. Mudanças e melancolias se repetem no poema "O largo de Catumbi à luz de Pixinguinha" pertencente ao livro O sol nas entranhas (1982, p. 33):

já não verei pixinguinha atravessando o largo de catumbi vestido de pijama

nem galinhas e pombos ciscando entre os paralelepípedos do supracitado logradouro público nem o cemitério é o mesmo com defuntos sempre diferentes a morte é cansativa e tediosa mas os mortos não se repetem

os defuntos da família estão enterrados no metrô do catete os valões rasgados da cinelândia a botafogo o esgoto na água potável o telefone paralisado a luz temporariamente apagada como os faróis da voz do brasil a força esvaída dos elevadores o imenso intestino cortando cabos e encanamentos a galeria de concreto a porção retal da cidade

caparam o lado direito de catumbi e itapiru castraram o lado esquerdo do catete na cidade cada vez mais tentacular menos testicular

com engenho e sem arte emascularam a macheza do rio-mar

No poema "O umbigo", também de *Lavradio* (p. 45) a urbanização e as contingências sociais causadas ainda pelo crescimento do Rio de Janeiro deram um novo papel a um conhecido canto de rua no centro da cidade. Antiga morada da clausura voluntária, pois desejada para abrigo espiritual, agora contém homens ou em farda ou em desalinho de opinião. Este poema retoma, também, antigos prédios em antigos logradouros do Rio de Janeiro:

foram frades barbonos que fundaram

o convento e eram donos dessa rua que se chamou mais tarde de evaristo da veiga o jornalista independente que enfrentava o imperador não mais príncipe regente

esses barbonos foram pioneiros em plantar cafeeiros

onde fora o convento era a polícia e a cada movimento por notícia dava a sirene o toque barulhento a anunciar prisões de vermelhos ou verdes levados aos quartéis das cores auriverdes

sem água e com fumaça a rua unia os arcos à avenida e era a via umbilical que te ligava ao mundo então menos profundo

No segmento 24, de "Noite sobre dia", constante de Lavradio (2004, p. 70), a cidade é goela que engole, devora, sem dó, a poesia do bardo citadino sem ter a quem se dirigir: o poeta não tem mais lugar na cidade, ele "(...) recolhe do chão as árias mortas".

a cidade te engole como a um fardo carregas a ilusão de que a transportas

é tola a íntima espera que confortas como para animar o passo tardo

já cruza o ar o invisível dardo que muros atravessa e fura portas

cala teu canto ó citadino bardo e recolhe do chão as árias mortas

No livro *Canto em si*, a cuja importância já nos referimos anteriormente, o segmento 13 (2000, p. 39) é a nova "Canção do exílio" reynaldiana:

As aves que gorjeiam na calçada não cantam como as aves do vizinho.

Nas áreas de serviço, entre gaiolas há troca de atenções, os bichos comem, prisioneiros do estômago viciado.

Não se luta e, se há grito, a primazia é que se exige, não o elementar e sofrido direito de comer que inflama os livres pássaros da rua.

Em janelas, varandas, coberturas, nas áreas de serviço, nas garagens, há pássaros urbanos acalmados, às vezes esquecidos do cantar devido pelo alpiste recebido.

Os outros, que estão livres, se aturdiram com o grito metálico das máquinas e soltam poucas vezes o seu canto entre muros, fumaças e canteiros de obras que se escancaram como chagas, na cirurgia imposta à urbe doente.

Os pássaros não cantam como anteontem talvez porque os ouvidos já não ouvem do jeito com que ouviam até ontem e guardam cada canto com a história que todo canto teve e que a memória

ainda insiste em reter, mesmo que o canto não se distinga mais, entre área e rua.

Já o poema "Robinson Crusoé no meio da tempestade", incluído em As portas (c)erradas da percepção, quarta parte de O sol nas entranhas (1982, p. 60-61) é a confissão de uma alma sozinha, convulsionada em sua tempestade interior. Nos entremeios ouvimos a confissão de um náufrago da cidade, que se abre em monólogo reflexivo com seu mundo-ilha quotidiano, emparedado dentro da sala de trabalho. Essa ilha fica, na imaginação poética, no alto de um prédio no centro da cidade do Rio de Janeiro, entre a Candelária e Ipanema. Vamos a esse Robinson Crusoé do asfalto, outro magnífico poema de Valinho:

aqui de onde estou escuto as buzinas do trânsito congestionado

chove devagar nesta noite de quinta-feira são dezoito horas e vinte e cinco minutos e apesar de as janelas estarem fechadas neste décimo oitavo andar as buzinas chegam como urros desesperados até mim

 (\dots) chamarei o motorista da companhia e seguirei solitário de qualquer modo estarei ilhado no meio do tráfego estarei ilhado dentro de mim estarei ilhado não sou mais que uma ilha sem comunicação com o continente

(...) estou largado aqui perdido nesta ilha de caos e solidão perplexo para sempre assistindo à perda corrosiva da memória

 (\dots) aqui onde me escondo não me liberto de mim e caio prisioneiro de meu profundo terror

nesta noite de chuva quero um conhaque e não o tenho

o que tenho é um estômago vazio esperando pela longa viagem para ipanema pela ginástica corretiva antes do banho pelo banho antes do jantar pelo jantar antes de tudo

estou condenado a esperar que a chuva passe e o tráfego melhore

estou condenado à solidão desta ilha enquanto a máquina se agita num voo de gaivota

A recorrente atmosfera de absurdo, impressa na poesia de Valinho, encontra-se no poema "A grande corrida de touros", em que a voz lírica se debate presa no picadeiro da cidade, ainda no fluxo entre Ipanema e a Candelária – microcosmo de mentiras, via insuportável e inexorável cadafalso. Insiste no poema a metáfora do mundo cruel:

levantarei amanhã com as costas doloridas mal-humorado e indisposto para enfrentar o trabalho

sim para enfrentar

porque terei de pegá-lo como se pega um touro pelos chifres

e por que tem de ser assim e não de outra maneira?

sinto dores lombares a coluna me incomoda

por que me incomoda a coluna se não me curvo ou é porque não me curvo que me incomoda a coluna?

estou farto de fazer sempre o mesmo papel mas não sei fazer outro papel que não o papel que querem que eu faça

estou cansado de mentiras mas não sei se suportarei a verdade

quem poderá suportá-la nesta manhã de trânsito congestionado entre ipanema e a candelária?

3 À GUISA DE CONCLUSÃO

Com este poema, chegamos ao final do trabalho. Retomamos, então, para assinalar que na lírica urbana revnaldiana se manifesta a desconcertante realidade de uma rua, uma praça, um bairro, da cidade do Rio de Janeiro, cujos habitantes transitam indiferenciados, em meio a uma inquieta multidão. Representadas estão aglomerações humanas a se deslocarem e a se acotovelarem na cidade apinhada de gente. Tanta gente, porém, a multidão transita sem se falar, sem afetividade possível na urbe congestionada, que, tragicamente, mostra seu desconcerto com o mundo. Tais desacertos tocam na sensibilidade das cordas líricas e, como resultado, emergem dos desenhos poéticos reynaldianos ecos de simbólica lástima do sofrimento humano.

BIBLIOGRAFIA:

ALVAREZ, Reynaldo Valinho. A faca pelo fio . Poemas reunidos. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Imag Editora, 1999.
———. Canto em si. Rio de Janeiro: Barcarola, 2000.
——. Cidade em grito. Rio de Janeiro: Danúbio Editora, 1973.
———. Corta a noite um gemido. Rio de Janeiro: Myrrha, 2007.
———. Das rias ao mar oceano. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2000.
——. Diáspora ou aprendiz de galego. Rio de Janeiro: Contraste, 2008.
——. El aullido y los perros. Rio de Janeiro: Contraste, 2009.
——. El último día. Rio de Janeiro: Contraste, 2009.
———. Lavradio. Rio de Janeiro: Myrrha, 2004.
——. Manual de conduta. Rio de Janeiro: Contraste, 2008.
RIVAS BARRÓS, Manuel. A boca da literatura. Memoria, ecoloxía, lingua. A Coruña: Real Academia Galega, 2009

DELIA CAMBEIRO. Membro do Pen Clube do Brasil; Professora Associada IL-UERJ; Procientista UERJ/FAPERJ; Pós-doutora em Literatura Comparada pela Universidade de A Coruña (Espanha); Cursos ministrados na Pós-graduação stricto sensu do IL/UERJ; artigos, capítulos de livros e livros completos publicados; Ex-professora de Língua e Literatura da Alliance Française do Rio de Janeiro; Tradutora.

Avenida Beira Mar tomada do Palácio Monroe, Rio de Janeiro, Brasil - Augusto Malta - 1906. Arquivo G. Ermakoff.

A CIDADE DO RIO DE JANEIRO E A FICÇÃO MACHADIANA Domício Proença Filho

achado de Assis nasceu, viveu e conviveu na mui leal e heroica Cidade São Sebastião do Rio de Janeiro. Com breves temporadas em Friburgo para tratamento de saúde. De 1839, data do seu nascimento, a 1908, quando faleceu.

Machado conhece a sua cidade. Nela escreve e nela trabalha. Dela e de suas vivências retira muito de matéria básica para a construção dos nove romances e dos mais de duzentos contos que escreveu. A marca desse aproveitamento é a singularidade. A começar do destaque que concede à reflexão. Antes dele e ainda no seu tempo, privilegia-se, na literatura brasileira, o romance centrado na ação.

Assim situado, o Rio de Janeiro participa significativamente de sua produção literária, mas para além da condição meramente circunstancial de pano de fundo.

É o que acontece também com a casa, vale dizer o ambiente familiar que, ao seu tempo, na cidade se configura.

Exemplifico inicialmente com Dom Casmurro.

A narrativa situa os personagens e os acontecimentos basicamente no espaço familiar dos dois principais atores da trama. Muito mais na casa de Bentinho. Não nos esqueça da diferença que separa as duas famílias.

A casa é o lugar objetivamente retratado que traz explícita uma imagem da vida e das relações familiares, a família nuclear, com seus parentes e aderentes, escravos, vizinhos, relações de micropoder e dependências. Implícita, uma projeção das relações sociais que marcam a realidade brasileira naquela época.

O dr. Bento Santiago, Bentinho para os íntimos, filho de família abastada, informa-nos dos hábitos das pessoas da casa, o jogo de gamão, a leitura em voz alta, a reza.

Sua casa emerge da narrativa como um símbolo, como uma extensão dele mesmo. Nesse sentido, contribui para a configuração do personagem e de suas relações.

Repare-se: a casa de Capitu é mais modesta, e sua família, de classe média e pai funcionário público, funciona como contraponto e elemento indiciador na construção da moça dos olhos de água. A assunção do duvidoso adultério não ultrapassa as portas da residência e os limites do ambiente familiar. É necessário abrigá-lo na soberania da aparência.

Essa circunstância deixa perceber o microcosmo da casa internalizada na estrutura ficcional.

A ampla residência dos Santiago e o sobrado da família de Capitu, inseridos na realidade urbana carioca, convertem-se, por outro lado, em indiciadores de estamentos sociais diversos. Abrem-se, sobretudo, à contextualização dos conflitos existenciais nuclearizadores da narrativa.

Vale lembrar ainda a tentativa de Bento Santiago de reproduzir no Engenho Novo a antiga casa de Matacavalos, atual Rua do Riachuelo, e sua integração na trama como elemento explicitador: "com o fim evidente de atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência".

A casa não é mero cenário. Funciona como ponto de partida para a explicitação do resgate na memória, evidenciado no texto do romance e ao final fraturado. Como constata o próprio narrador: "Se o rosto é igual, a fisionomia é diferente".

A vida da cidade é, nessa direção, também mobilizada. Lembrem-nos a presença do teatro, onde se representava *Otelo*, de Shakespeare, e a vinculação da peça com o núcleo da trama. E também o episódio da procissão do Santíssimo. O ato religioso é pretexto para a disputa entre José Dias e o pai de Capitu pelo privilégio de conduzir as varas do pálio.

Se a casa presentifica-se como espaço central da ação no *Dom Casmurro*, as *Memórias póstumas de Brás Cubas* a associam ao espaço da rua e da vida social carioca.

A relação de Brás e de Virgília extrapolam os espaços das moradas de ambos para o ninho de amor discreto em outro logradouro, outra casa. O adultério abriga-se na discrição. Assumido, contraponteia com os valores comunitários dominantes. Assim situada, a casa se torna cúmplice da transgressão.

A objetividade preside, na história de Bentinho, as descrições de aspectos citadinos, seja na condição de paisagem, pano de fundo, seja de acontecimentos definidores da cara da realidade.

Com tal procedimento, o escritor adota uma técnica comum ao chamado romance de costumes, presença forte na literatura brasileira de então e de que as *Memórias de um sargento de milícias*, e os "perfis de mulher" de José de Alencar, em especial o romance *Senhora*, são exemplos marcantes. Machado, entretanto, não confere ênfase à cor local, nem enfatiza essa modalidade de prosa ficcional.

À luz desse posicionamento, a narrativa do inseguro ex-marido de Capitu nos conduz ao centro, ao Flamengo, à Glória, ao Engenho Novo, à Floresta da Tijuca.

Dá-nos, entre outras, notícia simpática do passeio do imperador, da citada procissão do Santíssimo, da frequência do banho de mar, que acaba matando o temerário Escobar na praia do Flamengo. Fala das igrejas: Candelária, São Francisco, Santo Antônio dos Pobres; da ida à missa, do Seminário São José, trata da moda feminina. Oferece-nos, internalizado na narrativa, um panorama da vida provinciana do Rio de Janeiro da época. O pronunciamento de Guiomar, em *Quincas Borba*, é, nesse sentido, elucidativo: para ela, como para muitos, todo viver que não fosse a faustosa vida da corte era matéria de repugnância.

Havia a ameaça das mazelas, assustadoras, mas, assinala Miécio Tati, "A Corte se divertia: bailava-se, cantava-se, passeava-se, ia-se ao teatro... O cassino abria seus salões, como os abria o clube, como os abria o Congresso, todos os três fluminenses, no nome e na alma. Eram os tempos homéricos do Teatro Lírico.".

Os personagens machadianos circulam por esses espaços e pelas ruas cariocas do seu tempo. Para citar dois exemplos: A Rua Direita, atual Primeiro de Março, está no Memorial de Aires; a Rua de Matacavalos, hoje Riachuelo, no *Dom Casmurro*.

Machado propicia ao leitor uma imagem viva e objetiva da azáfama que a elas é peculiar. É o espaço de vivência social dos seus personagens. Notadamente a Rua do Ouvidor, rua-síntese da Cidade à época. Foco irradiador de notícias e fofocas, "point" obrigatório da jeunesse dorée e de algumas cabeças grisalhas. Centro de mobilizações políticas, de encontros de negócios. Preferentemente de uma a cinco da tarde. Daí em diante, não era de bom gosto frequentá-la. Ali se presentifica também a visão extasiada do operário.

A rua, na prosa machadiana, possibilita uma visão crítica da sociedade carioca.

Mas nem só de ruas se faz a ambiência de suas narrativas. Seu texto nos conduz também a logradouros e a bairros nucleares do Rio.

No destaque, o centro da cidade. O Cais Pharoux, na atual Praça XV, e o Paço Imperial figuram em Quincas Borba; o Morro do Castelo, a Ilha Fiscal, o Largo da Carioca, o Largo de São Francisco, o Passeio Público são frequentados em Esaú e Jacó; os personagens de Dom Casmurro passeiam no Largo da Lapa.

Entre os bairros, o Flamengo, a Tijuca, o Engenho Novo encontram-se no Dom Casmurro; a mesma Tijuca, e mais Botafogo figuram em Quincas Borba; Copacabana e o Catete são visitados em Esaú e Jacó; a Gamboa figura nas Memórias póstumas de Brás Cubas; Laranjeiras aparece em Ressurreição.

Nem faltam as mazelas urbanas do tempo. Como a varíola que acomete Marcela, nas Memórias póstumas de Brás Cubas, o tifo que mata Natividade, a mãe dos gêmeos Pedro e Paulo, em Esaú e Jacó, as enchentes que entopem as valas e alagam as ruas. Essas, aliás, se convertem em assuntos de suas crônicas.

Repare-se: um exemplo também significativo ilumina um dos fundamentos do drama do dr. Bento, ainda que com uma ponta de fina ironia: é uma História dos Subúrbios que mobiliza a intenção dele na direção do preenchimento do seu vazio existencial. Ele opta por contar a sua vida.

Os contos ampliam esses espaços. Como os romances, centralizam-se na atitude e no sentir dos personagens, elementos mobilizadores da reflexão. Importa mais a análise de uma situação do que a situação em si mesma. O contista trabalha generalizações conceituais, centradas sempre na natureza do ser humano.

A pena do escritor sintetiza, organiza, espelha, ironiza.

Mas isso tudo diz pouco, em sua configuração caracterizada no discurso manifesto.

A Cidade presentifica-se na obra de Machado à luz da descrição objetiva. É fruto da observação de um olhar agudo. Não se reveste de idealizações ou de caráter condicionador ou determinista. Tampouco constitui retratos marcados pelo juízo crítico do autor. É, em tais termos, imagem da realidade carioca do seu tempo e de um tempo anterior a ele.

Essa realidade em que seus personagens vivem e sobrevivem ultrapassa a condição de elemento garantidor de verossimilhança ou do chamado realismo de detalhe. A paisagem urbana, o giro dos personagens pelas ruas e pelos bairros, as descrições importam menos como espelho: valem muito mais como alimentadoras de imaginário. Contribuem para a construção do que chamo, há algum tempo, de carioquismo, o modo de ser carioca.

Mitificada pela narrativa, à realidade concreta das ruas com sua agitação e seu burburinho sobrepõe-se a aura que leva Rubião, por exemplo, apesar de todas as mazelas não escondidas pelo ficcionista, a deixar a tranquilidade de Barbacena e escolher o Rio para desfrutar da herança de Quincas Borba.

A casa abre-se à emergência de conflitos, à mobilização do mundo interior dos personagens. A rua possibilita a explicitação de relações do indivíduo como ser individual, como ser social e como ser humano. No caso de Machado, para além da superfície do texto, instauram ambas espaços de crítica.

O Rio de Janeiro de suas narrativas nos chega metonimicamente numa visão restrita. Em destaque o pequeno mundo da burguesia carioca de sua época. Em contraponto com um ou outro aspecto mais popular, como briga de galos, festas comunitárias, religiosas ou leigas.

Nas malhas da narrativa, os personagens se definem por aspectos físicos e psicológicos com que são concretizados pela pena do autor e sobretudo pelo jogo de relações que entre eles se estabelece, no ambiente da casa, no âmbito da Cidade.

Tais relações se situam, de um lado, no nível das ações e dos conflitos gerados na trama: envolvem retratos e relacionamentos, no plano romanesco. De outro, situam-se na projeção de dimensões sociais internalizadas no texto, selecionadas pelo autor.

Nesse sentido, a narrativa machadiana, na sua polissemia, vai muito além, ao integrar a realidade domiciliar e urbana a espaços reflexivos.

No nível do discurso manifesto, as referências ao ambiente histórico-social situam a ação no tempo e no espaço. Em tal direção, evidenciam a estreita relação entre a cidade e o modo de vida que nela se desenvolve. Convertem-se em espaço aberto à crítica e à denúncia. Configuram conflitos familiares de caráter universal. Reduplicam a realidade social e a ideologia predominante na época. Deixam perceber também peculiaridades do uso carioca do idioma, ao longo do período retratado no texto. Cito, a propósito destas últimas, expressões garimpadas por Sílvio Castro, como "carioca da gema"; "ler de cadeira"; "dizer missa atrás das portas"; "andar cosido às saias"; "o gás virou lamparina"; "salvar o pai da forca"; "rasgar o capote (desvendar um mistério)"; "quem nunca comeu azeite, quando come se lambuza".

Do silêncio do texto, da latência do discurso, emerge, sobreposta e relevante, uma multiplicidade de temas. Entre outros, o ciúme, a dúvida, o ressentimento, a fratura do resgate, a fatalidade da infelicidade do ser humano; a ditadura da aparência; a inexorabilidade do destino; a dissimulação do erotismo feminino; a ambiguidade e o fazer do romance; a vitória

do conservadorismo; o desvendamento da linguagem jurídica, o relativismo do comportamento humano.

Na internalização da realidade urbana e social configurada em sua ficção articulam-se aspectos ambientais e sociais imediatos e configurações universalizantes. A via desse processo é a constante reflexão.

A obra de Machado de Assis, entretanto, não é um espelho explícito e totalizante do Brasil ou do Rio de Janeiro em que vive.

Seus romances e contos são o resultado do que ele *pensa* sobre a realidade. O escritor reflete sobre essa realidade e cria situações ficcionais brasileira e cariocamente situadas, orientadas para essa reflexão e não simplesmente como reduplicação da realidade observada. E tudo se faz numa linguagem literária de marcada brasilidade.

Nenhum aspecto é inocente no tecido de uma narrativa ficcional realmente significativa.

A ficção machadiana articula, com rara mestria, a dimensão documental, a dimensão social, a dimensão metafísica, a dimensão do imaginário, integradas na dimensão da linguagem.

A visão configurada nos textos termina por introjetar-se na mente dos leitores e contribui para o desenho da identidade cultural do ser comunitário e da própria realidade urbana que ele privilegia.

A Cidade mobiliza o comportamento dos protagonistas como pessoas, como atores de suas histórias. O que ressalta na obra de Machado é o privilegiar os seus comportamentos, sua humanidade.

A vida carioca presentificada nos seus textos abre-se ao olhar do leitor. O sentido que se abriga no texto de que ela é parte integrante é mediado pelo intervalo moral e estilístico; obriga a leitura a direcionar-se para a dimensão reflexiva, para não encurtar o caminho da interpretação. Instaura-se além do empirismo. É o que garante a representatividade, a atualidade e a permanência da ficção do Bruxo do Cosme Velho.

A casa, a rua, a vida urbana, marcadas de carioquicidade integram o Rio de Janeiro na obra de Machado de Assis e contribuem para integrar a Cidade Maravilhosa no imaginário nacional.

E tudo isso se faz com a palavra no discurso da literatura. Como ele conscientemente assume: "Nem descuido, nem artifício: arte".

DOMÍCIO PROENÇA FILHO é Professor Emérito da UFF, Doutor e Livre-Docente em Literatura Brasileira, ficcionista, poeta e crítico literário. Publicou dezenas de livros, entre eles, na área da poesia, O risco jogo, Oratório dos Inconfidentes, Dionísio esfacelado (Quilombo dos Palmares); e, no âmbito da ficção, o romance Capitu - memórias póstumas e Breves estórias de Vera Cruz das Almas. Publicou também Nova ortografia da língua portuguesa – Guia prático. É membro da Academia Brasileira de Letras, do PEN Clube do Brasil e Membro Correspondente da Academia das Ciências de Lisboa. Membro da Academia Carioca de Letras - cadeira 36.



LIMA BARRETO E OS SUBÚRBIOS DO RIO EDIR MEIRELLES

ive a honra de conviver com o Professor Henrique Miranda, que gostava de contar anedotas sobre o escritor Lima Barreto, com ênfase na sua embriaguez. O dito Professor era sobrinho do escritor Graça Aranha. Com Miranda e outros membros da Associação Brasileira de Imprensa, íamos para o restaurante Vermelhinho bebericar e nos deliciarmos com os tira-gostos da casa. Miranda, veterano jornalista, era a figura dominante. Mencionava os lautos almoços que Graça Aranha promovia em sua residência. Eram servidos os melhores vinhos franceses a jornalistas e convidados. Entre os comensais estava Agripino Grieco. Temível, irônico e sarcástico crítico literário. Ensaísta temido e endeusado a um só tempo pelos intelectuais da época.

Sublinhava o Professor: terminado o almoço, o anfitrião lia trechos de sua nova obra. Era aplaudidíssimo por todos, inclusive Agripino. Entretanto, dizia, quando o livro foi lançado o comensal escreveu matéria violenta, arrasando a obra de Graça Aranha. Grieco, em entrevista, confirma e justifica o fato: "O que mostra que a crítica literária também exige abnegação e espírito de sacrificio".

Mas, o que pretendemos é falar de Afonso Henriques de Lima Barreto. Não se pode falar deste carioca sem se lembrar do seu principal biógrafo Francisco de Assis Barbosa e sua obra *A vida de Lima Barreto*. Obra esta que foi uma catapulta a mais, para a consagração do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nela o biógrafo ressalta a capacidade confessional e memorialística do autor:

"Pertencendo Lima Barreto à categoria dos escritores que mais se confessam através de suas obras, conforme já observou Astrojildo Pereira, e tendo o próprio romancista dito certa vez que tudo o que escrevia eram capítulos de suas memórias, completei a arrumação do trabalho, disposto em ordem cronológica as suas confissões e, sempre que pude, com as palavras mesmas do escritor".

LB era um autêntico carioca. Assim mencionado por Assis Barbosa:

"Ainda que se sentisse como um velho tronco desenraizado num areal só poderia mesmo viver na 'sua' cidade, como Lima Barreto amorosamente chamava ao Rio de Janeiro, aplicando o possessivo com a mesma ênfase com que se intitulava de boca cheia um "carioca da gema". (Idem, p. 305)

Um homem que amou e soube honrar o Rio de Janeiro, sua terra natal. Na obra "O Rio de Janeiro de Lima Barreto", coordenada pelo saudoso Afonso Carlos Marques dos Santos, temos um texto em epígrafe, de Antônio Cândido, sobre Lima Barreto, onde registrou:

"Para ele a literatura era uma espécie de paixão e dever. Era uma forma de existência, pela qual sacrificou as outras." (p. 17)

A data de 13 de maio tem para Lima Barreto duplo significado. Primeiro porque se comemora a Libertação dos Escravos, que, se não trouxe a redenção imediata dos negros no Brasil, pelo menos extinguiu a escravidão oficial. Segundo porque se comemora o seu nascimento, no ano de 1881. Lídimo representante de nossa cultura, defensor dos direitos dos afrodescendentes e um dos mais importantes escritores brasileiros, quiçá, o mais respeitável. A data de seu natalício foi importante para o romancista. Não só pelo seu aniversário, mas também, porque sete anos mais tarde marcaria o início da redenção do homem negro neste recanto das Américas, no Brasil. O menino, acompanhado do pai, assistiu aos festejos populares da Lei Áurea, sancionada na data de 13 de maio de 1888. Jamais esquecera tal episódio histórico daquele dia e as celebrações subsequentes. Maravilhado, escreveria mais tarde: "Jamais na minha vida vi tanta alegria!" (Idem, idem).

Estudou em bons colégios. Porém, quando ingressou na Escola Politécnica, já não contava mais com a ajuda do padrinho e amigo de seu pai, o visconde de Ouro Preto.

Na verdade, Lima Barreto "sentia-se constrangido entre os colegas abonados, Guilherme Guinle, Miguel Calmon ou Eugênio Gudin, estudantes ricos, que se vestiam no Raunier e usavam polainas brancas" (p. 18).

Monteiro Lobato se incluía entre seus admiradores e foi um generoso editor de suas obras. Em exaltação à obra barretiana, em carta, declarou:

"Que obra preciosa estás a fazer! Mais tarde será nos teus livros e nalguns de Machado de Assis, mas sobretudo nos teus, que os pósteros poderão "sentir" o Rio atual com todas as suas mazelas de salão por cima e Sapucaia por baixo. Paisagens e almas, todas, está tudo ali." (p. 14)

Enquanto os amigos de Machado de Assis não aceitaram que "chamassem de mulato ao grande escritor", pois no dizer de Joaquim Nabuco, "a palavra não é literária, é pejorativa"... e reafirmava mais adiante – "Eu apenas vi nele o grego" (p. 21). Em contraposição, Lima Barreto assume sua posição de "mulato" e investe contra Coelho Neto e o futebol elitista de então.

Francisco de Assis Barbosa, o já mencionado biógrafo, em ensaio denominado O carioca Lima Barreto, sentido nacional de sua obra, escreve com autoridade acadêmica:

"Lima Barreto não admitiria semelhante discriminação. Sua ojeriza ao futebol tem no fundo a mesma justificativa. O que indignava Lima Barreto era verificar que os clubes de gente rica, aquinhoada com subvenções e outros favores oficiais, pretendessem transformar o futebol num esporte de elite, promovendo a distensão entre as classes sociais. Daí a Liga Contra o Futebol..." (p. 21)

A literatura barretiana desperta cada vez mais a atenção dos estudiosos. Suas obras são consultadas frequentemente e constituem motivo de teses de mestrados, ensaios, peças teatrais, filmes, etc. Em meu livro, Gigantes da Literatura e outros valores, registrei:

"O autor de Bruzundangas está em alta, crescendo em valor no reconhecimento de sua vasta obra, ainda não totalmente analisada. O grande escritor carioca radiografou, denunciou e diagnosticou os problemas nacionais. Pôs, com precisão, o dedo nas feridas da sociedade da época. E mais, seus diagnósticos continuam válidos até os dias de hoje, para a maioria das doenças sociais apontadas há mais de três quartos de século." (p. 23)

Ninguém melhor que Lima Barreto pensou e descreveu o Rio de Janeiro com tamanha autoridade, destacando seus problemas, as dores de seu povo, suas alegrias espontâneas e sua criatividade. Socorrendo ainda em Assis Barbosa, veremos o esgrimista negro elegendo os subúrbios como cenário predileto de sua vasta obra. Diz o festejado biógrafo:

"O chapliniano Lima Barreto introduziu o povo em nossa literatura. Seu território não se limita a Botafogo e São Cristóvão, bairros da burguesia que eram frequentados pelos personagens de Machado de Assis. Na verdade, o romance machadiano não vai além do Andaraí. – E prossegue Assis Barbosa – Sem a pretensão de traçar um paralelo entre os dois mestiços, a verdade é que a cidade de Lima Barreto se estende à área dos subúrbios, na apagada e vil tristeza dos pobres e dos humildes, que Machado Assis não penetrou." (p. 29)

Afonso Henriques de Lima Barreto foi um eterno namorado de sua cidade natal. Acariciou-a, e nela pensou e repensou-a em todos os instantes de sua curta existência. Já se disse que nenhum planejador da Cidade Maravilhosa poderá projetá-la com eficiência, sem antes promover leitura minuciosa da obra do escritor do Encantado. Lima foi um estudioso e grande conhecedor da então Capital Federal. Da sua obra Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá selecionei esta descrição minuciosa sobre o assunto, onde o romancista dirige um olhar amoroso e panorâmico sobre o Rio:

"O Rio, meu caro Machado, é lógico com ele mesmo, como a sua baía o é com ela mesma, por ser um vale submerso. A baía é bela por isso; e o Rio o é também porque está de acordo com o local em que se assentou. Reflitamos um pouco. — E prossegue o autor de Triste fim de Policarpo Quaresma — "Se considerarmos a topografia do Rio, haveremos de ver que as condições do meio físico justificam o que digo. As montanhas e as colinas afastam e separam as partes componentes da cidade. É verdade que mesmo com os nossos atuais meios rápidos de locomoção pública ainda é difícil e demorado ir-se do Méier a Copacabana; gasta-se quase duas horas. Mesmo do Rio Comprido às Laranjeiras, lugares tão próximos na planta, o dispêndio não será muito menor. São Cristóvão é quase nos antípodas de Botafogo; e a Saúde, a Gamboa, a Prainha, graças àquele delgado cordão de colinas graníticas — Providência, Pinto, Nheco —, ficam muito distantes do Campo de Sant'Ana, que está na vertente oposta; mas com o aperfeiçoamento da viação, abertura de túneis, etc., todos os inconvenientes ficarão sanados." (p. 41-42)

E diria a ensaísta Paula Beiguelman, em O Rio de Janeiro de Lima Barreto:

"A simples referência ao aperfeiçoamento da viação, abertura de túneis, etc., já denota não decorrer de enfoque imobilista, mas se vincula a um respeito às premissas ecológicas fundamentais." (p. 44)

Temos aí os fundamentos da obra barretiana, o maior pensador da cidade, vislumbrando-a projetada no futuro, com espírito esperançoso da capacidade de planejamento urbanístico do povo carioca, quando assevera: "*Todos os inconvenientes ficarão sanados*".

E LB não faz por menos, prossegue na descrição topográfica da cidade, ressaltando o centro e os principais bairros, dando uma dimensão panorâmica da sua amada:

"Esse enxamear de colinas, esse salpicar de morros e o espinhaço da serra da Tijuca, com os seus contrafortes cheios de vários nomes, dão à cidade a fisionomia de muitas cidades que se ligam por estreitas passagens." (p. 42)

Eis a beleza do Rio de Janeiro na felicíssima descrição barretiana. Um Rio multifacetado, multipolarizado. Plantado à beira-mar, limitado pelas montanhas com suas curvas generosas. Curvas, às quais aludiu mais tarde, encantaram e inspiraram o extraordinário arquiteto Oscar Niemeyer. Bairros com personalidades próprias, independentes, mas que se integram em harmonia com a natureza tropical bela e pródiga.

Lima Barreto também fez alusões ao surgimento das favelas e palafitas que ainda hoje proliferam e fazem do povo pobres vítimas, sujeitos às chuvas e trovoadas, pelas improvisações e pobreza das construções nas encostas ou alagados. O escritor não deixa por menos estas denúncias. Assim se exprime:

"A população, preguiçosa de subir, construiu sobre um solo de cisco; e creio que Dom João veio descobrir praias e arredores cheios de encanto, cuja existência ela ignorava ingenuamente. Uma cousa compensou a outra logo que a Corte quis firmar-se e tomar ares solenes... E prossegue adiante o defensor dos suburbanos e deserdados... Ali, uma ponta de montanhas empurrou-as; aqui um alagadiço dividiu-as em duas azinhagas simétricas, deixando-o intacto à espera de um lento aterro." (p. 43)

Em Triste Fim de Policarpo Quaresma, LB deixa seu testemunho de como o Rio de Janeiro foi surgindo sem uma diretriz, sem planejamento. As ruas abrolhando de qualquer maneira, praticamente ao deus-dará. Muitas surgiram de estradas carroçáveis, serpenteando o contorno dos morros. Daí alguns nomes de ruas: Estrada do Tindiba, Estrada do Pau-Ferro, Estrada do Mendanha, etc., todas com os traçados estreitos e sinuosos de antanho. Assim registrou o escritor suburbano:

"Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa cousa em matéria de edificação de cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares das construções. Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como boulevards e acabam estreitas que nem vielas; dão voltas, circuitos inúteis e parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado." (p. 73)

Lima Barreto transita pelos subúrbios, quase sempre a pé. Um caminhante infatigável e um observador perspicaz. Parava nos botequins, conversava com seus frequentadores. Estava atento a tudo em seu redor: comentando a arquitetura, o planejamento urbano, os problemas sociais, a política etc., falando de arquitetura, critica e ironiza a existência dos chalés.

E o guerrilheiro do Encantado, como o definira Osman Lins, segue em suas caminhadas. Um andarilho incansável. Ia e voltava a pé do trabalho no Ministério da Guerra, rodava o Rio de Janeiro de ponta a ponta, e não havia sapatos que durassem em seus pés de caminhante inquieto. No livro Recordações do Escrivão Isaias Caminha, o autor registra os passeios de bondes. Diz:

"Dei em passear de bonde saltando de um para outro, aventurando-me por travessas afastadas, para buscar o veículo em outros bairros. Da Tijuca ia ao Andaraí e daí a Vila Isabel; e assim passando de um bairro para outro, procurando travessas despovoadas e sem calçamento, conheci a cidade – tal qual, os bondes a fizeram alternativamente povoada e desprovida, com grandes hiatos entre ruas de população condensada, e toda ela, agitada, dividida, convulsionada pelas colinas e contrafortes da montanha em cujas vertentes crescera." (p. 87)

Era um observador arguto e ao mesmo tempo um amorável da cidade do Rio de Janeiro e seus arrabaldes. Foi até as fronteiras do então Distrito Federal. Relatou com proficiência como surgiram os bairros dormitórios, que seriam mais tarde Madureira, Marechal Deodoro, Realengo, etc., justificados pelas crises residenciais e o caro valor dos aluguéis. Em sua obra *Clara dos Anjos* encontra-se esta pérola barretiana:

"O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central".

O autor de *Bruzundangas* se preocupava com todos os aspectos da política, dos costumes, do idioma e da cultura em geral. Não há nenhum texto mais simbólico e caricatural de Lima Barreto que sua petição ao Congresso Nacional, na figura de Policarpo Quaresma. Assim inicia sua proposta legislativa paradigmática:

"Policarpo Quaresma, cidadão brasileiro, funcionário público, certo de que a língua portuguesa é emprestada ao Brasil, certo também de que, por esse fato, o falar e o escrever em geral, sobretudo no campo das letras, se veem na humilhante contingência de sofrer continuamente censuras ásperas dos proprietários da língua"...

O autor lembra as frequentes críticas dos donos do idioma pelo mau uso que fazemos da língua cedida. O que diria hoje, quando a nação Pindorama e os donatários de além-mar, com muito custo conseguiram a simples unificação ortográfica (pequeníssimas modificações, quase imperceptíveis) pelas barreiras xenófobas impostas pelos senhores do vernáculo lusitano.

Depois de outros considerandos, igualmente bem abalizados, segundo a ótica do romancista, o autor continua com sua original proposição legislativa:

"Usando do direito que lhe confere a Constituição, vem pedir ao Congresso Nacional decrete o tupi-guarani, como língua oficial e nacional do povo brasileiro."

Policarpo Quaresma assina a petição. "P. e E. deferimento." (p. 48).

As críticas ao projeto foram contundentes e maliciosas. Especialmente por parte dos pequenos e caricaturais semanários que fizeram troças e achincalharam "o pobre major". O autor da petição, tantas fizera, que acabou taxado de maluco e punido na repartição onde trabalhava.

Lima Barreto não foi apenas o escritor que amou a sua cidade, cantou suas belezas e suas mazelas. Soube dar voz aos suburbanos, aos desassistidos, aos marginalizados, aos sem teto, aos oprimidos em geral. Foi também aquele que soube pensar sua cidade, o seu país. Atacou sem piedade os corruptos e poderosos da época. Há textos atualíssimos que lembram os dias de hoje. Podemos exemplificar, mostrando a caricatura, sem retoques, do mais poderoso mandatário dos primeiros tempos da República, Floriano Peixoto. Caprichou na fotografia:

"Quaresma pode então ver melhor a fisionomia do homem que ia enfeixar em suas mãos, durante quase um ano, tão fortes poderes de Imperador Romano... - E, um pouco adiante, continuou com o retrato: - "Era vulgar e desoladora. O bigode caído; o lábio inferior pendente e mole a que se agarrava uma grande "mosca"; os traços flácidos e grosseiros; não havia nem o desenho do queixo ou olhar que fosse próprio, que revelasse algum dote superior. Era um olhar mortiço, redondo, pobre de expressões, a não ser de tristeza que não lhe era individual, mas nativa, de raça; e todo ele era gelatinoso – parecia não ter nervos." (p. 113-114)

Incluo-me entre os admiradores de Lima. Durante quatro anos promovi anualmente a Semana Cultural Lima Barreto. Ora no Sindicato dos Escritores do Estado do Rio de Janeiro, ora na sede da Associação Brasileira de Imprensa. Um escritor que é um divisor de águas na literatura brasileira. Um homem honradíssimo, de origem humilde, preto, numa época em que o racismo se manifestava bem mais contundente que nos dias atuais. Daí as dificuldades que enfrentou.

Volto agora aos vizinhos suburbanos e escritores. Sim, Agripino era do Méier e LB residia no Encantado. Dois bairros siameses, separados artificialmente pela estrada de ferro. Consta que o escritor do Encantado teve apenas uma homenagem em sua curta mas fértil existência – um almoço oferecido pelos seus amigos jornalistas em um restaurante do Catete.

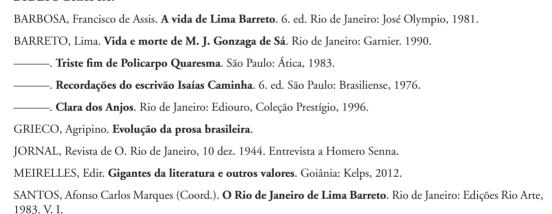
Certa ocasião, debruçado sobre sua obra, deparei com uma crônica sua sob o título O meu almoço. Li com enorme curiosidade. Iniciava assim o cronista: - "Passada a carraspana...

Em se tratando de Lima Barreto, não poderia ser de outra forma. Descreve o almoço com sinais de alegria, riqueza de detalhes. Cita os amigos que lhe proporcionaram o banquete. Para minha surpresa, entre os pagantes estava Agripino, frequentador dos lautos almoços de Graça Aranha. Grieco que desancou a obra de Graça Aranha é o mesmo crítico que publicou matéria elevando o autor de Bruzundangas às alturas. Em sua obra Evolução da prosa brasileira, dez anos após a morte de Lima Barreto, quando esse parecia cair definitivamente no esquecimento, escreveu matéria de grande repercussão:

"... a esse mestiço morto aos quarenta anos, carapinhento e malvestido, sem medalhas e títulos acadêmicos, forçoso é que retornem os nossos prosadores quando quiserem ultimar o grande romance realmente brasileiro".

A imprensa, os leitores e as editoras acorreram a desentocar seus textos. Era a redenção do grande autor carioca. Desde então Lima Barreto não parou mais de crescer em importância nos meios culturais. Trabalhos, ensaios, peças teatrais, pesquisas foram e continuam sendo feitos sobre a obra deste extraordinário brasileiro.

BIBLIOGRAFIA:



EDIR MEIRELLES. Poeta, contista e romancista. Pertence às Academias: Guanabarina de Letras, Piresina de Letras e Artes e Luso-Brasileira de Letras. É membro do PEN Clube do Brasil, do Sindicato dos Escritores do RJ e da União Brasileira de Escritores (RJ e RJ). Publicou: Poemas Contaminados, Poemas Telúricos, 50 Poemas Selecionados; Contos: O velho Januário e Paixão na Lapa e outras histórias; Romances: Madeira de dar em doido e O Feiticeiro da Vila; Ensaios: Gigantes da Literatura e novos valores. Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 15.



Carnaval Rio de Janeiro, Brasil – Augusto Malta – 1930. Arquivo G. Ermakoff.

PEQUENA HISTÓRIA DO CARNAVAL CARIOCA FELIPE FERREIRA

ontar a história do carnaval carioca é, de certo modo, contar a história do carnaval do Brasil, tamanha a importância da cidade para a cultura do país. O fato de ter sido capital durante o período que abarcou, entre outros acontecimentos, a vinda da Família Real, a Independência, a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República e a Era Vargas fez com que a cidade estivesse no centro das grandes modificações que articularam o que podemos chamar de identidade brasileira. E é exatamente sobre as diferentes formas por que passou a cultura do país que estamos falando quando falamos de carnaval. Não é por acaso que o Brasil é conhecido mundialmente como o País do Carnaval, epíteto atualmente renegado, mas do qual deveríamos continuar a nos orgulhar. Afinal, poucas são as nações que conseguem ser identificadas a uma festa tão agregadora, capaz de promover diálogos e beleza e produzir uma alegria que deveria voltar a ser incentivada como a força motriz de nossa cultura.

Apesar disso, e por estranho que possa parecer a alguns, o carnaval não é uma festa originária do Brasil e muito menos do Rio de Janeiro. O fato de nos tornarmos um país e uma cidade carnavalescos não se deve a nenhum dom divino, mas a uma história feita de contingências, de acasos e de intenções em que a própria geografia carioca tem papel importante. É essa história que resumiremos a seguir.

Tudo começou com a chegada dos primeiros colonizadores ao Brasil, na primeira metade do século XVI. Junto com seus pertences, crenças e tradições estava o costume de se comemorar com festas e excessos os dias imediatamente anteriores à quarta-feira de cinzas, data que marca o início do período da quaresma cristã. Formados basicamente por pessoas vindas das pequenas cidades do interior de Portugal, esses grupos de colonizadores repetiriam aqui as brincadeiras populares das terras lusitanas, que quase sempre assumiam a forma de zombarias grosseiras conhecidas como charivaris ou assuadas e eram conhecidas pelo nome genérico de entrudo.

Durante 300 anos esse costume espalhou-se pelo Brasil, diversificando-se e adaptando-se às características de cada região ou cidade. Entretanto, o entrudo praticado no Rio de Janeiro a partir de finais do século XVIII – quando a cidade se torna capital da Nação – acabaria por servir de modelo para as brincadeiras em todo o país. É este entrudo que normalmente é relatado por muitos dos viajantes que por aqui passaram durante o século XIX. Suas

descrições, muitas vezes carregadas de preconceito e etnocentrismo, acabaram por reduzir as muitas faces da brincadeira aos eventos que eles presenciavam nas ruas da cidade. Na verdade, no lugar de se falar sobre "o" entrudo, melhor seria pensar na existência de vários entrudos no Rio de Janeiro. Nas casas senhorias da cidade, por exemplo, o entrudo familiar tomava a forma de uma festa controlada, na qual famílias se divertiam lançando entre si pequenas bolas de cera recheada de águas perfumadas ou vinhos — os limões de cheiro — e onde as hierarquias eram estritamente respeitadas. Nas ruas, espaços dominados pelos escravos e pelas camadas populares em geral, a diversão tomava ares mais agressivos com o lançamento não só dos "tradicionais" limões de cheiro, mas de baldes cheios de água ou mesmo do esgoto que corria a céu aberto pela cidade e, na falta de algo melhor, de qualquer dejeto encontrado, como raspas de reboco ou mesmo fezes. Esse era o que chamamos de entrudo popular. Apesar do respeito a certas regras (escravos não "entrudavam" senhores e havia certa hierarquia mesmo entre a escravaria) muitas vezes "cidadãos de bem" eram atingidos. A agressão atingia, principalmente, os viajantes, pouco afeitos aos costumes locais, que passeavam desavisadamente pela cidade nos dias de entrudo.

É esta diversão popular pouco "civilizada", "suja" e "agressiva", que dará a péssima fama ao entrudo. A tal ponto que, nos anos 1830, após a Independência do Brasil, uma verdadeira campanha contra esse tipo de "selvageria" tomaria conta da imprensa carioca. O clamor da elite contra essa brincadeira "grosseira" (concentrado, obviamente no que acontecia nas ruas) imporia a necessidade de se criar outro tipo de diversão capaz de substituir o entrudo e "civilizar" o carnaval da capital brasileira.

Como mandava a tradição elegante do século XIX, é na França, e mais especificamente em Paris (a chamada "capital do século XIX"), que se foram buscar os costumes civilizados e modernos capazes de extirpar as velhas tradições "carranças" herdadas do passado português. A replicação, em solo brasileiro, dos bailes (mascarados ou à fantasia) e dos passeios em carruagens abertas ornamentadas que davam o tom da festa parisiense era considerada a estratégia perfeita para eliminar o "velho" entrudo e transformá-lo no moderno carnaval.

Entretanto, a elegância e sofisticação das orquestras tocando trechos de óperas, das fantasias e decorações dos bailes e a riqueza e animação presentes nas carruagens que desfilavam pelas ruas não foram suficientes para eliminar séculos de tradição *entrudística*. É verdade que, por alguns anos da década de 1850, conjuntos organizados de foliões fantasiados desfilando sobre carros enfeitados puxados por cavalos acompanhados de bandas de música, conhecidos como sociedades carnavalescas, dominaram o espaço urbano do centro do Rio de Janeiro nos dias dedicados a folia. Em pouco tempo, porém, as diversões populares (em que se misturavam blocos de sujos conhecidos como zé-pereiras, grupos negros chamados de cucumbis carnavalescos e foliões "avulsos" denominados "máscaras", em suma, o chamado entrudo popular) passavam a compartilhar o espaço com as brincadeiras importadas.

É desse compartilhamento, e da natural tensão dele decorrente, que irão se organizar os muitos tipos de grupos que ocupariam as ruas cariocas no final do século XIX, durante os dias de folia. Surgidos a partir das disputas pelo espaço carnavalesco das estreitas e pouco numerosas ruas do centro do Rio de Janeiro, esses grupos teriam as mais variadas formas e composições, misturando as duas vertentes principais das brincadeiras carnavalescas da cidade (a festa sofisticada importada da Europa e a diversão espontânea de raiz negra e popular). O resultado disso é aquilo que denominamos de "confusão carnavalesca", ou seja, uma mistura complexa de todo tipo de grupos que ocuparia o carnaval carioca na virada do século XIX para o XX.

É dessa confusão que pouco a pouco sairiam os grupos carnavalescos que povoariam os livros da história do carnaval. A primeira grande divisão conceitual a traçar fronteiras entre as brincadeiras da folia carioca seriam as noções de Grande Carnaval e Pequeno Carnaval, traçando uma linha divisória imaginária (mas não exclusivista) entre as diversões da elite e do povo. Ressaltando-se toda limitação decorrente desse tipo de classificação e lembrando que as regras carnavalescas, por não oficiais, são reescritas constantemente no cotidiano da festa, pode-se dizer que dentro da categoria Grande Carnaval estavam incluídos os bailes nos clubes, os desfiles das grandes sociedades e o corso. Vale notar que as grandes sociedades se originaram das sociedades carnavalescas, reproduzindo seus passeios de carruagem em grande escala e incorporando um número cada vez maior de carros alegóricos, que se tornariam sua principal marca. O corso, por sua vez, era a diversão da elite por excelência. Inspirado nos passeios de carruagem dos carnavais parisienses e romanos (deste último é, aliás, a origem do seu nome), o corso também se beneficiou da moda das batalhas de flores ao estilo do carnaval de Nice, no sul da França. Tendência efêmera importada no final do século XIX. Se o modelo da festa de Nice (baseado em passeios organizados em áreas fechadas nos quais os participantes se deslocavam sobre carruagens lançando flores uns nos outros) rapidamente se esgotou, o prazer de desfilar pela cidade em grupos fantasiados sobre carruagens abertas continuaria, por alguns anos, a realizar o desejo da elite de exibir sua elegância para seus pares e para o resto da população.

O Pequeno Carnaval, por outro lado, era outra categoria ampla que reunia todos os grupos do carnaval popular sem incluir, entretanto, diversões que fossem consideradas excessivamente grosseiras ou agressivas. Essas continuavam sendo chamadas genericamente de entrudo, um sinônimo para bagunça inaceitável mesmo dentro das liberdades carnavalescas. O abrangente conceito de Pequeno Carnaval, entretanto, incluía desde grupos mais "selvagens" (muitas vezes conhecidos como cordões, geralmente herdeiros dos cucumbis carnavalescos de forte presença negra) até aqueles mais "civilizados" (como os ranchos, descritos como verdadeiras óperas de rua, que faziam considerável sucesso, sendo admirados por todas as camadas sociais).

Com o tempo essas duas categorias vão acentuando suas diferenças e lá pelos anos 1920 cordões e ranchos são brincadeiras carnavalescas praticamente opostas. Os primeiros são descritos como manifestações assustadoras, com seus componentes negros seminus correndo aos berros pelas ruas, cantando canções incompreensíveis ao som de instrumentos selvagens, carregando animais vivos e grandes lanças pontudas. Já os ranchos são bem vistos como grupos civilizados, compostos de negros e mestiços provenientes, em boa parte, da baixa classe média trabalhadora, que desfilavam com belas fantasias, cantando músicas melodiosas acompanhadas de guitarras e violões.

O grande problema é que, no final da década de 1920, nenhum desses dois grupos (ou qualquer outro tipo da diversão popular carnavalesca) era considerado capaz de representar tudo o que se buscava como a "verdadeira" manifestação da cultura popular no carnaval. É nesse momento que a atenção da intelectualidade carioca começa a se voltar para alguns conjuntos musicais que estão surgindo nos morros em torno do centro do Rio de Janeiro (como Mangueira, Estácio e Salgueiro) ou em regiões quase rurais afastadas da área central da cidade (como Madureira). A principal característica desses grupos era o novo ritmo que eles praticavam: um samba sincopado, batucado (bastante diferente do samba maxixado que já fazia sucesso na época), que começou a ser conhecido como samba de morro. Interessados nas possibilidades de ascensão social decorrentes do contato com a sociedade "do asfalto", esses grupos vão dialogar com a intelectualidade e se organizar naquilo que passaria a ser chamado de escolas de samba. Aproveitando-se da veia populista do prefeito Pedro Ernesto, esses novos grupos rapidamente se organizariam em uma associação – a União das Escolas de Samba, criada em 1934 – passando a receber verbas públicas como apoio a seus desfiles. Apesar do grande interesse dos intelectuais e da população de baixa renda do Rio de Janeiro, as escolas de samba passariam as duas décadas seguintes restritas a suas comunidades e a seus desfiles na Praça Onze, então o centro do carnaval popular. Eleitas, na Era Vargas, como principais representantes da cultura do povo brasileiro, seria somente no final da década de 1950 que as escolas de samba alcançariam status suficiente para ter um dia exclusivo para seus desfiles no palco principal da folia, a Avenida Rio Branco e, já no início dos anos 1960, a Avenida Presidente Vargas. Esta se tornaria a grande passarela do samba, projetando nacional e internacionalmente as escolas de samba cariocas que centralizavam cada vez mais as atenções do público e da mídia, deixando de ser vistas como manifestações quase folclóricas para se transformarem num evento cultural total, reunindo em suas quadras de ensaio, seus barracões e seus desfiles diversos segmentos da sociedade.

A ameaça de americanização e globalização mundiais, que concentrava as preocupações dos intelectuais de esquerda de todo o terceiro mundo na época, faria com que algum tipo de ação parecesse necessária, no sentido de "proteger" a cultura popular (aí incluídas as escolas de samba) da temida "descaracterização". É nesse contexto que se deve entender a chamada "virada" simbolizada pela participação de Fernando Pamplona no Salgueiro, em finais da década de 1950, e sua batalha para convencer a escola a aceitar enredos de temática negra. Ao mesmo tempo em que temas ligados às "raízes" das escolas são valorizados, uma nova estética "teatral", capitaneada por Arlindo Rodrigues, transforma radicalmente a visualidade dos desfiles. As es-

colas se tornavam verdadeiros espetáculos, com enredos, figurinos, alegorias e sambas-enredo produzidos para serem vistos e compreendidos por todos os brasileiros. A comercialização dos LPs com os sambas-enredo, a divulgação do espetáculo nos jornais cinematográficos e, um pouco mais tarde, sua transmissão pela televisão fariam com que o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro se impusesse em todo o território nacional e definisse a feição internacional da festa carnavalesca brasileira, em detrimento das diferentes folias que mobilizavam o restante do país e mesmo da exuberante festa das ruas cariocas, tudo tornado secundário ante a potência esmagadora dos imponentes desfiles acontecidos na passarela sempre fabulosamente decorada da Avenida Presidente Vargas.

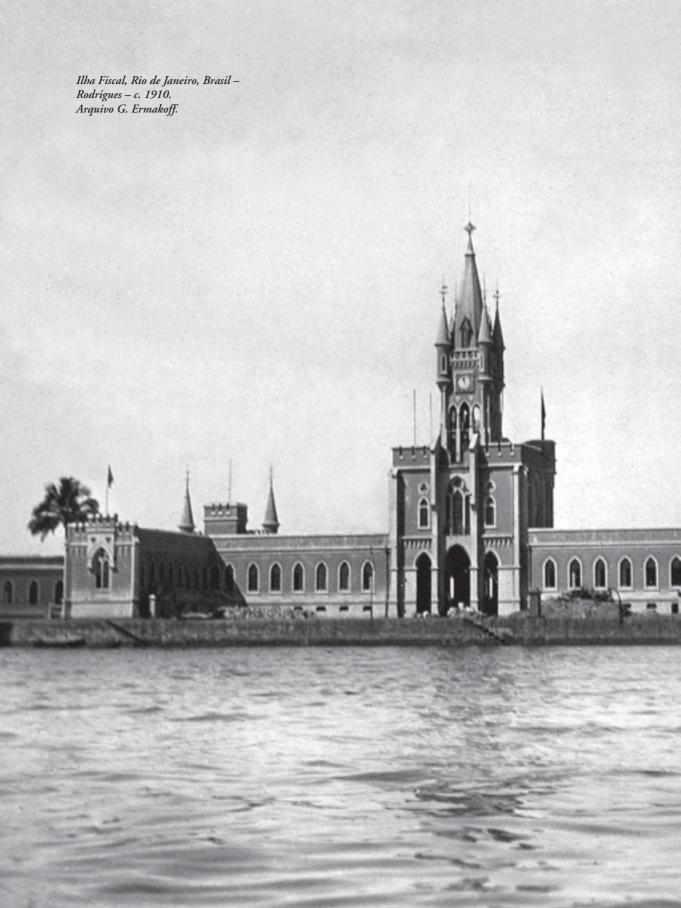
As necessidades de reorganização urbana do Rio de Janeiro, baseadas fortemente na reformulação do sistema viário da cidade e na construção do metrô carioca, obrigariam os desfiles a mudar de lugar. Após quatro anos de indefinições, as autoridades decidiam deslocar as apresentações das escolas para uma via então esquecida no bairro do Rio Comprido, próximo ao centro da cidade: a Rua Marquês de Sapucaí. Esta abrigaria o evento por seis anos até a decisão, mais uma vez unilateral, de se construir, naquele mesmo lugar, um espaço "definitivo" para a disputa das escolas de samba. Em menos de um ano, surgia o Sambódromo, a tempo de abrigar os desfiles do carnaval de 1984. Encomendada ao genial arquiteto Oscar Niemeyer pelo então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, a Passarela do Samba Darcy Ribeiro (nome oficial do espaço de desfiles dado em homenagem a um de seus principais incentivadores) se tornaria um marco arquitetônico importante para a cidade e um espaço a ser desbravado pelas agremiações carnavalescas nos anos que se seguiram. A escala gigantesca das arquibancadas (afastando dos desfiles boa parte do público), a proibição de receber decoração, a dispersão sonora causada pelo concreto usado na construção e a disposição transversal em relação ao sol são alguns dos obstáculos que tiveram de ser superados pelas escolas de samba, que responderam com o crescimento das fantasias e alegorias (estas se tornando as novas protagonistas do novo espetáculo), com a sonorização dos desfiles, com a adoção de enredos "internacionais" (capazes de serem compreendidos pelo número crescente de turistas atraídos pelo "conforto" do novo espaço), com horários rígidos e controlados para as apresentações de cada escola e com o surgimento das alas coreografadas, entre outras transformações.

Acusado de ter se tornado um carnaval "espetáculo", ou seja, algo para ser visto e admirado e não para ser "vivido", o Rio de Janeiro veria crescer, a partir dos anos 1990 a importância de outros carnavais, como os de Salvador ou de Recife/Olinda, numa disputa pelos turistas nacionais e estrangeiros confrontados com a falsa escolha entre "ver" ou "participar". A resposta do carnaval carioca viria a partir da entrada no novo século com o que foi chamado de "renascimento dos blocos de rua". Se bem que nunca tivesse "morrido", o carnaval de rua carioca sofreu vários anos com certo desprestígio por parte da mídia, concentrada nos desfiles do Sambódromo e nos circuitos dos grupos de axé music baianos e seu carnaval inspirado nos trios elétricos. A superexposição dessas duas grandes expressões carnavalescas, o consequente e natural esgotamento de seus formatos, a comercialização dos grupos e a impressionante (e muitas vezes excessiva) organização de ambas as festas, aliados às novas formas de comunicações social, consequências da expansão da Internet, acabaram por incentivar o surgimento de alternativas festivas menos dependentes de patronos ou patrocinadores. A "era dos blocos" ampliaria exponencialmente a participação popular no carnaval das ruas cariocas, revalorizando os grupos "tradicionais" – como a Banda de Ipanema, o Monobloco, o Escravos da Mauá ou o Cordão da Bola Preta – e fazendo surgir centenas de outros blocos reunindo os mais diferentes tipos de "comunidades" ao som de todas os tipos de ritmos. Atualmente calcula-se que mais de cinco milhões de pessoas ocupem as ruas do Rio de Janeiro nos quatro dias de carnaval, requalificando a festa carioca que retoma o posto de "maior festa popular do mundo".

Reflexo das modificações por que passou o Rio de Janeiro nos últimos 200 anos, o carnaval carioca continua atualmente dando mostras de sua vitalidade e de sua capacidade de representar as tensões por que tem passado a cidade. Diferentes formas de diversão carnavalesca se sucederam e se superpuseram durante este período - como os entrudos, os cucumbis carnavalescos, os bailes, as sociedades carnavalescas, os zé-pereiras, os cordões, os ranchos, o corso, as escolas de samba e os blocos - todas elas engendradas pela própria cidade e servindo de modelo para a folia no resto do país. Algumas inexoravelmente superadas, outras curiosamente transformadas, outras ainda lutando para manter a importância e a hegemonia do passado recente, muitas assumindo a ponta de lança da festa contemporânea. Todas, entretanto, resultado daquilo que o Rio de Janeiro tem de melhor, sua capacidade de fazer com que seus habitantes se reconheçam, se vejam e, de uma forma ou de outra, dialoguem. É desses encontros, nem sempre pacíficos, e muitas vezes tensos ou até violentos, proporcionados pela própria cidade, que surgem muitas das soluções para que possamos construir a sociedade que queremos. E, no caso da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, essa construção passa por uma forma peculiar de diálogo, por uma conversa festiva que nos orgulhamos de exportar para o país e para o mundo e que denominamos carnaval.

FELIPE FERREIRA é coordenador do Centro de Referência do Carnaval, Professor Adjunto do Instituto de Artes da Uerj, Doutor em Geografia (PPGG-UFRJ), Pós-doutor em Letras (Paris III – Sorbonne Nouvelle), Mestre em Artes Visuais (PPGAV-UFRJ) e Bacharel em Artes Cênicas (Eba-UFRJ). É autor de diversos livros sobre carnaval, entre eles *O livro de ouro do carnaval brasileiro* (Ediouro) e *Escritos carnavalescos* (Aeroplano).





O BAILE DO ADVENTO DA REPÚBLICA FERNANDO WHITAKER DA CUNHA

famoso quadro de Aurélio de Figueiredo (1854-1916), irmão de Pedro Américo, seu mestre, na Academia Imperial, sobre o baile da Ilha Fiscal, pintado em 1906, sempre me despertou curiosidade a respeito das verdadeiras dimensões do evento, certamente aumentadas pela propaganda republicana, cultivando-se o mistério pela inacessibilidade do público à ilha, até janeiro de 1999, quando a Marinha inaugurou-a como polo cultural, cumprindo a deliberação tomada em 1998.

A Ilha Fiscal, posteriormente ligada ao continente, foi conhecida antes por Ilha dos Ratos, pelo número de roedores que nela se encontravam para escaparem dos ofídios da vizinha Ilha das Cobras, mais do que pelas pedras que se assemelhavam a ratos. Era uma grande laje que foi aterrada para servir de aduana.

Em 1913, na 2ª gestão do Almirante Alexandrino de Alencar (ministro, em períodos difíceis, 1906-1910, 1913-1918 e 1922-1926, integrou o Supremo Tribunal Militar, tendo tomado parte na proclamação da República e na Revolta da Armada, em 1893, e escoltou o navio no qual o imperador partiu para o exílio), o Ministro da Marinha adquiriu-a, por troca, do Ministério da Fazenda, cedendo-lhe o vapor *Andrade*, que podia servir de posto fiscal ambulante, instalando-se nela, em 1914, a Superintendência de Navegação.

D. Pedro II, visitando-a, teve a ideia de colocar uma joia naquela pedra.

O ilustre engenheiro Adolpho José Del-Vecchio, projetou, então, um castelo de estilo gótico-provençal, cujos blocos foram preparados por escravos, na Pedreira Saudade, na Urca, de propriedade de Teixeira Ruiz.

A concepção arquitetônica, que se iniciou em 1881, foi inaugurada em 27 de abril de 1889.

Como nos visitava o encouraçado chileno *Almirante Cochrane*, que homenageava um valoroso combatente pela libertação da América do Sul e da Grécia e que lutara por nossa independência, assim como seu heroico tio Alexandre Cochrane, almirante da esquadra inglesa que se notabilizara nas batalhas contra a frota francesa, deliberou-se homenagear sua oficialidade, com a festa de 9 de novembro de 1889.

Josué Montello, que fez dela pretexto para o sugestivo romance *O baile de despedida*, em que se urde o relacionamento de uma sobrevivente com um oficial chileno, comenta, na página 252,

o quadro de Aurélio de Figueiredo, afirmando que ele havia "transposto para a sua tela a verdade histórica exata, na fixação da família imperial ali presente".

Cumpre lembrar que o pintor fora também festejado caricaturista, sentindo-se, ainda que levemente, a presença desse em algumas figuras da célebre composição daquele.

Não há, deliberadamente, clima festivo em *O último baile*. Os convivas, como num velório, contraídos e sérios, estão prenunciando, é óbvio, o fim da monarquia, que cairia seis dias depois.

D. Pedro II, fardado de almirante, e sua família estão de luto pelo falecimento do rei de Portugal ocorrido no dia 19 de outubro, data em que deveria ter sido oferecido o banquete, razão pela qual muitas iguarias foram remetidas para a Santa Casa.

Rodrigo Otávio (*Minhas memórias dos outros*, 1º série, p. 33), que esteve na festa, diz que o Imperador estava de "casaca preta, folgada", com uma condecoração e que "a escolha do local não foi feliz pela deficiência de meios de condução, ou melhor, pela dificuldade de embarque e desembarque".

O visconde de Ouro Preto, que convidou para a recepção, saúda os oficiais do país andino sem merecer a atenção geral dos convidados, que conversam ou mostram desinteresse.

Diz-se que foram convidadas cinco mil pessoas e que quinhentas serviram-se de um bufê com lagostas, camarões, saladas, cerveja e champanhe, em pavilhão preparado para isso. O monarca deve ter jantado, com sua comitiva, nas câmaras que lhes eram reservadas e que podem ser vistas.

O salão do castelo não comportava muita gente, de sorte que se pode concluir que poucos participaram das danças e nem devem ter comido e que a ilha muito pequena não comportava os milhares de convidados, notando-se, entretanto, claros de pessoas no quadro não muito exato de Aurélio de Figueiredo, que enfoca o lado do palácio onde se encontram lampiões, se veem coqueiros e o emblema da realeza desenhado por Debret, encimando a construção e esculpido por um escravo.

A atmosfera psicológica do evento, que custou 100 contos de réis, não poderia ser aquela sombria captada por Aurélio de Figueiredo, dezessete anos depois, que, em suma, elaborou o epitáfio plástico de um regime político que, sem saber, vivia seus últimos dias, celebrando-se num augusto lugar que de forma alguma fora concebido para recepções oficiais da envergadura daquela de que foi palco.

FERNANDO WHITAKER DA CUNHA. Bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo. Foi advogado e promotor público. Desembargador e membro do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro. Pertence à Academia Brasileira de Letras Jurídicas. Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 38.





O CANTO DO RIO Haroldo Costa

ão. Desculpe mas não estou me referindo ao saudoso clube de futebol que durante algumas décadas foi razão e orgulho para grande parte dos torcedores niteroienses, mesmo quando foi goleado pelo Vasco da Gama por 14 a 1, no campo cruzmaltino de São Januário, no dia 6 de setembro de 1947. A minha intenção é lembrar que a nossa cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro há 450 anos vem sendo cantada nos mais diversos ritmos e pelas mais variadas vozes. O canto do Rio tem sido forjado por poesia e melodias que cantam a sua exuberante beleza e se inspiram nas características do povo que nas festas religiosas ou pagãs, exibe sua beleza e amor à vida.

Provavelmente o Rio é a cidade que tem o maior numero de composições musicas dedicadas a si mesma e aos seus numerosos bairros. Na sua absoluta maioria estas musicas estão na memória coletiva, e basta alguém começar a primeira frase todo o resto vem a seguir, até se transformar num enorme coral. Um exemplo: quem não se lembrará da canção *Primavera do Rio*, da autoria do inesquecível Braguinha (Carlos Ferreira Braga) sucesso na interpretação de Carmem Miranda, Emilinha Borba e Dalva de Oliveira e tantas outras cantores e cantores? Mas se houver dúvida basta alguém começar:

O Rio amanheceu cantando Toda cidade amanheceu em flor! E os namorados vêm pra rua em bando Porque a primavera é a estação do amor!

Dos bairros e subúrbios que compõem a nossa cidade, alguns mereceram homenagens musicais em épocas diversas, é o que acontece com Madureira, que ganhou prestígio internacional com o samba *Madureira Chorou*, de Carvalhinho e Julio Monteiro, lançado para o carnaval de 1958 na gravação de Joel de Almeida e grande sucesso na França nas vozes do conjunto Les Compagnons de la Chanson e do cantor Dario Moreno, com o titulo *Si tu vas à Rio.* O samba era uma homenagem à vedete do teatro de revista Zaquia Jorge, que tinha uma casa de espetáculos com o seu nome em Madureira e que faleceu num acidente.

Madureira chorou;
Madureira chorou de dor
Quando a voz do divino
Obedecendo ao destino
A sua estrela chamou.

Antes, em 1946, a dupla Haroldo Lobo e Milton Oliveira compôs *Vou sambar em Madu*reira, grande criação de Jorge Veiga.

Se ela for sambar em Madureira Eu também vou Ai, ai, ai, Madalena meu amor Topo qualquer samba Seja lá aonde for...

Recentemente Arlindo Cruz e Mauro Diniz fizeram um samba que, na verdade, é uma viagem sentimental pelo bairro, descobrindo seus personagens e sua riqueza existencial:

O meu lugar
É caminho de Ogum e Iansã:
Lá tem samba até de manhã
Uma ginga em cada andar,
O meu lugar é cercado de luta e suor
Esperança num mundo melhor
E cerveja prá comemorar.
O meu lugar tem seus mitos e seres de luz
É bem perto de Osvaldo Cruz, Cascadura e Irajá,
O seu nome é doce dizer
Madureira.

O emblemático bairro da Lapa, que tem lugar de destaque na história do Rio, onde a fama se construiu na malandragem que virou um estilo de vida, no sentido de vivê-la de uma maneira muito peculiar, onde paixão, vadiagem, poesia e música convivem e se misturam estabelecendo um meio eficaz de criação artística. Não sem motivo a Lapa foi o cenário ideal para a proliferação de boêmios, literatos, pintores, escultores, cineastas, atores, compositores, que juntos criaram um painel cromático e sonoro que, após um período de decadência, refloresceu para a fama e glória.

Benedito Lacerda, que além de consagrado flautista era um inspirado compositor, juntamente com Herivelto Martins, outro grande talento de nossa música popular, escreveram para o carnaval de 1950 um samba que Francisco Alves, o Rei da Voz, transformou em um sucesso definitivo, que atravessa os tempos: A LAPA

A Lapa Está voltando a ser a Lapa A Lapa confirmando a tradição A Lapa é o ponto maior do mapa Do Distrito Federal Salve a Lapa

O bairro das quatro letras Até um rei conheceu Onde tanto malandro viveu Onde tanto malandro morreu Enquanto a cidade dorme A Lapa vive acordada acalentando quem vive De madrugada.

E o que dizer de Copacabana? São muitas as composições-homenagens. Algumas feitas até por autores estrangeiros, como é o caso de Barry White e Sacha Distel, mas nenhuma suplanta em beleza o samba-canção de João de Barro e Antonio Almeida: Copacabana.

Existem praias tão lindas Cheias luz, Nenhuma tem a beleza que tu possuis Tuas areias, teu céu tão lindo Tuas sereias sempre sorrindo Copacabana, princesinha do mar Pela manhã tu és a vida cantar E à tardinha o sol poente Deixa sempre uma saudade Na gente. Copacabana o sol eterno cantor Ao te beijar ficou perdido de amor E hoje vive a murmurar: Só a ti Copacabana Eu hei de amar

A verdade é que os compositores não resistem à sedução da cidade. Pode observar que em todas as gerações há sempre um ou mais que deixa registrada a sua visão do Rio de Janeiro. Dorival Caymmi, por exemplo, mestre das canções praieiras e quem melhor cantou as belezas da Bahia, deixou-se encantar pelo fascínio da cidade, em especial pelo irresistível panorama de Copacabana.

SÁBADO EM COPACABANA

Depois de trabalhar toda a semana Meu sábado não vou desperdiçar Já fiz o meu programa pra esta noite E sei por onde começar Um bom lugar para encontrar Copacabana Prá passear à beira-mar Copacabana Depois num bar à meia-luz Copacabana Eu esperei por essa noite uma semana Um bom jantar depois de dançar Copacabana Pra se amar um só lugar Copacabana A noite passa tão depressa Mas vou voltar lá pra semana Se eu encontrar um novo amor Copacabana

É notória a diversidade musical que o Rio produz e acolhe, e é exatamente isto que lhe dá sua principal característica de vocação para as artes, todas as artes. A contemporaneidade ou alguns modismos de ocasião não embaçam a visão poética da cidade. O cantor e compositor Tim Maia, que em princípio, estaria definido nestas categorias, exemplifica com perfeição o irresistível de proclamar o privilégio de se sentir carioca.

DO LEME AO PONTAL

"Maravilha!"

"Quem não dança segura a criança!"

Do Leme ao Pontal

Não há nada igual

Do Leme ao Pontal

Do Leme ao Pontal!

Não há nada igual

Do Leme ao Pontal

Não há nada igual

Do Leme ao Pontal

Do Leme ao Pontal!

Não há nada igual Do Leme ao Pontal!

Não há nada igual

Do Leme ao Pontal

Não há nada igual

Do Leme ao Pontal

Do Leme ao Pontal!

Não há nada igual

(Olha o breque!)

Sem contar com Calabouço

Flamengo, Botafogo

Urca, Praia Vermelha

Do Leme ao Pontal

Não há nada igual

Do Leme ao Pontal

Do Leme ao Pontal

Do Leme ao Pontal!

Não há nada igual

Do Leme ao Pontal

Do Leme ao Pontal!

Não há nada igual

É inacreditável o fascínio que a nossa cidade exerce sobre os artistas que a visitam. Jean--Baptiste Debret, que veio ao Brasil por convite de D. João VI, registrou o cotidiano do Rio em seus desenhos que ficaram registrados no livro Voyage pittoresque et historique au Brésil, três volumes publicados em Paris. Todo o material produzido faz parte hoje do acervo da Fundação Raimundo Castro Maia, verdadeiro tesouro que pertence aos cariocas. Mas não se trata só das gravuras e desenhos que Debret flagrou a vida e os costumes do Rio e Janeiro daquela época, mas nos textos também, onde a perspicácia do artista, sua trasbordante admiração e a fidelidade à atmosfera reinante testemunharam seu amor à cidade. O mesmo aconteceria com Rugendas, Monet, Kantor, Eckhout e tantos outros estrangeiros que deixaram em suas obras uma visão do Brasil.

Não é diferente quando abordamos sob o viés musical. O compositor francês Darius Milhaud, que viveu no Rio como adido cultural do embaixador Paul Claudel nos anos 10 do século XX, teve o privilégio de viver os albores da música popular brasileira. Convivendo com alguns dos compositores que naquele momento estavam em pleno rito da criação, Darius se impregnou pela originalidade de tudo o que ouvia, resultando entre outras a suíte para balé intitulada *O boi no telhado* (1920), sobre texto de Jean Cocteau, onde se encontram citações de Catulo da Paixão Cearense, Ernani Braga, João Pernambuco, Eduardo das Neves, Zequinha de Abreu, Sinhô e daquele que mais o impressionou, Ernesto Nazareth. Outra obra que lhe deu fama foi *Saudades do Brasil*, onde ele homenageia diversos bairros cariocas.

Na mesma trilha vamos encontrar o norte americano Louis Moreau Gottschalk, natural de Nova Orleãs e que encontrou do Rio a sua alma gêmea. Autor de diversas obras de caráter camerístico e pianístico culminou com a *Grande fantasia triunfal sobre o Hino Nacional Brasileiro* (1869), cuja estreia se deu num concerto que teve a participação de 650 músicos e a presença da Princesa Isabel, a quem a obra foi dedicada.

Billy Blanco e Tom Jobim foram amigos e parceiros ainda no período pré-bossa nova, momento em que eles compuseram a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, um canto de amor ao Rio que citava vários bairros, e resumia seu amor nos versos iniciais:

Rio de Janeiro, A montanha, o sol e o mar. Rio de Janeiro que eu sempre hei de amar!

Soa como um hino. E na verdade é. Um hino à cidade e ao prazer de amá-la O carioca Jobim e o paraense Billy juntaram-se ao receberem a benção do Rio, que, a partir daí, foi recorrente na carreira de ambos.

Minha alma canta
Vejo o Rio de Janeiro
Estou morrendo de saudade
Rio teu mar, praias sem fim
Rio você foi feito prá mim.
Cristo Redentor,
Braços abertos
Sobre a Guanabara,
Este samba é só porque
Rio eu gosto de você
A morena vai sambar
Seu corpo todo balançar
Rio de sol, de céu, de mar
Dentro mais um minuto
Estaremos no Galeão

Aperto o cinto vamos chegar Água brilhando Olha a pista chegando E vamos nós. Aterrar!

Muitas pessoas acham que esta composição do Tom, Samba do avião, deveria obrigatoriamente ser transmitido pelo serviço de som de todos os aviões quando estão descendo no Rio. Não há duvida de que é uma musica irresistível. Por sua vez, Billy fez Rio do meu amor, que é um passeio lírico e histórico pela história da cidade, onde lugares e personagens aparecem como num sonho que reproduz os vários encantos e os episódios que formaram a nossa maneira tão peculiar de ser.

Sem didatismo professoral, Billy Blanco traça um sonoro e vigoroso painel desta cidade tão amada. Com seu talento ele expõe a criatividade carioca no seu grau mais elevado.

Rio.

Estácio no passado fez este presente, E deu abençoado três vezes à gente, Pois Deus é africano, índio e português, Como o babalaô, como o padre e o pajé, A macumba, a crendice, a missa e a fé, Teu bonito até mesmo com chuva cresceu, Foi surgindo, todo lindo se fez. Rio De Pedro que primeiro foi compositor, Foi grande seresteiro imenso imperador, Amigo do chalaça, Que a história faça mas não diz, Era o dono das francesas lá da Ouvidor, De marquesas balançou o coração, Da tristeza de partir partiu feliz, Por saber que inaugurou meu filme ouviu, Como a capital do amor deste país. Rio. De Vasco e Botafogo, América e Bangu, Maracanã vibrando em dia de Fla-Flu, Do bonde que a saudade ornamentando praça, Do tostão que era bom como a Lapa já foi,

Da boneca dourada que passa, que engana,

Enfeitando calçada de Copacabana, Ipanema, Leblon e Arpoador. Rio. Do grande carnaval, do 1º de abril, Da Vila que desceu, do dólar que caiu, De São Judas Tadeu, São Jorge e Cosme Damião. Rio. de São Sebastião que é de janeiro, Redentor que Paulo VI iluminou, Rio de Deus que é brasileiro e do lugar, Rio do bicho que não deu mas ia dar, Festival de anedotas, luz e cor, Foi aqui que descobri que a vida é, E encontrei o meu amor, Rio, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, Brasil

Nos seus 450 anos de existência nossa cidade tem atravessado galhardamente vários estágios. Foi capital da Colônia, capital federal, cidade-estado e sempre a capital cultural do país, o tambor de ressonância fazendo repercutir tudo o que aqui acontece. Bem fez o compositor André Filho ao escrever

Cidade Maravilhosa Cheia de encantos mil, Cidade maravilhosa Coração do meu Brasil!

Só nos resta lembrar da saudação-despedida de Gilberto Gil quando foi forçado a se exilar:

Alô, Rio de Janeiro Aquele abraço!

HAROLDO COSTA. Ator, escritor, jornalista e produtor cultural. Autor de 14 livros, entre eles: *Na cadência do samba, É hoje, Fala crioulo, 100 anos de carnaval no Rio de Janeiro* e *Arte e cultura afro-brasileiras*. Membro da Academia Brasileira de Arte.





LITERATURA E CIDADANIA HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA

oje é nova e surpreendente a atividade literária em nossas favelas e comunidades, bem como a emergência de uma nova função para a literatura como recurso de inclusão e formação de leitores e escritores.

Mas antes quero mostrar rapidamente o contexto das ações culturais que vou descrever aqui. De acordo com o relatório UN-Habitat, cerca de 25.000.000 de pessoas por ano se instalam em favelas. A perspectiva é de que, em 2020, a pobreza urbana chegará a 45% a 50% do total dos moradores da cidade e que, em 2030, teremos, pelo menos, 2 bilhões de favelados constituindo a nova classe de novos pobres urbanos, também chamados de *humanidade excedente* neste mesmo relatório.

No Brasil, de acordo com as estatísticas oficiais, o Rio de Janeiro é a cidade que mostra a maior porcentagem da população morando em favelas. Entre 1950 e 2000, segundo informações do IBGE, a população residente em favelas no Rio de Janeiro passou de 169.305 para 1.092.959 pessoas. Em nove anos, de 1999 a 2008, as favelas do município do Rio de Janeiro se expandiram por uma área de cerca de três milhões de metros quadrados conforme pesquisa do Instituto Pereira Passos. Na primeira quinzena de janeiro de 2010, este mesmo Instituto contabiliza 968 favelas no Rio de Janeiro, ou seja, 218 a mais do que em 2004. A pesquisa mostra ainda que a população favelada passou a ocupar mais três milhões e meio de metros quadrados do que ocupava em 1999. Esses números, ainda que mostrem uma alarmante expansão territorial das favelas, não chega a revelar com precisão seu real crescimento, já que a verticalização e o adensamento não são computados nas fotos aéreas, base destas pesquisas.

Sobre este fenômeno, o sociólogo americano Mike Davis escreveu um livro bem interessante chamado *Planeta favela*. Seu diagnóstico sobre este *big bang* da pobreza urbana, fartamente comprovado através dos dados do crescimento inédito das favelas e do proletariado informal, é de que esses dados estão associados à reorientação da economia mundial nos anos 1980 em função da intervenção do FMI e do Banco Mundial e às novas regras relativas à dívida externas, sobretudo nos países em desenvolvimento. Ou seja, Davis credita a catástrofe global da pobreza urbana diretamente à violência do "ajuste" e ao recuo do Estado naquele momento.

O fato é que o crescimento da pobreza periurbana, aglomerada em comunidades informais e desconectada da vida política e cultural da cidade tradicional, é a nova face radical da desigualdade. Um de seus resultados é um choque de civilizações, que traz, como efeito

colateral, o crescimento descontrolado da violência, fenômeno definido por Davis como *guerra* de baixa intensidade.

Mas, se, por um lado, o panorama político econômico globalizado vem gerando um aumento sensível de produção de desigualdades, pobreza, desemprego, vem acirrando xenofobias, racismos e nos surpreendendo com uma inédita geopolítica da violência, paralela e simultaneamente, propostas de formas alternativas de globalização surgem e começam a se impor.

É neste quadro, que as novas dinâmicas culturais se destacam. O caso brasileiro é particularmente rico nessas práticas. Vamos a elas.

A partir dos últimos 10 anos do século XX no Brasil, a produção cultural das periferias e favelas das grandes cidades começam a se afirmar e a se deslocar progressivamente em direção ao centro, ganhando visibilidade através da imprensa e da TV e mesmo da academia.

Mais ou menos a partir de 1993-94, a evidência de um quase levante cultural estava praticamente delineada. O *funk* dominava as festas jovens de classe média bem como as rádios de frequência modulada cuja audiência são as classes A e B, espetáculos como *Cobertores*, sobre a realidade dos meninos de rua, com um elenco formado por crianças do morro do Andaraí ou *A dança das marés*, de Ivaldo Bertazzo, onde 62 jovens de 11 a 12 anos moradores do Complexo de Favelas da Maré traduzem em movimento suas próprias histórias, e mais um número surpreendente de produções culturais lotam as plateias dos teatros e chamam atenção da crítica. É ainda por esta época que o romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, lidera a lista de mais vendidos e sua adaptação para o cinema concorre ao Oscar, enquanto José Junior, coordenador do Grupo Cultural Afro Reggae, da comunidade de Vigário Geral, é eleito intelectual do ano pela revista *Veja*. Até mesmo o mundo *fashion* é impactado pelo estilismo da *Coopa Roca*, a cooperativa de artesãs da Favela da Rocinha, que se apresenta, sob fortes aplausos, na passarela da Fashion Week, um dos mais importantes eventos do mercado de moda do país.

Esse quadro dá um pouco o clima do final dos anos 90 na cidade do Rio de Janeiro.

Tornava-se cada vez mais claro que uma revisão na própria noção de cultura da favela e de cultura da periferia se fazia urgente.

O paradigma centro-periferia e as políticas que tem a ideia de localidade como eixo central, não mais davam conta do fenômeno.

Mas, ao contrário, examinar o conjunto urbano como um todo, procurando perceber a real interdependência entre os diversos polos da cidade poderia oferecer um viés mais confortável para a reflexão. Por exemplo, basta um passeio nos teleféricos das favelas, especialmente no complexo do Alemão, onde se tem quase como que um plano aéreo da cidade, para que o observador perceba, com a maior nitidez, a rede de articulações entre favela e asfalto, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, meu maior campo de estudos.

Agora vamos direto para a cultura e o novo papel que assume nesse contexto, meu assunto aqui.

O que saltava aos olhos de todos, naquela primeira hora que tentei esboçar rapidamente aqui, não era apenas a música, o teatro ou outras manifestações artísticas vindas da periferia, mas, sobretudo, a emergência de um novo contingente de jovens ativistas que elegem, como campo de operações, a militância nas artes. Nesta direção, o uso da cultura como recurso revelou--se uma estratégia de alto desempenho. (Abro um parêntesis para chamar atenção aqui para esta noção de cultura como recurso, um conceito operacional valioso para o estudo desta cultura). Voltando, a grande aposta dos jovens das periferias era o que eles chamavam de atitude artística, ou seja, a experiência de uma intervenção, que, simultaneamente, era sentida como arte e como instrumento político de transformação social. A cultura passa a ser também uma poderosa estratégia de enfrentamento das questões da exclusão e das desigualdades sociais sofridas pelas populações de baixa renda, na sua maioria, composta por negros, pardos e imigrantes.

O locus mais frequente de operação desta juventude é o hip-hop, gênero artístico que engloba várias formas de expressão: os MC, o Rap, a Break Dance, o Graffiti, o Conhecimento, o Basquete de Rua e a Literatura. Vou sublinhar o conhecimento também conhecido como o quinto elemento porque é um componente importante do hip-hop, no caso brasileiro. A premência em ampliar o conhecimento, inicialmente, vem do fator estruturante da estética hip-hop, que é a afirmação da história de uma cultura local e de suas raízes raciais, o que gera a necessidade da busca de informação e de maior repertório cultural. Daí a insistência na importância estrutural do conhecimento, identificado como uma das grandes carências das populações pobres e fator estratégico para qualquer projeto de transformação social bem como as ações de viabilização do acesso à cultura vista agora, sobretudo, como um direito cidadão.

Como registra Jéssica Balbino – representante da Zulu Nation no Brasil: "Não há hip-hop sem conhecimento, sem a leitura e sem a escrita".

Nesse quadro, o rap ganha a função de um sacerdócio cuja missão é, fundamentalmente, política e de natureza transformadora e conscientizadora.

Não foi certamente à toa que, num de seus raps mais populares, Mano Brown foi categórico: "O rap não é arte, é arma."

De natureza transnacional, podendo ser visto como um grande fórum mundial de jovens pretos e pobres procurando alternativas na área cultural para enfrentar os efeitos da globalização neoliberal, o hip-hop entre nós sempre teve características próprias.

Em primeiríssima instância, afirma-se, de forma bastante particular, como uma forma de ativismo através da cultura e propõe uma postura política não apenas reativa ou mesmo de resistência, como o hip-hop internacional em sua maioria, mas visceralmente pró-ativa, compromissada, de forma estrutural, com suas comunidades de origem. O hip-hop hoje, tal como praticado nas periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, é, sem dúvida, uma das formas mais criativas e eficazes dos vários usos possíveis da cultura como recurso inclusivo, de geração de renda, de promoção de conhecimento, de estímulo à educação formal e, portanto, de cidadania.

O diferencial do hip-hop brasileiro pode ser resumido através de ações culturais que privilegiam a ação pedagógica com excelentes resultados para as comunidades pobres. Na virada do milênio, o hip-hop já havia conquistado prestígio local e se constituído como a elite intelectual das Quebradas (nome afetivo das favelas), aumentando consideravelmente seu som e ressonância em territórios inexplorados.

Neste quadro, ao lado do rap, a literatura marginal, periférica ou divergente, como é chamada em seus desdobramentos atuais, torna-se a mídia mais agressiva no sentido da divulgação intensiva da condição de vida nas favelas, ganhando aqui um status de luta. No contexto da própria criação literária, cria-se um compromisso de redistribuição dos saberes adquiridos, e na formação de novos quadros nas comunidades de origem. O depoimento do escritor e coordenador do movimento "Favela Toma Conta", Alessandro Buzo, é enfático quando define sua literatura como "parte de um movimento que surge na periferia e que propõe não apenas um novo escritor, mas também um novo leitor. Uma literatura que sai do casulo e se alia à sua comunidade, seu município e ao seu país. Um artista-cidadão".

No campo da literatura marginal, parte ativa do movimento hip-hop no Brasil, essa premissa ainda é mais central e explícita.

Em 1997, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sucesso de crítica e de vendas, com mais de 20 traduções em diferentes países e cuja adaptação para o cinema conquista uma indicação para o Oscar, traz à tona um universo aparentemente desconhecido que causou um interesse fulminante no imaginário das letras.

Em 2000, surge um novo livro de igual importância ainda que de repercussão distinta da de *Cidade de Deus*. Trata-se de *Capão pecado*, de Ferréz (pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva). *Capão pecado* traz um tão refinado quanto impactante retrato de Capão Redondo, um dos bairros de maior índice de violência, tráfico de drogas e criminalidade de São Paulo, onde Ferréz cresceu e mora até hoje. Seus mais de 200.000 moradores não contam com redes de esgoto, nem hospitais, nem assistência de nenhuma espécie. Capão registra a marca sangrenta de 86.39 assassinatos a cada grupo de 100.00 habitantes, muito mais que a média nacional que já é estratosférica para os padrões europeus.

Entretanto, ao contrário de *Cidade de Deus*, *Capão pecado* inaugura uma literatura compromissada e conjuntural, ou de *atitude hip-hop*, que veio a ser conhecida inicialmente como *literatura marginal* (nome hoje patenteado por Ferréz)

Marco essa diferença e associo *Capão pecado* ao hip-hop porque essa variável é importante para uma maior compreensão dessa produção literária e editorial, fenômeno especificamente brasileiro e único na cultura hip-hop internacional, que é a existência de uma literatura para além das práticas poéticas do rap.

Um ponto importante de distinção da obra de Ferréz em relação a *Cidade de Deus*, é que *Capão* toma como ponto de partida um viés diverso do cânone letrado, e, ao contrário, parece

procurar uma sintonia fina com o universo hip-hop. Traz para a narrativa literária além de uma levada de encadeamentos e de associações recorrentes, típicos do rap, o pacto com a crônica do gheto e com a convocação dos manos para a ação. No livro, temos a presença de Mano Brown (líder do grupo de rap Racionais MC's, também residente de Capão Redondo), que comanda as epígrafes de cada capítulo do livro. Capão pecado traz ainda a marca de uma dicção coletiva assim como o de uma militância cultural inseparável da criação literária.

Junto com Mano Brown, Ferréz criou movimento 1DASUL, uma usina cultural que, entre outras atividades, tem um selo musical próprio e uma grife de moda chamada Irmandade (um conceito fundamental da cultura hip-hop). Hoje, sua grife já ocupa um galpão de 200 m², além de mais duas oficinas, produzindo uma média de 300 peças por dia e empregando cerca de 150 moradores do Capão. A grife, que se caracteriza por ilustrações que denunciam o sistema, e é distribuída para sete estados brasileiros, detém os direitos de distribuição das marcas de 6 grupos de rap paulistas. A grife Irmandade confecciona também cartilhas mensais para um programa contra drogas e pretende abrir um clínica para tratamento de dependentes. No mesmo embalo, Ferréz organizou dois números especiais da revista Caros Amigos chamados "Literatura Marginal" que reúnem escritores da periferia, abrindo espaço para a divulgação e legitimação dos talentos locais.

Hoje, a literatura marginal já conta com inúmeros escritores, entre os quais – para mencionar apenas os mais importantes, Sergio Vaz, Alessandro Buzo, Sacolinha, Allan da Rosa e Nelson Maca.

Talvez, do ponto de vista de sua intervenção, o ponto alto das práticas literárias periféricas sejam os saraus, que chegam a reunir mais de 400 pessoas comungando (literalmente). A força e a disseminação dos saraus, suas estratégias e particularidades na recepção de poesia por parte de um público não iniciado em literatura, é um fenômeno único. São muitos os saraus. O mais famoso, ou "clássico", é o sarau da Cooperifa, uma das experiências mais impactantes que já tive. Sergio Vaz, seu criador e poeta, parece incansável na sedução e conquista contínua de leitores e novos autores. O poder de mobilização de seus saraus (que não é o único a mobilizar uma quantidade inédita de participantes) e o impacto nas comunidades da Zona Sul de SP, merece, sem dúvida, vários estudos acurados. O fato é que entre os Balões Poéticos, a Chuva de Livros, o Ajoelhaço e vários outros eventos literários que se renovam a cada quarta feira, emerge uma comunidade da palavra com enorme força multiplicadora.

A crença de que palavra gera poder, riqueza e felicidade parece ser o eixo de um ritual semirreligioso que acontece pontualmente todas as quartas feiras no boteco do Zé do Batidão (prosperou). Vou ler uma abertura de sarau para vocês terem uma ideia daquilo que eu chamo de dicção pedagógica carismática. "Povo lindo, povo inteligente, a chuva de livros que aconteceu no sarau da Cooperifa ontem, mais parecia uma tempestade, e os livros encharcaram nossos corações, que não eram poucos, nem os livros, quase 600, nem os corações, quase 500 pessoas, e como num romance fantástico de Garcia Marquez, a periferia do extremo sul de São Paulo, transformou-se em Macondo. Não existem palavras que definam como foi a nossa noite, com a gente, ali, comungando a palavra ao mesmo tempo em que os livros caiam em nossas mãos. Catártico."

Em outra ocasião, o próprio Sergio Vaz define sua tática de formação de leitores de forma, digamos, mais pragmática: "Usamos a mesma tática do tráfico de drogas, damos os primeiros livros de graça, depois que a comunidade se viciar, cada um que dê um jeito de sustentar o seu vício. A Cooperifa é a *boca de livro* da quebrada."

Para além dos saraus, mas não desvinculados de sua prática e da experiência adquirida nestes eventos, os autores periféricos atuam em escolas, oficinas e leituras em espaços públicos, bem como prolifera nas quebradas uma atividade editorial independente não menos intensa, na qual se sobressaem as Edições Toró, com um perfil gráfico inovador e surpreendente.

Nesse panorama, é buscada a força estética, mas principalmente a força política da palavra. Proclama-se o encantamento da palavra poética, mas também e sobretudo o poder de que quem detém e manipula a prática desse instrumento poderoso que é palavra cotidiana, a palavra política, e a eficácia socioeconômica dos muitos usos da palavra.

Do ponto de vista especificamente literário, de forma rápida e meio irresponsável, quero chamar atenção para uma dicção peculiar do narrador destes romances ou contos.

A primeira e mais óbvia é que os escritos marginais são, assim como o *Capão pecado*, o retrato de um território humano – como diria Milton Santos – bastante definido. Os numerosos usos funcionais da ideia de território também são um caso à parte que não posso agora desenvolver aqui. Mas adianto que quando se fala de território e o investimento em sua potência na cultura da periferia, fala-se de um território circunscrito a algumas quadras, de um CEP no máximo, criando uma extrema proximidade entre espaços, pessoas, reações.

O comprometimento com o território de sua fala é tão radical, que esta, de certa forma, se torna porosa e, portanto, excessivamente receptiva e aberta à dicção local. Alguma coisa assim como se o autor dividisse a autoria da obra com o território da ação. Muitas vezes, temos mesmo a sensação de que aquela quebrada *fala* através da transparência do autor de seu relato. É um caso bem novo e interessante de autoria que investe numa hiperlocalização como valor narrativo e político.

É difícil conter aqui minha vontade de comentar mais verticalmente esta literatura sobre a qual estudo e escrevo, compulsivamente, há mais de 15 anos. Mas tenho juízo e paro por aqui.

O que, entretanto, não pode deixar de ser sinalizado antes de eu encerrar essas observações é que, junto com esta nova literatura, podemos perceber uma nova forma de fazer e experimentar a política. Uma forma que não se restringe à cultura da periferia mas que está subjacente nas linguagens dos protestos políticos jovens. Hoje, claramente, entram em cena novos atores e novas demandas. Entre elas, a demanda fundamental do direito de ser ator.



HELOISA BUARQUE DE HOLLANDA. Professora Emérita de Teoria Crítica da Cultura/Escola de Comunicação e Coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea/Faculdade de Letras, ambos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolve o projeto Universidade das Quebradas, baseado no conceito de ecologia dos saberes. Atualmente, as questões relativas ao cruzamento da tecnologia, cultura e desenvolvimento são seu foco principal. É autora de muitos livros, entre eles: 26 poetas hoje e Feminismo como crítica da cultura.



MARQUES REBELO: CANTOR DAS GENTES CARIOCAS ou ESSE MUNDINHO RIO (A Aldir Blanc e sua Rua dos Artistas) IVAN C. PROENÇA

"Oscarina, muito dengosa, os brincos de argolas caindo-lhe até os ombros, ajeitando a todo instante a gaforinha alta, sedosa, à *la garçonne*, arrumando as coisas... – e punha o dedo na boca."

a mesma proporção em que Marques Rebelo se vale de todo um real para criar tipos e recriar gentes e situações (desrealizando também, é verdade, mas sempre fiel ao que viu, ouviu e colheu, além de seu artesanato maior), nós também, por outro lado, nos permitimos estudo plena e rigorosamente voltado para a abordagem intrínseca – em princípio, única e adequada – que seria a do texto em si, em suas evidências heurísticas, seu rigor estilístico, a literariedade enfim. Como, aliás, sempre vimos fazendo, certos de que biografia, psicologismos, contexto histórico-social, etc., também podem contar, mas desde que total e inexoravelmente examinados em campos separados (nitidamente separados) da análise literária do texto, extrínsecos que são. Por outro lado, a prosa urbana de Marques Rebelo sugere um todo que não pode alhear-se da fidelidade com que se vêem retratados povo e cidade cariocas. Quem dita o método analítico é o texto. Assim, a literariedade, no caso, se amplia ao próprio material que dá vida à narrativa: opções temáticas em torno do cotidiano – futebol, carnaval, subúrbios, infância. Rio.

E já que falamos em futebol, o América e o coração rubro serão responsáveis por algumas passagens importantes da prosa rebeliana. Se associadas, hoje, à própria fúria urbanística, de construtoras e incorporadoras (que naquela época já preocupava, e muito, o autor), vamos verificar que esta fúria acabou por eliminar inclusive os campinhos de pelada, antes tão facilmente encontrados: cada vez mais raros, o futebol vai-se desenvolvendo ao nível de salão, da praia, em ruas calçadas (interrompendo para os automóveis passarem), etc., o que, em parte, nos inquieta quanto ao talento dos jogadores, sabidas suas origens e "gingas" em peladas e campinhos, até

então. Por outro lado, a ironia e o lirismo continuaram acompanhando, em geral, os personagens da cidade, cada vez menos provinciana, como retratou em sua obra.

E também, ainda futebol, vale recordar que os textos de Marques Rebelo em torno do futebol foram sempre destacados: o Departamento de Pesquisa do *Jornal do Brasil*, a 27 e junho de 1970, selecionou trechos de "A Bola Mágica" para a matéria *Pequena antologia do futebol brasileiro*; Milton Pedrosa também se valeu de fragmentos da prosa rebeliana em seu *Gol de letra*, e ainda lembra outros trabalhos no gênero: *Memórias do Olimpio* (1944), *Campeões do mundo* (1958) e *Sentimento esportivo* (1965).

As narrativas de Marques Rebelo servirão, inclusive, para reencontrarmos cenas do hoje carioca, como no caso da briga de funcionários de escritório por causa do Fla x Flu; ou do ontem, no uso de vocábulos tais como *match*, quando a influência do inglês era absoluta. Ou no enfoque de intervalo de jogo no campinho do América (Campos Sales, e "sua" praça Afonso Pena), quando alguns jogadores até fumavam, e batiam papo com os torcedores. Em uma das narrativas de *Os meninos*, vamos encontrar notável descrição das impressões que causava em crianças aquele aproximar-se do campo da Rua Campos Sales em domingo de grande jogo. E, de fato, aquelas sensações todas, descritas por Marques Rebelo, ficam, e para sempre, desde o adivinhar de fora a agitação e o colorido das arquibancadas, até a primeira vista do estádio, após o último lance da escadinha de acesso (a ser vencida), a trepidação, a gritaria dos gols: impactos outros, inúmeros, que os campinhos provocavam — o cheiro do salicilato de metila brilhando na perna dos jogadores, o contato de perto para estimular os do nosso time e xingar o adversário, os bandeirinhas ou o juiz, ouvir os próprios jogadores gritando uns com os outros. A ambiência é relatada na prosa rebeliana e não nos importa que o motivador de tudo seja principalmente o seu América: afinal, segundo time no coração de todos os cariocas.

O Carnaval também servirá de núcleo temático ao autor. Em *Caprichosos da Tijuca*, lembrança dos ranchos, ensaios; vamos verificar que, desde então, já havia os julgamentos de quesitos como evolução, harmonia, etc. Mas em bases, objetivos e clima bastante diversos.

O realismo urbano de Marques Rebelo não guardará as mesmas conotações (enquanto estilo do autor) da prosa de Manuel Antonio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias* – mesmo que sejam, como quer José Veríssimo, "memórias de um menino que foi sargento de milícias" – nem do romance ou conto machadiano, embora subtemas comuns e similitudes sejam facilmente encontrados. E apesar de algumas constantes em torno da morte, da corrosão, de um niilismo e amargor permanentes, ou da Ironia como categoria estética, resultado das tensões ou do espírito crítico do autor, na verdade, paralelamente, resultará toda uma intensa ternura – envolvendo os pobres, os humildes, os moradores de morro ou subúrbios. Ao longo das narrativas, espécie de solidariedade, de amor mesmo, aos que sofrem, às crianças pobres, aos que não vivem em paz com a própria família; afeto que, também, se ampliará (e as envolverá) às mulheres exuberantes, raparigas muito pintadas, saltitando ou rebolando, espalhando sensualismo pra tudo que é lado. E, em presença do cenário da industrialização da época, do relacionamento entre classes baixa e média x patrões e magnatas da indústria, a simpatia do autor vai-se definindo

quase explícita, mas sem nuances de tese. Apesar de todo esse lirismo e de um saudosismo--reminiscência, ao longo, Marques Rebelo não cairá no sentimentalismo saudosista: dinamizará sua prosa, colocará um humor da mais alta adequação. E aquela condução irônica virá à tona.

A própria visão crítica, atuante (sem postura doutrinária) já serviria para manter a tensão da narrativa. Na medida em que exaltará o Rio, não só natureza, mas como centralizador de brasileiros vindos de todos os cantos, o Rio – anfitrião bom e sorridente –, também revelará o outro lado do cordial, as necessidades que afligem o povo sofrido, e que acabarão influindo em sua paz e no relacionamento entre os amigos e a família, inclusive no trabalho. (Leniza, a estrela, pode ser símbolo da mulher humilde que busca a cidade grande, cheia de ambições e sonhos, para vencer de qualquer maneira. Ficção e Carmem Miranda se aproximam?). E nenhum desses heróis do romance ou conto rebeliano perde sua dimensão de grandeza; ao contrário, a tragédia da vida se associa, milagrosamente, às conotações de uma heroicidade por vezes pícara, outras épica.

Assim, a obra de Marques Rebelo terá fases e dinamismo proporcionais à própria dinamização da vida, às épocas, ao progresso às vezes avassalador. A primeira fase, aliás, compreende a trilogia de Oscarina e Três caminhos, Marafa e A estrela sobe, período entre as duas grandes guerras (1914-18 e 1939-45). Mas a obra percorrerá nossa cidade, desde o subúrbio (Vila Isabel e Tijuca) até o Centro e Copacabana, Zona Sul. Isto é, abrangendo a poesia dos bairros, a tradicional Vila Isabel de Noel, São Cristóvão, os operários (na primeira fase, o operário em Marques Rebelo é conscientizado, reivindica e discute leis trabalhistas), a fábrica de tecidos, através personagens múltiplos, inclusive os que ficaram sem um destino definido – autor compadecido deles? – em Três caminhos. Nos volumes de O espelho partido (O trapicheiro, lírica rua do canal que corta a São Francisco Xavier; A mudança), a infância será enfocada nas reminiscências do autor, que - em outras circunstâncias - pretendendo abordálas, o faz através de cortes da narrativa e flashback.

A obra completa de Marques Rebelo resultará plena de um entrelaçamento de situações, personagens, temática, etc., conforme melhor examinamos em outro ensaio. Mas nem tudo, embora as transfigurações assustadoras do Rio, será apenas passado e irremediavelmente "rei morto e posto". Alguma força, que deve ser meio carioca também, faz com que – apesar de toda uma avalanche tecnocrata, e progresso mil-faces nos mais variados setores – ainda se conservem alguns aspectos provincianos, suburbanos, bairristas do Rio de Janeiro. E nem precisa ir muito acima de Todos os Santos ou Encantado: vez por outra, lirismo pungente de nosso povo (+ humor), e de alguma pracinha de bairro, dão sinal de vida.

OS HUMILDES E SUA EPOPEIA

"Oscarina gastou seda estampada no baile das Mimosas Pastorinhas."

Toda uma simetria acompanha a obra de Marques Rebelo, explicitando-se via paralelismo temático, incidências as mais diversas, imagens iterativas, em qualquer gênero de narrativa. A roupa de marinheiro, por exemplo, será imagem recorrente, entrando em cena associada a fases do enredo, sempre as mesmas reminiscências, *flashback*, a própria narrativa do mundo infantil: ora novidade do Park-Royal, ora em "A Bola Mágica", no "Poema de um Coração Rubro".

Claro que romances e contos rebelianos darão prosseguimento a uma prosa urbana que vem desde Manuel Antônio de Almeida, passa pelo *O ateneu*, de Raul Pompeia, e por Lima Barreto, guardando-lhes – de um e outro – a tipicidade de feições cosmopolitas, a abordagem do ponto de vista das crianças e críticas intuídas em presença de injustiças sociais. Mas, na verdade, na extensa obra de Marques Rebelo, a insistência, predileção, pelas gentes e pelos bairros cariocas, tudo em estilo trabalhado, contido, paralelamente ao carinho e à sensibilidade com que trata seus personagens, vem conferir-lhe o lugar de narrador maior do Rio, zonas norte, centro e sul.

Em Caprichosos da Tijuca, podemos ler (reflexão metatexto): "Cheguei em casa com a bossa... Comi pouco e caí no romance, cena puxa cena. E diálogos, situações, descrições, conceitos, tudo escorria fácil e bom. (...). Esqueci-me do mundo, absorvido pelo mundo que ia compondo. Quando dei de mim, passava da meia-noite." Este "absorvido pelo que ia compondo" poderá sugerir a concentração que, nele, sempre resultou em artesanato maior, em estilo pleno de concisão, clareza, apesar da aparente dispersão. Dissimulada não-ordenação de ideias. Assim, o imenso cuidado com que Marques Rebelo conduz sua prosa vai refletir-se por vezes em narrativa poética, plena de associações sonoras, ritmo através do emprego repetitivo de alguns recursos, inclusive o tricólon, adjetivos ternários iniciando o período e invertendo a ordem com o substantivo; também, através alternância dos discursos (direto, indireto, indireto livre e monólogo interior).

Os personagens não precisariam mesmo ser descritos em apresentação explícita: surgem nítidos - pelo que pensam, pelo que fazem, nos dialogismos, no vestir-se, nos móveis de suas casas, nos hábitos diários, em tudo. A fala desses personagens os revela, heróis da prosa rebeliana, em seus clichês, lugares-comuns: o próprio estilo, assim, se configura no plano dos personagens, em efeito de evocação. As gírias podem integrar-se à caracterização desses personagens - tipos, indivíduos, caricaturas, somadas a outras expressões populares que surgem, em meio ao cenário, aos costumes, retratando e documentando, de vez, a própria época: Marraio feridor sou rei – para a lembrança dos jogos de bola de gude, onde, vantagem, o marraio é o último a jogar; ali, a Avenida 28 de Setembro (o bulevar), o Ponto de Cem Réis, a esquina de Sousa Franco, Café do Ponto, batalhas de confete, ruas dos Artistas e Dona Zulmira, os corsos, Noel. Ao longo das narrativas, a lembranças de Búfalo Bill e aventuras do pioneiro na América de 1930; a revista de humorismo erótico A Maçã; o cigarro Liberty (ovais e curtos) também lembrado por Noel quando nos diz do João-ninguém que "fuma Liberty ovais"; os bangalôs, casas de cumeeira cercadas de varandas; o ajantarado, almoço bem tarde aos domingos, já servindo como jantar; a vitrola Decca; palm beach, correspondendo ao tecido leve em moda nos verões da década de 20; corte de cabelo à La garçonne, bem curto, inspirado no romance francês do mesmo nome, de Victor Marguerite; Leandro Martins, célebre fabricante de móveis de luxo.

Enfim, o próprio sistema de signos linguísticos acaba servindo ao sistema de aparências: a linguagem enfática e o lugar-comum dos (ou nos) personagens se adéquam à vida deles ou,

pelo menos, à aparência que pretendem, às vezes, fazer prevalecer. E vale reiterar aquele mesmo efeito de evocação (dos estudos de Charles Bally) quando nos diz que vocabulário, expressões dos personagens corresponderão à condição e ao meio social em que vivem ou a que procuram amoldar-se. O que justificará, até, algumas metáforas, comparações, hipérboles seu tanto lugar-comum como os próprios personagens que as dizem ou pensam: o chavão e o enfático transcendem a linguagem e passam a ser fato da própria vida. Em Marques Rebelo, o uso expressivo dessas formas e do material vocabular de que dispõem autor e seus personagens. O diálogo, assim, muito autêntico, força maior na prosa rebeliana. As próprias alternâncias nos fluxos de consciência colaborarão no retrato do personagem, resultarão ênfase-benefício à economia de palavras, à simplicidade e ao despojamento.

Aqui, vai surgindo toda uma necessidade de examinarmos – associados ao personagem e seu fazer-se – os campos de tensão entre o lirismo e a ironia na prosa rebeliana, intuídos a partir daqueles diálogos e fluxos. O humor, tendendo a (ou resultando de) ironia já é consequência dessa expressividade e do dinamismo da prosa de Marques Rebelo. Só que a ironia, mesmo quando mais contundente, crítica e até impiedosa, ainda aí poderá ser vista como resultante de uma certa angústia em presença de um contexto irremediável, irrecuperável. E, no plano do puro humor, do espírito de gozação, a ironia será atenuante, e recursos também, impedindo que o autor caia no campo do sentimentalismo, saudosismo choroso (as reminiscências e flashbacks ficam, também, "disfarçados"), da melancolia enquanto apenas melancolia. A ternura se controlará e o sentimento, o romântico (este enquanto expressões discursivas), e a própria carga emotiva se esvaziarão com a condução irônica. A ironia também se prestará a aliviar tensões resultantes da visão niilista do narrador, amarga e desesperançada em relação aos pobres e humildes, o que não impede que se denote algum compadecimento em relação aos mais sofridos. No plano do discurso, para prevalecer tal ironia, enquanto categoria estética, Marques Rebelo se valerá dos mais variados recursos, que vão desde símiles, metáforas, e hipálages (do tipo "ofegante camisa vermelha", "dolorosa favela"), já lembradas, até a própria zeugma retórica ("fervia de tombos e malabarismos e namorados"). Já que falamos em zeugma retórica, podem ser examinados elementos comuns às prosas machadiana e rebeliana, como o próprio humour ou o gosto pelos detalhes e minúcias, que retardarão o tempo da narrativa e até servirão à análise psicológica dos personagens. Mas sempre na certeza de que o lirismo e o eu narrador de Marques Rebelo afastarão, e muito, as técnicas dos dois escritores (ele e Machado), talvez permitindo concluir que a prosa de Machado se adequará mais a adultos (intelectualizados) e a de Marques Rebelo a leitores em geral. No retrato de gentes humildes, bairros, cenas cariocas, o campo lírico, enriquecido, ganhará força indiscutível na proporção em que o talento do autor fará que elementos paisagísticos, tipos e caricaturas diversos, espaço e suas influências, clima da narrativa, tudo, venha a resumir-se em conteúdo que, através forma, vem à tona, em plena afirmação de virtudes estilísticas de um prosador maior.

Fizemos a leitura da obra de Marques Rebelo atentos ao fato de que a Literatura será sempre totalizadora, e acabará, não raro, refletindo atitude consciente do escritor, quanto ao

contexto histórico-social, caracterizando gentes e meios. Assim, ao estudarmos o artesanato do autor, não nos limitamos apenas a examinar os fenômenos constituídos (como pretendem as "ciências" aplicadas ao fato literário), na medida em que não podemos ignorar o mecanismo de constituição dessa literatura totalizante, que escapa ao puro signo verbal. Não nos limitamos ao discurso, ao modelo linguístico, o que iria por acabar limitando também o fenômeno literário, sufocando-o, ignorando-lhe possíveis e importantes contextos e aberturas. O modelo e sua programação já vêm comprometidos epistemologicamente, se opção científica. Nossa tarefa naturalmente pode implicar no (ou conter) modelo, mas conservando a tipicidade da literatura, sua literariedade – flexível tal modelo, contraditório inclusive.

Marques Rebelo supera, na ficção, "modismo" ou correntes pretensamente avançadas (que alardeiam o fazer literário). Cessadas essas sofisticadas literatices todas, poeiras assentadas, tudo em seus lugares, o retorno (mais nítido) de Marques Rebelo é inevitável.

SOLIDARIEDADE

Importante no *Ubi sunt?* literário não é a pura e simples nostalgia – isto é, tentativa de recomposição de um ontem enquanto mero e deleitoso retorno ao passado. Mais vale a nostalgia também crítica. Quer dizer, debruçamento crítico sobre esse passado, com seus prazeres sim, mas sem perda de uma atitude questionadora. É o que favorecem os textos de Marques Rebelo, do antológico *Oscarina* até o último fragmento de *O espelho partido*.

A ideia de literariedade para ele, Marques, consistia em trabalho consciente de artesão em busca do despojamento, do "jeitão" natural de dizer e contar as coisas. E tal profissão de fé coincidia com o que pensava da literatura e da "ambiência cultural". Em entrevista, com sua língua sempre impiedosa, pichava: "Escritores de coquetel, profissionais de tardes de autógrafos. São mais atores que escritores".

Aí está o Rio. Que é de Lima Barreto, de Luís Paiva de Castro e Aldir Blanc. Seus tipos, suas gentes e seus dramas. Que passeiam através narrativas de Marques Rebelo. Exemplo, o *Contos reunidos*, selecionados por Josué Montello para a José Olympio. Tramas simples, servindo àquela gente também humilde, cujo universo era o próprio bairro. O sistema de signos verbais a serviço, adequado, dos personagens, povo quase sempre. Expressões populares da década de 1940, algumas sem o menor vestígio hoje, se encarregam de recuperar o cotidiano, quando as imagens e o lirismo vão ganhando a narrativa: fazer vaquinha, deu-lhe cacarecada, escachou ele, um esbregue em fulano, ela deu corda pro cara, é um mocorongo, um pamonha, tem um bruto xodó por ela.

Associando-se os recursos da língua aos de linguagem (a própria tensão com a vida), o meio ambiente das histórias, os costumes e crendices daquela gente, aí está o material para aprofundamento de uma abordagem em nível sociológico, ou do realismo crítico conteudístico, em que se evidenciará o contexto em que viveu aquela geração menos favorecida socialmente: *Na rua dona Emerenciana, Uma véspera de Natal, Namorada, Stela me abriu a porta, Cenas da vida carioca*, por exemplo. Trata-se de um (digamos) regionalismo urbano que encontra na Literatura, o "meio" para registrar épocas e vivências. E, em visão mais

abrangente, o cinema, a música popular, o teatro, os livros, fazem sim a própria História não oficial, mas autêntica porque criativa, e livre (às vezes nem tão soltas assim, posto que, não raro, restam as alegorias).

Em um fragmento do filme Dona Flor, Bruno Barreto presta sua homenagem à Leniza Maia de A estrela sobe, quando a cantora interpreta "meio cafona" o açucarado Somebody loves me, toda sensual pros lados do malandro Vadinho. Na década de 1940, por outro lado, se popularizava um sambinha envolvendo a requebrada Rosalina e seu amante machão (surdo de escola de samba): "Sou eu / Sou eu que vou batendo o surdo / E de porta-estandarte / É Rosalina quem vai. / Mas já vou prevenindo / Se eu não sair / Rosalina também não sai". Em um dos contos (Oscarina), a gente fica sabendo como o "destino" fez com que o soldado (ainda) Jorge encontrasse a mulata boazuda:

"Conheceu Oscarina no mafuá de Botafogo defronte à barraquinha das argolas: – Duma morena assim é que eu precisava lá em casa...

Oscarina, rebolando, virou de lado, como quem não quer, mas dando corda."

Esse, o humilde povo urbano brasileiro retratado por Marques Rebelo. Que a gente ainda não pode curtir de todo porque não seria justo. Falta-lhes muito em termos de estrutura social acompanhando-lhes a vida, nas comunidades, no subúrbio, na zona rural da cidade.

A obra de Marques Rebelo favorece tal reflexão e a consciência crítica do Leitor.

"O canarinho-da-terra parou de cantar na gaiola que a janela emoldurava, e o grande sossego suburbano invadindo a sala contaminou a casa toda. O armário novo estalava. Antonio fechou os olhos com moleza sincera sobre o jornal, fartamente literário, de domingo, enquanto o Sultão, alheio às pulgas, dormia no tapete barato, onde dragões se engalfinhavam... O destino é Deus quem dá!"

Mas o livre-arbítrio crítico e militante, de todos, contemplará ações necessárias às transformações sociais. Que hão de materializar a solidariedade (digamos) aos humildes, que se evidencia na muito significativa obra de Marques Rebelo. Indiscutível função social da Literatura.

Não conhecemos quem, em nossa Literatura, tenha conseguido, tão bem e tão seguidamente, explorar a temática da gente carioca, sua vida, suas "epopeias", seu passar pelo mundo - e os bairros, o subúrbio, humildes quase todos. Resultando em lirismo contido, velado sim, mas intuído sempre, inda que no amargor, na ironia, no profundo niilismo (sem excluir reminiscências, mundo das crianças, sensualismo, ternura).

O carioca não sabe. Inda que mais esclarecidos, poucos sabem que a obra de Marques Rebelo é todo um documento sobre um povo e sobre uma cidade. Mais importante que isso: porque acompanhado de um tratamento artístico do mais alto nível e da maior sensibilidade. Uma razão? Talvez porque Camões andasse certo, e os amantes transformem-se na coisa amada, inclusive - e principalmente - no plano de toda uma Teoria Poética. Enquanto arte também das ficções literárias.



O RIO DE JANEIRO E A PAISAGEM Júlio Bandeira

Cidade mirabilia

natureza fez da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro uma paisagem mirabile visu que, de tão extraordinária com seus granitos de formas arredondadas, poderia pertencer ao imaginário de artifícios roliços e sensuais do artista milanês Giuseppe Arcimboldo (1526-1593). Arcimboldo, contudo – que só conhecera pedaços do Novo Mundo, animais e vegetais, nos gabinetes de curiosidade dos Habsburgo - à paisagem¹, preferiu especializar-se em fantásticas naturezas-mortas, cujas quiméricas composições transformavam frutas, aves, peixes e legumes em alegorias das estações e dos elementos, ou retratos de nobres, juristas, cozinheiros e jardineiros. No Rio, como sugerem os nomes das formações rochosas que foram sendo reconhecidas em suas montanhas – i.e. Pão-de-Açúcar, Corcovado, Dois Irmãos, Cara de Cão, Gávea, ou gigante deitado -, como se estas fossem concepções plásticas, mas sobretudo pela dificuldade de ver a própria cidade em seu sítio e no exercício visual de separar nela o maravilhoso do topográfico, é a natureza que se apresenta plasmaticamente transformada em cultura. Que é revelada nos autorretratos do pintor anglo-americano Augustus Earle (1793-1838), de costas, ou do fotógrafo Victor Frond (1821-1881), cuja precisão fotográfica parece trucada diante de colossos surreais. Em seu deslumbramento, Earle realiza uma paródia da tela de Caspar David Friedrich (1774-1840).

¹ Sua única paisagem estaria na composição do fundo do cartão para a tapeçaria religiosa *Cenas da vida de João Batista*, Flandres, Bruxelas, entre 1566 e 1680, lã e seda, 460 x 740cm, Catedral de Monza. Ver FERINO-PAGDEN, Sylvia, Arcimboldo 1526-1593, Viena, Kunsthistorisches Museum, 2007, p. 41-43 e p. 62-65.



Augustus Earle, Vista tomada do alto do Corcovado, aquarela, 1820.



Victor Frond, Entrada da Barra, litografia, 1858.

Mas enquanto o viajante alemão paira sobre um mar de nuvens, sendo apenas um expectador de um sublime sugerido pelos elementos, mostrando sobriamente a sua insignificância do alto dos Alpes ao mirar absorto a paisagem que o cerca transformada em protagonista, mas invisível. Augustus Earle e Victor Frond a tudo viriam do alto do Corcovado, mas no Rio a paisagem cultural invisível de Friedrich está aberta inebriante diante dos nossos artistas viajantes e lhes provoca diretamente deslumbramento e gozo. Uma atmosfera nebulosa, por sinal, como observou a artista Marianne North em 1872, não era bem-vinda ao Rio de Janeiro: "não há névoa, pelo menos naquele dia, encobrindo a paisagem, aliás a cidade quando encoberta é uma cidade infeliz."



Caspar David Friedrich, Viajante sobre o mar de névoa, óleo sobre tela, 1818.

A paisagem magnífica de Caspar Friedrich existe somente virtualmente. Quase completamente encoberta pelas nuvens ela é uma massa cuja forma desapareceu e só pode ser recuperada na imaginação do indivíduo que a olha em sua máxima soberba, com a altivez do homem que transformara definitivamente a paisagem natural em paisagem cultural. Ele é o sublime representante do romantismo, o *uomo nuovo* romântico, Lúcifer acima do bem e do mal. Já Earle e Frond têm o deslumbre de quem entra no paraíso.

Essa coleção de quimeras topográficas que levara esses últimos ao êxtase fez com que ao longo dos Oitocentos, o século da fortuna iconográfica da cidade, artistas viajantes amadores e profissionais fossem delicadamente tomados de anamorfose ao olhá-la: os estrangeiros estavam diante de uma paisagem sonhada e os sonhos são matérias macias e etéreas difíceis de alcançar e de representar. Para percorrer o caminho até enxergá-la, a maciez fluida do grafite e das aguadas, mesmo *medium* sobre papel empregado pelos artistas da Renascença quando o Ocidente descobriu a paisagem topográfica, junto mais tarde com a fotografia, tudo quase sempre reproduzido em litogravuras, mostraram-se os melhores meios e suportes. Já a grande ausência de pintores de paisagem nativos pode ser explicada, por um lado, pela dificuldade ainda maior, para aqueles que acordavam dentro desses soberbos granitos silvestres de natureza carioca, de se aproximarem da sua essência. Por outro, pela sua formação artística ao longo do Oitocentos numa Academia criada, a partir de 1816, por franceses de uma Escola que, então, ainda desprezava a paisagem enquanto gênero menor de pintura.

No Ocidente², foi somente a partir da segunda metade do século XV, na Itália e na Alemanha, que a topografia na paisagem começou a ser vista como algo de belo e merecedor de ser representado artisticamente *per se.* Desde esse primeiro momento, porém, ela irá ser construída plasticamente em dois vieses antagônicos que, em geral, competiriam entre si, mas que no Rio muitas vezes estariam juntos.

² As paisagens chinesas da dinastia Sung (960-1279) fogem, por exemplo, inteiramente ao escopo deste trabalho, apesar de muitas paisagens chinesas e japonesas terem sido pintadas em aguadas sobre as superfícies lisas do papel e da seda.



Casa Zuber, Les Vues du Brésil (detalhe), papeir peint por Jean Julien Deltil (1791-1863) segundo Moritz Rugendas (1802-1858).

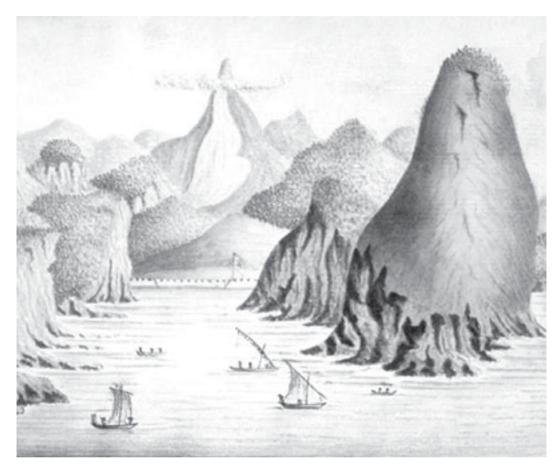
O primeiro é a representação, já presente nos afrescos romanos, que busca a beleza alegórica de uma composição edênica e possui, sempre latente, uma pequena história no artificialismo de um jardim, sendo quase sempre decorativa. Uma função que poderia, mutatis mutandis, se assemelhar a dos papiers peints panorâmicos da Manufactura Zuber realizados segundo a obra de Moritz Rugendas no Brasil. Já o segundo, somente percebido a partir da Renascença, é dominado pela moderna estesia proporcionada na aproximação naturalista de acidentes geográficos ideais, buscando encontrar o belo e o sublime ao levar o expectador para perto de uma composição próxima e exclusiva da natureza.

Foi esse tipo de paisagem que Albrecht Dürer (1471-1528) pintou ao voltar da Itália: uma aquarela que só encontraria correspondente no final do século XIX. Nessa paisagem sobre papel do artista de Nuremberg, Weiher im Wald (Lago no bosque), atualmente no Reino Unido, Dürer realiza uma extraordinária aproximação com a luz, fazendo com que os elementos da paisagem passem da precisão naturalista presente na margem relvada e no bosque de coníferas - respectivamente no primeiro plano e a direita - para o impressionismo dos troncos de árvores mortas, à esquerda, com o brilho da luminescência solar abaixo de um horizonte infinito que surge ao fundo se prolongando irisante pelas nuvens e o lago.



Albrecht Dürer, Weiher im Wald (Lago no bosque), aquarela e guache, c. 1496.

Este texto voltar-se-ia, portanto, para essa segunda maneira de olhar, projetada sobre o Rio de Janeiro oitocentista. É este o século de ouro da paisagem carioca, onde as duas visões irão muitas vezes se misturar em quase utopias geográficas, com artistas frequentemente amadores tentando ultrapassar seus talentos diante do sítio geográfico irreal. Um esforço que ultrapassou o Tenente William Bradley em 7 de agosto de 1787, durante a passagem da First Fleet a caminho da Austrália, quando foi incapaz de ver a cidade a bordo de seu navio, a nau capitânia *Syrius*.



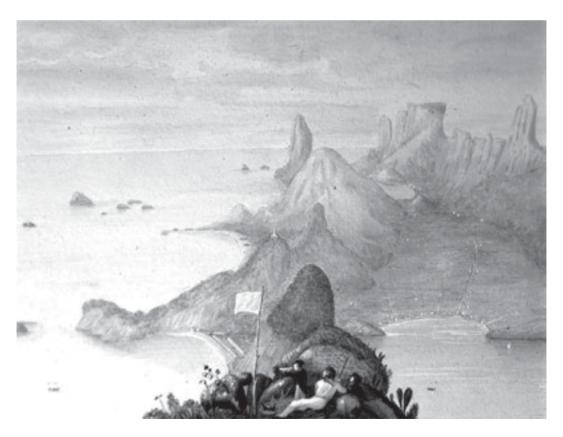
Fortified Bay on the W Side of the Entrance of Rio de Janeiro (Vista da Praia Vermelha), 1787, aquarela.

Essa mesma mistura de geografia e fantasia que dar-se-ia, mais adiante, nos panoramas do Almirante François Edmond Pâris (1806-1893) e do artista naval americano John B. Dale³ (1814-1848), ambos em viagens de circunavegação que tinham o Rio como escala obrigatória.

³ Ele viajava a bordo do *U. S. S. Constitution* e esteve em1844 no Brasil, de onde seguiria para o Cabo.



J. Pâris, aquarela.



John B. Dale, aquarela.

O resgate virtual dessa paisagem topográfica, por intermédio de aquarelas e gravuras, para o imaginário contemporâneo é também sobre o valor de uma classe de pintura que seria a mais importante para a cidade, mas que, numa disputa imaginária na hierarquia dos gêneros da Academia de Paris, era tida, ainda no início do Oitocentos como inferior na França⁴. É uma paisagem que, entretanto, sobreviveria abertamente nos séculos XVI, XVII e parte do XVIII abertamente estimada no Norte da Europa, nas platitudes geográficas dos Países Baixos, das Alemanhas e, tardiamente, da Inglaterra. Essas representações da paisagem revelam, também, o quão essencial se torna a revisitação das partes irregressivelmente perdidas de uma cidade que teve seus sítios apagados ou refeitos plasticamente, como aconteceu com o Rio de Janeiro do século XIX diante do atual, para reencontrar a cidade que já começava lentamente a desaparecer nos fumos dos aterros e desmontes.

Na Europa latina, portanto, a paisagem topográfica permaneceria subalterna na Itália e na França, relegada a mero elemento ancilar de composição na pintura histórica, mitológica, alegórica e religiosa. Ausente de Portugal e praticamente inexistente na Espanha - onde El Greco (1541-1614), com sua magnífica Vista de Toledo⁵ e Velasquez eram as exceções que confirmavam a regra⁶ –, encontraria, mesmo assim, no Brasil seu grande momento americano. Foi, ironicamente, num império desprovido de paisagistas e na parte corograficamente mais uniforme da América portuguesa que o artista holandês Frans Post⁷ (1612-1680), introduziria a representação da paisagem topográfica no Novo Mundo.

A título de comparação, são reproduzidos dois tipos de paisagem, por artistas contemporâneos, representando a mesma vista: o Forte dos Reis Magos no atual Rio Grande do Norte, na primeira metade do século XVII. A sobriedade de Post faz com que a pintura de Gillis Peters se torne irreal, uma paisagem de sonhos que só poderia existir topograficamente no Rio de Janeiro.

⁴ Isso não significou absolutamente que os mestres franceses, como Poussin, não desenhassem com enorme talento a paisagem topográfica, apenas não a expunham. Ver FRIEDLANDER, Walter, e BLUNT, Anthony, The Drawings of Nicolas Poussin, Catalogue Raisonné, Londres, Warburg Institute, 1963, p. 40-41 e p. 211-219.

⁵ A arte de Doménikos Theotokópoulos, como nesta sua representação exclusivamente paisagística (circa 1600, óleo sobre tela, 48 x 43, Metropolitan Musem of Art, Nova York), sempre surpreendeu seus contemporâneos pela intensidade expressionista que só seria totalmente admirada no século XX; sua outra pintura de Toledo, Vista da Planície e da cidade de Toledo, está carregada de elementos religiosos e alegóricos.

⁶ O Museu do Prado guarda dois exemplos da Escola espanhola de paisagem: J-B del Mazo, Vista de Zaragoza, e Velasquez, Jardins da Villa Medicis.

⁷ Post desembarcou em Recife em 23 de janeiro de 1637, de onde partiu sete anos depois.



Frans Post, L'Ancien fort portugais des trois rois mages, óleo sobre tela, 1640.



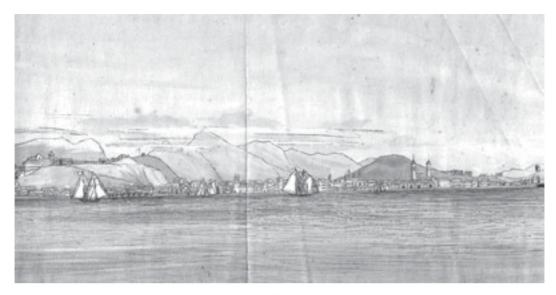
Gillis Peeters (atribuído) O forte dos Reis Magos no Rio Grande, óleo sobre tela, 1650.

Torna-se, assim, extraordinário que a primeira aproximação naturalística da paisagem tenha ocorrido num continente periférico com as paisagens brasileiras do nordeste. Que os grandes céus nebulosos das paisagens românticas tenham surgido na região brasileira de menos relevo, nas planuras da platitude nordestina, onde os planos de terras se sucedem cortados por cursos d'água e à beira-mar, com poucos morrotes acidentando o horizonte. É paradoxal que o olhar sobre a natureza ainda esteja velado de fantasias sobrenaturais no Velho Mundo, enquanto num continente ainda quase que inteiramente secreto e desconhecido ela tenha sido exposta tão explícita sob a luz tropical. Foi essa janela provocadora de desejos pelo mundo proibido da América portuguesa, aberta rapidamente por Post na primeira metade do século XVII, uma das razões que levaria, duzentos anos depois, a cidade do Rio de Janeiro ser a paisagem mais anelada pelos artistas europeus durante o Oitocentos.

PARTE II Paisagem Absoluta

A cidade branca lavada a cal parece surgir, nas paisagens abaixo realizadas em 1820 pelo tenente de artilharia Henry Chamberlain (1796-1844)8, apenas como espuma de mar, formando uma alva linha de demarcação que permite o contraste entre as montanhas e o mar; sem ela, o esverdeado das primeiras se misturaria ao azulado do segundo. Para dar movimento à pintura, as duas torres da igreja inacabada da Candelária interrompem o relevo do plano de fundo e competem com os mastros e velas enfunadas dos veleiros no primeiro plano. Chamberlain, um jovem tenente artilheiro do exército britânico, chegou ao Rio em 1819, mas sua pintura amadora, apesar de ingênua, tem um olhar mais moderno que o dos panoramas do século anterior realizados por profissionais como a "Prospectiva da Cidade do Rio de Janeiro", realizada por Miguel Angel Blasco, em 1762.

⁸ O jovem tenente artilharia tinha o mesmo nome do pai, encarregado de negócios britânico na Corte portuguesa nos anos 1815-1829. Publicou em 1822 em Londres um dos livros mais caros de seu tempo, ilustrado com 36 águas-fortes.



Chamberlain, Henry, Rio Janeiro (detalhe), nanquim, aquarela e pastel, c. 1819.



Prospectiva da Cidade do Rio de Janeiro. Vista da parte Norte, na Ilha das Cobras, no baluarte mais chegado a S. Bento, da qual parte se vê diminuir em proporção o seu prospecto até a barra, como o risco representa. Elevada pr. Ordem do Ilmo. e Exmo. Senhor conde de Bobadella, a quem a Cid. deve a mayor parte de sua prente. Grandeza e Magncia., c. 1762, tinta sobre papel, 67 x 243cm, Arquivo Histórico do Exército.

Esse raro panorama do século XVIII, uma bela exceção numa cidade que era "relativamente rica em plantas, mas pobre em panoramas"9, foi atribuído a Miguel Angel Blasco, e datado de 1762. Ele precede o aspecto de paisagem panorâmica que será o objetivo de grande parte dos artistas que visitariam a cidade no século XIX.

⁹ Ver MELLO JUNIOR, Donato, *Rio de Janeiro, planos, plantas e aparências*, Rio de Janeiro, Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio, 1988, p. 91.

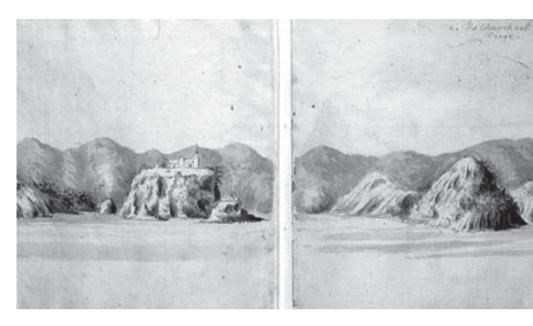
Dentro das vistas panorâmicas realizadas do final do século XVII até o início do século XIX, a mais interessante do ponto de vista de qualidade paisagística é a de Blasco, realizada em vol d'oiseau, numa perspectiva acima da ilha das Cobras e voltada para o Pão de Açúcar e a Barra da Guanabara¹⁰.

Na mesma década do panorama de Blasco, a chegada do Endeavour permitiu a realização dos primeiros registros topográficos de um Rio de Janeiro ainda colonial.



Alexander Buchan, View of Rio de Janeiro from the anchoring place. The Fort St. Sebastian on the left, and the Benedictine convent on the high ground above the ship, the Old Ambuscade. Novembro 1768 British Library Add. Ms 23920 f.8 reg. 2869.

¹⁰ Ver CONDURU, Roberto, "Geometria bélica", in revista Concinnitas, nº 0 Rio de Janeiro, UERJ, 1997, p. 63-86.



Sydney Parkinson (1745-71), View of Rio de Janeiro, with the church of Nuestra Seniora de bon Viage. Novembro/dezembro 1768, British Library, Add.Ms.9345ff.24v-25 reg. 9859.

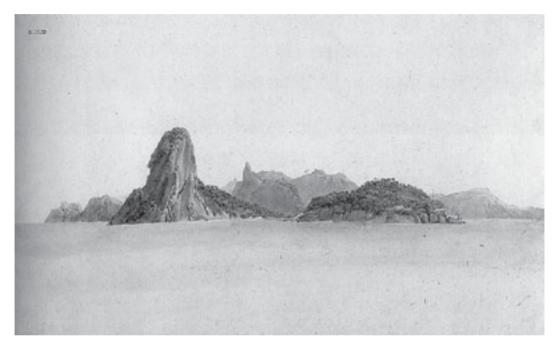
O Rio era a primeira escala da viagem de circunavegação do capitão James Cook 1768-1771. Contudo, o vice-rei conde de Azambuja impediu o desembarque de todos a bordo, inclusive o naturalista e jovem nababo Joseph Banks¹¹ (1743-1820), que financiava grande parte da viagem, e seus dois artistas.

Mas foi em 1821, com a publicação do livro de *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, com 36 gravuras em metal segundo aquarelas de Chamberlain, que a cidade do Rio de Janeiro começa a firmar sua reputação como extraordinário sítio paisagístico. Em Chamberlain, a arquitetura no Rio de Janeiro se misturava, nesse início do século XIX, aos matizes de verdes da floresta primeva como os grandes templos perdidos da Guatemala e do Yucatán.

Ao longo do século XIX, ocorreria uma sucessão de vislumbres da paisagem do Rio de Janeiro que serão consolidados por artistas estrangeiros. A cidade tornar-se-á de tal forma popular que jovens artistas como Thomas Ender, Charles Landseer, Johan Moritz Rugendas, Augustus

¹¹ Banks seria eleito em 1778 presidente da Royal Society, cujo cargo conservaria por mais de quatro décadas. Ver GASCOIGNE, John, *Joseph Banks and the English Enlightenment, useful knowledge and polite culture*, Cambridge, University Press, 1994, p. 38.

Earle, Emeric Essex Vidal, ou o botânico William John Burchell¹² disputarão com os "antigos" Jacques Etienne Arago e Nicolas-Antoine Taunay a primazia em vender a imagem da cidade. Vistas e panoramas eram tomados da ilha das Cobras, dos morros do Castelo e de Santo Antônio e, até mesmo, como o intendente da marinha britânica Essex Vidal, a partir do centro da baía.



Thomas Ender, Entrada da Barra, aquarela, 1817.

Nesse sentido, a paisagem do Rio de Janeiro assume as proporções ciclópicas que tornar--se-iam, para os viajantes, a expressão cultural maior da cidade. Ela ultrapassava assim a mera representação de algo tomado do natural para se transformar em uma alegoria do belo. Essa nova dimensão faria, por exemplo, com que um pintor de história como Jean-Baptiste Debret abandonasse esse gênero de pintura para se aproximar com a paisagem de uma nova dimensão de sua arte cidade, desde o primeiro momento quando pintou o gigante deitado na Serra da Carioca: a história, por exemplo, não está presente nas litografias do primeiro volume de seu livro. Este é, aliás, o mesmo desejo que move François Biard na segunda metade do século:

¹² O panorama a lápis aquarelado, cujos originais pertencem Biblioteca da Universidade de Witwatersrand, Johannesburg, África do Sul, foi publicado duas vezes, a primeira em 1965, dividido em 8 pranchas em preto e branco, e a segundo com a toda obra brasileira do autor em 1981. Ver FERREZ, Gilberto. O mais belo panorama do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, IHGB, 1966, e idem, O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico William John Burchell. Rio de Janeiro, Fundação Pró-Memória, 1981.

Ligaria meu nome ao reconhecimento das artes no Brasil. O que Debray (sic) e Taunay haviam iniciado no tempo do bom rei D. João VI eu continuaria(...). Talvez seja o Rio a única cidade do mundo que ofereça este aspecto por ser toda cercada de montanhas, possuindo mesmo algumas em seu próprio seio. Esses vários planos luminosos fazem pensar nos Contos das mil e uma noites. Foi pelo menos a imagem que me veio à ideia ao contemplá-lo assim do alto, nesta bela noite tropical em que a claridade dos astros rivalizava com a do próprio dia. A presença das bananeiras, das magnólias e das palmeiras mais concorria para a ilusão de um sonho oriental. 13



Jean-Baptiste Debret, aquarela, 1816.

A partir de então, esse fascínio pela cidade irá possuir artistas profissionais e amadores. Uma vez que paisagem do Rio de Janeiro foi descoberta no auge da busca pelo sublime e a cidade oferecia, ainda, nas suas cercanias imediatas a variedade da vegetação e sobre um relevo que se tornavam, agora, finalmente desfrutáveis para artistas viajantes e naturalistas para registrá-los à medida que se abriam sob um espetáculo fascinante de natureza e luz. Pouco a pouco, ficava evidente para os recém-chegados que seu objeto de desejo se encontrava no

¹³ BIARD, F, *Dois anos no Brasil*, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1945, p.40.

reflexo à beira-mar das montanhas. Era dali que a riqueza matizada de uma flora exótica descia a pique, pelos vales e penhascos sobre as águas: a natureza era transformada por eles em elementos de cultura.

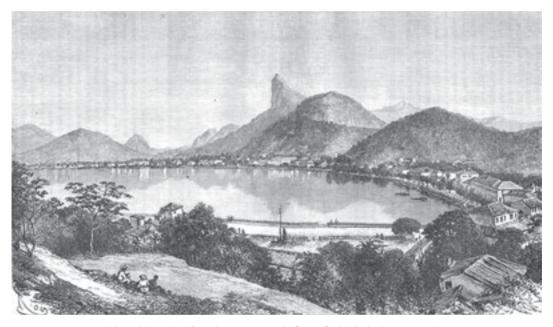
Da casa onde morou, entre novembro de 1827 e fevereiro de 1829, no número 12 da Rua das Laranjeiras, o barão Georg Heinrich von Löwenstern (1786-1856), Ministro Plenipotenciário da Dinamarca, conseguia todas as manhãs avistar o mar. Na aquarela que pintou de sua varanda surge a barra da Guanabara, as fortalezas de Lage e Santa Cruz e, ao fundo, as montanhas de Niterói. Nela há apenas meia dúzia de telhados dos bairros do Catete e Flamengo, mas a descrição pormenorizada dos morros sugere que esse autor dessas 13 paisagens conhecidas feitas a lápis e aguada tenha também tido como projeto um panorama do Rio de Janeiro¹⁴.



Georg Heinrich von Löwenstern, lápis e aguada, c. 1828.

¹⁴ Ver CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. O Barão von Löwenstern no Brasil, 1827 – 1829. São Paulo, Gráficos Brunner, 1972.

Seria, contudo, o emprego da fotografia como *medium* – pouco mais de uma década após a invenção de Daguèrre em 1839 – que irá realmente permitir uma aproximação com a paisagem fugidia do Rio de Janeiro. A invenção da fotografia também permitiu que paisagem natural desempenhasse um novo papel na França: produzidas em grande escala, com uma qualidade até então inédita, as representações do Rio transformavam-se em mercadoria. Os trabalhos de Jean-Victor Frond, Eugène Cicéri, ou de Elizabeth Cary Cabot Agassiz, a mulher americana do naturalista suíço Louis Agassiz, irão permitir, seja no plano dos espelhos d'água, como os de Botafogo e Lagoa Rodrigo de Freitas, seja no escorço de seus morros, uma aproximação definitiva com as curvas vertiginosas da cidade.



Edouard Riou, Botafogo, xilogravura segundo fotografia de Elizabeth Agassiz, 1865.

Em Paris, onde passaram a ser impressas a maioria das gravuras sobre o Rio, surgia em 1860, por exemplo, uma publicação semestral *Le Tour du Monde: Nouveau Journal de Voyages*, fundada por Edouard Thomas Charton (1807-1890), dedicada a lugares de paisagens exóticas, como o Rio de Janeiro. Esse periódico empregava, contudo, a gravura em madeira para a reprodução de suas pranchas. Especializado em viagens, tinha muitas de suas ilustrações feitas a partir de fotografias, sem contudo dar o crédito ao fotógrafo – que, no caso acima, seria a já citada Sra. Agassiz (1822-1907)¹⁵ –, identificando apenas os seus vários artistas ilustradores, entre eles Edouard Riou, H. Clerget, A. de Neuville, E. Thérond e Tournois.

¹⁵ Ela acompanhou o marido em sua viagem ao Brasil e trouxe consigo equipamento fotográfico.

Foi o livreiro e editor George Leuzinger o responsável por aquilo que Renata Santos chamou de o encontro "entre o velho e o novo, em meados do século XIX: a litografia tomou o daguerreótipo como referência."16 A fotografia chegaria, portanto, à paisagem com o anúncio publicado em 1853 pelo estabelecimento de George Leuzinger: "Vistas do Rio de Janeiro daguerreotipadas, obra--prima, imitação de gravura, 10 quadros magníficos de 17 polegadas sobre 26 (...). Estas vistas da melhor escolha estão expostas em originais em casa de G. Leuzinger, Rua do Ouvidor, nº 36, onde poderão ser examinados por espaço de 15 dias. (...)A subscrição está aberta a 5\$000 cada gravura e podem ser entregues em Paris, Londres, Hamburgo e Lisboa, conforme vontade dos subscritores."17

A Casa Leuzinger, que teve como aprendiz em 1860 o jovem Marc Ferrez, foi o grande mercado imagético do Rio de Janeiro. O anúncio também é claro quando se refere ao mercado consumidor da paisagem: Paris, Londres, Hamburgo e Lisboa. As imagens vendidas na Rua do Ouvidor eram feitas exclusivamente a partir de litografias, um processo que era bem mais apropriado como medium que xilografia, com as matrizes de pedra permitindo uma aproximação muito maior dos originais. Em ambos os casos, contudo, figurinhas eram acrescentadas pelo gravador para dar mais realismo à imagem. Isso se deve aos limites da imagem fotográfica, ainda incapaz tecnicamente de registrar nitidamente o movimento. Algo que levaria George Leuzinger a declarar que suas imagens não eram feitas exclusivamente a partir de daguerreótipos, ficando entre a reprodução mecânica e a artesanal, com as figuras de animais e pessoas, ou mesmo embarcações, no primeiro plano sendo criações do gravador.



Franz Keller-Leuzinger (1835-1890) – 1870 – Entrada da barra do Rio de janeiro, com Pão de Açúcar, e a Cidade do Rio de Janeiro ao fundo, faz parte dos Leuzinger "Panoramas do Rio de Janeiro" com 03 litogravuras desdobráveis sendo 02 a partir de fotografias e uma de um desenho de Franz Keller.

¹⁶ Ver SANTOS, Renata, A imagem gravada, a gravura no Rio de Janeiro entre 1808 e 1858. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 124.

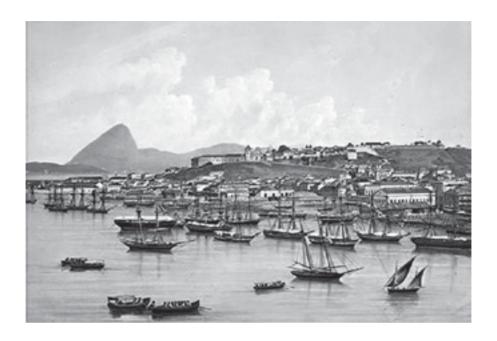
¹⁷ idem, p. 122.

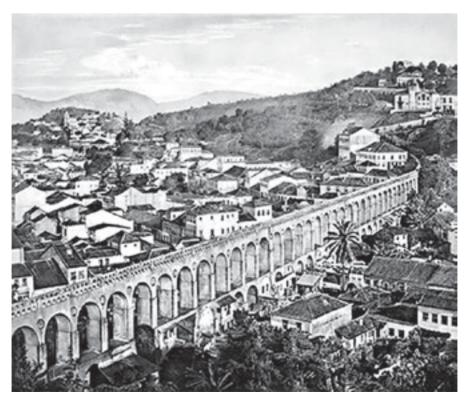
Caberia a Joseph-Alfred Martinet (1821-75), que já havia dado provas de competência como litógrafo, levando para a pedra algumas das pinturas, entre outros, de Adolphe d'Hastrel, ser um dos litógrafos responsáveis pela passagem da imagem em daguerreótipo para a pedra. Mas seria outro francês, Jean-Victor Frond (1821-1881), o responsável pelas mais belas vistas fotográficas do Rio de Janeiro, que teve seu estúdio fotográfico nos anos de 1858 e 1862 na Rua da Assembleia, 34 e 36. O fato de ele ter reunido as suas fotolitogravuras num álbum, escrito *ad hoc* pelo jornalista Charles Ribeyrolles, em 1859, fez dele o primeiro autor de um livro de imagens fotográficas sobre o Brasil: *Brésil pittoresque*. Antes, portanto, que a Casa Leuzinger, a qual vendia suas imagens avulsas.



Panorama do Rio de Janeiro tomado do Corcovado. Rio de Janeiro, Brasil – Joseph Alfred Martinet – Detalhe. Litografia aquarelada, 1849, col. Museus Castro Maya/IBRAM/Minc.

¹⁸ As pranchas foram impressas em Paris pela casa Lemercier e teve entre os gravadores alguns colaboradores, como H. Clerget e Eugène Cicéri.





Duas litografias baseadas em Victor Frond, 1858.

Um dos projetos mais interessantes desse período é o *vol-d'oiseau* de Emil Bauch. Esse panorama de grandes proporções mostra como, ao contrário de outras grandes cidades que dependem de sua arquitetura para construir uma identidade, a antiga capital da América portuguesa permite uma vista permanente de seus morros. Como o acesso ao Corcovado – e mais tarde ao Pão de Açúcar e Cara de Cão –, que oferece pontos de vista mirabolantes nos quais a paisagem natural se mistura à paisagem urbana, ambas cercadas de marinhas de grande beleza pitoresca. Nela, o Rio de Janeiro se estende à beira-mar como uma sucessão de catedrais de granito encimada por uma floresta: montanha, mata e mar.

Alain Corbin, como Michelet no século XIX, fez uma abordagem impressionista sobre paisagens urbanas, lembrando que a paisagem é algo que ultrapassa a visão¹⁹. Lyon, por exemplo, seria uma cidade "sonora" pela quantidade de seus sinos. Nesse sentido a sensualidade da paisagem do Rio faz dela uma cidade do tato, seja pelas praias, seja pelas rochas e árvores, ou pelas variações de temperatura entre o nível do mar e o do alto das serras que a cortam e cercam. Essa situação faz com que alguns viajantes cheguem a desejar uma geografia do impossível:

Ao subirmos ainda mais alto, os últimos raios do sol enviaram uma linha vermelha através de uma brecha entre as nuvens, e um ou dois dos cumes mais altos pareciam em chamas. Lá de cima, a vista na direção do Rio é talvez a mais bonita que já vi, se não fosse pela ausência da neve; a vista da cidade ao longe, com suas duas sentinelas de montanhas rochosas, assim como a baía cheia de ilhas e o terreno ondulado no meio sombreado por nuvens flutuantes, foi de uma beleza indescritível.²⁰



Emil Bauch, cromofotolitogravura, 1873.

¹⁹ CORBIN, Alain, L'homme dans le paysage, Paris, Textuel, 2001, p. 27-31.

²⁰ Ver Marianne North, 1872.





Victor Navlet, Vista geral de Paris tomada de um balão (detalhe), 1855. Óleo sobre tela, 39 x 70,8 cm, Musée d'Orsay.

A pintura de Navlet mostra como a paisagem de outras grandes cidades, neste caso Paris, com seu ponto culminante de 130,53 m em Montmartre, ao ser olhada de uma mesma altitude, vira um lugar-comum e se torna uma urbanização vulgar. Vista de um balão, sua arquitetura desaparece, restando apenas um amontoado ordinário de materiais cortados pelas linhas das avenidas, qualquer preciosidade some, ela se parece com uma imensa favela, enquanto o Rio cresce magnífico de longe em sua topografia.

JÚLIO BANDEIRA é pesquisador do Copedoc/Iphan e possui um estágio de pós-doutorado na ECO/UFRJ, sendo Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Essex, Reino Unido, Mestre em História do Brasil pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e Bacharel em Comunicação Social pela PUC/RJ. São de sua autoria mais de 20 livros e catálogos de exposições dedicados aos artistas viajantes que estiveram no Brasil, em especial Jean-Baptiste Debret. Entre seus títulos estão *A viagem de Marianne North ao Brasil, 1872-1873; Solar de Monjope; Canibais no Paraíso, a França Antártica e o imaginário europeu quinhentista; O Brasil na rota da navegação francesa e O Marquês* (romance), termina atualmente o *raisonné* de Thomas Ender.



A PRAIA NA POESIA E NO IMAGINÁRIO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO MARCUS VINICIUS QUIROGA

endo uma quantidade significativa de poemas que se referem à cidade, percebemos o quanto e como o mar aparecia nos versos. Então, preferimos delimitar a nossa área de interesse e decidimos tratar particularmente da praia e usar os textos com esta temática para traçar as linhas da construção da praia no imaginário da cidade. Partimos da ideia de cartão-postal, pois, com exceção do Corcovado, do Pão de Açúcar e do Maracanã, os demais cartões da cidade são paisagens litorâneas, reafirmando a imagem edênica do Rio como lugar em que homens e mulheres vivem seminus em permanente ócio, estendidos na areia sob o sol tropical. Deus, nos seus melhores dias, não teria feito paraíso mais sedutor.

Mas a cidade que forneceu o Zé Carioca da Disney não é feita só de papagaios malandros e cordiais, para fazemos alusão ao mito da cordialidade; é também uma "cidade partida", como disse o jornalista Zuenir Ventura em sua triste, mas feliz, expressão. Nascido – se me permitirem o lugar-comum – entre o mar e a montanha, o Rio de Janeiro não teria em sua vocação geográfica e histórica apenas esta dualidade, mas muitas outras. Diríamos até que tantas dualidades levariam a contradições nem sempre analisadas, quando pensamos a cidade. O carioca é provavelmente o povo mais hospitaleiro, mais bem humorado e mais flexível do país, graças à informalidade, que é característica de cidades do litoral, e à miscigenação cultural, que se deu durante o tempo em que foi capital, atraindo para cá brasileiros de todos os estados, além de levas de imigrantes e de turistas. Por outro lado, a cidade no século XX passou a crescer na direção do mar, criando uma hierarquia entre os bairros, a partir da maior ou menor proximidade do mar, digo, agora, da praia.

Esta talvez seja uma das maiores contradições da cidade: a mais cosmopolita, a mais mestiça, a mais ecumênica é, ao mesmo tempo, a que apresenta as diferenças de classe de forma geograficamente mais visível: o asfalto de um lado e o morro, de outro; os bairros da zona sul e os da orla da zona oeste, de um lado e os da zona norte, dos subúrbios e da baixada, de outro.

No Rio de Janeiro de Lima Barreto, Botafogo era o extremo da cidade e o bairro mais chique, daí o termo botafogoano – tão frequente em suas crônicas – ser o equivalente ao burguês,

ao mauricinho, ao emergente de nossos dias. Com o "surgimento" de Copacabana, Ipanema e Leblon, a cidade adquiriu praias mais atraentes do que as de Flamengo e Botafogo, que eram águas de baía, e não de mar. São principalmente este três bairros que aparecem nos poemas dos anos 1930 para cá. Em outras palavras, a praia como símbolo de status e objeto iluminado do desejo carioca coincide com a literatura modernista.

Para o emigrante, a cidade que ele vê de sua terra é a cidade das praias, como se apenas houvesse a Zona Sul e a Princesinha do Mar fosse o seu destino preferencial. Normalmente, quando ele vem para o Rio, busca residir perto da praia, mesmo que seja em habitações simples como quitinetes, pois é só nestes bairros que ele identifica a cidade maravilhosa, capital cultural do também chamado, embora às vezes de modo irônico, "sul maravilha". Da série Cenacidade de Salgado Maranhão escolhemos um que mostra o emigrante tendo contato com a cidade e sendo por ela seduzido: "De onde eu vim / só havia teu nome / e o desejo / impresso no cartão-postal / cenas projetadas / no making off da memória / — E as dicas do Torquato... / Aqui, só o mar foi encontrado, / os mapas eram de nuvens. / Aqui fui perdendo a casca, / o vício da província / fui mudando o tom / do que em mim / era autóctone / E de troca em troca, / fui achando um jeito / de ser outro mesmo".

Em um primeiro instante, evidentemente, todos são atraídos pelas tão cantadas "belezas naturais", visão paradisíaca de uma cidade que, em oposição à próxima metrópole São Paulo, não gosta de trabalhar, preferindo passar o dia na praia, sonho de consumo (confesso ou não) de todo carioca. Esta ideia falsa de que carioca é malandro (em várias acepções) é uma espécie de "macumba para turista", imagem criada e divulgada, mas que não condiz com a realidade. E o exemplo máximo da vagabundagem carioca é justamente a praia, símbolo de felicidade e de ócio, porque, dentro da nossa tradição de colônia, felicidade e trabalho não se correspondem. Assim, a praia adquiriu, a partir de certo momento, também a conotação de ócio, sol e água fresca, e por extensão os moradores dos bairros da orla seriam mais felizes, porque não trabalhariam. Nos anos 1920 do século passado, os cariocas só frequentavam a praia por motivos de saúde, como prescrição médica. Esta mudança de sentido se dá gradativamente, a partir dos anos 1930, quando a cidade se dirige para Copacabana, e mais tarde para Ipanema e Leblon.

Ao ócio outra imagem é acoplada, a do lugar erotizado, paisagem e pano de fundo para passeios românticos, caminhadas de mãos dadas no calçadão ou na areia, ou para a exibição dos corpos desnudos. Em outras palavras, praia também passa a fazer parte das relações afetivas e da sexualidade do carioca. A praia, durante o dia, tornou-se lugar de paquera e de namoro e à noite, cenário de encontros amorosos.

As avenidas litorâneas como Atlântica, Vieira Souto e Delfim Moreira passaram também a ser palco de prostituição, especialmente para turistas. Infelizmente, esta imagem (em boa parte verdadeira) não se restringe ao Rio de Janeiro, e todos sabemos que o turismo sexual no país é elevado e ocorre principalmente nas cidades litorâneas do Nordeste. Armando Freitas

Filho, que tanto já escreveu sobre o mar, retrata assim a prostituição em Copacabana, no poema "Atlântica": "Aceleração macia. Filhas da noite. / As pernas podem ser cruas. O náilon / que as despe / tecido apenas / a partir da luz de alumínio dos postes / com uma pontada casual da lua. / Todas em pé, no mesmo horizonte de mercúrio. / O tronco, a floração do rosto / é menos nítida, embora haja / vermelho piscante na boca, nas palavras / nas unhas de qualquer gesto fosforescente / e nos pés torturados por sandálias / altas, botas, que se arremessam para cima /também as chumbam no chão, carnais e retesadas / ao lado da glande dura e rubra do hidrante nu./"

Para contrabalançar, pensemos no nosso grande poeta lírico que não poderia deixar de ter escrito um poema de amor em uma praia carioca, isto mesmo, antes de trair Ipanema com Itapoá na sua temporada baiana. Ouçamos Vinicius de Moraes falar sobre o Vidigal que, muito antes da UPP de 2011, ainda foi cenário para a prática amorosa.

Em "Balada da praia do Vidigal", o poetinha diz: "A lua foi companheira / Na praia do Vidigal / Não surgiu, mas mesmo oculta / Nos recordou seu luar / Teu ventre de maré cheia / Vinha em ondas me puxar. / Eram-me os dedos de areia / Eram-te os lábios de sal / Na sombra que ali se inclina / Do rochedo em miramar / Eu soube te amar, menina / Na praia do Vidigal..."

Em décadas mais recentes, a praia também passou a representar espaço para os homossexuais, que têm suas áreas de maior frequência demarcadas. Em parte, isto ocorre porque acreditamos que a praia seja um local de menos preconceito, lugar em que seria mais fácil expor a sua opção sexual, sem ser vítima de violência ou de discriminação. Nos dias de hoje, por exemplo, a Farme de Amoedo é o ponto de encontro, ponto este que se estende pelos restaurantes e bares da rua. Para retratar este fato, a poesia homoerótica, também assim definida em tempos mais recentes, é um bom exemplo. Vejamos, então, um texto de Antonio Cícero, em que ele canta, com duplo sentido, por favor, um menino do Rio. Em "Onda", ele diz: "Conheci-o no Arpoador, garoto versátil, gostoso, ladrão, desencaminhador / de sonhos, ninfas e rapsodos. / Contou-me feitos e mentiras / indeslindáveis por demais: / eu todo ouvidos, tatos, vistas, / e pedras, sóis, desejos, mares. / E nos chamamos de bacanas / e prometemo-nos a vida: / Comprei-lhe um picolé de manga / e deu-me ele um beijo de língua / e mergulhei ali à flor / da onda, bêbedo de amor."

Não há como negar a associação de praia com sexualidade, e em outros tempos, de ruas mais desertas e menos violentas, os namoros dentro de automóveis deram origem à expressão "ver corrida de submarino", uma metáfora igualmente marítima. E, além de ser palco para o sexo propriamente dito, a praia também o é para a exibição de corpos, de preferência magros nas décadas de 1950 a 1970 e malhados, a partir dos 1980. A praia passou a ser o lugar do padrão de beleza, das magras manequins às boazudas de comerciais de cerveja, com os holofotes voltados para a parte traseira do corpo feminino. Vejamos os cartões-postais exibidos nas bancas, os anúncios ou os filmes publicitários e turísticos e encontraremos as mulheres fotografadas sempre de costas.

Não chegamos a conclamar como Drummond, que disse para "sermos docemente pornográficos", mas dizemos para sermos docemente sinceros e, sem hipocrisia, podemos fazer a retrospectiva dos trajes de banho e reconheceremos que os mais minúsculos são os que aparecem em praias brasileiras e, particularmente, no Rio.

Do biquíni proibido pelo (pasmem!) presidente da república Jânio Quadros até o fio-dental, tivemos a tanga e o asa delta. Como consequência do uso de exíguos ou até mesmo hipotéticos trajes de banho, a carioca, que exportou a tanga, exportou também a depilação total, deixando para trás a versão Claudia Ohana de ser. Nos Estados Unidos tal depilação é conhecida como "brasileira".

Para dar um exemplo, recorremos a Ferreira Gular que, morador de Copacabana há muitos anos, nos em diz em "Tanga": "O mar batia / em frente à Farme de Amoedo / e ali na areia / a gente mal o ouvia se o ouvia / E nessa translação nos descobria / suas fases solares: / o ombro / o dorso / a bunda / lunar? / estelar? / a bunda / que (sob uma pétala de azul) / celeste me sorria./" Dirão alguns que a pílula anticoncepcional e a chamada revolução sexual dos 1960 vieram de fora e o dirão com razão, mas esta liberação sexual ocorrida, por acaso ou não, em tempos de extrema censura, teve na praia seu lugar de exibição: da gravidez inédita de Leila Diniz à tanga de crochê de Fernando Gabeira.

E já que lemos um texto de Gullar, voltemos no tempo, e leiamos outro, O açúcar bem diferente, do mesmo poeta: "O branco açúcar que adoçará meu café / Nesta manhã de Ipanema / Não foi produzido por mim / Nem surgiu dentro do açucareiro por milagre. / Com que adoço meu café esta manhã / Em Ipanema." Ainda que não haja referência explícita à praia neste texto, a palavra Ipanema, bairro em que de fato o poeta maranhense também morou, lembra a distância social entre sua vida à beira-mar e a dos canaviais onde o açúcar foi produzido. Reparemos que a poesia político-social de Gullar dos anos 1960 salta para a poesia de observação da vida urbana nos anos 1980, com o poema "Tanga" que abre o livro *Barulhos*. E já que mencionamos a poesia social, que tem por finalidade a denúncia das injustiças, lembremo-nos de que Carlos Drummond de Andrade já chamava a atenção para o caráter também alienante que a praia pode ter. A beleza natural pela beleza natural, o culto ao corpo, a exibição da juventude e a valorização da aparência podem afastar o homem de pensamentos mais sérios, de compromissos sociais e/ou existenciais de mais peso. Vejamos de Drummond "Inocentes do Leblon": "... Os inocentes, definitivamente inocentes, tudo ignoram, / mas a areia é quente, e há um óleo suave / que eles passam nas costas, e esquecem."

Publicado em *Sentimento do mundo* (em 1934), ou seja, muito antes das ações das empresas da família Marinho no mercado imobiliário e das novelas de Manoel Carlos, Drummond já identifica a alienação com a praia do Leblon. O frequentador da praia é aqui visto como quem dá as costas para o país, para usar uma expressão consagrada, e não tem olhos para os problemas, tão interessado que está em olhar literalmente para seu umbigo e passar seu protetor solar ou seu óleo de bronzear.

Neste caso, os cartões-postais da praia serviriam para distrair os olhos, nacionais e estrangeiros, dos postais de miséria e desigualdade social, que são em número muito maior. Drummond aqui mostra a praia para, por contraposição, mostrar a cidade que visualmente excluída é terra, sim, de muitas outras exclusões, mais sérias do que as paisagísticas, como a exclusão de educação, saúde, moradia, cultura e tantas outras.

Abordando agora outro aspecto, vale aqui registrar o papel da mídia no imaginário da praia. Não temos fontes para afirmativas absolutas quanto à modificação da imagem da praia a partir da década de 1930, mas acreditamos que as grandes incorporadoras imobiliárias tenham contribuído em muito para esta mudança. A especulação imobiliária que teve seu símbolo máximo nas letras SD de Sérgio Dourado nos anos 1970 não nasceu nem terminou nesta década, apenas era mais visível, como parodiou Tom Jobim, em *Carta do Tom*: "Minha janela não passa de um quadrado / A gente só vê Sérgio Dourado / onde antes se via o Redentor"... Morar perto da praia tornou-se historicamente status, especialmente das praias da zona sul e da zona oeste. E até os anos 1930 ninguém pensaria que seria bom investimento um imóvel nos areias de Copacabana, Ipanema ou Leblon, mas foram exatamente as praias destes três bairros as que motivaram as canções populares e os poemas dos anos 1930 para cá.

Retomando a leitura social, vemos que praia também aparece como "espaço democrático", onde a classe média alta e mesmo a classe alta convivem com os moradores das favelas de Chapéu Mangueira, Tabajaras, Pavão-Pavãozinho e Cantagalo; onde celebridades nacionais e internacionais, que normalmente se hospedam nos hotéis em frente ao mar, como Copacabana Palace ou Fasano, são vistas ao lado dos frequentadores anônimos. É claro que escrevemos "espaço democrático" entre aspas, pois neste convívio notamos a presença de seguranças, policiais e fotógrafos; registramos a violência de arrastões, de assaltos a turistas e de ratos de praia. Talvez não seja o lugar mais democrático como certa mídia diz, mas deve ser o que melhor evidencia as contradições de nossa tropical democracia.

Cabe aqui mostrar a determinação sociogeográfica e suas implicações. Os bairros com praia passaram a ser nos meados do século XX sonho de consumo imobiliário e o metro quadrado mais caro, a orla. Ontem foi Atlântica e Vieira Souto, hoje, a Delfim Moreira. Os bairros mais valorizados estão próximos da praia ou da lagoa, e quem mora distante destes bairros mora, no dizer da cidade, longe. As expressões antônimas "morar perto" e "morar longe", consagradas no dia a dia da cidade, não precisam de explicação, como se todos entendessem que o referencial de distância é a praia, e/ou como se todos desejassem morar próximo ao mar, porque ir à praia é a única coisa que temos a fazer, e razão pela qual nos sentimos tão "superiores" aos moradores de cidades do interior. A variante de "morar longe" é "morar mal", usada para designar quem mora nos subúrbios, baixada ou em certos bairros da zona oeste. Embora seja uma letra e não um poema, "X do problema", de Noel Rosa, mostra já nos anos 1930 a diferença de classe com exemplar imagem: "Nasci no Estácio / Não posso

mudar minha massa de sangue / Você pode crer que palmeira do mangue / Não vive na areia de Copacabana".

Há, sem dúvida, uma hierarquia bem marcada nos bairros e muitas destas diferenças hierárquicas, a partir dos anos 1930/1940, se referem à proximidade com a água, a da praia ou a da Lagoa Rodrigo de Freitas. A praia passou a ser o ideal simbólico de endereço do carioca, já não mais um lugar ao qual se deveria ir no início da manhã e por motivo de doença. A praia passou a ser frequentada de preferência a partir das 11h e, mais do que entrar no mar, o objetivo passou a ser tornar-se moreno ou, na gíria, "pegar um bronze"; ou encontrar os conhecidos, marcar presença, bater papo, agendar o programa da noite; a praia tornou-se quase lazer obrigatório, e não opcional. Para o carioca, alguém não ir à praia causa estranheza ou até mesmo suspeita.

Como consequência do crescimento da cidade na direção da orla, pouco a pouco, os teatros e cinemas que predominavam no centro passaram a ser abertos nestes bairros, como também casas de show, bares e boates. E cremos que a vida cultural e boêmia, não as praias, é que atraiu tantos escritores para estes bairros. Registremos que movimentos culturais importantes ocorreram nesta área, principalmente em Copacabana e Ipanema: a bossa nova, o cinema novo, as realizações dos teatros de Arena, Opinião e Ipanema que marcaram época; os chamados cinemas de arte como Cinema 1 e Cinema 3, o cine Joia, o Ricamar e mais recentemente as salas do grupo Estação na Laura Alvim e Ipanema; os teatros do Shopping Siqueira Campos; as livrarias que, mesmo sendo em número pequeno, praticamente não existem na zona norte; além de inúmeros bares que, na moda, foram sempre frequentados por escritores, jornalistas, atores, artistas plásticos e cineastas

Reconheçamos ainda que a praia, a exemplo do carnaval, parece ser um território especial, com regras morais que a difere dos demais lugares da cidade. Onde mulheres respeitadas revelam seus corpos desnudos em minúsculos biquínis? Em que outro lugar público homossexuais se beijam e se abraçam com a mesma naturalidade? Onde homens e mulheres expõem barrigas, estrias, celulite, rugas e partes flácidas do corpo? Onde mulheres mostram sua gravidez?

Se isto só acontece na praia, é sinal de que ela representa um espaço mágico, onde ocorre a suspensão de grande número de normas sociais. Se quisermos outros exemplos, temos o píer de Ipanema, que de 1970 a 1973 ficou na moda, sendo batizado também de dunas do barato, porque lá o lema sexo-drogas-e-rock'n-roll era uma realidade. E para nossa surpresa nenhum "barato" era repreendido, surpresa maior se lembrarmos que vivíamos no período mais rígido do regime de exceção. Segundo alguns estudiosos da época, a repressão política intencionalmente liberou a praia para o uso de drogas e a prática de sexo, como forma de desviar a atenção das questões políticas. Não temos certeza desta interpretação, mas a ausência da intervenção policial naquele trecho era no mínimo muito estranha, justamente no início dos 1970.

De todos os pontos, o mais famoso, historicamente, foi o Posto nove. Nenhum outro reuniu tantos artistas e aspirantes a durante alguns anos. É claro que, como sempre acontece,

os frequentadores originais se mudam e ele sai de moda. Mas lá a poesia apareceu fisicamente e houve o varal de poesia, modismo de verão sem muita consequência. De 2002 para cá talvez a estátua de Drummond no calçadão de Copacabana no posto seis seja a presença mais concreta da poesia na praia. Quando dizemos praia, dizemos também os arredores, e principalmente o calçadão da orla, onde os poetas romanticamente ainda namoram. Isto sem mencionar um fim da tarde no Mirante do Leblon ou nas pedras do Arpoador com a Lua cheia.

Já nos aproximando do final desta nossa crônica de reflexões, diríamos que, se pudéssemos escolher um momento de união de poesia, no sentido amplo, e praia, escolheríamos o recital de piano de Antonio Carlos Jobim, realizado justamente em um palco armado na areia do Arpoador, próximo às pedras, ao pôr-do-sol de um dia de final do verão de 1991. Havia pessoas na calçada, na areia, nas pedras e até no mar, desfrutando em rara comunhão a música de Jobim e o encantamento da paisagem no início da noite.



MARCUS VINICIUS QUIROGA. Poeta, contista, crítico e ensaísta; doutor em Literatura Brasileira; membro do PEN Clube do Brasil; professor de oficina literária; autor de 20 livros de poesia, com prêmios da CBL (Jabuti), da Fundação Biblioteca Nacional e da UBE (Rio de Janeiro e São Paulo), entre outros. Membro da Academia Carioca de Letras - cadeira 07.

Enseada de Botafogo, Rio de Janeiro, Brasil – Autor não identificado – c. 1960. Arquivo G. Ermakoff.

DELÍRIOS DE AMOR CARIOCA Martinho da Vila

om as catimbas do Zé Catimba, os pensamentos do Gabriel e o axé do Nei Lopes, delirei. E sonhando, encontrei num pagode o Marques Rebelo e comentei com ele a dor de cotovelo que deve sentir quem não conhece o Rio. Dali eu fui assobiando, subindo a ladeira, um samba do negro Geraldo Pereira e todos gostaram do meu assobio.

Então esbarrei num boteco com o Lima Barreto e recitei para ele um tremendo soneto do nosso imortal Vinicius de Moraes.

O Lima gostou e, saindo dos seus afazeres, me deu uma tela de Heitor dos Prazeres e disse pra mim: – Esse Rio é demais.

Mais que demais, Monsueto dizia.

E é mesmo: O vento beijando o teu rosto, o mar se arrojando a teus pés, o verde descendo das Serras... Meu Rio, que lindo tu és!

Uma cidade que é gente. Que sonha, que sente, que chora e que ri...

Esta é a minha cidade. Que felicidade é viver por aqui. Há sempre um lugar pra se amar e curtir vendo o sol no horizonte ou o dia raiar.

Arpoador... Ipanema... Praia Vermelha... Grumari...

Que maravilha o dia amanhecendo e como é suave a brisa me beijando. Que extasiante meu corpo suado, tão excitante o sol me possuindo... Um peixe frito e um chope gelado.

Há tanta ternura numa tarde-noite e como é romântico o som de um piano!

Meu amor! Viajei no teu alto-astral. Além de samba e futebol, culturalmente és capital. Minha flor. Beija-flor do meu carnaval. Corpos livres dourando ao sol num calor de quarenta graus.

Vascão, Fla, Flu, Botafogo... Asas delta no ar.

O bicho pega no jogo. Muitos motéis pra transar.

Sou um amante do Rio e fã de Vila Isabel. Alô Madureira, Tijuca, Mangueira e Padre Miguel!

Viva o Cacique de Ramos!

Salve a Banda de Ipanema e o Cordão do Bola Preta!

Só alegria. É carnaval... Vamos lá minha Vila!

Depois vem quarta-feira de cinzas, que legal! Dez! Nota dez! Chope de graça na quadra da escola campeã.

É plena quaresma, mas na sexta-feira tem o Baile das Cremações. Se for pecado Deus perdoa.

Deus é carioca. É carioca, é carioca, é carioca!

Jesus Cristo é carioca...

"Foi juntinho ao corcovado que Jesus Cristo nasceu", disse Noel na Cidade Mulher. Mulher brasileira, cidada brasileira.

Alô Noel! Mulher é coisa nossa.

Charmosa, bela, jeitosa. Bonita como a lua.

Aqui não existe mulher feia. Se gordinha, bem cheinha, se minguante, se crescente... Se é nova ou bem magrinha... Sempre tem algo atraente...

Ó meu pãozinho de açúcar! Quero ser seu Corcovado, sua Barra da Tijuca.

Sou gamado por você, meu Rio. Não devia, mas não posso dominar meu coração bibarrense, tão vagabundo, no sentido de vagar.

Cheguei de mansinho em busca de amor e mergulhei na sua Lagoa. Tal qual um peixinho nadei no seu Rio, deitei no seu leito, fiquei numa boa. E qual um animal em pleno cio provei saliva no primeiro beijo. Em comunhão nas curvas de um corpo, rezei lá no altar do meu desejo.

Em meu delírio ao sol da Guanabara um olho d'água transformou-se em mar. Fantasiei orgasmos numa praia e vivi um lindo sonho em Paquetá. Peguei um leme em Copacabana, rumei pra Ilha do Governador e adormeci feliz numa choupana nos braços de quem é um grande amor. Meu amor, seu amor, nosso amor.

Meu Rio, eu te amo. Com suas mazelas, seus contrastes, suas ondas de mar, de alegria, de tristeza, de sonho, de tensão que, num futuro não muito distante, vai passar.

E quando essa onda passar, vamos subir nas favelas para ver bem lá do alto como a Cidade é bela. Vamos à Boca do Mato, meu saudoso Pretos Forros. Quanto essa onda passar vamos andar pelos morros. Não sei aonde vamos primeiro.

Formiga, Borel ou Salgueiro?

Sei que vou lá à Mangueira pegar um Mané do Cavaco e levar para uma roda de samba no meu Morro dos Macacos.

É bom zuelar nas umbandas lá do Vidigal e nos candomblés do Turano. Um fanque, um forró, um calango no Andaraí, Tuiuti ou Rocinha.

Ver os fogos de fim de ano da porta de uma tendinha e depois dançar um jongo num terreiro da Serrinha.

Uma das grandes atrações turísticas do Rio de Janeiro, num futuro já bem presente, será passear pelas favelas. Vamos fazer um *tour* pelo Jacarezinho, Acaú, Encontro... E presenciar uma jura de amor no Morro do Juramento.



Martinho José Ferreira, em artes MARTINHO DA VILA, bibarrense carioca, filho de Josué, já citado em alguns escritos, e de Tereza, da obra autobiográfica Memórias Póstumas de Tereza de Jesus. Essencialmente compositor, é autor de 13 livros, com três republicações na França pela Yvelinédition. Seu próximo trabalho a ser lançado será Barras, Vilas & Amores, pela Editora Unipalmares. Membro da Academia Carioca de Letras - cadeira 06.



O SOBRENATURAL NO RIO DE JANEIRO MARY DEL PRIORE

ezembro de 1764, e o som do gongo de Otranto invadiu a literatura europeia. O quarto conde de Orford, filho do riquíssimo e controverso ministro Robert Walpole, fundava então um movimento que chegou até nós. Poeta de cemitérios, adepto da melancolia tumular, Horace Walpole abriu a portas de um universo habitado por criaturas saídas da noite dos tempos. Do espaço de pulsões e sonhos, da sua e de outras penas como as de William Beckford ou Charles Maturin nasceram monstros, espíritos, almas perdidas, mortos-vivos e Satã em pessoa. Seres que sobrevoaram o Atlântico.

E quem se interessou pelo assunto no Brasil? Os intelectuais e estudantes. A boêmia literária que nasceu graças ao surgimento das faculdades de Direito, animou os universitários. Eles viviam livremente em repúblicas, longe da família e mergulhados em muita literatura romântica e depois, gótica. Inicialmente, o poeta e lorde Byron era a grande inspiração.

No Rio de Janeiro, a tradução de seu poema "Lara" veio na pena de Tibúrcio Antonio Craveiro, que viveu na Corte entre 1825 e 1843. Por trás da aparência respeitável de um professor do Colégio Pedro II, se dissimulava uma vida de orgias e bizarrices. Sua casa era decorada com aparelhos de tortura, múmias e gravuras macabras. As paredes, borrifadas de sangue. A iluminação era garantida por velas pretas e vermelhas, como as que os condenados do Santo Ofício empunhavam a caminho da fogueira. Ele escrevia sobre uma lousa de mármore negro, que, diziam, fora retirada da sepultura de uma donzela.

Outro byroniano foi o conde Tierry Von Hogendorp, ex-general das tropas napoleônicas que se refugiou em Cosme Velho ao pé do Corcovado, no Rio de Janeiro. Dormia num quarto de paredes negras, com caveiras e tíbias cruzadas, esqueletos em branco representando a dança macabra: aquela em que a morte puxava pela mão um cordão de condenados. Sua cama era um ataúde.

Ao longo do século XIX, por razões de higiene, os campos santos iriam se afastar dos altares e se transformar em jardins, em cidades, em florestas com ciprestes, enfim, em dispositivos cênicos onde atuavam sonhos e dramas. Para evitar a corrupção dos ares, a paisagem era dissimulada por plantas e flores. As necrópoles se pintavam de verde. Percorriam-se suas áleas para visitar túmulos conhecidos. Louvava-se a calma serena do lugar. Nele se observava a lua

nascer, escutava-se o silêncio. Não havia a preocupação em dissimular a morte. Ela era cantada em prosa e verso. A morte era romântica e sensual. Louvava-se a passagem do visível ao invisível, o limite entre dois mundos. A lembrança dos desaparecidos era substituída pela sensação de sua presença. Pela impressão de sua permanência. Os afetos se prolongavam graças àqueles que falavam com os mortos.

A moda? Apreciar a beleza do horror, considerado uma fonte de sensações. Ou, como resumia Edmund Burke, tudo o que suscitasse ideias de dor e perigo, tudo o que remetesse à noção de horror seria sublime, ou seja, capaz de produzir fortes emoções. O elo misterioso entre prazer e dor ganhou força. Beleza, morte e deleite se misturavam na pena de autores lidos pelos brasileiros.

A tendência prosperou. Em abril de 1859, na capital do Império, a manchete da *Revista Popular* chamava a atenção para um artigo onde se discorria sobre o "amor do maravilhoso", a "curiosidade sempre ávida de mistérios, apaixonada pelo desconhecido". Segundo o articulista, os anos não modificaram esse gosto. "Tão poderoso e vivaz é o instinto de credulidade que, se não apelamos para o raciocínio, admitimos os contos mais ridículos e extravagantes" – sublinhava.

Sim, as pessoas acreditavam em fatos aparentemente fantásticos. Mas, não deviam. Afinal, eles eram construídos pela imaginação humana. O bom senso devia prevalecer, sempre. Porém... Porém fatos recentes tinham prendido a atenção dos homens mais esclarecidos:

"Passava a feitiçaria por morta, bem morta; longe disso está viva como nunca" – admirava-se o articulista. "crentes ou incrédulos, todos nos vemos obrigados a contar com esta potência misteriosa e a prestar-lhe alguma atenção (...) É, pois, hoje um fato consumado: a magia renasce vigorosa no século XIX" – concluía.

Machado de Assis, leitor dos autores franceses, não fez por menos. Em seus *Contos da meia-noite*, plantou um poeta cujas estrofes intituladas "À beira de um túmulo" falavam de morte e vida, flores e vermes, amores e ódios, tudo num caldo de "oito ciprestes, vinte lágrimas e mais túmulos do que um verdadeiro cemitério".

No conto "O espelho", por exemplo, ele sintetizou o medo do escuro recorrendo aos elementos do que se considerava o sublime:

"E então de noite! Não que a noite fosse mais silenciosa. O silêncio era o mesmo que de dia. Mas a noite era a sombra, era a solidão ainda mais estreita ou larga. *Tic-tac, tic-tac.* Ninguém nas salas, na varanda, nos corredores, no terreiro, ninguém, em parte nenhuma (...) Tinha uma sensação inexplicável. Era como um defunto andando...".

Mas, na falta de castelos habitados por fantasmas, de cadáveres góticos e espectros alucinantes, Machado de Assis chocou-se contra outras criaturas noturnas, outros mediadores entre a vida e a morte: os espíritos. Isso, pois, à época, os textos de Allan Kardec invadiram as livrarias, ganhando adeptos entre intelectuais, médicos e advogados. As revistas e reuniões

"espiritistas" se multiplicavam em todo o Império. A Livraria Garnier, tão frequentada pelo autor, exibia na vitrina *O livro dos espíritos*. E, enquanto os céticos como Machado se fechavam em copas, o povo lia. E lia muito. A edição se esgotou. O sucesso era total.

Tempos estranhos esses, em que as ciências tinham introduzido tantas conquistas: a eletricidade, a química, a ótica. Mas onde o desejo das pessoas era um só: abordar um universo maravilhoso, onde tempo e espaço não existissem. Onde se pudesse ver e falar com os espíritos e fantasmas. O prazer que se tinha nas "histórias de espíritos", diziam os científicos, vinha de um resto de dúvida sobre sua existência. Mas, sobretudo, de um secreto desejo de que fossem verdadeiras. E tanto mais o futuro parecia sombrio, maior o número dos crédulos ou crentes que buscavam esclarecer suas dúvidas e buscar coragem nas comunicações com o Outro lado.

Reação? Talvez inspirado em Scott e Austen ou simples preconceito, a de Machado de Assis não tardou. Além de enriquecer a língua portuguesa com a palavra "mediunidade", o espiritismo seria uma fábrica de idiotas e alienados — ele insistia. O escritor dividia a vida útil do crente espírita em duas fases: na primeira ele conversava com os espíritos ainda em seu juízo perfeito. Na segunda, que começava quatro ou cinco anos depois, se tornava vítima de demência pura. Doença, aliás, observável somente por alienistas, depois de cuidadoso exame. E então era o caso de chamar a "polícia e o carro" que transportava loucos.

O conto "Uma visita de Alcebíades" foi uma sátira mordaz ao espiritismo. Nele, o personagem Álvares, um desembargador, é o protagonista de um encontro com o espírito do "grego autêntico, trajado à moda antiga". Machado não zombou só desta vez e continuou a cutucar. No capítulo "Torrente de loucos", do seu famoso "O alienista", o personagem Doutor Simão Bacamarte diz ter construído o hospício de Casa Verde para estudar a loucura e seus diversos casos "por caridade". E citando São Paulo: "Se eu conhecer quanto se pode conhecer e não tiver caridade nada sou". Não era a caridade a base do espiritismo? Sutil galhofa. No *Quincas Borba* ele a repete. Não há menção direta ao espiritismo, mas antes de enlouquecer Rubião se lembra de uma ideia de infância: a de metempsicose, na sua versão oriental, na qual homens encarnavam em animais:

Ocorreu-lhe que os dois Quincas Borba podiam ser a mesma criatura, por efeito da entrada da alma do defunto no corpo do cachorro, menos a purgar os seus pecados que a vigiar o dono. Foi a preta de São João d'El Rei que lhe meteu, em criança, essa ideia de transmigração. Dizia ela que a alma cheia de pecados ia para o corpo de um bruto: chegou a jurar que conhecera um escrivão que acabou feito gambá...

E por fim, no conto "Dona Benedita", sobre uma viúva que tinha dúvidas em recasar-se, descreveu uma aparição muito semelhante às que se viam nas fotografias de ectoplasmas:

D. Bendita ficou aterrada, sem poder mexer-se; mas ainda teve a força de perguntar à figura quem era. A figura achou um princípio de riso, mas perdeu-o logo; depois respondeu que era a fada que presidira ao nascimento de D. Benedita.

Segundo um estudioso, a violência de Machado em relação ao espiritismo crescia na medida direta do sincretismo da doutrina de Kardec com práticas mágicas de origem negra. O consumo de chás, poções à base de ervas e produtos de origem animal nos rituais comprometia a saúde mental da população e no seu entender só podia terminar com uma solução: a força.

Eu, legislador, mandaria fechar todas as igrejas dessa religião, pegava dos correligionários e fazia-os purgar espiritualmente de todas as suas doutrinas; depois dava-lhes uma aposentadoria razoável.

Fadas, espíritos, demônios, o sobrenatural seria verdade ou não? Mas nos anos em que Machado publicava seus contos, os espíritas tinham se fortalecido. As comunicações com o Outro lado se multiplicavam por meio de sessões de mesa, cartomantes, videntes, peças de teatro que colocavam em cena diabos e fadas, espetáculos de mágicas importados dos Estados Unidos, terreiros onde proliferam rituais africanos. Enfim, o país mergulhava na insegurança provocada pelo fim de um Império. Era preciso crer no inacreditável.

E de fato, fluido, mágica, fadas ou diabos, cada um confiasse no que bem quisesse. Os exorcistas que o dissessem. Sim, pois nas ruas no Rio de Janeiro se cruzavam possessas ou endemoninhadas. Criaturas gentis e dóceis caiam em ataques que as fazia cuspir uma espessa saliva. Os médicos as qualificavam como histéricas. João do Rio assistiu: uma mulher que ficava suspensa, dois palmos acima do chão com os braços em cruz, mastigando insultos ao Criador. E outra que passava horas, enrodilhada com soluços secos, ameaçando com socos os crucifixos que lhes eram apresentados.

O remédio? Um exorcismo feito por um homem "velho, puro e forte" além de destituído das vaidades do mundo. Contra os falsos exorcistas, havia os jesuítas, alguns lazaristas e o superior da Ordem dos Capuchos. Frei Piazza era o mais conhecido: "o grande combatente dos diabos". Ele oficiava no singelo convento no alto do Castelo, entre a roupa que as lavadeiras

punham a secar e o chamado cristalino dos sinos. Diferentemente do renomado frei Luís de Salvador, que só lidava com demônios europeus e mandava um sacerdote angolano para lidar com demônios africanos, frei Piazza oficiava sem limites culturais.

A questão era: em pleno amanhecer do século XX, os diabos existiam? Resposta: sim. Na tenda de feiticeiros que se tornou a capital da Corte, não faltavam missas negras, satanistas, espectros que caminhavam ao lado das pessoas e magos amigos de Belzebu. A prova é que, na capital do Império, fatos estranhos deram de acontecer: sereias, faunos e tritões apareciam, aqui e ali. O João catraieiro, no Cais dos Mineiros, vira emergir do mar uma dama de vermelho e homens de barba verde que riam e assobiavam. Histéricas, não curadas pelos métodos do neurologista francês dr. Charcot, subiam o morro, debaixo de mantilhas para esconder o rosto. Iam buscar tratamento com frei Piazza, que exorcizava das quatro da manhã às quatro da tarde, uma vez por semana. Só em 1903, foram mais de 300 demoníacas que Satã arrastara para as profundezas do inferno.

- O exorcismo é público? Perguntou o jornalista João do Rio.
- Nem sempre. O Diabo pela boca dos possessos conta a vida de todos, injuria os presentes.
 Não é conveniente.

O exorcismo se fazia de acordo com regras estabelecidas num livro de marroquim vermelho: o *Rituale*. Lia-se em voz alta o ofício de expulsão do "ministro indigno de Deus", seguido de passagens dos evangelhos segundo São João, São Marcos, São Lucas. Nesse ínterim, se fazia várias vezes o sinal da cruz no possesso envolto na estola clerical.

– Eu te exorcizo, imundo espírito, fantasma legião em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo, ordeno-te que abandones esta criatura feita por Deus com terra... Adjuro-te, serpente antiga, em nome dos julgamentos dos vivos e em nome dos mortos, em nome do teu Criador e do Criador dos mundos, daquele que tem o poder de te enviar ao Inferno... Obedece a Deus diante do qual se ajoelham os homens... Sai agora, sai sedutor. O deserto é tua morada e a serpente a tua habitação, etc.

Porque o Diabo amava a imundície, encontrava suas vítimas nas "classes baixas, sem limpeza". Graças à sua presença, as pessoas se tornavam sábias, de repente. Falavam línguas estrangeiras. Era fácil para o exorcista identificá-las. Enquanto isso, a endemoninhada praguejava, batia a cabeça, coleava como cobra, cuspia até cair exausta e livre do Príncipe das Trevas. A ordem era de que fosse para casa anunciar as boas coisas que Deus fizera por ela.

Havia quem xingasse a Virgem Maria com sonoros palavrões e quem desfiasse um rosário de nomes ocultistas e simbólicos. Os escritores transformavam Belzebu em personagem de

novelas. Homens e mulheres chamavam seu nome para obter amor, riqueza e poder. "Satanás faz milagres à troca de almas", admoestava João do Rio. E ainda animava sabás, festas noturnas com "fúrias desnudas e sob a ventania do cio", no pacato Engenho Novo. Seus ajudantes eram espíritos de mortos, ou fantasmas dos que tiveram morte violenta.

O problema, segundo Saião, era os "malefícios satânicos estarem inundados de azeite de dendê e de ervas de caboclos". A magia "estava decaída eivada de costumes africanos e misturadas de pajés"! Não se aplicavam corretamente as receitas do livro de magia, *Clavícula de Salomão*: ratos brancos, morcegos, sangue mensal das mulheres, fluidos vários e sangue. Muito sangue. Na Missa Negra presidida por Justino, o Bode, se misturavam segundo João do Rio, velhos viciados, ninfomaníacas e prostitutas que comungavam hóstias roubadas à igreja mais próxima. O cenário tinha um altar-mor, ladeado de um pavão de cauda aberta, símbolo do Vício Triunfal. No teto, morcegos em corações de papel vermelho e panos pretos com cruzes de prata. A sala, iluminada por castiçais altos, sufocava com os cheiros do braseiro. Depois de orações conclamando Satã, sacristãos seminus davam início à bacanal.

Na saída, assustado, João do Rio ainda ouviu do porteiro:

"Não quer água maldita?"

Saiu correndo como doido na noite enluarada - contou.

Os anos posteriores à proclamação da República foram marcados por um turbilhão de mudanças. A europeização, antes restrita ao ambiente doméstico, transforma-se agora em objetivo – o melhor seria dizer "em obsessão" – de políticas públicas. Como na parte do mundo ocidental, cidades, prisões, escolas e hospitais brasileiros passam por um processo de mudança radical, em nome do controle e da aplicação de métodos científicos; crença que também se relacionava com a certeza de que a humanidade teria entrado em uma nova etapa de desenvolvimento material marcada pelo progresso ilimitado.

Por apresentar uma visão otimista do presente e do futuro, o final do século XIX e início do XX foi caracterizado, seguindo a moda europeia, como sendo uma *Belle Époque*. Havia, contudo, uma face sombria nesse período. O início da República conviveu com crises econômicas, marcadas por inflação, desemprego e superprodução de café. Tal situação, aliada à concentração de terras e à ausência de um sistema escolar abrangente, fez com que a maioria dos escravos recém-libertos passasse a viver em estado de quase completo abandono.

A pobreza estava em toda parte e as grandes reformas urbanas que tentavam transformar o Rio de Janeiro em Paris não abafavam o mal-estar de viver. As mudanças políticas não atingiram a sociedade como um todo. Só as elites se beneficiaram. Mas não foram apenas as frustrações de ordem política que modelavam a vida cotidiana. A modernidade dos *bonds*, da luz elétrica e do telefone trazia também a resistência às mudanças. Vivia-se o que um historiador denominou de "a revolta contra a razão". Em revanche, se recorria ao fantástico é ao imaginário popular, recheado de fadas, demônios e aparições. A literatura escapista

transportava para outro mundo, onde o sobrenatural dava as cartas. Nele, nada era espanto ou surpresa. Tudo possível!

Frente às mudanças urbanas que enterravam o passado imperial, nascia uma cidade desconhecida e monstruosa. Cidade habitada por pervertidos, histéricos, loucos. Cujas noites eram carregadas de vícios, medos e mistérios. E onde se cruzavam criaturas medonhas como "O bebê de tarlatana rosa", personagem de um conto de João do Rio: "uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos que era alucinadamente - uma caveira com carne"! Verdadeiro beijo da morte!

O impacto dessas tensões bateu na literatura. Antes mergulhados na busca de uma identidade nacional, alguns autores se viram mais focados no temor do progresso e da ciência. Sim, os avanços científicos também poderiam produzir aberrações.

No conto de Coelho Neto, "A conversão", um dos personagens revelava sua adesão ao espiritismo no qual via uma porta entre o mundo real e o sobrenatural: "Combati, com todas as minhas forças, o que sempre considerei a mais ridícula de todas as superstições. Essa doutrina, hoje triunfante em todo o mundo, não teve, entre nós, adversário mais intransigente nem mais cruel do que eu". Porém, sua situação mudou: vira a filha Júlia conversar com a neta morta Esther através do telefone. "Ouvi toda a conversa e compreendi que estamos nos aproximando da Grande Era, que os Tempos se atraem - o finito defronta o infinito, e das fronteiras que os separaram, as almas já se comunicam".

Outro romance no qual o autor explora a vivência do mundo dos espíritos é O Turbilhão. Nele, duas personagens características do Rio da Belle Époque: uma ex-escrava que chega ao espiritismo a partir da morte do filho na Revolta da Armada e sua patroa, cuja filha fugira de casa e que é levada à sessão pela criada. A descrição do centro espírita revela como havia uma continuidade entre a crença nos santos e o respeito pela Igreja católica e a invocação dos espíritos.

Ainda outro personagem criado pelo autor sob evidente inspiração dos tempos é Celuta, a esposa intoxicada pelo marido, o ciumento Avelar, em "A Sombra". O elemento fantástico é que, ao contrário de morrer rapidamente, inoculada que fora com bacilos da tuberculose, Celuta se tornava mais e mais vigorosa: "o que eu via, e todos apregoavam em louvores, era o reviçamento da vítima, mais robustez, aspecto magnífico, apetite, sono tranquilo, higidez absoluta". Sim, pois a esposa inocente e envenenada se torna a personificação da morte. E depois de sucumbir, Celuta voltou para atormentá-lo até que confessasse o crime.

Alguns poucos anos mais tarde, o professor Arthur Ramos pôde escrever: "O Brasil vive impregnado de magia". E concluía o ilustre antropólogo a quem tanto se devem os estudos da cultura africana: "Nós brasileiros ainda vivemos sob o domínio do mundo mágico, impermeável em muitos ao influxo de uma verdadeira cultura". Sim, pois a mentalidade mágica e a crença no sobrenatural acompanhavam e envolviam as ideias, as ciências e as letras. Não à toa, essa literatura de sensação enchia as noites dos que acreditavam que, no contexto da fé, o sobrenatural era coisa normal.

Mas ao lado do mágico e do fantástico, a *Belle Époque* assistiu ao surgimento de grupos com ideias liberais que propunham a transformação radical da sociedade. Eram anticlericais, livres-pensadores, abolicionistas, anarquistas, socialistas, positivistas, espíritas, maçons e protestantes. Cada qual se movendo dentro de espaços circunscritos, mas, em busca de uma transformação da sociedade. Eles tinham um objetivo comum: a luta em defesa do estado laico e da república. Junto ao fim do Império, ruía também a hegemonia do catolicismo. Os resultados desastrosos do ensino religioso, o contraste entre a moral ensinada e a vivida pelo clero e a visão da Igreja como uma ameaça à nação e aos indivíduos se impunham. Nas elites, buscava-se uma espiritualidade reflexiva e interiorizada que militares, profissionais liberais e intelectuais encontravam no kardecismo.

Enquanto os romances folhetins transpunham para as cidades a figura de celerados, cenários macabros e suplícios físicos, entre nós, se deu um caldo: tanto o fantástico na literatura quanto as tendências baseadas no kardecismo, espiritualismo, socialismo, anarquismo, maçonaria, racionalismo e positivismo buscavam redefinir o mundo. Procuravam ir à busca do novo. Ao imaginário "católico", rural e monarquista se opunham ideias que remetiam ao urbano, à República, ao futuro e ao progresso. Combinação de razão e de paixão, de sonho e realidade, de ciência e crenças, de esperanças e medos, de maravilhas e técnicas, elas, as novas ideias, hidrataram o novo século junto com a *Belle Époque*. Mas na busca do novo elas acabavam por tropeçar, sempre, numa tradição velha de alguns séculos.

BIBLIOGRAFIA:

ALMEIDA, Nogueira. A Academia de São Paulo tradições e reminiscências, estudantes, estudantes, estudantadas. São Paulo: Typographia Vanorden & Company, 1907.

ÁRIES, Philippe. O homem diante da morte. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. V. I e II,

. História da Morte no Ocidente. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BASTOS, Tigre. **Instantâneos do Rio Antigo** – organização, apresentação e notas de Marcelo Balaban. São Paulo: Fapesp, Cecult e Mercado das Letras, 2003.

DEL PRIORE. Mary. Do Outro Lado, uma história do espiritismo e do sobrenatural. São Paulo: Planeta, 2014.

LÉVY, Maurice. Le Roman gothique anglais, 1764-1824. Paris: Albin Michel.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

— Os intelectuais e o Espiritismo. Niterói: Publicações Lachâtre, 1997.

PRAZ, Mario. La chair, la mort et le diable dans la littérature Du XIXe siècle. Paris: Gallimard, 1998.

PUNTER, David. A new companion to the gothic. Wiley-Blackwell, 2000.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

——. Vida Vertiginosa. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SILVA, Alexander Meirelles da. O gótico de Coelho Neto: um diálogo entre as literaturas brasileira e anglo-americana. In: Anais do V Congresso da UERJ-São Gonçalo. < http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/v/completos% 5Ccomunicacoes%5CAlexander%20Meireles%20da%20Silva.pdf >.

-. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da Belle Époque. Ed. 2010. Revista do SELL. Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). < http://www.uftm.edu.br/revistaeletronica/index. php/sell/article/view/37 >.

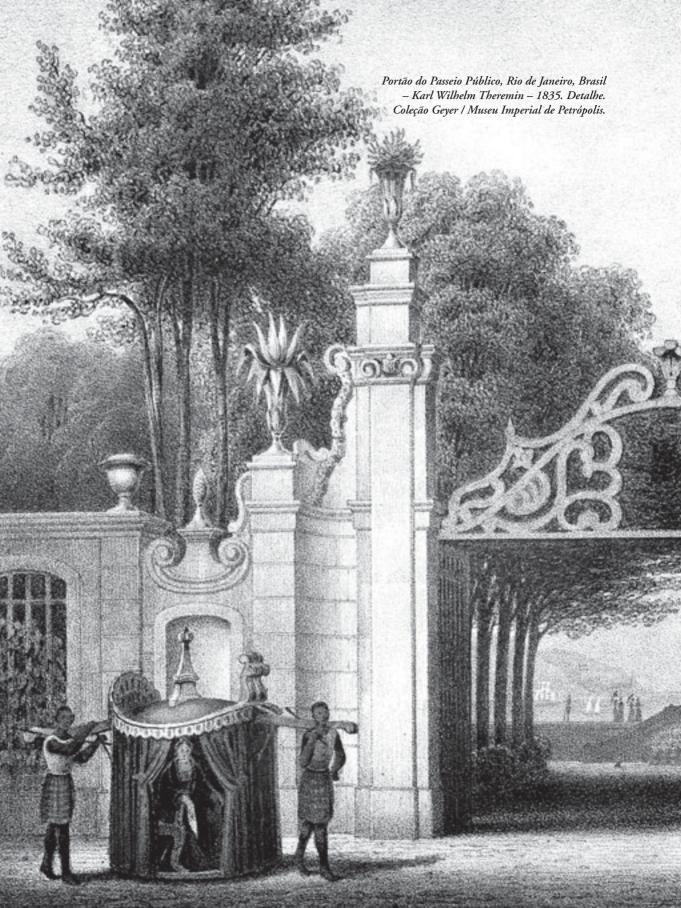
-. O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro: URFJ, 2008.

VOVELLE, Michel. La mort et l'Occident de 1300 à nos jours. Paris: Gallimard, 1983.

TATI, Miécio. O mundo de Machado de Assis. Rio de Janeiro: 1955. Coleção Cidade do Rio de Janeiro, nº 15. WEHRS, Carlos. O Rio Antigo de Aluísio Azevedo. Rio de Janeiro: s/e, 1994.



MARY DEL PRIORE é autora de 43 livros de história, ex-professora dos Departamentos de História da USP e PUC/RJ, atualmente leciona no curso de pós-graduação da Universidade Salgado de Oliveira. Vencedora de mais de 20 prêmios, entre os quais três Jabutis, dois Casa Grande & Senzala, PEN Club do Brasil, APCA entre outros, colabora com jornais e revistas acadêmicos ou não, nacionais e internacionais e é membro de várias academias estrangeiras de História, Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 32.



O RIO DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO Um passeio jornalístico-literário pelas ruas da cidade no século XIX MICHELLE STRZODA

entro do Rio de Janeiro, 2015. O Rio retratado por Joaquim Manuel de Macedo tinha o coração bem aqui, ao lado do Passeio Público, próximo à Avenida Rio Branco, ao bairro de Santa Teresa, ao Convento de Santo Antônio, ao Largo da Carioca, ao antigo Morro do Castelo, à Rua do Ouvidor. A região do Rio Antigo era a menina dos olhos do dr. Macedinho, vindo do município fluminense de Itaboraí, viagem essa que foi tema de sua primeira crônica – de tom lírico – de que se tem notícia na imprensa imperial, publicada no periódico *Ostensor brasileiro*. E onde podemos encontrar esse jornal? Bem próximo daqui, no IHGB, instituto de que Macedo participou como membro e para o qual colaborou durante anos.

Em 2015 se completam 195 anos do nascimento de Macedo e 450 anos da fundação da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, a protagonista dos textos do seu primeiro grande cronista, pioneiro no gênero em que o Brasil se consagrou como celeiro de jornalistas-escritores em dois séculos de imprensa.

Compondo um cenário de efervescência e transformações culturais e urbanas no século XIX, livro com recortes de crônicas de Macedo, pontuados por ensaio jornalístico, imagens e curiosidades culturais, históricas e geográficas sobre Macedo e a cidade, *O Rio de Joaquim Manuel de Macedo: jornalismo e literatura no século XIX* reafirma a vocação carioca para a crônica. O livro analisa a sua produção como cronista e contém uma antologia das principais obras do gênero, como as antológicas *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, de 1862, e *Memórias da rua do Ouvidor*, de 1878, entre outras crônicas publicadas durante os quase 30 anos em que atuou na imprensa – sendo muitos desses escritos até então inéditos em livro.

Falar da memória cultural do Rio de Janeiro em 450 anos de história, sem trafegar pelas cenas, tipos, ruas, episódios das crônicas de Macedo seria uma lacuna e tanto. O trabalho

jornalístico-literário de Macedo é único, tendo imortalizado a cidade na segunda metade do século XIX a partir de suas andanças, contornos e registros de sua geografia física e humana. Fez dialogar na justa medida a história oficial e os pequenos fatos cotidianos cariocas. Pioneiro, Macedo é ainda hoje o grande cronista da cidade, fincada entre a tradição e a permanente mutação.

UM VISIONÁRIO DAS LETRAS

Mais conhecido como o autor de *A moreninha*, Joaquim Manuel de Macedo foi crítico, articulista, cronista e precursor do jornalismo cultural no Brasil. Macedo ficou marcado na história como o autor do primeiro romance publicado no ano de 1844 em folhetim. O livro é considerado o marco da literatura brasileira e se consagrou *best-seller*, um feito para um então estudante de medicina de 24 anos, que depois de escrever a história do casal Augusto e Carolina, ambientada na Ilha de Paquetá, não parou mais de criar narrativas e de observar a cidade do Rio de Janeiro e seus transeuntes ora de forma plácida, lírica, ora de forma crítica e mordaz.

Após quase dois séculos, *A moreninha*, que já tinha se tornado telenovela e filme, com Nívea Maria e Sonia Braga, respectivamente, nos papéis da protagonista, ainda é obra-chave para entender a ficção da recém-formada literatura brasileira, e que também abriu espaço para a publicação de textos de cunho literário nos impressos que circulavam por aqui.

Médico de formação, jornalista e escritor de profissão, Macedo foi ainda professor de história e corografia (geografia) do colégio Pedro II. O dr. Macedinho já se mostrava um arguto observador dos personagens e tipos da cidade. Sua tese defendida ao final do curso de medicina, "Considerações sobre a nostalgia", ressaltava essa vertente.

Com um texto bastante atual, Joaquim Manuel de Macedo desenhou a cidade do Rio de Janeiro de um jeito peculiar, e suas críticas ecoam 200 anos depois. Pode ser considerado, ainda hoje, o maior cronista da Cidade Maravilhosa. Trata-se de um autor pouco estudado por professores e alunos, além de pouco conhecido pelos cariocas e até brasileiros de forma geral, se comparado ao tamanho de seu legado de memória cultural, literária, jornalística e geográfica do Rio. Foram cerca de quarenta anos de atividades jornalístico-literárias, 25 anos destinados a colaborações para um dos grandes jornais que circulavam no período e que está em atividade até hoje, o *Jornal do Commercio*. Além de ficção, textos literários em prosa, Macedo escreveu crônicas, artigos, críticas, peças de teatro, poesia, ensaios – sempre com a preocupação de entreter, agradar, satisfazer seu público-leitor. Não fazia questão de escrever de forma rebuscada, difícil. Seu objetivo era retratar suas paixões, das quais era íntimo e profundo conhecedor: a geografia, a história, a memória e a cultura da cidade. Seus territórios de apuração eram o cotidiano das ruas – com destaque para a mais pulsante daqueles tempos,

a rua do Ouvidor –, os espetáculos em cartaz, os acontecimentos políticos e as decisões que repercutiam em sociedade, os lançamentos de livro, os assuntos em pauta nas sociedades literárias e os burburinhos que tomavam conta dos saraus, das livrarias, charutarias e espaços de convivência no Rio de Janeiro.

Para entender o cenário contemporâneo do autor, realizamos uma pesquisa que contextualiza o trabalho do Macedo jornalista. Os jornais e revistas da época nos transportam para a atmosfera oitocentista e permitem acesso a informações sobre como funcionava a cidade, as ruas, quem era o então público leitor, suas preferências, como surgiram e evoluíram os gêneros jornalísticos em questão: a crônica e o folhetim.

Garimpamos documentos, textos e imagens que indicam que Macedo tinha em mente uma estratégia de marketing editorial visionária a seu tempo, que incluía apresentação com cartão de visitas e publicação de anúncios de seus livros em jornais de grande circulação, relacionamento com editores, tipógrafos e livreiros como Garnier e Paula Brito, assinatura de contratos editoriais expressivos, que incluíam adiantamentos de direitos autorais. Publicou títulos no exterior, uma façanha que até hoje escritores brasileiros têm dificuldade de alcançar. Para localizar o crème de la crème de suas publicações na imprensa carioca, selecionar os registros jornalístico-literários mais relevantes, foi necessário fazer um levantamento de toda obra jornalística de Macedo.

O Macedo mais pacato e pouco ousado nos romances não combina com o Macedo cronista. Foi na crônica que ele se tornou leitura obrigatória para desvelar o Rio oitocentista. As crônicas de Macedo são um documento histórico valioso para a geografia urbana do carioca, do território do Rio de Janeiro, sendo muitas atemporais, não datadas. O frescor que encontramos na obra cronística de Macedo não é perceptível em sua ficção, datada, com personagens e estilo ainda não muito desenvolvidos. Na literatura de ficção, Macedo perdeu espaço para dois contemporâneos, quase sucessores - José de Alencar e Machado de Assis -, ambos também com atuação na imprensa. O legado de Macedo seria fincado na crônica, tanto que muitos jornalistas-escritores beberam na sua fonte.

Em suas crônicas do Passeio pela cidade do Rio de Janeiro - publicadas no Jornal do Commercio e em livro -, costumava dizer que um pai não pode abandonar seus filhos, mesmo os mais feios. Ainda quando alvo da crítica de seu tempo, não abriu mão de seu estilo. O carisma estampado nas páginas dos seus textos, muito visuais, envolvia também os leitores mais humildes, os impossibilitados física e financeiramente de andar pela cidade; os conclamava a darem as mãos a ele e passear pelo Rio de Janeiro sem sair de casa. Só ficava sem conhecer a cidade e seus personagens, saber de suas belezas, curiosidades e mazelas, quem assim o quisesse. Macedo colocava o carioca a andar através da literatura. Já demonstrava, portanto, a preocupação de acessibilidade e enxergava a literatura e o jornalismo como fontes de acesso ao conhecimento.

UM PASSEIO PELAS CRÔNICAS DE JOAQUIM MANUEL DE MACEDO

Inspiração: vida sociocultural e paisagem urbana carioca

A Corte foi o palco predileto do romance de costumes, da narrativa social urbano-metropolitana, durante todo o século XIX até os primeiros 25 anos do século XX. Desde a chegada da família real, o Rio de Janeiro se transformou em referência nacional. Era o cenário onde circulavam os personagens de maior representatividade no país, onde repercutiam os interesses políticos, administrativos, econômicos e ocorriam os acontecimentos de curiosidade estrangeira.

O cenário urbano de uma cidade em plena transformação, composta por personagens da vida pública e intelectual e por anônimos influenciados pela aura europeia, dava lugar à ampliação da classe burguesa, que mais tarde formaria a classe média brasileira. Esse palco se tornaria uma babel de confluências nacionais e estrangeiras determinantes para a formação do pensamento literário no Brasil pós-Romantismo. Sendo o gênero "romance" ainda novo por aqui, o período favoreceu a onda e o sentimento de manifestação patriota e a tonalidade nacional ao gênero, que procurava se firmar e ganhar fôlego.

Alguns dos temas abordados por Macedo que comprovam o quão relevante e, por vezes atual, é sua produção cronística:

- problemas de moradia em Santa Teresa;
- falta d'água no Largo da Carioca: alerta para um problema que crescia já no século XIX;
- estátuas nas ruas: estética, construção, posicionamento; enchentes no verão;
- saúde pública: higiene em vias públicas, moradores de rua, chafarizes;
- monumentos públicos: histórico, planejamento urbano, frequentadores, paisagismo, entorno de locais como Passeio Público, Arco do Teles, Convento do Carmo, Convento de Santo Antonio, Paço Imperial, Praça XV, Campo da Aclamação (Campo de Santana), Santa Casa da Misericórdia, Igreja de S. José, N. S. do Parto, Morro do Castelo, Candelária, Câmara Municipal;
- descrição da rua do Ouvidor: grande polo cultural e de formação de opinião no século XIX;
- crítica teatral do Municipal;
- precursor do marketing editorial;
- versatilidade em funções: jornalista, escritor, professor, médico;
- Colégio Pedro II: questões sobre educação, leitura, formação de leitores;
- distribuição de livros;
- o folhetim como fator-chave na fidelização de leitores e assinaturas de jornais; herança francesa; precursor da telenovela.

Ao pesquisar a crítica sobre a publicação macediana, a produção cronística do autor é a menos privilegiada. Passa-se longe dos escritos publicados em revistas como Minerva Brasiliense, Guanabara, Biblioteca Brasileira, A Rosa Brasileira, Marmota Fluminense, Semana Ilustrada, e em jornais como Correio Mercantil, Ostensor Brasileiro, Jornal do Commercio, O Globo, A Nação, entre outros.

Um dos grandes acertos do cronista foi manter a preocupação de travar uma relação de "intimidade" com seu leitor, através da palavra, das descrições e temas em pauta. A fatia de público com a qual melhor dialogava era a classe média, que também consumia seus livros. Nesse sentido, Joaquim Manuel de Macedo foi pioneiro também na estratégia de formar público para seus escritos - ele conhecia muito bem o que escrevia e para quem escrevia. Sabia o tom e o estilo de narrativa que deveria empregar para cada gênero com que trabalhava.

Uma característica geral de sua produção em prosa - romances, artigos e crônicas - é a linguagem leve, ligeira, sentimental e folhetinesca. Uma das suas estratégias estilísticas era aproximar-se do leitor pelo vocabulário, pelo linguajar popular, pela temática cotidiana, estabelecendo assim uma cumplicidade, um elo entre o leitor e a cidade tendo-o como interlocutor, como guia afetivo. Para isso, a crônica era a autoridade máxima como texto, foi moldada para tal. E Macedo encontrou ali sua verve mais profícua na literatura e no jornalismo, ocupando semanalmente a primeira página de um dos mais prestigiados periódicos de seu tempo, o Jornal do Commercio.

O Rio de Macedo estampado do Jornal do Commercio

A estratégia em publicar Macedo na primeira página em dias de maior circulação do jornal – domingos e segundas-feiras – não era gratuita. Havia ali clara intenção em fidelizar audiência que acompanhava os causos de Macedinho (por vezes de seus pseudônimos, como "O Velho"), além de alavancar nova camada de público, que ainda se moldava à época e com o qual Macedo tinha intimidade: jovens e mulheres. Os jovens, pelo fato de Macedo ser professor de história e corografia do colégio Pedro II; as mulheres, pela identificação com seus textos literários folhetinescos, conduzidos em romances publicados em livros e em outras páginas de periódicos.

É nas crônicas estampadas na primeira página do *Jornal do Commercio* que percebemos a deliciosa eloquência de Macedo. Na moda ou não, a metáfora da modéstia de que o autor fazia uso pegou. Desculpando-se por não deter todos os conhecimentos necessários e pelos erros tipográficos, lançando mão de convites amáveis para que seus leitores enveredassem pelas histórias, ele os desarmava logo no início dos textos, pegando-os pela mão e conduzindo-os linhas afora. As palavras de Macedo soavam como um chamariz para abandonar a cidade física e entrar na cidade literária. Isso, em jornais mais sisudos - com notícias sobre política, economia e atos governamentais -, era um deleite para o leitor. Mesmo ao tocar em temas mais espinhosos em suas crônicas, como assuntos de saúde pública e reflexos de problemas de estrutura de urbanização da cidade, o tom não levava ao abandono da leitura, ao contrário, instigava o leitor.

O Labirinto

Crônicas de Macedo publicadas no folhetim do *Jornal do Commercio*, que nos outros dias é preenchido, quase sempre, com romances em capítulos. Não são assinadas e versam sobre assuntos diversos e acontecimentos da semana – são o que há de mais interessante na primeira página. As únicas ilustrações do jornal estão publicadas na seção de anúncios, com os mais variados perfis: vende-se, aluga-se, leilões, novidades, remédios milagrosos, peças de teatro, variedades, achados e perdidos, e... livros.

No domingo, 20 de maio de 1860, em crônica de "O Labirinto", Macedo convida o leitor a percorrer as ladeiras do bairro de Santa Teresa, sem, entretanto, deixar de destilar comentários ácidos aos "administradores da Sebastianópolis":

"Não tivemos dificuldade na escolha do sítio a que nos deveríamos dirigir: os dois bairros da moda são a Tijuca e o morro de S. Teresa, e entre os dois preferimos este último porque reúne a um tempo duas condições opostas: está, por assim dizer, dentro da cidade e fora da cidade. Esse et non esse non potest esse, dizem os latinos e os lógicos: pois potest esse, sim, senhores; e em prova disso aí está o próprio morro de S. Teresa, e aí estão mil e um homens notáveis, que são e não são, e vivem perfeitamente representando exceções da regra da lógica.

Fomos por consequência passear ao morro de S. Teresa: podíamos subi-lo de carro, mas aconselhou-nos a 'bolsa' que o fizéssemos a pé. (...)

Subimos o monte a pé, e a uma tarde inteira lá do alto da eminência gozamos verdadeiras horas de delícias, e contemplando a cidade estendida por entre suas colinas tivemos verdadeira pena da multidão que aí respirava o ar que a condenam a incúria e o desmazelo dos seus administradores.

(...)

A população, que aumenta todos os dias, transborda nos subúrbios da cidade, e também o mau estado sanitário desta durante alguns meses do ano faz com que seus habitantes mais favorecidos da fortuna procurem ir fora do seio ardente da Sebastianópolis respirar um ar puro e saudável.

Botafogo, São Cristóvão, Engenho Velho, Rio Comprido, Andaraí, Tijuca são jardins multiplicados, onde quem pode vinga-se dos maus dias que passa na capital, que deve ser a menos bem-policiada do mundo."

O Passeio

As crônicas publicadas da seção "O Passeio", sucesso de público entre 1861 e 1862, deram origem ao livro *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, que se tornou referência em estudos de memória cultural e geográfica da cidade. Esta coluna seria publicada até 1863, e o livro ganharia outro volume com mais "passeios". Impresso pela Tipografia Imparcial de J. M. Nunes Garcia, o livro é – como o próprio título sugere – um percurso *sui generis* pela cidade.

Na terceira parte da crônica sobre o Passeio Público, Macedo rememora a figura de Mestre Valentim e reproduz o sentimento popular com a inauguração do jardim:

"Mestre Valentim não se pôde conter. Saiu de casa, penetrou no Passeio Público por uma portinha que havia do lado esquerdo, perto do terraço, e cuja chave ainda tinha em seu poder. Correu para a cascata e soltou um grito de prazer, vendo de pé, firme e sem a menor quebra e dano, o seu delicado coqueiro.

 (\dots)

O povo tomou amor ao seu belo jardim desde o primeiro dia. Ainda há velhos a quem lembram as festas brilhantes que ali fizeram em 1786, em aplauso do casamento do príncipe que vinte e dois anos depois veio assentar o trono da monarquia portuguesa na cidade do Rio de Janeiro. Iluminações, músicas, danças aparatosas foram então executadas, durante algumas noites, no Passeio Público, e não faltaram poetas que nessa ocasião se fizessem ouvir inspirados no meio de enchentes de flores... flores vegetais e humanas.

Ora, o que mais nos importa conhecer é a vida normal, a animação de todos os dias e de todas as noites que tinha aquele jardim, no tempo a que me refiro.

Quereis, pois, fazer ideia do que era para o povo do Rio de Janeiro o Passeio Público naquela época, e ainda em outras posteriores, a despeito do desmazelo dos governos? Perguntai qual foi a origem da denominação de Belas Noites, dada à rua que depois muito prosaicamente chamaram das Marrecas.

Aquele nome "Rua das Belas Noites" queria dizer que o Passeio Público fizera o povo do Rio de Janeiro gostar pouco da lua nova e aborrecer a minguante.

Por quê? Eis aqui todo o segredo desse desamor e desse aborrecimento por aquelas fases da lua.

Nas noites de brilhante luar, dirigiam-se alegremente para o Passeio Público numerosas famílias, galantes ranchos de moças e, por consequência, cobiçosos ranchos de mancebos; e todos, depois de passear pelas frescas ruas e pelo ameno e elegante terraço, iam, divididos em círculos de amigos, sentar-se às mesas de pedra, e debaixo dos tetos de jasmins odoríferos ouviam modinhas apaixonadas, e lundus travessos, cantados ao som da viola e da guitarra, rematando sempre esses divertimentos com excelentes ceias dadas ali mesmo."

Memórias da Rua do Ouvidor

"A mais passeada e concorrida, e mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro."

A Rua do Ouvidor é outro cenário carioca radiografado por Joaquim Manuel de Macedo. Entre vários assuntos, ele comenta sobre as origens desse espaço urbano, a passagem da família real pela Rua do Ouvidor, a influência francesa na moda, perfumarias e livrarias.

As memórias da Rua do Ouvidor foram publicadas no ano de 1878 em forma de folhetins anônimos. São ao todo 19 capítulos, cada um apresentado numa espécie de lead, um resumo das principais "notícias" narradas no episódio em questão, construído com frases iniciadas com "que", "como", "por que". Os *leads* de Macedo funcionavam, às vezes, como alusão à edição do capítulo anterior e têm esse formato graças à sua primeira forma de publicação: no folhetim do *lornal do Commercio*.

"Oh! Agora sim, agora começa legítima a Rua do Ouvidor, fidalga, vaidosa e começa até simbólica (pelo menos atualmente), porque tem nas suas duas quinas com a Primeiro de Março, do lado direito casa de francesa modista, e do esquerdo casa de charutos, de cigarros e de cachimbos, de modo que enquanto dali para gozo e encanto das senhoras range a tesoura, retalhando veludos, cetins e sedas, defronte há para os homens, para os pais e maridos sovinas ou de fracos recursos pecuniários a consolação de ficar fumando."

Não havia quem não se interessasse pelos detalhes e curiosidades da mais concorrida e badalada via da cidade, e Joaquim Manuel de Macedo construiu, nas crônicas dedicadas à rua do Ouvidor, talvez o mais importante documento jornalístico, geográfico e histórico de uma via pública no Brasil.

MICHELLE STRZODA. Diretora editorial da Babilonia Cultura Editorial, é jornalista, tradutora, editora e gestora cultural. Cursou Edição de Livros na Universidad Complutense de Madrid, Jornalismo na UFRJ e Letras na Uerj. Já trabalhou para Grupo Editorial Record, Casa da Palavra, Tinta Negra Bazar Editorial, Folha de S. Paulo e O Globo. É autora de O Rio de Joaquim Manuel de Macedo: Jornalismo e literatura no século XIX (Biblioteca Nacional/Casa da Palavra), finalista do prêmio Jabuti 2011.





O PERSONAGEM JUDEU EM MARTINS PENA MIRIAM HALFIM

história dos judeus, muito antiga e sofrida – a escravidão por Nabucodonosor, a chacina de Massada, a Diáspora em 135 D.C., as Cruzadas, a Inquisição, o Holocausto nazista... É, merece atenção cada personagem judeu criado na literatura.

Os judeus, como estrangeiros, eram protegidos do rei, constituindo prova viva da vitória da fé cristã; para mais enfatizá-la, cumpria mantê-los vivos e intocáveis. Em Portugal, país que habitavam antes de sua constituição oficial, diante da condição imposta pela infanta espanhola Isabel, de aceitar o casamento com o príncipe de Portugal mediante expulsão dos judeus portugueses, D. Manuel viu-se diante de um impasse; buscou solução evitando mexer com a Economia, que funcionava muito bem com 'seus' judeus. Obrigou-os, assim, à conversão ao cristianismo, criando os cristãos-novos, garantindo no reino a presença de pessoas que contribuíam fortemente para o seu desenvolvimento.

No Brasil desde o descobrimento, a contribuição judaica na colônia e depois do país livre é inegável; muitos cristãos-novos vieram para desenvolver os engenhos que por aqui surgiam, especialmente no nordeste, amanhecer da ocupação do solo brasileiro. É verdade, o nordeste floresceu nos primórdios da colônia continental e originou seu primeiro poeta, ainda no século XVI; tratava-se de Bento Teixeira, cristão-novo que aqui chegou aos seis anos, levado aos 36 pelo Santo Ofício para Lisboa, onde morreu em 1600.

No século XVIII, Antonio José da Silva, seus pais e irmãos, além de mais meia centena de parentes, somaram ao lado de outras 200 pessoas, o número de cristãos-novos cariocas denunciados aos Visitadores Inquisitoriais, nos primeiros anos setecentistas.

Em 1838, quase um século após o suplício, em Lisboa, do dramaturgo conhecido como O Judeu, surge no Rio de Janeiro a peça *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães. No mesmo ano, é encenada a primeira peça de Martins Pena, objeto de nossas breves linhas. Mas, quem eram os judeus habitando o Rio de Janeiro de então? Falava-se em população que lembrava cidades norte-africanas, com gente mal vestida, toscas lojas de comércio, um povoado miserável, sem hotéis de luxo ou carruagens, sem conforto ou chique, onde se mesclavam carcamanos, chucrutes, judeus do norte da África...

No século XVIII, a presença de judeus era proibida em todo o Império Português – resultado do Santo Ofício, embora haja registros de viajantes judeus, especialmente a negócios, no

Rio de Janeiro. No século XIX, com a chegada de D. João VI e a abertura dos portos, a imigração judaica – tão encorpada no começo da história brasileira que atraiu a Inquisição – havia se esvaziado; voltava, no entanto, a crescer.

Em 1810 já funcionava na cidade uma firma inglesa dirigida por judeu, seguida por representantes comerciais vindos de vários outros países. Tratava-se dos judeus sefarditas, ingleses ou franceses, e askenazitas, alemães ou russos. Atravessavam o Atlântico em busca de oportunidades e de uma vida melhor, decerto trazendo algumas informações e encontrando pessoas conhecidas. Por aqui se casaram e constituíram família — ou mandavam buscar esposa em sua terra natal. Alguns confessavam terem vindo "fazer fortuna" enquanto a maioria fazia parte do fluxo prolongado dos cristãos-novos da era colonial.

Devido à imposição medieval da Igreja de não possuir terras, os judeus lidavam com dinheiro e comércio; assim, alguns terminaram se tornando a elite econômica da cidade, estabelecendo-se nas principais ruas da cidade, com joalherias, magazines e algumas indústrias leves. Além de um editor, um boticário etc...

Para morar, porém, os imigrantes mais prósperos escolhiam áreas menos insalubres, como Laranjeiras, Catete e Botafogo, ou Engenho Novo e São Cristóvão. O Centro era evitado.

Existiam, ainda, restrições quanto ao estabelecimento de "casas de oração" ou de cemitérios próprios, mas o cotidiano dos imigrantes judeus não era afetado, em geral. No Norte e no Nordeste do Brasil houve manifestações violentas contra comerciantes da fé mosaica (uma delas, no Recife seiscentista, acusava-os de exercerem preço menor que o praticado pelos cristãos-velhos, atrapalhando os negócios dos últimos), porém na sociedade carioca o clima vigente era de coexistência pacífica.

Acentue-se que muitos imigrantes escreviam apenas em hebraico ou árabe, desconhecendo a língua local; era o caso, por exemplo, dos judeus oriundos dos países do norte da África, que nada sabiam dos idiomas latinos. Seu nível educacional era baixo, a maioria constituída por mascates, vendedores ambulantes, empregados do comércio e pequenos comerciantes. Aprenderiam o português com a prática diária.

Alguns judeus, por sua vez, tão bem se aclimataram que se assimilaram e incorporaram hábitos locais, adquirindo escravos e casando com cristãs de elite. Há registro de herança deixada por um judeu para duas escravas e os filhos que delas teve. Também existe uma petição rabínica ao Lorde Protetor Cromwell para que aceitasse o retorno de judeus à Inglaterra, mediante criação de "casa de oração" e de "cemitério próprio", espaços considerados vitais para uma comunidade judaica e ainda proibidos na cidade carioca. Os judeus eram enterrados na ala protestante do cemitério São João Batista, ou no cemitério inglês da Gamboa. E não eram muitos, então, embora houvesse – como visto – alguns prósperos.

Nesse contexto, em 1846, Martins Pena escreve *O usurário*, uma de suas 28 peças; inacabada devido à morte do comediógrafo, foi cristalizada *in media res*.

A peça, pela temática, dá margem a larga discussão. Aproximemo-nos dela, lembrando que o judeu é figura típica e jocosa do teatro medieval.

Clemente conta com a ajuda dos amigos Frederico, Adolfo e Cândido para simular a morte do tio Mateus. Descritos como brilhantes e belos, logo mencionam o "animal sórdido, um larápio infame, um cão despiedoso (impiedoso), um usurário enfim" (os adjetivos usados são típicos dos personagens judeus através da literatura), que os levou a se reunirem a fim de planejar a farsa e ludibriar o usurário, cujo nome é Daniel. Um dos rapazes, Cândido, é apaixonado pela filha do homem que desprezam. Frederico mudou-se para a casa ao lado de Daniel, a fim de facilitar os olhares dos apaixonados pela janela, e diz que "muitas vezes, no silêncio da noute (noite), ouço o tenir (tinir) do ouro e o ruído dos cofres que se fecham e o som descompassado de seus passos (de Daniel) como o de uma vigilante sentinela". O usurário não dorme, diz o texto, velando seu tesouro incansavelmente, além da filha, suas duas cousas (coisas) mais preciosas e cubiçadas (cobiçadas) no mundo. Mitos sobre a cobiça e a avareza, retratos fantasiosos e pejorativos dos judeus, criados e reforçados desde os primeiros séculos da era Cristã, agitam o texto.

Já outro recorrente mito envolvendo os de fé mosaica surge aqui: Daniel tem "riqueza imensa" (o mito de que judeus controlam a riqueza mundial); e sua filha tem "beleza admirável", fala de mais um deles, a beleza admirável das jovens judias, comparada ao sol. Cândido fala que ambas, fortuna e filha, serão suas. E mais: o usurário, que acreditam apenas na morte abrirá seus cofres, vai inclusive pagar a festa de seu casamento com a bela herdeira, Lucinda.

Mateus, tio de Cândido, desabusado e folgazão, nutre ódio de morte por Daniel, e, não estivesse viajando, sem dúvida juntar-se-ia à armação dos jovens, concordando em fingir sua morte perante Daniel. Assim, acertados quanto ao estratagema, principiam a encenação com a chegada de Daniel. Perguntam-lhe se deseja ver o morto, tristemente desfigurado; o usurário se recusa a ver o defunto – a tradição judaica não os exibe em velórios. Os jovens choram exageradamente (a comédia joga com o exagero) e alegam não ter dinheiro para um enterro digno, pelo que pretendem empenhar a caixa com a prataria do espólio que herdarão em troca do valor necessário para a cerimônia fúnebre.

Começam a negociação e Daniel impõe juros altos em troca do montante pleiteado pelos rapazes. Concluem o arranjo, um pensando ter enganado o outro. O agiota sai e é mencionado com desdém pelos jovens, inclusive pelo "morto", que se levanta para exclamar: "usurário do inferno, judeu sem consciência, demônio da usura". "Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão" gargalham, felizes pelo logro que encenam.

Após retirarem a prataria do baú e providenciar uma trava na chave para impossibilitar a Daniel checar seu conteúdo, Cândido providencia duas roupas de padres capuchinhos, para si e para a amada Lucinda, filha de Daniel, enfiando-se no baú. Frederico alerta que o plano pode ser posto a perder, visto que "essa qualidade de gente é muito desconfiada". Decidindo

que, no caso de suspeita de o usurário atrapalhar o esquema armado, pensarão em outro para o iludirem, pois para tanto são estudantes; além do mais, conclui Cândido, "em enganos mais grosseiros têm caído outros de sua laia, e mais finos".

A entrada de Bernardo, irmão do pretenso morto Mateus, assusta os rapazes, que decidem, porém, seguir com a farsa. A reação sofrida do irmão do "defunto" emociona e aflige os jovens, demonstrando solidariedade para com os cristãos, ainda que usem a fé (o traje capuchinho) para burlar, enquanto sobram desdém e preconceito com relação ao estrangeiro.

Bernardo é impedido de ver de perto o irmão "morto", e sai para repousar, amparado pela filha Clotilde.

Ela volta para chamar os rapazes a mando do pai, fica sozinha com o "morto", que se levanta para admirá-la. A moça desmaia e Clemente sai do caixão para ampará-la, apaixonado e correspondido.

Cândido segue no baú onde antes havia a prata e Clotilde conta que o pai fora "fiel depositário de joias e brilhantes de considerável valor". Imprudente, tornara-se fiador de um amigo e tivera de honrar a dívida feita em seu nome. Assim, tomou empréstimo com o usurário usando os brilhantes que tinha em seu poder.

Confessa ter agido com imprudência ao usar bem sob sua guarda para tomar dinheiro emprestado, embora a ênfase dada esteja no gesto de ajudar um amigo (que não honrou sua amizade e lhe deixou a dívida) com a fiança.

E sucedeu que o pai de Clotilde conseguiu o dinheiro para resgatar os brilhantes, porém perdeu o documento comprovante da negociação, negligência que levou Daniel a negar ter havido qualquer transação e, portanto, a não receber o dinheiro nem lhe devolver os brilhantes, que valiam o dobro do valor tomado.

A reação de Clemente reforça o estigma milenar: "Oh, esses usurários, almas danadas do inferno, venderiam o cristo como Judas, por trinta dinheiros".

E Clotilde narra como o pai não podia dirigir-se à Justiça, pois "empenhara objetos de que era depositário" – o que é crime. Chamado para restituir os brilhantes e não tendo como fazê-lo, teve o nome desonrado. Com a polícia nos seus calcanhares, decidiu fugir da cidade, levando a filha. Voltavam agora, pois lhes era impossível continuar vida de fugitivos.

Clemente promete recuperar os brilhantes para o pai da amada e depois pedir-lhe a mão em casamento. Entra no baú, onde já se encontra Cândido, e decide se deixar levar para a casa de Daniel, como se fora a prataria.

Daniel volta com o dinheiro, que saíra para arranjar, por não o ter em casa. Quem o recebe é Adolfo, outro do grupo, entregando ao usurário a chave para abrir e conferir o conteúdo do baú, isto é, a prataria. A fechadura está danificada, mas Adolfo insiste em buscar um martelo e arrombá-lo, para que Daniel "conheça que trata com pessoas de bem", pois "seria indigna ação" diante do "corpo" do tio. Que Adolfo, aliás, já constatara não estar mais no caixão.

O usurário desiste de checar o conteúdo do baú, chama dois ajudantes para carregar o baú e sai feliz com o "excelente negócio".

Adolfo, só, põe-se a imaginar por onde andará Clemente. Mateus volta, vê a casa em alvoroço e Frederico inventa que seu irmão Bernardo morreu. Depois de muita confusão, os dois irmãos chorosos se veem frente a frente, assustando-se e aos convidados para o velório.

Enquanto isso, na casa de Daniel, o cenário mostra "tudo em estado miserável", enquanto Lucinda, pensativa, reprova a vida miserável a que a expõe o pai, com fortuna que faria 50 famílias felizes, mas que a torna tão desgraçada, sem desfrutar a felicidade ao lado do homem que ama — Cândido. A chegada do pai a tira de seus pensamentos. O baú é arriado no meio da sala e Daniel dá uma moeda a cada um dos carregadores. Logo troca a moeda dada, explicando "é o mesmo, é o mesmo, são dois vinténs... Está menos gasta que a outra". Sua avareza ganha conotação hiperbólica na troca da moeda mais gasta. Põe-se a louvar seu tesouro e a inexperiência dos jovens: "Dinheiro, riqueza, ouro! Chave do mundo, talismã onipotente, contigo tudo se pode, tudo!"

E segue em apologia de um mundo governado pelos que possuem riqueza; e como ele terá a seus pés aqueles que o ofendem e dele se riem, mas o procuram por dinheiro. Sai em busca de martelo para abrir o baú, observado pelos dois rapazes escondidos no baú, que percebem ter ele usado uma parede falsa. O usurário retorna e abre a fechadura. Lucinda entra e o pai se volta para ela, assustado. Logo a adverte que já sabe de suas conversas pela janela, relatadas por seu espião. E insiste que os homens dela se aproximam pela riqueza de seu pai. E manda a filha dizer aos seus apaixonados que será deserdada se se casar, garantindo que a informação lhes esfriará o coração.

Mais uma vez, Daniel sai e Lucinda reflete sobre as palavras do pai, quando Cândido e Clemente saem do baú. A volta rápida de Daniel faz com que os jovens se escondam e Lucinda deixa-se cair, assustada.

Daniel entra revoltado: "Irra! Todos querem dinheiro... Ricas carruagens, moradas suntuosas, tudo aparências! Aí estão esses grandes fidalgos e fanfarrões a pedirem-me dinheiro constantemente: Ganhem-no, poupem-no como eu". Aqui, a história invade a literatura. Obrigados a lidar com dinheiro, aprenderam exemplarmente como fazê-lo; era comum, pois, que os nobres pedissem dinheiro aos judeus e depois os expulsassem em vez de quitarem seu débito. Assim fez o rei francês Felipe, o Belo, em 1306, por exemplo. As guerras que ocupavam muitos nobres (sem trabalhar, viviam no ócio e entediados) também usavam dinheiro dos agiotas judeus (a Igreja proibia a usura a cristãos); depois de expulsos os credores, restava a recessão para os "maus pagadores" – em pior escala sempre para o povo.

O usurário manda a menina para dentro do quarto e sai, em seguida, para receber novos clientes. Bernardo e Clotilde entram. Ela reconhece o baú onde está o amado e Clemente ouve sua voz, feliz. Bernardo concorda com o plano dos jovens porque a outra opção é deixar a filha "pobre e desgraçada" devido à sua imprudência.

Daniel volta e Bernardo tenta fazer com que o usuário lhe devolva os brilhantes e receba o valor emprestado; ouve que com a Justiça não se brinca, insistindo em reaver a cautela que provaria o penhor. A conversa se torna mais e mais intensa, até que Daniel toma Bernardo pelo braço e vai conduzi-lo para fora, pretendendo pôr um fim ao diálogo áspero. É clara a dinâmica do texto, o jogo do entra e sai e a técnica do exagero cômico. Mas, nesse ponto, termina o manuscrito de Martins Pena, inacabado com a morte do escritor.

Inconcluso, especulamos sobre a origem do texto, as fontes de inspiração do autor, as referências teatrais que o inspiraram. Sobre as hipóteses que envolvem o aspecto interrompido da peça – para alguns, o autor teria terminado o texto e, por acaso, o final se perdeu; outros sustentam que o desafio proposto na trama ultrapassaria as possibilidades de seu criador, sem fôlego para chegar a um final.

Não há como evitar a comparação de *O usurário* com *O Mercador de Veneza*, texto maior sobre o tema. Shylock, como Daniel, é motivo de riso e escárnio, mas é a ele que recorre Antonio, a fim de ajudar Bassanio, o amigo folgazão que deseja apresentar-se diante de uma rica herdeira em vias de escolher marido. Se Bernardo empenha bens que não lhe pertencem, Antonio dá como caução bens futuros; a perda de um documento e uma desgraça no mar deixam ambos sem condições de pagar a dívida. Assim como Daniel, Shylock se agarra aos seus direitos e insiste na Justiça. O personagem de Martins Pena enfatiza que com a Justiça não se brinca, que ela decidirá, que os brilhantes valem o dobro do valor entregue, estando o seu perfil mais próximo de *O judeu de Malta*, peça de Christopher Marlowe, contemporâneo de Shakespeare. No texto de Marlowe, o judeu Barrabás é movido pela vingança e pela crueldade, causando várias mortes, inclusive a da própria filha e, finalmente, a do protagonista.

Tanto Jessica, filha de Shylock, quanto Lucinda, herdeira de Daniel, são belas e sentem-se oprimidas pelo pai e pela vida restrita que lhes é imposta. O texto de Shakespeare é permeado de sutilezas todo o tempo, deixando dúvidas sobre as atitudes ora de um personagem, ora de outro, e ainda conta com várias falas, como, por exemplo, a que menciona o valor do anel que Shylock guarda da falecida esposa e que a filha troca por um mico, ou o célebre monólogo do texto inglês, em que questiona o ser humano. Ambas – Jessica e Lucinda – amam jovens cristãos; ambos são folgazões. A religião é tratada com leveza e até leviandade por Jessica e pelo escolhido de Lucinda, o que não se encontra em Shylock e sua fé, mas não está claro em Daniel.

Uma pista a ser seguida está no nome do protagonista de Martins Pena. O bíblico Daniel era homem reto, sem erro, excelente, escolhido pelo rei para ser um de seus chefes. Provocou a inveja dos outros, que logo trataram de lhe preparar uma armadilha, levando o rei a decretar que não se poderia peticionar a nenhum deus ou homem a não ser ele, por 30 dias, sob pena de ser lançado na cova dos leões. Espionaram Daniel e o viram rezando ao seu Deus; contaram ao rei o visto e o forçaram a cumprir o castigo. Ele, pesaroso, cumpriu o decreto, mas Daniel orou a Deus e os leões o pouparam. Ao amanhecer foi descoberto o estratagema dos invejosos;

estes, lançados na cova dos leões, imediatamente foram devorados. E o rei ordenou que Daniel e seu povo pudessem viver em paz.

Quem sabe o que Martins Pena poderia estar preparando para terminar seu texto? Decerto jamais saberemos, porém averiguar é sempre instigante.

O usurário, de Martins Pena, revela que sabemos menos do que deveríamos sobre o criador do teatro nacional, o que não ocorreria caso o dramaturgo que encontrou nosso tema nacional – o teatro de costumes – vivesse para completar sua obra. Sendo esta uma peça inacabada, resta ao leitor a imaginação e a pesquisa para completá-la hipoteticamente, ou lamentar a interrupção do que poderia ser, talvez, mais uma grande obra do Molière brasileiro.

BIBLIOGRAFIA:

BRANDÃO, Tania. Uma comédia sem título. Artigo na internet sobre encenação de O Usurário pelo grupo Etapa, durante Festival Martins Pena de teatro amador.

EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro de meu tempo. Rio de Janeiro: BNH/ABCECIP e Editora Semente, 1984. In: HELLER, Reginaldo Jonas. Citado abaixo.

FARIA, Sheila de Castro. A colônia em movimento: fortuna e família no cotidiano colonial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. In: HELLER, Reginaldo Jonas. Citado abaixo.

GRINBERG, Keila. Judeus, judaísmo e cidadania no Brasil imperial. In: GRINBERG, Keila. Os judeus no Brasil: Inquisição, Imigração e Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. In: HELLER, Reginaldo Jonas. Citado abaixo.

HELLER, Reginaldo Jonas. Judeus Cariocas no Rio dos Oitocentos. Ensaio encontrado na internet.

LAFER, Celso. O Judeu em Gil Vicente. São Paulo: Ed. Conselho Estadual de Cultura, 1962.

PENA, Martins, O usurário. In: DAMASCENO, Darcy. Comédias de Martins Pena. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971.

SHAKESPEARE, William. O mercador de Veneza. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Rio de Janeiro: Ed. L&PM Pocket / Sind. Nac. Escritores, 2007.

WOLFF, Egon e Frida. Nossas três vidas e outras histórias. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 1999.

MIRIAM HALFIM. Mestrado em Literatura Inglesa pela UFRJ e Direito pela UERJ. Bolsista da Fulbright. Publicou, entre outras obras, 'O Personagem Judeu em Chaucer, Marlowe e Shakespeare', 'O Língua-Solta', 'Senhora de Engenho – Entre a Cruz e a Torá'; Libreto: 'A velhota que se repete sem cessar', sobre Eça de Queiroz; 'Aristides Sousa Mendes – O anjo de Bordéus', revista em Portugal; além de vários contos e ensaios em revistas, livros e jornais, impressos e na rede. Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 33.



RIO DE JANEIRO E SEU CARISMA Nelson Mello e Souza

omo os homens, as cidades tampouco planejam seus destinos. Vão se formando por adaptação pragmática. Poucas logram gerar o mistério de seu próprio mito. Mesmo quando se tornam centros de "civilização", no sentido usado por Norbert Elias.¹ Penso em Estocolmo, em Tóquio. São visitadas, admiradas, têm larga história, mas quando o turista delas se despede o faz sem saudades. Não inspiram utopias. São limpas, corretas, disciplinadas e... "chatas". Há até as que não se firmam como centros reverenciados, mesmo ante oportunidades históricas decisivas.

Ravena foi centro do Império romano no século V. Jamais logrou ofuscar a grandeza mítica de Roma. Aix La Chapelle sediou o poder de Carlos Magno, o maior imperador do Ocidente, por décadas. Estacionou sobre si mesma. Constantinopla, sede da corte bizantina, ao ser conquistada pelos turcos mudou o nome para Istambul. Tornou-se apenas uma "grande cidade antiga". Como Bagdá. Outras chegaram a construir histórias fascinantes. Deixaram relatos de assombro, tomaram a frente de seus tempos em inovações tecnológicas. Lembremo-nos de Babilônia, Atenas, Corinto e Tebas, Alexandria no antigo Egito, a Cartago e Tiro dos fenícios. Todas elas, monumentos de cultura e comércio, foram desfiguradas pela névoa dos tempos. São exemplares para ilustrar como poucas cidades se tornaram centros perenes de imantação simbólica, verdadeiras "cidades universais".

Entre estas citemos Jerusalém, referência espiritual e moral. Outras, como Paris, Roma, Londres, São Petersburgo, Veneza, ou mesmo algumas modernas, como Nova York, também se firmaram no imaginário coletivo. Podemos dizer que o Rio de Janeiro está entre estas. Sem a mesma densidade histórica das primeiras ou o mesmo poder de liderança econômica e cultural de Nova York, o Rio soube firmar-se, dando sentido a seu destino.

Curioso notar em sua trajetória a ausência de grandeza. Nunca foi centro de revoluções que mudaram o mundo, como Paris. Ou de resistências heroicas, caso de Londres e São Petersburgo; nem da magia e do amor, como Veneza. Tampouco chegou a ser cidade de País rico e poderoso, herdando deste poder o fascínio que a faz um ícone moderno, caso de Nova York.

¹ Norbert Elias examina a transformação dos comportamentos sociais, linguagem e refinamento de maneiras do "processo civilizatório". Sua gênese está na dinâmica da "Corte" e sua exemplaridade social. Ver "*The Civilizing Proces*", Basil Blackwell, Oxford, 1978, págs. 35-89. Também págs. 66-90 e 229-291 do "*State Formation and Civilization*", Basil Blackwell, Oxford, 1982.

Cabe-nos então indagar: de que fonte retira o Rio sua atração? Respondo: da imagem que soube projetar de si mesmo. Situada numa baía iluminada por verões oníricos, o Rio acabou definindo-se como centro da unidade brasileira. A partir da Corte, sua história teceu a roupagem das lendas. Sempre parando para sorrir, jamais cessou de construir. Seu dinamismo paradoxal nos convida ao ócio em meio ao trabalho obstinado. Aterrando charcos, mares e lagoas; abrindo túneis e avenidas em remodelações perenes, liderando, desde o século XIX, o que de moderno vem sendo feito no Brasil, o Rio fez-se a si mesmo.

Sem a disciplina de um planejamento racional, foi no atropelo da desordem que firmou sua ordenação. Tornou-se dionisíaca. Tensões de um lado, praias e molezas de outro. Criou cultura própria, a "carioquice". Ela é feita de ginga, descontração, sambas de humor safado, intuição criadora, repentes de ironia, conversa de botequim, molecagens inocentes, modismos inovadores, audácias de ser, gírias renovadas, mistura de sabores, alegria de amores, reunindo a juventude gozadora até para aplaudir, de sunga e biquíni, o pôr-do-sol, nos fins de tarde do Arpoador! Este é o carioca, tipo trigueiro, irreverente e misturado. Sua dinâmica histórica só pode ser entendida se seguirmos a história de sua dinâmica. Porque é importante fixar o indicado mais acima: em seus três primeiros séculos, o Rio foi cidade mofina e seu povo sem graça alguma. Ao negar, com a vinda da Corte, a racionalidade colonial, desafiou a sensatez das previsões. Fixou-se como centro da unidade emotiva de todos os brasileiros, superando a força dos regionalismos.

Foi, portanto, recente, o início de seu carisma. Consolidou-se no século XIX. Aproveitando-se da instalação da Corte portuguesa, o Rio se recusou a ser uma nova Ravena. De cidade provinciana, com charcos repelentes e nuvens de muriçocas selvagens a azucrinar a paciência de todos, vai se transformando. Soube adaptar-se a seu papel de centro do Império Português. Tornou-se polo comercial e financeiro. Pelos cálculos aceitos por Barbara Freitag, passa de 60.000 a 120.000 habitantes em apenas dez anos. Recebe nobres, viajantes ricos, comerciantes, artistas, cientistas, etc. A autora os chamou de "poderes peregrinos". Aqui se firmaram, fixando exemplos modernizantes para quem nascia e se formava nas cidades brasileiras do interior.

No Brasil independente, o Rio ganha estatura. Transforma-se no centro político e cultural do Império. Mais à frente, na República, firma-se como a capital, o foco da sonhada "europeização" do País. Tentemos acompanhar esta cadência de modificações e sua sequência, no imaginário coletivo. Notemos: as cidades "carismáticas" são condensações oníricas de falas que se ouvem pela vida afora, desde a infância. Exemplificando, posso descrever meu caso, quando realizei o sonho de visitar Paris.

No táxi, do aeroporto à cidade, a memória correu em atropelo desconexo. Eram reconstruções do passado, falas de parentes e amigos, gestos, tudo vinha a mim embrulhado em coisas

² Barbara Freitag cita tabela elaborada por N. Cavalcanti em seu *O Rio Setecentista...* publicado pela Zahar em 2004. A população estava entre 50 e 60.000 em 1808. Barbara Freitag, *Capitais Migrantes e Poderes Peregrinos: o caso do Rio de Janeiro*, Campinas: Papirus, 2009. p. 82.

e sons. Misturavam-se a impactos emotivos de leituras que recordava e da arte que revivia. Proust, Balzac, Gide, as telas de Corot, Monet, Toulouse Lautrec. Sentia os tormentos das lutas religiosas do século XVI; o desespero do jovem asilado Marx, ante a revolução que não veio. Caleidoscópio bizarro, mistura de fatos, mistura de mim. Por isto, quando Deleuze nos fala da memória como a armazenagem de dados acionados pela vontade, no esforço mental de relembrá-los, sou tentado a discordar.3 A memória humana não se restringe a armazenar "dados". Ela rejeita o papel de computador. O que nela se esconde são formas preservadas de sentir, vibrar e sofrer, com todo seu teor emotivo e simbólico. Nossa "Madeleine" é uma forma inesperada de complexidade. Tudo isto era Paris para mim. Carisma de uma cidade referência.

Outras cidades encantadoras, igualmente dotadas de histórias significativas como Madrid, Lyon, Frankfurt, Milão, não logravam gerar a mesma ressonância. Permaneciam ao nível da curiosidade estética e do encanto turístico. Nenhuma delas gerou utopias. Não são filhas do sonho. Algo parecido se deu com minha ida a Roma a estudos. A Nova York a trabalho. A Londres quando passei, deslumbrado, por seus marcos históricos; quando "flanava", num fim de tarde nevoento, pela Nevsky Prospect em São Petersburgo, sentindo o ressentimento do "homem do subterrâneo", a verdadeira alma de Dostoievsky. Ou atravessando o grande canal de Veneza, sorrindo ante a fuga esperta de Giacomo Casanova.

Difícil negar a força magnética do "carisma". Pois o Rio soube construí-la. Nele residir e trabalhar tornou-se o objetivo dos intelectuais prometedores que nasciam e viviam em cidades do interior. Tinham, na maioria, seus sonhos desenhados pelo fascínio da grandeza civilizatória que emana do Rio. Durante pelo menos século e meio, foram atraídos por este tipo de magnetismo. Cediam às promessas da "alma encantadora de suas ruas", como o definiu João do Rio. 4 Difícil resistir à utopia. Ali estava o espaço mágico de realizações sonhadas, o verdadeiro coração do Brasil.

Jovens talentos mineiros como Drummond, Otto Lara, Sabino, nordestinos admirados como Alencar, Franklin Távora, Nabuco, poetas como Bandeira, tantos e tantos outros enobreceram estas levas migrantes. Pode-se imaginar o que sentiram chegando à cidade que sempre lhes fora cantada em prosa e verso, cidade que tem na colagem espiritual de seus enredos, a força compulsiva da fixação. Porque nenhum deles retornou a sua terra natal. A não ser como visitantes. Incorporaram-se ao Rio, aqui se fixaram, desfrutando as oportunidades, dando sentido à sua vocação, contribuindo com seu talento para reforçar ainda mais, o carisma da cidade. Tornaram-se cariocas, cariocas de uma "gema" especial. Talvez mais cariocas que muitos dos aqui nascidos. Haja vista o mineiro, sempre orgulhoso de sua mineirice, Pedro Nava. Nava nos legou, em suas memórias, páginas comoventes sobre o Rio de seu tempo e de sua vida. Mostrou

³ Ver J. Delleuze em seu estudo de Proust. Proust e os Signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

⁴ João do Rio, A alma encantadora das Ruas. São Paulo: Cia. das Letras, 2008. Nestas crônicas testemunhamos a vida normal de uma cidade ainda provinciana, que se obstinava em modelar-se à francesa.

conhecer e amar a cidade de forma talvez mais profunda que muitos nativos. Seu conhecimento nostálgico das ruas e bairros tradicionais nos faz embarcar numa viagem de encantos. Tudo a partir da pequena Glória, bairro central onde residiu até morrer, em silêncio retirado, contemplando o mar, a praia mansa estendida por ali. A mesma praia que antes dos múltiplos aterros, era de águas ferozes e fortes, assassinas do amor de Capitu.⁵

O que é então esta força, definida como "carisma", e qual sua origem? A palavra, bem o sabemos, é grega (kharisma). Define o mistério das pitonisas movendo-se na atmosfera luminosa dos templos de Apolo e Dionísio. Os romanos a incorporaram. "Charisma", de "charis", ou graça misteriosamente concedida a alguém para influir e impressionar, através de forças desconhecidas. A palavra foi absorvida pelo cristianismo. Exprime o elemento espiritual próprio, não só da liturgia senão também de certos entes sagrados. No mundo secular moderno foi usada pelo sociólogo alemão Max Weber, na descrição do que veio a chamar, em sua tipologia do poder, de "dominação carismática". Na sequência, Marc Bloch estudou o fenômeno ao descrever os reis taumaturgos, que, dos séculos XII ao XVIII, com um simples toque de mão, faziam ressurgir a saúde do súdito. Era o efeito do "carisma", inerente ao simbolismo reverencial do poder. O conceito foi incorporado à linguagem comum para designar uma pessoa, classe social, líder político, artista de palco, qualquer fenômeno, coisa ou instituição que tenha a capacidade de influir pela força do fascínio emotivo.

Aproveitando este uso generalizado da palavra, considero próprio indicar o Rio de Janeiro como uma das modernas "cidades carismáticas". Todas elas têm seus enredos para explicar o carisma. Nós temos o nosso. Resta-nos indagar, então, como foi possível ao Rio criá-lo, já que surgiu inferior a outras cidades coloniais. Basta ler algo sobre este período de nossa história para vermos que o Rio, nestes séculos iniciais, estava bem longe de ser referência para o nativo da América Lusitana. Em sua histórica mágica, o nascimento do Rio se confunde com a insignificância da Colônia. Assim como não havia "Brasil" até bem avançados os tempos, tampouco existia o Rio encantador quando surgiu, mofino e sujo, no século XVI.

⁵ Pedro Nava, este "alquimista da memória", era um apaixonado pelo Rio. Seus livros, especialmente o *Baú de Ossos* e o *Galo das Trevas* estão cheios da saudade de um Rio que desaparecia na remodelação da Era Vargas, sob a autoridade do prefeito Henrique Dodsworth. Sua viagem no tempo é uma nostálgica recriação da vida carioca;

⁶ Sua definição de "carisma" é dada a p. 23 do IV volume da seminal *Economia e Sociedade*, Fondo de Cultura Econômica, México, edição de 1944. A análise do carisma, tal como nos interessa absorver, é feita a partir da p. 252 até a 312 do referido volume; estudo relevante é o de Reinhard Bendix, *Max Weber; an Intellectual Portrait*, Univ. of California Press, 1977, especialmente p. 298 a 238;

⁷ Marc Bloch, Os Reis Taumaturgos; o caráter sobrenatural do poder régio – França e Inglaterra. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. O fenômeno não é exclusivo, de modo algum. O assombro reverencial ante a presença do Rei recua nos tempos, transformando-os, caso dos velhos faraós egípcios, em criações divinas. Razão, portanto tem Rubem Fonseca quando no seu O selvagem da ópera nos diz que "qualquer rei, seja o dos pigmeus ou o rei dos índios antropófagos têm uma aura e um poder que impressionam." Descontemos a imprecisão de quem não é cientista social. Não havia a "instituição da realeza" no mundo cultural das tribos arcaicas. Mas havia, sem dúvida, a autoridade carismática da liderança. Consulte-se também o trabalho de E. Kantorowicz, Les Deux Corps Du Roi, Gallimard, Paris, 1989.

Martim Afonso, encarregado de iniciar a colonização, cerca de 30 anos depois do seu "achamento", não escolheu o local para nada. Preferiu ir para o sul, para São Vicente. O processo começou a ganhar forma com a chegada dos franceses de Villegagnon. Já estávamos em meados do século. Foi o primeiro esforço objetivo para se erguer, na Baía de Guanabara, uma cidade sede de projeto colonizador. Os franceses já andavam pelas costas, desde há muito. Inclusive na região do Rio. Só então buscaram se fixar, erguendo instalações fortificadas numa pequena ilha sem água. Com a chamada Henriville, mostraram-se dispostos a iniciar a colonização. Acabaram sendo expulsos pelos portugueses aliados aos temiminós. Coube então aos vitoriosos firmar sua vitória pela ocupação do espaço.

Os que datam o nascimento do Rio desta vitória, com Estácio de Sá, criando a "Vila Velha" e principalmente Mem de Sá, mudando-a para o morro do Castelo, simplificam o processo. O "Rio de Janeiro" ainda não surgira. Mem de Sá criara apenas uma cidadezinha mofina e pobre, com seus poderes mal definidos, a câmara, o pelourinho, instituições embrionárias, com o apoio dos jesuítas e dos "bellatores" portugueses que com ele lutaram.

"Aos vencedores as batatas", nos diz Machado. Pois bem, a estes combatentes vencedores foram doadas terras para cultivo. Com esta base, firmou-se a classe dirigente, competindo a seu polo não religioso gerar as primeiras famílias das classes proprietárias. Fragoso, em trabalho de pesquisa histórica, destaca a forma como se deu este processo.8 Entre os migrantes que vinham chegando alguns eram mercadores. Uniram-se aos pioneiros, tornando-se responsáveis pelo comércio externo e interno. Novos colonos foram sendo atraídos. Mais terras doadas e cultivadas em fazendas, espalhadas pelos arredores, produzindo açúcar, cachaça e mandioca; milícia, ruas, residências, igrejas, foram surgindo.

Isto lemos em todas as histórias. A pequena cidade era, afinal, um porto útil. Tinha sobre Salvador vantagem logística porque situada num ponto mais adequado ao reabastecimento das frotas que demandavam a África. Além de, por estar mais ao sul, facilitar o acesso à região do Rio da Prata, objetivo da corte portuguesa, sempre em busca do ouro e da prata que enriqueciam os espanhóis. Por cerca de um século esta "cidade", talvez na realidade um "vilarejo", foi descendo de um morro sem água, para a região da baixada. Metida entre charcos e lagoas, infestada de vermes e mosquitos, foi dominada politicamente pelos descendentes destes pioneiros. Entre eles os pertencentes ao clã português dos Sá, com origem em Mem de Sá e consagração com Salvador Correia de Sá. Lutas internas entre o que Fragoso chamou de "bandos" em busca de vantagens e lucros resultaram numa revolta em larga escala em meados dos 1600. Revolta que mereceu a referência de Armelle Enders em sua história do Rio de Janeiro. Devidamente sufocada, a vida seguiu e a cidade continuou a prosperar.

⁸ Ver o bom trabalho de João Ribeiro Fragoso, Carla Maria de Almeida e Antonio Carlos Sampaio, Conquistadores e Negociantes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. São estudos sobre a formação das classes dominantes no Rio de Janeiro. Fragoso refere-se aos donos iniciais do poder, o grupo que nos anos 1500 derrotou os franceses e os tamoios. Foram chamados de "bellatores" (p. 47). A palavra, do latim medieval, é usada por George Duby em As três ordens ou o imaginário do feudalismo. Estampa: Lisboa, 1982. p. 319-334, citado por Fragoso.

⁹ A revolta de 1660 revela uma atividade política razoavelmente autônoma entre os primeiros colonos e mercadores. Ver Armelle Enders, A História do Rio de Janeiro. 3º ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015. p. 54.

Ao virar o século XVII, já contava com uns 15 ou 20 mil habitantes. Possuía algo em torno de umas cem fazendas produtoras de açúcar com um número grande de escravos. Valia pouco. Depois de 150 anos de vida, ainda era alvo do descaso oficial. Seguia enriquecendo, mas continuava secundária. Neste ponto de sua história começa a aproveitar-se do comércio ativo do ouro, descoberto na região das Minas Gerais. A cidade ainda era bem inferior a Salvador, além da nova e imponente cidade comercial de Recife, criada por Maurício de Nassau. Era também inferior a São Paulo, que vinha crescendo desde o século XVI, como centro do comércio do sertão. 10

Sua pouca importância para a Colônia pode ser vista pela nova incursão francesa. Desta vez realizada por corsários com fins de pilhagem. Neste episódio o Rio revelou-se débil, incapaz de se defender, com sua milícia a serviço da classe proprietária, forte e brava apenas para subjugar os índios e escravizar os negros. Primeiro foi Duclerc. Acabou repelido, porque suas poucas forças, obrigadas a desembarcar longe da cidade, não tinham como enfrentar a desajeitada milícia que os esperava em ação de guerrilhas. Mas foi um susto. Ocorreu em 1710. Logo a seguir o melhor equipado Duguay Trouin nos mostrou o que era o Rio sob o governo palerma do inoperante Francisco de Castro Morais. Ao contrário de Duclerc, entrou na Barra, instalando-se na Ilha das Cobras. Posição precária. Ao alcance de qualquer artilharia medíocre postada logo em frente, no morro de São Bento. Só que não havia nenhuma. De lá invade, subjuga e domina a pequena cidade, humilha sua pretensa aristocracia, que foge, espavorida. Os antigos e valentes "bellatores" metem-se pelo interior, sem oferecer resistência. Duguay Trouin fica por lá por cerca de um mês!

Imaginemos que "cidade" era esta! Dominada com facilidade alarmante por uns 1.800 homens armados que, em meio hostil, sem falar o idioma, lograram se reabastecer e se alojar. Que fizeram seus "valentes" moradores? Nada. O corsário só se retirou depois de negociar vultoso pagamento em ouro, levantado pelo comércio local. A cidade importava tanto para o resto da colônia, que dela não logrou apoio algum. De São Paulo e das Minas, nada chegou. E o Governo-geral em Salvador não se moveu a tempo. Lisboa muitíssimo menos. Isto era o Rio de Janeiro no início do século XVIII! A colônia longínqua existia como "América Portuguesa", como bem a definiu Rocha Pitta. "Brasileiro" era o português originado na Colônia. Todos se identificavam como "leais súditos da Coroa". Pante o choque francês e a necessidade de sustentar o comércio do ouro a pequena cidade mereceu maior atenção. A partir do eficiente governo de Gomes Freire de Andrade, alguns anos depois do desastre dos corsários, começaram a ser realizadas umas poucas obras e melhorias na

¹⁰ Sobre as atividades capitalistas e colonizadoras destes "paulistas" originais, ver Jorge Caldeira, O Banqueiro do Sertão, em dois volumes, Ed. Mameluco, SP, 2006. Especialmente, o volume dois, sobre a vida do padre Guilherme Pompeu de Almeida e sua rede de contatos;

¹¹ Sebastião da Rocha Pitta foi membro da "Academia Brasílica dos Seletos", século XVIII, Bahia. Notemos o nome dado à Academia: "brasílica" e não "brasileira", adjetivo que não aparece. Sua obra principal foi *A História da América Portuguesa*. Pode-se ir além e perceber que estes acadêmicos reuniam-se basicamente para louvar efemérides e personalidades portuguesas. O "Brasil" e os "brasileiros" nunca foram preocupação dominante.

¹² Fragoso, op. Cit. Cap I. Mais ainda. Seguindo Rocha Pitta prefere chamar estas elites "brasileiras" como sendo formadas na "América Lusa dos séculos XVI a XVIII". A referência está feita a p. 36 do texto de Fragoso a "nobreza principal do Rio de Janeiro de 1600 a 1750".

cidade. A defesa foi fortalecida, a água passou a chegar, conduzida pelo aqueduto da Lapa recém--construído, alguns charcos mais incômodos foram aterrados. Ganhou-se alguma consistência urbana a partir do novo centro que se estendia do Castelo ao morro do São Bento.

Com os problemas derivados da nova Colônia de Sacramento a comunicação com o sul tornou-se problema estratégico. Aliado ao comércio do ouro levou à mudança do Governo--geral para o Rio e a transformação da Colônia em vice-reinado. Estávamos em 1763 e a Gomes Freire sucedeu o primeiro vice-rei. Chocado com a "cidade", seus alagados e valas, pântanos infestados de mosquitos, sapos, cobras e muriçocas, decidiu retornar a sede e a residência do Governo ao morro do Castelo, onde os ares pareciam melhores.¹³

O Rio, agora sede do vice-reinado, continuava o mesmo: imundo, pequeno, malcheiroso e epidêmico. Com o novo status, certo incremento demográfico foi logrado. A cidade chega ao fim do século com a população espalhada pelo espaço que se ia abrindo entre os charcos. Eram cerca de uns 50.000 habitantes quando aqui desembarca a Corte. Este foi o evento decisivo! Golpe do destino. A Corte ameaçada decide emigrar com seu rei, seus aristocratas, seus bens, sua biblioteca, seus mercadores. O rei optou pelo Rio não por ser melhor que Salvador, como sede do vice-reinado, mas por ser um ponto mais ao sul, bem mais fácil de ser defendido pela armada inglesa e difícil de ser alcançado pela audácia francesa.

Herdeira de um isolamento de séculos, a cidade continuava inepta, feia e malcheirosa. Um inglês aqui chegado em 1809, John Luccock, escreve um livro que nos descreve um Rio sem esgotos, imundo e mal traçado. 14 Daí para frente começaram importantes melhorias. A Corte, como centro civilizatório, mudou maneiras, criou novos valores e costumes, leis de etiqueta e melhor higiene. 15 Intelectuais, cientistas, artífices que enfrentavam dificuldades no tumulto da França pós-napoleônica, aceitaram vir para os trópicos. Outros perseguidos europeus começam a migrar em busca de novas oportunidades. Foi uma "ducha" civilizatória. O Rio vai se tornando cidade razoável. Obras e construções são feitas para melhorar, não só a vida de uma corte europeia, senão também para acomodar o crescimento induzido e os novos negócios de produção e exportação. Pouco a pouco, vai se "afrancesando" esta cidade, como nos mostram seus estudiosos. 16

¹³ Freitag, Barbara, op. cit., págs. 80-82.

¹⁴ John Luccock, Notas sobre o Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Univ. de São Paulo, 1975, p. 85-90.

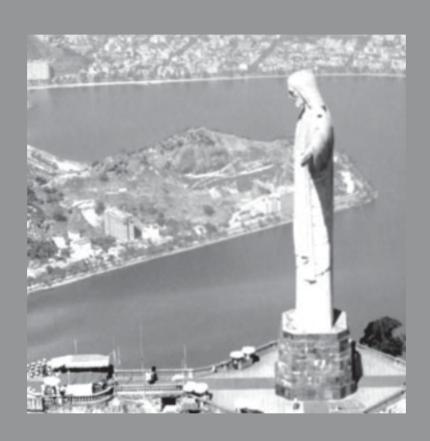
¹⁵ Para a influência específica da Corte portuguesa e do Império sobre o "processo civilizatório" brasileiro, tomando a cidade do Rio como base de impulsão e exemplo, basta consultar o clássico de Oliveira Lima, O Império Brasileiro. Brasilia: Ed. UNB, 1986. Ver o delicioso e bem documentado, A Condessa de Barral, de Mary Del Priori. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006; importante consultar os já clássicos trabalhos de Lilia Moritz Schwarcz, As Barbas do Imperador. São Paulo: Cia das Letras, 2000 e o decisivo efeito civilizatório da Corte em O Sol do Brasil, título sugestivo, São Paulo: Cia. das Letras, 2008. Igualmente importante é Laurentino Gomes, 1808 e 1822.

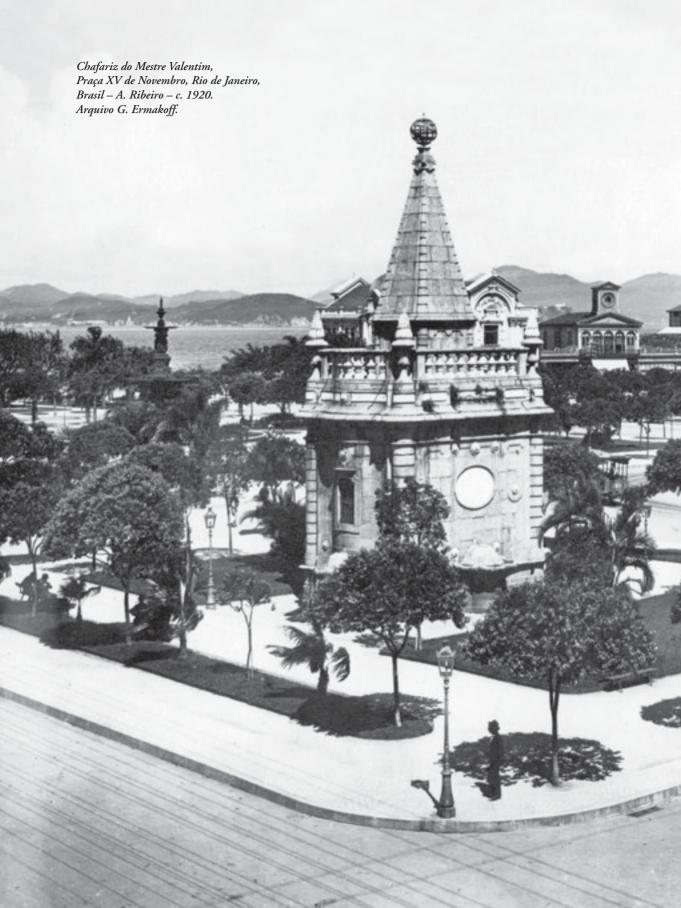
¹⁶ Para o importante fenômeno chamado de "francesismo", marca psicológica da culturalmente imitativa e subjugada classe alta brasileira formada no Império, são muitos os trabalhos denunciadores desta alienação. Influiu sobre as elites republicanas. Na verdade, desde Tobias Barreto e Silvio Romero em sua revolta contra a sedução francesa, o tema vem sendo objeto de análise. Para nosso propósito basta ver de Mary Del Priori, op. cit., especialmente págs. 142-143 e Brito Broca, A Vida Literária no Brasil – 1900, 3º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, especialmente cap. IX. Euclides repete o protesto de Eça sobre o fenômeno. Sem o citar, diz que nossa cultura nos chega da Europa, "emalada em transatlânticos".

Segundo Norberto Elias, na obra acima referida, a corte é foco de civilização. Refina maneiras, altera costumes e hábitos de convívio, lidera modas, melhora a educação. A Corte torna-se o foco das ambições, polo de atração interna.¹⁷ O Rio como sede do novo Império Português, ganhou museus, teatros, bibliotecas, arte produzida, grandezas culturais, transporte e ruas alargadas, calçadas, fontes de água, gerando condições para se tornar o polo do futuro Império do Brasil. Torna-se atração dominante, como vemos na literatura do período, especialmente em Martins Pena, Manoel Antonio de Almeida e Joaquim Manoel de Macedo. Obras sucessivas de modernização culminam na República, com Pereira Passos. Fizeram do Rio a "Paris" da América, o sonho do interior, o orgulho dos brasileiros. Nem a mudança da capital em 1960 alterou a imagem. O Rio seguiu sendo, ao lado de São Paulo, a grande metrópole brasileira, centro de encantos civilizatórios e oportunidades profissionais, da vida alegre e das praias azuis, da descontração do espírito, onde até os contrastes da miséria, com os cortiços de fins do século XIX e as favelas do século XX, amontoadas umas sobre as outras, acabam sendo motivo para enredos de sambas, audácias de bambas e fonte de turismo internacional. O Rio não perdeu o seu carisma ao deixar de ser o centro do poder. Porque Brasília ainda não logrou firmar o seu. Se é que o fará algum dia... Prossegue atraente, envolta em lendas e mistérios, orgulho dos brasileiros, fonte de atração internacional, logrando superar os riscos da violência nada "encantadora de suas ruas", com promessas de amor, graça, encanto e diversão.

NELSON MELLO E SOUZA, professor fundador da Escola de Administração da FGV; chanceler e professor da Universidade Estácio de Sá; Diretor da OEA, da Fundação Roberto Marinho e vice-presidente da academia Brasileira de Filosofia; escreveu — *Dialética do Irracionalismo*, *Modernidade Estratégica do Abismo*, *Modernidade Desacerto de um Consenso*, *Educação Ambiental*. Atual Conselheiro da Confederação Nacional do Comércio de Bens, Serviços e Turismo. Ex-presidente da Academia Carioca de Letras — ocupante da cadeira 11.

¹⁷ Pelo exposto no já referido N. Elias sobre o tema, é possível ver a inevitabilidade desde processo que, no Brasil, teve sua gênese no Rio de Janeiro.





MESTRE VALENTIM: UM ARTISTA COLONIAL NIREU OLIVEIRA CAVALCANTI

ênio mulato, nascido no antigo povoado da Freguesia de Santo Antônio de Gouveia, na então vila do Serro Frio, zona diamantífera de Minas Gerais, Valentim da Fonseca e Silva era arquiteto, paisagista, escultor, imaginário, entalhador, marceneiro de móveis e molduras, além de exímio desenhista e projetista de objetos.

No dia 18 de março de 1744, a escrava Joana, preta de nação Sabaru, pertencente a Antônio Pacheco, batizou seu filho Valentim – nascido, provavelmente, no dia 13 de fevereiro daquele ano, dia do santo de mesmo nome. O pai, branco (?), não assumiu a criança, razão por que o registro de batismo não contém a citação de praxe: "filho natural de fulano..." ou, "dado como pai, fulano de tal".

Deixando o Serro para morar na cidade do Rio de Janeiro, Valentim tornou pública a sua versão de filho do sargento-mor Manoel da Fonseca e Silva, morador na vila do Serro Frio e ex-tesoureiro do Contrato dos Diamantes. Este ocupou essa função de 1732 até 29 de abril de 1740. Antes, morara na cidade do Rio de Janeiro e fora empregado da Alfândega. Seu suposto pai faleceu no ano do nascimento de Valentim, pois, em 17 de novembro de 1744, seu testamenteiro, o contratador Jorge Pinto de Azevedo, requereu, em nome da herdeira Sabina da Silva, o resto de pagamento que a Fazenda Real devia a Manoel.

Os dados indicam que a herdeira de Manoel não era a mãe de Valentim, pois, ao batizá-lo, apresentou-se como Joana, adotando o nome de Amaltides, ou Matildes ao vir morar no Rio de Janeiro. Desfazem, também, a afirmativa dos biógrafos de que seu pai levou-o para estudar em Portugal e, de lá, Valentim teria voltado para a cidade do Rio de Janeiro, por volta de 1770.

Portanto, a formação artístico-técnica desse artista deu-se, de início, em Minas Gerais (provavelmente no Serro Frio e em Diamantina), e depois, consolidou-se no Rio de Janeiro.

A primeira referência a Valentim que pude localizar nesta cidade é datada de 1766: sua inscrição na irmandade de pardos de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte.

A cidade do Rio de Janeiro já era a capital do Brasil, possuindo seu Tribunal da Relação independente do Tribunal da Bahia e se tornara a sede do vice-reinado, desde junho de 1763. O Rio transformara-se na mais pujante economia urbana, a cidade mais populosa e capital política e cultural do Brasil. Não foi por acaso que para ela migraram muitos artistas e técnicos

de várias partes do país, principalmente, das Minas Gerais, caso do músico Salvador José de Almeida e Faria, professor do padre José Maurício.

Na urbe carioca o artista adotou o nome completo de Valentim da Fonseca e Silva, apresentando-se como filho de Manoel da Fonseca e Silva e de Amatildes da Fonseca. Ingressou na oficina do importante entalhador Luiz da Fonseca Rosa e com ele aperfeiçoou seus estudos, sobretudo na arte torêutica, tornando-se tão hábil quanto seu preceptor. Foi reconhecido pela sociedade da época como Mestre Valentim, embora não obtivesse tal título pelo caminho legal, concedido aos filiados à irmandade de São José, da qual ele não pertencia porque era vedado o ingresso aos pretos, pardos, mulatos, descendentes de judeu (cristão-novo), mouro, cigano e outros de "sangue infecto".

Em sua biblioteca havia dois livros muito apreciados na época: o de Andréa Pozzo (1642-1709) *A perspectiva própria dos pintores e dos arquitetos*, em dois volumes e publicado em Roma em 1693-1700 (primeira edição), e a *Regra das cinco ordens de arquitetura*, de Iacomo Barozzi da Vignola (1507-1573), publicada em várias edições portuguesas. Além desses livros Mestre Valentim possuía coleção de gravuras relacionadas com as suas atividades.

O HOMEM

Traçar o perfil do artista, diante da escassez documental, obrigou-me a recorrer a três fontes principais: a) seu testamento, escrito pouco antes de falecer, em 1º de março de 1813,¹ b) os depoimentos de seu discípulo, o mulato entalhador, Simeão José de Nazaré dados ao arquiteto Manuel de Araújo de Porto Alegre, que os utilizou em sua conferência sob o título *Iconografia Brasileira* (1856),² e ao médico Francisco Freire Alemão de Sisneiro, em 28 de setembro de 1851,³ c) as pinturas do mulato, seu contemporâneo, João Francisco Muzzi, nas quais retratou Mestre Valentim.

Valentim permaneceu solteiro até falecer, mas teve uma filha bastarda, nascida em 1789, Joana Maria da Conceição, com a mulher solteira Josefa Maria da Conceição. Não coube a ela criar a filha, mas a uma amiga de Mestre Valentim, Theodora Maria dos Santos.

Doze anos após chegar ao Rio de Janeiro, o artista adquiriu, em 1778, um empréstimo de 400 mil-réis a juros anuais de 5% e comprou a casa térrea na Rua do Sabão (desaparecida com a abertura da Avenida Presidente Vargas), na qual residiu e manteve sua oficina de trabalho. Tratava-se de casa simples, com três portas e com o piso dos cômodos sem revestimento. Era o único bem imóvel que possuía.

¹ ANRJ – Inventário pós-morte, maço 464, no 8.870.

² In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomo XIX (1898), p.349-379.

³ BNRJ: Coleção Freire Alemão I – 28,9,62.

Em 1776, a mãe Amaltides ("preta forra") já se encontrava na cidade do Rio, pois, a partir de 14 de julho desse ano, vamos encontrá-la residindo em casinha alugada ao Mosteiro de São Bento, que, pelo valor irrisório do aluguel, deveria ser muito simples e pequena.⁴

Provavelmente, para seu lazer, Mestre Valentim alugou uma pequena chácara em Botafogo, que não lhe rendia receita adicional aos ganhos da sua arte.

Embora fosse profissional muito requisitado, vivia devendo a seus amigos, como declarou em seu testamento: a) devia 100 mil-réis a juros ao marceneiro Felipe e ao capitão Leandro um valor que esperava pudesse ser pago com as obras que para ele fizera; b) havia recebido mais do que realizara nas duas obras em que estava trabalhando, quando veio a falecer, o retábulo do altar--mor da igreja da Conceição e Boa Morte e o retábulo da igreja matriz da freguesia de São João de Icaraí, levando-o a pedir à filha Joana (testamenteira, em conjunto com o capitão Antônio Correia de Faria) que contratasse entalhadores para terminá-las por conta do espólio.

Sua moradia não tinha luxo. Entre os móveis, comuns e velhos que a mobiliavam, apenas a cama de jacarandá se destacava. Só tinha um escravo. Sua única joia consistia em um par de fivelas de sapato, de massa branca francesa.

Surpreende-nos a indigência em que vivia, pois não lhe faltavam encomendas!

Segundo depoimento do Simeão, Mestre Valentim gastava muito com mulheres "estrangeiras", pois "não tinha um exterior amável, nem maneiras sedutoras". Narrou ainda que ele gostava de se vestir bem e "andar asseado", exigindo o mesmo aos seus discípulos, nos sermões que dava: "Hás de aprender quando as galinhas tiverem dentes / não me amarrote os babados / não me suje a camisa". Na pintura de Muzzi, Mestre Valentim apresenta-se em traje cerimonioso diante do vice-rei D. Luiz de Vasconcelos.

Fica a questão: seria Mestre Valentim um esbanjador ou cobrava pouco pelos trabalhos que realizava?

Católico fervoroso, era filiado a três irmandades: a de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos homens pretos, tendo sido enterrado no cemitério dessa irmandade (envolto a pedido, em um simples lençol); a dos pardos, Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, em cuja igreja fez o retábulo do altar-mor e outras obras de talha e, por fim, a irmandade do Coração de Jesus da freguesia de São José.

No testamento, pediu que, após sua morte, rezassem doze missas por sua alma e fosse liberto gratuitamente seu único escravo, Antonio Mina, preto velho com 60 anos, auxiliar de carpinteiro. O remanescente de sua terça (após o pagamento de todas as despesas com o inventário e pagamento de suas dívidas), Mestre Valentim deixou de presente para o filho de sua amiga Theodora (que criara sua filha Joana), chamado Manoel.

⁴ AMSB - Códice 1223 (1765-1813).

IRMANDADES E ORDENS TERCEIRAS: OS GRANDES CLIENTES DOS ARTISTAS

O governo português, desejando coibir o luxo de seus vassalos, o uso de produtos importados e a consequente dependência da economia lusa às demais monarquias, instituiu várias normas e leis ditas extravagantes, conhecidas como Pragmáticas. Com relação às edificações e sua decoração, aos móveis e veículos, às festas e até às cerimônias fúnebres realizadas pelos vassalos laicos, essas Pragmáticas foram muito restritivas e cerceadoras à criatividade dos projetistas e construtores. Os próprios clientes tornaram-se parcimoniosos em suas reivindicações estéticas, na dimensão e grandiosidade de seus programas e no desejo de esmero decorativo. A ordem era construção ou móvel de composição estética austera, com uso de produtos nacionais, de preferência das fábricas portuguesas, proibindo-se o uso de ouro, prata ou pedras preciosas, ou que os imitassem e mesmo pinturas que enaltecessem o proprietário ou demonstrassem seu poder econômico ou político.

Ao contrário, para as edificações, móveis, veículos, objetos, alfaias ou cerimônias destinadas às atividades da Igreja Católica, liberdade total. Evidentemente, estavam excluídas das Leis Pragmáticas o que se destinasse ao rei e a seus familiares diretos.

No caso da cidade do Rio de Janeiro, houve o agravante de os governantes não realizarem edificações significativas, do ponto de vista estético e dimensional, para abrigar, por exemplo, o Tribunal da Relação, o Palácio do governador, depois vice-rei, o Palácio do Bispo, o hospital, a alfândega, a sede da Fazenda Real, a Casa da Moeda etc. Todas essas edificações, que muito enobreceriam a cidade, foram meras adaptações e acréscimos a prédios existentes. Nem mesmo a Sé-Catedral, obrigação do monarca de construí-la a mais imponente e bela da cidade, foi realizada. O investimento da Coroa restringia-se às fortificações.

Coube às organizações laicas, ligadas à Igreja Católica, caso das irmandades e ordens terceiras, e às diversas ordens religiosas que se instalaram na cidade do Rio de Janeiro, como os beneditinos, os franciscanos, os carmelitas, os jesuítas (até sua expulsão em 1759) e aos conventos femininos gerarem as demandas para nossos artistas coloniais se expressarem em sua plenitude criativa.

Mestre Valentim iniciou sua carreira carioca na igreja do Convento do Carmo na equipe do entalhador Luiz da Fonseca Rosa e, na morte do mestre, assumiu o término da obra. A partir daí, segundo documentos consultados por vários pesquisadores, é consagrado que ele trabalhou expressivamente nas igrejas da Ordem Terceira do Carmo e na da Ordem Terceira de São Francisco de Paula, e nas igrejas das Irmandades, da Santa Cruz dos Militares, de São Pedro Apóstolo, de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte e na de São João Batista de Icaraí (na atual cidade de Niterói).

O conjunto da obra de Valentim supera a de seus contemporâneos pela realização de três importantes obras públicas, no período do vice-rei D. Luiz de Vasconcelos. Nelas,

Mestre Valentim revelou seu perfeito domínio como arquiteto, termo que na época abrangia arquitetura, urbanística e paisagismo.

Projetou o complexo urbanístico-paisagístico do Passeio Público (primeiro parque do Brasil), que além do parque compreendia a Rua das Belas Noites (atual Marrecas) e um chafariz na Rua dos Barbonos (atual Evaristo da Veiga), depois conhecido como Chafariz das Marrecas, inaugurado em 1783.

A segunda obra arquitetônica concebida por ele foi a reconstrução do prédio do "Recolhimento de Nossa Senhora do Parto", vitimado por incêndio em 23 de agosto de 1789. O pintor João Francisco Muzzi registrou os momentos do incêndio e o da apresentação do projeto de reconstrução de autoria de Mestre Valentim ao vice-rei D. Luiz de Vasconcelos.

Por fim, realizou o belíssimo chafariz do Largo do Paço (atual Praça Quinze), felizmente ainda existente e restaurado.

IGREJA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO E BOA MORTE

Foi a irmandade de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte que abrigou o ainda jovem (22 anos) Valentim da Fonseca e Silva, recém-chegado à cidade do Rio de Janeiro vindo das Minas Gerais. Coincidentemente, foi para essa mesma irmandade que Mestre Valentim realizou sua última obra, iniciada em 1799, aos 55 anos de idade. Já era artista consagrado através de outros trabalhos realizados na cidade carioca.

Em homenagem ao Mestre Valentim, convido-os a apreciarem essa sua última produção como exímio entalhador.

Não se trata de sua produção mais expressiva, pois é singela e parcimoniosa no uso da talha e de dourados. Contudo, é adequada a uma irmandade pobre, de pardos e pretos forros, ou mesmo, ainda escravos, que dispunha de verba modesta (apenas 2 contos de réis), para construir o retábulo do altar-mor, parte mais significativa de uma igreja.

Nesse singelo, porém belo exemplar do Rococó religioso carioca, Mestre Valentim, artista maduro e criativo, mostrou que é possível alcançar qualidade artística com parcos recursos.

Devemos destacar a solução espacial desse pequeno e estreito templo (desenvolvido num espaço de 12 m de largura por 32 de profundidade), que parece ser muito maior, em função da habilidade do seu autor (alguns estudiosos dão a autoria ao engenheiro militar José Fernandes Pinto Alpoim), ao criar a cenografia de um transepto. Para isso, usou o recurso de octavar parte da nave, gerando elemento de transição da mesma com a capela-mor e tornando-a graciosamente proporcional com o corpo da igreja. Reforça a sensação de amplitude do espaço interno do templo o uso de zimbório que espraia luz zenital sobre o espaço transitório do transsepto. Mestre Valentim soube adequar, com maestria, o retábulo ao espaço existente, gerando unidade estilístico-arquitetônica e relação harmoniosa com o todo. A sensação dominante nessa pequena igreja é a de que foi executada em curto intervalo de tempo e por uma mesma equipe.

Impressiona ao olhar do observador a proporcionalidade entre os elementos compositivos do altar-mor e, em destaque, a harmonia e a monumentalidade das imagens de Cristo na cruz, no alto do trono escalonado, e de Nossa Senhora da Conceição, em nicho habilmente proporcionado e posicionado sobre a mesa do altar. São recursos próprios de quem dominava a arquitetura e a torêutica.

Nessa capela-mor Mestre Valentim usou elementos recorrentes de seu vocabulário pessoal marcantes em suas obras:

- a) a coluna torsa, saindo da base em estrias e seguindo o fuste circundado de guirlanda até o capitel compósito, permanência de seu apreço a elementos do barroco joanino, ou, referência proposital às colunas do baldaquim da igreja de São Pedro, em Roma;
- b) o emprego de colunas em dupla, tendo o intercolúnio adornado com flores, folhagens, cabeças de anjos e símbolos cristão variados encerrados em molduras delgadas;
- c) o emprego de anjos nas mísulas;
- d) martinetes (*espagnolettes* em espanhol) com figuras femininas adornadas com plumas, colares, brincos e até com destaque das mamas, numa laicização do espaço sagrado;
- e) o uso de arranque de frontão após a cornija, como a abrir a composição da parte superior do arco moldurador do nicho principal, direcionando as linhas sinuosas e rocalhas, para o foco destacado do resplendor.

Mestre Valentim, na composição da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição e Boa Morte, usou muito do que criou para a Capela do Noviciado da Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo e do seu mestre Luiz da Fonseca Rosa, na Igreja do convento do Carmo. Nessa obra, ele parece declarar que sua arte estava a serviço, em igual importância, tanto para seus irmãos mulatos de Irmandade, quanto para os ricos e brancos vinculados aos carmelitas.

BIBLIOGRAFIA:

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. **O Rio de Janeiro:** sua história, monumentos, homens notáveis, usos e costumes. Coleção Vieira Fazenda 4º Centenário. Anotada por Elysio de Oliveira Belchior. Rio de Janeiro: Brasiliana Editora, 1969.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. Mestre Valentim. São Paulo: Cosac&Naify, 1999.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **O Rio de Janeiro setecentista:** a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

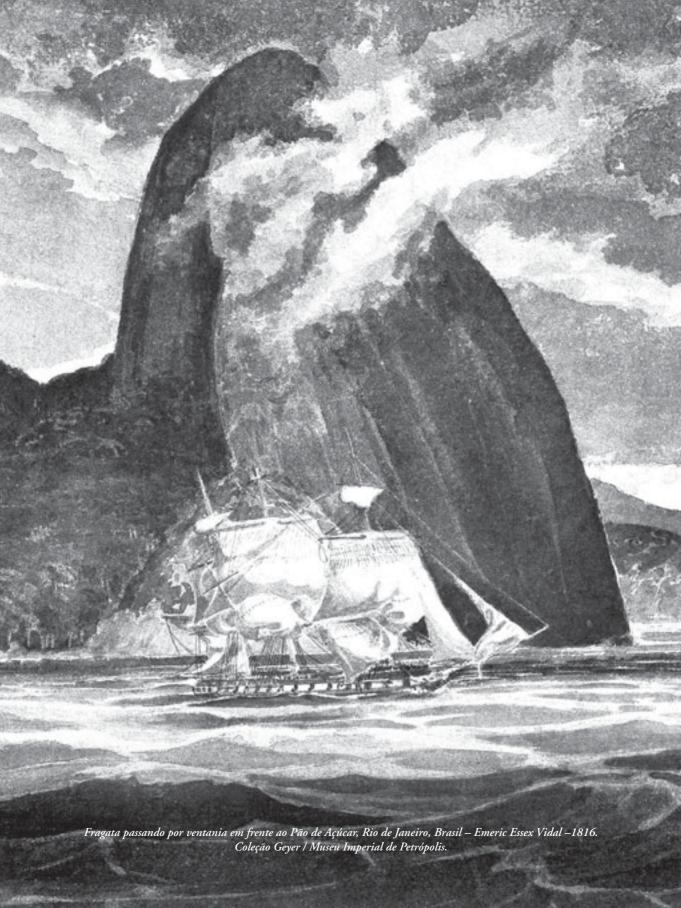
— Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro. Brasília, DF: Iphan/Programa Monumenta, 2008.

RABELO, Nancy Regina Mathias. A originalidade da obra de Ignácio Ferreira Pinto no contexto da talha carioca na segunda metade do século XVIII. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Dissertação de Mestrado em História da Arte – Escola de Belas Artes. P. 218.



Uma tarde na praça do Palácio vendo-se ao fundo o Chafariz de Mestre Valentim. Rio de Janeiro, Brasil - J. B. Debret - 1826. Arquivo Pedro Corrêa do Lago.

NIREU OLIVEIRA CAVALCANTI. Doutor em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ex-Diretor e Professor da pós-graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFF. Publicou, entre outros livros, O Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Zahar, 2003; Histórias de Conflitos no Rio de Janeiro colonial (1500-1807). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013; Crônicas históricas do Rio colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2004; Santa Cruz: uma paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio, 2003.



A FRANÇA ANTÁRTICA E A CONQUISTA DO RIO DE JANEIRO: HISTÓRIA E MEMÓRIA Paulo Knauss

NO RASCUNHO DO NOVO MUNDO¹

A cidade do Rio de Janeiro surge no século XVI como monumento do colonialismo. Seu estabelecimento é expressão do processo de afirmação do domínio português na área da baía de Guanabara. No contexto de disputa colonial, organiza-se a conquista do Rio de Janeiro, que decorre do movimento de combate lusitano à presença francesa na região que havia se estabelecido entre 1555 e 1560 com a realização do empreendimento colonial da França Antártica, sob a liderança do cavaleiro da Ordem de Malta Nicolas Durand de Villegagnon.² Esse combate às forças francesas concorrentes na exploração colonial se desdobra num processo de submissão de populações nativas, condição para o controle territorial por parte da Coroa portuguesa.

Na tradição historiográfica luso-brasileira, a França Antártica, a empresa colonial francesa na baía de Guanabara entre 1555 e 1560, é caracterizada como uma colônia religiosa protestante, que se inseria assim também no quadro das reformas religiosas europeias, transportando para o Novo Mundo as querelas do Velho Mundo. Os primeiros tempos de organização da empresa colonial francesa ainda não correspondem à conjuntura radicalizada das guerras religiosas. Isso esclarece como foi possível que Villegagnon, como comandante da empresa, tenha conquistado para o projeto da França Antártica o apoio do almirante-mor da marinha francesa Gaspar de Coligny e do Duque de Guise, cardeal de Lorena, que futuramente seriam alçados respectivamente à posição de líder dos huguenotes, como os protestantes franceses ficaram conhecidos, e dos católicos. Na altura de 1555, as duas personalidades eram baluartes importantes do equilíbrio do Estado monárquico francês, tendo sido fundamentais para a sustentação

¹ Este item é baseado no artigo "No rascunho do Novo Mundo: os espaços e os personagens da França Antártica." *História* (UNESP), São Paulo, v. 27, nº 1, p. 143-153, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/his/v27n1/a09v27n1.pdf.

² A biografia deste personagem quinhentista foi tratada em: MARIZ, Vasco e PROVENÇAL, Lucien. *Villegagnon e a França Antártica*. 2¹ ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

dos últimos reis Valois, Francisco I e Henrique II, que mantiveram uma política de oposição à Casa de Áustria, representada pela dinastia dos Habsburgos, que controlava o Império sacro Romano-Germano, a Espanha, os Países Baixos e suas possessões coloniais extra-europeias.³

A memória da empresa colonial registrada por seus cronistas indica que a montagem do empreendimento colonial francês se baseou numa expedição inicial que contava com duas naus que partiram do porto da cidade de Havre, mas devido às más condições de tempo retornaram para uma nova saída definitiva de Dieppe. Nesse ínterim, sabe-se que dos cerca de 600 membros iniciais, muitos recolhidos em masmorras em troca de sua liberdade, desertaram a partir do percalço inicial. Chegaram à águas da Guanabara em 10 de novembro de 1555, de acordo com o registro do piloto Nicolas Barré. A construção da feitoria francesa na Guanabara, sediada na ilha de Villegagnon, garantiu a frequência constante de embarcações, cujo circuito animava o comércio colonial francês e que servia para o transporte dos colonizadores. Na falta de um apoio maior da Coroa, o comandante Villegagnon apelou, por meio de carta, ao líder protestante de Genebra, João Calvino, seu amigo e antigo colega de estudos na Universidade de Paris, Sorbonne. Esse contato pessoal permitiu a organização de uma nova expedição realizada em 1556, com três embarcações, que saíram da cidade francesa de Rouen, em 19 de novembro daquele ano. Em dia 10 de março de 1557, desembarcaram no forte de Coligny 200 pessoas, incluindo 5 rapazes, para aprenderem a língua indígena e 5 mulheres, todos liderados pelo ministro calvinista Pierre Richer, a mais alta autoridade religiosa do grupo, o que definia o novo grupo de colonos franceses pela identidade protestante.

Apesar da liberdade de culto anunciada pelo comandante Villegagnon na chegada do novo grupo, logo se instalou uma polêmica teológica sobre o mistério da transubstanciação do pão e do vinho, dividindo o grupo francês em três facções ou partidos reunidos em torno da liderança intelectual de Villegagnon, Richer e um terceiro personagem de saber, João de Cointa, Senhor de Bolés, todos com alta formação teológica. Em primeiro lugar, a posição a favor do mistério e que expressava uma posição católica foi representado pelo comandante cavaleiro da Ordem de Malta, investido de autoridade concedida pela Coroa e que defendia o projeto colonizador como ação estratégica do estado francês e que se desdobrava numa relação de superioridade em relação aos povos nativos do Novo Mundo. Em segundo lugar, a posição de que o rito tinha um sentido meramente simbólico reuniu os protestantes em torno da liderança do ministro calvinista que representava o projeto de criação de uma colônia religiosa e não necessariamente alinhada ao estado, e que não pretendia se confundir com os modos de vida do gentio indígena. A tensão foi tão grande que o grupo se retirou da ilha, indo habitar a

³ Os aspectos que relacionam a França Antártica com a história europeia e especialmente a francesa é mais explorada em: TAVARES, Luiz Fabiano de Freitas. Da Guanabara ao Sena: relatos e cartas sobre a França Antártica nas guerras de religião. Niterói: EDUFF, 2011.

área de ocupação francesa em terra firme. A área escolhida pelos calvinistas se situava junto à foz do rio Carioca, conhecida como Briqueterie, olaria em francês. A convivência com os grupos nativos, por sua vez, dividiu também o grupo protestante, originando uma cisão que constituiu um terceiro grupo sob a liderança de João de Cointa, que passou a habitar na região do outeiro da Glória misturados à vida indígena, sendo caracterizados pela gentilidade. O índio fez a diferença entre os franceses da Guanabara.

O partido católico liderado por Villegagnon, reunido na ilha feitoria, manteve-se fiel ao projeto colonizador, ponta de lança do desenvolvimento do comércio colonial francês. O partido calvinista, sediado junto à foz do rio Carioca, logo embarcou de volta à Europa, iniciando sua campanha de detratação da empresa colonial e de seu comandante. O partido da gentilidade se juntou aos indígenas, envolvendo-se em suas batalhas contra os inimigos em regiões mais ao sul. João de Cointa, assim como outros, se juntariam aos portugueses, fornecendo informações sobre o estabelecimento fortificado francês e colaborando no ataque derradeiro de 1560. Seu líder seria envolvido nas malhas da Inquisição portuguesa, sendo enviado para Goa, na Índia portuguesa. Outros instalaram-se definitivamente nas terras do Brasil, integrando-se à ordem colonial lusitana.4

O fato é que a história da França Antártica não se resume a um único projeto colonial e nem pode ser resumida ao seu caráter exclusivamente huguenote. Os conflitos da empresa francesa evidenciaram ao menos três projetos coloniais, definindo a França Antártica como um laboratório da colonização europeia.

A METÁFORA DA PACIFICAÇÃO⁵

A França Antártica foi desmontada pela reação militar portuguesa de 1560, ordenada pelo governador-geral Mem de Sá, sediado na cidade de Salvador, na capitania da Bahia. A vitória militar portuguesa, porém, não significou necessariamente a interrupção da frequência de barcos franceses na área da baía de Guanabara, mas esvaziou o sentido político de suas ações.

André Thevet, o franciscano que acompanhou Villegagnon na expedição de 1555 e esteve duas vezes na baía de Guanabara, tornou-se cosmógrafo do rei, registrando em livros as memórias de suas viagens tomadas como fonte de interrogação intelectual sobre a vida conhecida nas diversas partes do mundo. Além de Singularidades da França Antártica, seu livro mais citado e publicado originalmente em Paris no ano de 1558, publicou igualmente sua Cosmografia universal em 1575 e deixou o manuscrito inédito Grand insulaire et pilotage, redigido na década de 1580.

⁴ O percurso de vida e o pensamento de João de Cointa são caracterizados em: PEREIRA, Paulo Roberto. João Cointha, um heterodoxo na França Antártica. Revista Brasileira, fase VII, ano XI, nº 43, p. 19-37, abr-mai-jun / 2005.

⁵ Este item retoma argumentos e dados citados no livro de minha autoria O Rio de Janeiro da pacificação: franceses e portugueses na disputa colonial. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1991. (Biblioteca Carioca - 18).

Especialmente em sua *Cosmografia universal*, Thevet deixou duas imagens emblemáticas e que contrastam momentos distintos da história da empresa colonial francesa na baía de Guanabara.

Numa primeira imagem, a ilha é retratada com seus dois pequenos montes que concentravam as principais baterias de fogo e a torre do comando que compunham a estrutura do forte. Além disso, o desenho indica ainda Henriville, o projeto de cidade que nunca passou de um aglomerado para o povoamento na terra firme, junto à foz do rio Carioca, que segundo consta na imagem era caracterizada por uma muralha de fortificação com torre na margem esquerda do rio. Além disso, há indicação de outros pontos de povoamento, mas que devem ser registro da presença de grupos indígenas. Destaca-se, no entanto, na imagem as águas plácidas da Guanabara. Numa segunda imagem, porém, a cena da guerra de 1560 na baía de Guanabara é apresentada. As indicações do terreno são repetidas, mas o mar é revolto e a ilha surge cercada pelas embarcações portuguesas que disparam fogo sob o forte francês, e as nuvens de fumaça dominam a visão do campo de batalha. Contam-se oito navios que atacam o bastião francês, além de ao menos dez fontes de bombardeio portuguesas. A representação não permite vislumbrar saída para os súditos dos Valois no contexto de batalha, a não ser sucumbir ao massacre diante da superioridade bélica lusitana e a fragilidade do ponto de resistência francês, ressaltados pelo cronista. André Thevet não menciona qualquer participação indígena.

O que se sabe é que a esquadra portuguesa, organizada pelo governador-geral Mem de Sá e vinda de São Vicente, contava com oito embarcações mas sem caráter militar específico. O contingente português contava com aproximadamente 120 homens, entre soldados e voluntários, além de 140 índios, que reforçavam com suas canoas a mobilidade da força lusitana nas águas.

O ponto de vista português sobre os acontecimentos, porém, tendeu a sobrevalorizar o potencial inimigo, especialmente no que se refere às condições da fortificação francesa. Além disso, as condições naturais dificultavam a tomada da ilha. Junte-se a isso o apoio de numerosos contingentes indígenas que reforçavam o lado rival. A representação portuguesa do campo de batalha, porém, assumiu um sentido religioso. As fontes lusitanas de época, especialmente as cartas jesuíticas, enfatizam a motivação religiosa da ação militar de 1560. Na sua leitura, a presença dos hereges protestantes huguenotes legitimava a reação militar lusitana de 1560, caracterizando o confronto como uma guerra de defesa do catolicismo. A identificação do rival francês com o protestantismo e sua caracterização como huguenote, portanto definindo sua condição de herege, tornava o uso da força militar uma guerra justa, para usar uma expressão de época. A vitória militar se traduziu assim não apenas na derrocada da empresa colonial francesa da baía de Guanabara, mas igualmente na derrota da heresia. A descrição dos acontecimentos sublinham ainda o caráter decisivo da ação divina no confronto bélico, pois quando as forças portuguesas estavam enfraquecidas, de acordo com o relato do padre José de Anchieta, os franceses "fugiram com o espanto que lhe pôs o Senhor", batendo em retirada e abandonando o campo de batalha. A graça obtida reforçava ainda mais a representação do conflito como guerra

religiosa e sublinhava a representação dos portugueses como legítimos agentes do poder divino e definindo qual era o lado do Senhor na guerra da Guanabara. Nesse sentido, o feito militar português é caracterizado como uma vitória decisiva sobre a heresia e vangloriado como um grande evento da cristandade. O que se observa nas fontes de época, então, é o sentido religioso da ação militar travada na baía de Guanabara, afastando a leitura das motivações econômicas e políticas da disputa colonial, configurando a representação da conquista colonial lusitana.

O fato é que a reação militar portuguesa de 1560 serviu para impedir a fixação, mas não a frequência na Guanabara de navegadores franceses da Bretanha e da Normandia. Essa evidência condicionou o segundo instante das ações militares lusitanas na região da baía de Guanabara entre 1565 e 1567, sob o comando de Estácio de Sá. Nesse instante, porém, notase que a presença francesa e sua identificação com o protestantismo legitima a perseguição às populações indígenas que resistiam ao domínio português. Afinal, era a colaboração indígena que garantia as bases da exploração comercial dos produtos coloniais. As ações dos conquistadores estabeleciam a submissão indígena, mas igualmente a interrupção da ação do corso ao inviabilizar seu negócio.

Na provisão que nomeia Salvador Corrêa de Sá capitão-mor do Rio de Janeiro, na sucessão de Estácio de Sá falecido, o governador Mem de Sá resume sua missão ao objetivo de povoar a região e edificar a cidade, deixando claro que o objetivo era afastar os franceses, garantindo "a paz e o sossego". Claramente, associava o domínio colonial lusitano com a tranquilidade territorial, legitimando a construção e expansão do império colonial português sob o signo da paz, atribuindo a violência aos seus rivais. Não sem razão, nos documentos portugueses de época se encontra a caracterização da "má influência" dos franceses sobre os índios, assim como a referência constante ao "pouco entendimento" dos nativos surge associada à rebeldia de indígenas que se "alevantavam", nos termos de época, transferindo todo potencial agressor para as forças nativas. Por consequência, toda ação de conquista era caracterizada com uma atitude de proteção e defensiva, afastando o caráter militar do processo de dominação e controle territorial. Chama atenção, porém, a ausência da palavra conquista, da qual deriva o termo conquistador, mais usado nos documentos de época, tal como é designado Estácio de Sá na lápide de seu túmulo. Na falta da palavra conquista, outras imagens como "ficar pacífico" ou "assossegar o gentio" conceituam a ação conquistadora pelo apaziguamento e nunca pela agressão, constituindo a metáfora da pacificação que deu sentido ao processo de afirmação do domínio colonial português na baía de Guanabara. É sob o enunciado da pacificação que se realizou o processo de construção da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. O santo padroeiro São Sebastião e o herói da conquista, Estácio de Sá, encarnam a figura de soldados jovens e destemidos que foram martirizados por flechadas na defesa da cristandade católica. A imagem de ambos é a de vítimas, antes que de agressores, traduzindo simbolicamente o sentido da pacificação que representou a conquista do Rio de Janeiro do ponto de vista português.

A REPRESENTAÇÃO DO PASSADO

Um dos temas mais polêmicos que envolvem a história da cidade do Rio de Janeiro é o de sua fundação, que divide a historiografia entre lugares, datas e fundadores. Há os partidários da área ao pé do morro do Pão de Açúcar e do morro do Castelo, assim como os que defendem o 1º de março, data de chegada à região atual do bairro da Urca, e os que, na falta de uma data precisa do estabelecimento do povoado no morro do Castelo, são a favor do 20 de janeiro, data da batalha decisiva e derradeira na praia de Uruçumirim, ao pé do Outeiro da Glória, área da atual Praia do Russel, sem falar ainda nos que se dividem entre Estácio de Sá, primeiro capitão-mor da cidade e que comandou o estabelecimento original junto à Praia do Forte, e Mem de Sá, governador-geral da América portuguesa, que decidiu a fixação do povoado no morro do Castelo. Mesmo que para o historiador seja evidente que a história é sempre compreendida a partir do processo, estas polêmicas de lugares, datas e heróis são conhecidas e envolvem sobretudo o sentido simbólico dos acontecimentos históricos para a construção da memória social.

No entanto, é significativo que o termo *fundação* não predomina nas fontes históricas contemporâneas dos acontecimentos e se constitui sobretudo como uma construção historiográfica de representação do passado. Na famosa *Carta da Baía de 1565*, redigida pelo jesuíta José de Anchieta – tida por alguns como a "certidão de nascimento" da cidade do Rio de Janeiro – os acontecimentos que envolvem a fundação da cidade são tratados a partir dos enunciados *povoação* e *povoar*. Por sua vez, no *Instrumento dos Serviços...*, de Mem de Sá, datado de 1570, em que presta conta dos seus atos de governador-geral, a expressão utilizada para caracterizar o processo de fundação da cidade é a de *edificar* a cidade. Gabriel Soares de Souza, em seu *Tratado descritivo do Brasil*, de 1587, mesmo não sendo um testemunho, utiliza tanto os verbos *povoar* quanto *edificar*, aos quais junta *assentar*, sempre em referência à cidade e a sua fortificação. Assim, resumidamente, o que se verifica nestes documentos de época é que o estabelecimento da cidade é definido como um ato verbal e não substantivo que pode se reunido especialmente entre povoar e edificar.

Tudo aponta para o fato de que o conceito de fundação se afirma como expressão do processo de construção da memória da cidade. O mesmo Anchieta que vimos destacar o ato de "povoar" mais tarde, em sua *Informação da Província do Brasil*, do ano de 1585, refere-se à cidade de São Sebastião da seguinte forma: "É cidade intitulada de S. Sebastião, que fundou El-Rei D. Sebastião, de boa memória (...)". Paradoxalmente, ao recordar os fatos que vivenciou pessoalmente, o jesuíta faz uso do verbo *fundar*, mas tendo como sujeito histórico um rei que não esteve presente aos acontecimentos, traduzindo a ideia de que todos os súditos agiam em seu nome. É como se o tema da fundação estivesse relacionado com a lembrança dos fatos, diferenciando-se do tratamento do registro da experiência vivenciada – caracterizando o movimento percorrido entre o testemunho e a memória.

Curiosamente, o tratamento memorialístico dado por Anchieta se repete na obra de frei Vicente do Salvador, de 1627, quando em sua História do Brasil, no título do capítulo XII, do livro terceiro se refere "de como o governador Mem de Sá tornou ao Rio de Janeiro e fundou nele a cidade de São Sebastião (...)". Ao longo do texto, frei Vicente repete outras vezes a utilização do verbo *fundar* à maneira de Anchieta. De toda maneira, nos dois textos em que se revela, não o testemunho, mas o ato memorialístico, a relação construída com a caracterização dos acontecimentos, está associada ao ato de fundar a cidade – contrastando com o testemunho que recorria ao enunciado de povoar-edificar.

Complementarmente, no terreno específico da historiografia, Rocha Pita, na História da América Portuguesa, do início do século XVIII, em seu livro terceiro, salienta a vitória sobre os franceses e pouco enfatiza o estabelecimento do núcleo urbano, mas ao tratá-lo prefere o uso do termo fundar – de acordo com o tom de memória da sua obra, de inspiração classicista, acompanhando os autores destacados anteriormente. Na mesma linha, Monsenhor Pizarro & Araújo, autor da primeira obra dedicada especificamente ao Rio de Janeiro, Memórias históricas do Rio de Janeiro, publicada em 1820, vale-se igualmente do mesmo verbo fundar para se referir ao estabelecimento da cidade. Idêntico tratamento do evento se evidencia, ainda, em *Anais do* Rio de Janeiro, de Balthasar da Silva Lisboa, editado em 1834. O autor, ex-presidente da Câmara da Cidade, vai recorrer também ao verbo fundar. É preciso frisar que as obras de Pizarro & Araújo e de Silva Lisboa são as duas maiores crônicas históricas da cidade do Rio de Janeiro e sua região, e ambas, apesar de suas diferenças de concepção, convergem para a consagração do tema da fundação.

Finalmente, no fim do século XIX, a partir de um decreto municipal de 1896, se definiu o dia 20 de janeiro como feriado municipal, justificado como a data do padroeiro religioso da cidade e ainda de memória da fundação e fundadores do Rio de Janeiro. Já no início do século XX, a querela historiográfica do local da fundação da cidade foi resolvida com a inauguração do Marco comemorativo da fundação da cidade, como ato oficial, apoiado pela municipalidade e incentivado pelos membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Na ocasião foi lavrada uma ata, acompanhando a ocasião com uma conferência de José Vieira Fazenda, que afirma a leitura do passado a partir da ideia de "primitiva fundação portuguesa desta cidade". Cabe ressaltar, que nesta altura é que a solução verbal é substituída pela solução do substantivo, denotando os sentidos do conceito de fundação.

Ao tratar o passado, portanto, a historiografia reelaborou os termos dos documentos históricos mais antigos para fixar uma outra leitura que conceitua o processo histórico em torno da ideia de fundação da cidade e que caracteriza a lógica da construção de memória do passado.

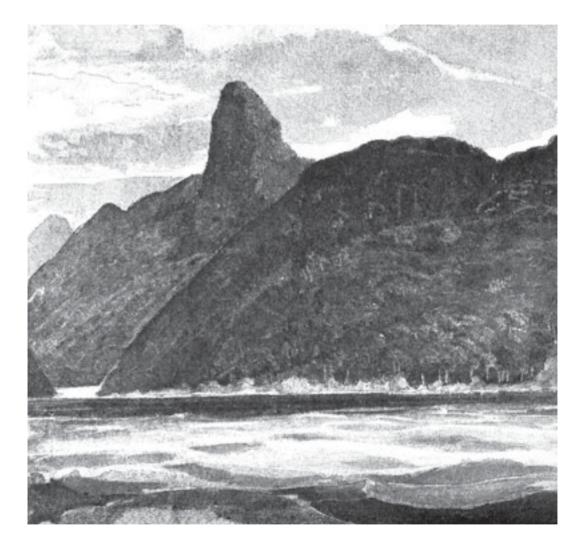
Nas artes plásticas, a memória do passado da cidade também se constituiu como um tema relevante e que ocupou a criação da pintura histórica. Em 1883, Rodolfo Amoedo (1857-1941), o conhecido professor da Academia Imperial de Belas Artes, na esteira do movimento romântico do indianismo, e reelaborando na pintura o poema A Confederação dos Tamoios, de Gonçalves de Magalhães, apresenta a tela O último tamoio, hoje exposta em galeria do Museu Nacional de Belas Artes. O quadro representa a morte de Aimbiré, o último líder indígena da Guanabara que sucumbiu diante das forças portuguesas na batalha de Uruçumirim, a mesma em que Estácio se feriu mortalmente. A data é o 20 de janeiro de 1567 e o local da cena é a área da atual rua da Praia do Russel. Na mesma época, Antonio Firmino de Monteiro (1855-1888) apresentou A fundação da cidade do Rio de Janeiro, outra pintura histórica que tematiza o passado da cidade. Hoje exposta no Palácio Pedro Ernesto, Câmara de Vereadores da cidade, na tela identifica-se que o ato histórico tem como local o morro do Castelo, que se identifica pelo pórtico da fortaleza recém erguido e pelo fundo em que está o morro do Pão de Açúcar e que indica o local do primeiro sítio de povoamento português na região, do outro lado da baía. As duas obras são contemporâneas, mas no tratamento do fato histórico apresentam representações do passado muito distintas ao salientar momentos do processo históricos específicos.

A cena criada por Firmino Monteiro lembra muito a composição da Primeira Missa do Brasil de Victor Meirelles e representa Mem de Sá no centro da ação, apontando para o pórtico, definindo-o como sujeito principal do processo histórico. Nesse sentido, encontra um contraponto na tela a *Morte de Estácio de Sá*, do ano de 1909, realizada pelo pintor Antonio Parreiras (1860-1937), por encomenda do prefeito Serzedelo Correa, vendo-se ao fundo a montanha do Corcovado localizada do outro lado da baía, em frente à área da ocupação portuguesa original onde hoje se situa a fortaleza de São João.

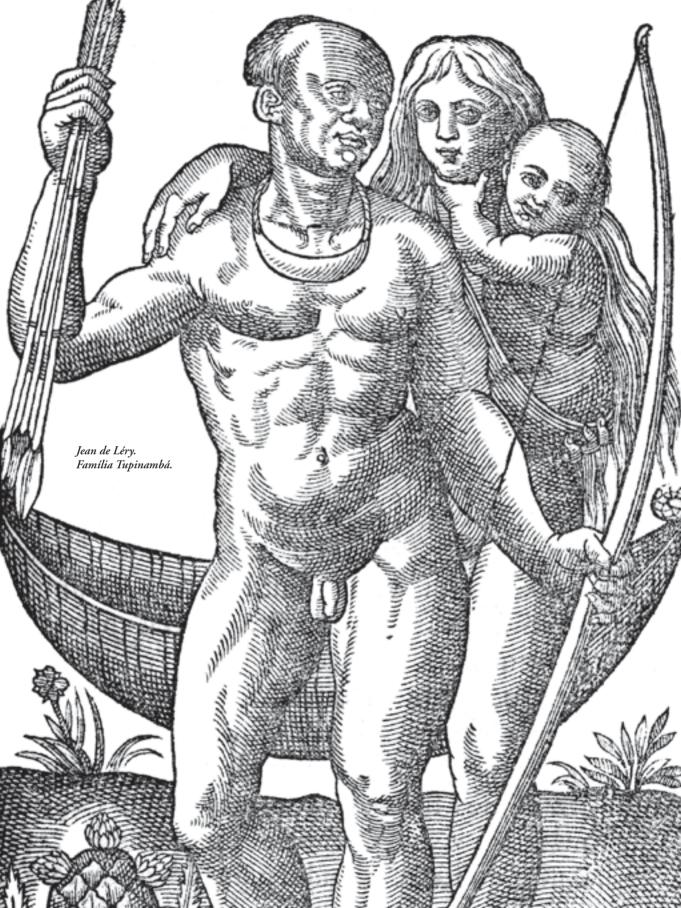
Em 1923, com a inauguração do palácio da Câmara de Vereadores, se expõe o painel também de Rodolfo Amoedo intitulado *A fundação da cidade do Rio de Janeiro*. Se na década de 1890 sua representação era um contraponto à tela de Firmino Monteiro, quarenta anos depois constrói uma representação que retoma o mesmo lugar histórico da outra tela concorrente e ainda assume o mesmo título. Dessa vez, o pintor volta ao passado da cidade, mas constrói uma versão distante do indianismo romântico dos tempos do Império do Brasil, e coloca no centro da cena uma multidão em marcha que adentra o pórtico da principal fortaleza da cidade colonial, como que representando a marcha da história. É um sujeito coletivo que ocupa a cena, sem destacar o papel de um individual específico, escapando do dilema entre Estácio de Sá e Mem de Sá. Não há dúvida de que há aí uma representação que salienta a importância do local, o Morro do Castelo derrubado no ano anterior e que desapareceu da paisagem da cidade. O que Rodolfo Amoedo destaca mais uma vez é a morte na história da cidade, desta vez não do indivíduo, mas do morro, que era o vestígio mais antigo da ocupação colonial da cidade.

A alquimia das palavras da historiografia e a das imagens da pintura histórica termina traduzindo o fato de que a representação da origem da cidade não se constituiu em torno de

uma memória enquadrada hegemônica. Longe de ser um problema, essa condição tem a vantagem de não permitir naturalizar o passado, mantendo aberta a interrogação sobre o processo histórico. Na falta de uma única resposta, as leituras que disputam a interpretação do passado da cidade convidam à reflexão crítica.



PAULO KNAUSS. Doutor em História, Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Diretor-Geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro e Presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, Diretor do Museu Histórico Nacional. E-mail: pknauss@uol.com.br.



ANCHIETA E A FUNDAÇÃO DO RIO: UMA HISTÓRIA DE ÍNDIOS, PORTUGUESES, JESUÍTAS E FRANCESES Paulo Roberto Pereira

A EDUARDO PORTELLA

projeto de se fundar uma cidade na Baía de Guanabara é anterior a Estácio de Sá e tem muitos patronos, como o primeiro provincial da Companhia de Jesus no Brasil, padre Manuel da Nóbrega; o vice-almirante da Bretanha, Nicolas Durand de Villegagnon; o terceiro governador-geral do Brasil, Mem de Sá; o cacique dos índios temiminós, Martim Afonso, conhecido como Arariboia; e, naturalmente, José de Anchieta. Esse projeto remonta, de certo modo, a 1502, quando Américo Vespúcio e Gonçalo Coelho criaram uma feitoria em Cabo Frio e, a seguir, entraram pela Baía de Guanabara. Contudo, a descoberta dessa região é também atribuída a Gaspar de Lemos e a André Gonçalves, que a teriam visitado entre 1502 e 1504. A dúvida histórica sobre os primeiros visitantes da Baía de Guanabara só terminou quando Fernão de Magalhães, que realizava a primeira viagem ao redor do mundo, ancorou sua frota na Guanabara, no dia 13 de dezembro de 1519, conforme se lê no diário de viagem de Antonio Pigafetta. Foi nessa viagem da armada de Fernão de Magalhães que sua tripulação batizou essa região geográfica de Rio de Janeiro, conforme se lê na maioria dos documentos redigidos a partir de 1522.1 Os outros topônimos relacionados à cidade de São Sebastião pertencem à onomástica tupi: "Guanabara" quer dizer enseada de rio ou braço de mar; "Niterói" significa água escondida e "carioca" casa do branco.

Doze anos depois, em 1530, o rei D. João III enviou a primeira expedição colonizadora ao Brasil sob o comando de Martim Afonso de Souza. Ainda hoje se lê com certo encanto o diário de viagem do seu irmão Pero Lopes de Souza, que descreve maravilhado a beleza da Guanabara

¹ SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *O Rio de Janeiro no século XVI*. Lisboa: Comissão Nacional das Comemorações do IV Centenário do Rio de Janeiro, 1965, v. I, p. 31-35.

quando adentraram a baía, em 30 de março de 1531: "A gente deste Rio é como a da Bahia de Todos os Santos, senão quanto é mais gentil gente. Toda a terra deste Rio é de montanhas e serras muito altas. As melhores águas há neste que podem ser." E reitera Pero Lopes com olhar edênico sobre os lugares que foi conhecendo: "A terra é mais formosa e aprazível que eu jamais cuidei de ver: não havia homem que se fartasse de olhar os campos e a formosura deles".

Depois desse reconhecimento oficial da família Souza, só em fins de 1552 e princípios de 1553 é que o primeiro governador-geral do Brasil, Tomé de Sousa, visitou a Guanabara, acompanhado de Manuel da Nóbrega, que aproveitou para catequizar os índios temiminós da Ilha de Paranapuçu, mais tarde Ilha do Governador, do cacique Gato Maracajá, pai de Arariboia. Tomé de Sousa escreveu extasiado ao rei D. João III diante da formosa baía: "Eu entrei no Rio de Janeiro (...); mando o debuxo dela a V.A., mas tudo é graça o que se dela pode dizer, senão que pinte quem quiser como deseje um Rio, isso tem este de Janeiro; parece-me que V.A. deve mandar fazer ali uma povoação honrada e boa porque já nesta costa não há rio em que entrem franceses senão neste e tiram dele muita pimenta."

Manuel da Nóbrega só voltaria ao Rio com o terceiro governador-geral Mem de Sá, que, na batalha ocorrida em 15 ou 16 de março de 1560, destruiu o Forte Coligny, na Ilha de Serigipe, atual Villegagnon, símbolo da França Antártica. A partir dessa data, Nóbrega transformou a fundação do Rio em projeto jesuítico, como demonstra sua carta, de 1º de junho de 1560, dirigida ao Cardeal Infante D. Henrique, que foi regente de Portugal na menoridade de D. Sebastião, em que afirmava: "Parece muito necessário povoar-se o Rio de Janeiro e fazer-se nele outra cidade como a da Bahia." Nóbrega, amigo de Mem de Sá, convenceu o mais importante governante português do Brasil quinhentista da necessidade de se erguer uma cidade na Guanabara.

A fundação da cidade do Rio de Janeiro comporta três datas simbólicas: 1560, quando Mem de Sá toma o forte Coligny e, de certo modo, acaba com a França Antártica; 1565, quando Estácio de Sá fundou, em primeiro de março, junto ao Morro do Pão de Açúcar e o Cara de Cão, a cidade de São Sebastião; 1567, quando, em 20 de janeiro aconteceram os decisivos combates entre as tropas comandadas por Mem de Sá, Estácio de Sá e Arariboia contra os últimos franceses e os tamoios do cacique Aimberê, alojados na aldeia de Uruçumirim, a maior do Rio, no atual bairro da Glória, em que Estácio foi ferido por uma flecha, morrendo um mês depois. Após a vitória das forças portuguesas, Mem de Sá transladou a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro para o Morro do Descanso, mais tarde denominado Castelo. No ano seguinte, nomeou o seu outro sobrinho, Salvador Correia de Sá, para o posto de capitão-mor do Rio de Janeiro, cargo

² SOUSA, Pero Lopes de. *Diário da navegação*. Edição Teixeira da Mota e Jorge Morais-Barbosa. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1968, p. 57-59.

³ ALBUQUERQUE, Luís de (Dir.). Alguns documentos sobre a colonização do Brasil (século XVI). Lisboa: Alfa, 1989, p. 183-184.

⁴ LEITE S. J., Serafim (Introd.) Cartas do Brasil e mais escritos do Pe. Manuel da Nóbrega. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1955, p. 369.

equivalente a governador, e voltou à Bahia. Iniciava-se, assim, a dinastia da família Sá no governo do Rio de Janeiro, perdurando até a segunda metade do século seguinte.

Essa é a versão oficial da história. Contudo, talvez o Rio tenha nascido de uma briga familiar entre duas diferentes etnias de índios do tronco linguístico cultural dos Tupinambás: os tamoios e os temiminós. O conflito entre essas diferentes tribos era antigo, mas o início da colonização portuguesa do Brasil acirrou o embate, com os tamoios aliando-se aos franceses e os temiminós aos portugueses. Os tamoios ocupavam extensa região do Rio de Janeiro, que abrangia toda a Baía de Guanabara, e seguia do vale do Paraíba do Sul até Cabo Frio; além de dominarem o litoral norte de São Paulo, nas cercanias de Iperuí, atual Ubatuba, formando a denominada Confederação dos Tamoios. Essa união de diferentes tribos dos tamoios era dirigida por vários líderes, como Cunhambebe do Rio, que tinha o domínio de Angra dos Reis e arredores; e em São Paulo, os caciques Tibiriçá, Pindobuçu e Cunhambebe, homônimo do líder indígena fluminense.

É bom que se esclareça que o Cunhambebe do Rio era amigo de André Thevet, participante da França Antártica, e de Hans Staden, aventureiro alemão autor do célebre livro Warhaftige Historia..., (História verdadeira...), publicado em Marburgo, em 1557, que contêm gravuras com cenas de guerra e de canibalismo, que difundem na Europa a imagem do Brasil como terra dos canibais. E Staden acabou virando personagem do belo romance Meu querido canibal, de Antônio Torres. O cacique Cunhambebe de São Paulo se tornou amigo de Anchieta quando este esteve como refém em sua aldeia em Iperuí. Diferente é o caso do principal Tibiriçá. Esse chefe tupi de São Paulo foi batizado no catolicismo como Martim Afonso, em homenagem ao fundador de São Vicente, Martim Afonso de Souza, e se tornou, quando da fundação de São Paulo, grande amigo e protetor de Anchieta. Também recebeu o nome cristão de Martim Afonso o líder indígena carioca Arariboia.

Os principais caciques que participaram diretamente da guerra pela posse da Guanabara, liderando suas tribos ao lado dos portugueses ou dos franceses, que resultou na fundação da cidade do Rio de Janeiro, foram Arariboia, Aimberê e Guaixará. Arariboia, chefe da tribo dos temiminós era aliado dos portugueses; enquanto que Aimberê e Guaixará eram líderes dos tamoios e membros da Confederação que pretendia derrotar os portugueses. Esses dois inimigos dos colonizadores lusitanos, depois da vitória final de 1567, acabaram transformados por José de Anchieta em personagens teatrais no Auto de São Lourenço, como símbolos do mal.⁵

Os franceses não vieram propriamente depois dos portugueses e jesuítas, porque, desde as primeiras décadas do século XVI, logo após Pedro Álvares Cabral passar rapidamente pelo Brasil, percorriam a costa do país do Maranhão a Santa Catarina. É que o vasto litoral brasileiro, após a divulgação na Europa de sua descoberta, atraiu aventureiros, piratas e corsários, especialmente franceses, para a prática de escambo com os índios com uma frequência que não era

⁵ ANCHIETA, S. J. Padre Joseph de. *Teatro*. Introdução e notas do padre. Armando Cardoso, S. J. São Paulo: Loyola, 1977, p. 68-77 e p. 141-189.

comum os portugueses realizarem, pois os olhos lusitanos estavam voltados para as especiarias do Oriente Maravilhoso, a partir do caminho marítimo descoberto por Vasco da Gama. Por isso, e com razão, afirmava Capistrano de Abreu que o Brasil no século XVI poderia muito bem ter-se tornado francês, se não fosse a guerra religiosa cristã que dividiu a França.

Bem antes de ocuparem diversos pontos da Baía de Guanabara, os franceses descobriram a floresta de ibirapitanga, a madeira cor de brasa, usada na Europa para tingir panos. O Rio e o seu entorno era coberto de floresta de pau-brasil, o verzino dos italianos, que se tornou um chamariz para eles se estabelecerem na Baía de Guanabara, que possuía, além da madeira que daria nome ao país, a mais bela paisagem do mundo, seus aliados tamoios, sem contar as índias, o cauim, bebida feita à base de mandioca, e o tabaco conhecido como petum, que levava o fumante à alucinação. Assim, praticando o escambo e se integrando no universo indígena por meio do cunhadismo, os franceses se tornaram indispensáveis aos tamoios para resistirem às tentativas de domínio dos portugueses. Essa integração dos franceses com os tamoios do Rio de Janeiro motivou colérica crítica de Anchieta, que, em uma das suas inúmeras cartas, afirmava:

A vida dos franceses que estão neste Rio é já não somente hoje apartada da Igreja Católica, mas também feita selvagem. Vivem conforme os índios, comendo, bebendo, bailando e cantando com eles, pintando-se com suas tintas pretas e vermelhas, adornando-se com as penas dos pássaros, andando nus às vezes, só com calções, e finalmente matando contrários, segundo o rito dos mesmos índios, e tomando nomes novos como eles, de maneira que não lhes falta mais que comer carne humana, que no mais sua vida é corruptíssima.⁶

Os franceses que fundaram a França Antártica em 1555, a começar pelo líder Nicolas Durand de Villegagnon, vinham para a América com o propósito de criar uma nova pátria, no sentido que mais tarde se usará para definir colônia de povoamento, que tem propósito diferente de colônia de exploração. É que a aventura francesa na Guanabara aconteceu no auge da guerra religiosa que assolava a França e se estendia pela Europa Ocidental, causada pelo cisma nascido da Reforma Protestante do alemão Martinho Lutero e do francês João Calvino. As graves acusações contra o papado obrigou os católicos a reagirem e o pontífice romano a promover o Concílio de Trento, entre 1545 e 1563. Esse concílio não eliminou os males apontados pelos líderes protestantes: reafirmou dogmas tradicionalistas simbolizados na Inquisição, que voltou a agir com violência nos países ibéricos, no momento em que o Ocidente era bafejado pelos ventos de secularização do Renascimento.

Um dos poucos frutos positivos da nova orientação do papado foi a criação da Companhia de Jesus, em 1540, pelo espanhol Inácio de Loyola, parente de José de Anchieta. Essa mi-

⁶ ANCHIETA, S. J., Pe. Joseph de. Cartas. Edição do Pe. Hélio Abranches Viotti, S. J. Op. cit., 1984, p. 220.

lícia defensora do cristianismo romano, os soldados de Cristo, nascida na efervescência cultural da Universidade de Paris, onde também estudaram Calvino, Villegagnon e Loyola, produziu figuras extraordinárias, como o próprio Santo Inácio, São Francisco Xavier e o agora São José de Anchieta, apenas para ficarmos no século XVI. Os jesuítas aproveitaram a expansão marítima ibérica e colocaram seus padres para catequizarem povos do Oriente e do Ocidente. Aí então se entende melhor por que Nóbrega insistia na fundação da cidade do Rio de Janeiro, temendo que os protestantes criassem, na América Portuguesa, uma colônia que não fosse católica apostólica romana, pois, para os países ibéricos, a conquista espiritual era tão importante quanto a conquista temporal das terras do Novo Mundo. Assim, a aventura francesa de Villegagnon tinha de ser combatida em todas as frentes. Ou, nas palavras de Luiz Felipe Baêta Neves:

Os franceses "hereges" são triplamente estigmatizados. Em primeiro lugar porque conheciam a Verdade e a renegaram. Em segundo, porque invadem o império temporal da Coroa portuguesa. E em terceiro, porque invadem o império espiritual católico. E esta tríplice transgressão é tão mais ameaçadora porque se dá no Brasil a um só tempo.⁷

No momento decisivo de fundação da cidade, Manuel da Nóbrega, que considerava o Rio de Janeiro "como a melhor coisa do Brasil", não pudera estar presente, mas esteve na luta que redundou na vitória definitiva de 1567. Nesse mesmo ano, fundou Nóbrega o Colégio dos Padres Jesuítas no Morro do Castelo, a primeira escola da nova cidade, morrendo no Colégio, em 18 de outubro de 1570. Sem dúvida esse homem excepcional, que ajudou a fundar as cidades de Salvador e São Paulo, é um dos pais da Pátria brasileira e um dos visionários da fundação do Rio de Janeiro.

Não devemos adiantar tão rapidamente a história da fundação da cidade que tem por patrono um Santo, São Sebastião, e um louco, o rei D. Sebastião, da dinastia de Avis. Voltemos à França Antártica para mostrar como as dissidências religiosas europeias atingiram também a colônia do Rio com a chegada de uma segunda leva de franceses trazidos pelo sobrinho de Villegagnon, Bois-le-Comte, que chegou à Guanabara, em 1557. Conhecidos como huguenotes, eram liderados por um ministro calvinista radical, Pierre Richier, que fora estimulado pelo almirante Coligny, que se convertera ao protestantismo, mas que inicialmente apoiara a aventura do católico Villegagnon, Cavaleiro da Ordem de Malta. Esse novo grupo de habitantes da França Antártica priorizava a questão da fé, conforme se percebe pelos escritos de alguns dos seus integrantes, como Jean de Léry e João Cointa. Assim, a divergência religiosa entre os criadores da França Antártica facilitou a derrota de Bois-le-Comte, antes mesmo da batalha de 1560 liderada por Mem de Sá, pois Villegagnon já não se encontrava na colônia francesa quando aconteceu o primeiro ataque das forças luso-brasileiras.

⁷ NEVES, Luiz Felipe Baêta. *O combate dos soldados de Cristo na Terra dos Papagaios*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1978, p. 64-65.

Essa primeira vitória dos portugueses contra os franceses teve a ajuda de uma figura chave do Brasil quinhentista que traiu seus compatriotas: o célebre João Cointa, também conhecido como Senhor de Bolés, doutor pela Sorbonne que embarcou na aventura de Villegagnon, mas que acabou ajudando Mem de Sá a tomar a fortaleza de Coligny. A trajetória desse heterodoxo francês no Brasil quinhentista, que se tornou símbolo do martírio ante a intolerante ortodoxia católica inquisitorial ao ser queimado pela inquisição de Goa, na Índia, vem sendo discutida desde o século XVII, por ser ele a figura central da polêmica religiosa que motivou a criação da lenda em que se acusava Anchieta de ter auxiliado na morte do "Herege da Guanabara", quando se sabe que essa história é uma fraude.⁸ A deturpação histórica a respeito da pretensa morte de Cointa no Brasil teve origem após a publicação das duas primeiras biografias de José de Anchieta, que transformaram Cointa e o "Herege da Guanabara" em uma só pessoa: a preparada por Sebastião Beretário, editada em Colônia, na Alemanha, em 1617; e a escrita por Simão de Vasconcelos, impressa em Lisboa, em 1672.⁹

Boa parte da versão francesa da ocupação da Baía de Guanabara foi escrita por membros da expedição de Villegagnon, que nos legaram dois livros extraordinários: *As singularidades da França Antártica*, de André Thevet, publicado em 1557; e a *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry, editado em 1578. As obras desses aventureiros da França Antártica deixaram profundas marcas na cultura francesa desde o século XVI, ao colocar em cena o bom selvagem e o índio canibal ou antropófago. Foi então que Michel de Montaigne, nos *Ensaios*, formulou a sua teoria da alteridade sob o ponto de vista de um humanista da Renascença, com base nos relatos que descrevem o modo de vida dos índios cariocas, ou, nas próprias palavras de Montaigne: "Não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra."¹⁰

Não custa lembrar que as histórias do bom e do mau selvagem, do canibal ou do antropófago não são frutos somente dos livros de Thevet e Léry. Essa polêmica nasceu com Cristóvão Colombo no seu primeiro contato com os indígenas das Antilhas. Existe uma enorme galeria de exploradores, aventureiros e religiosos, como Américo Vespúcio, Hans Staden, Anchieta, Fernão Cardim e Gabriel Soares de Sousa que difundiram a imagem do selvagem brasileiro como antropófago, por terem vivido entre os índios ou por observarem atentamente os seus costumes.¹¹

⁸ PEREIRA, Paulo Roberto. João Cointha, um heterodoxo na França Antártica. In: *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 43: 19-37, 2005.

⁹ BERETTARI, S. J. Sebastianus. *Josephi Anchietae Societatis Iesu sacerdotis in Brasilia defuncti vita. Coloniae Agrippinae*, Kinchium, 1617. VASCONCELLOS, Simão de. *Vida do venerável padre José de Anchieta* (1672). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943, 2 vols, v. I, p. 132-135.

¹⁰ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 105.

¹¹ PEREIRA, Paulo Roberto. O índio brasileiro: o bom selvagem e o canibal. *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 189: p. 118-129, 2015.

A imagem do índio brasileiro como bom selvagem e canibal permaneceu na cultura francesa pelo menos até o século XVIII, quando a história dos tupinambás cariocas estimulou Jean-Jacques Rousseau nas suas formulações sobre justiça social e igualdade. Assim, a utópica visão do bom selvagem e canibal exerceu duradoura influência na história das ideias europeias, conforme assinalou Afonso Arinos de Melo Franco no seu clássico estudo sobre "as origens brasileiras da teoria da bondade natural".12

Os franceses não ficaram sozinhos nos relatos que descrevem a luta que se travou na Baía de Guanabara. Anchieta, com o seu olhar de humanista do Renascimento, escreveu a epopeia Os feitos de Mem de Sá (De gestis Mendi de Saa)¹³ que narra a heroica luta comandada pelo governador-geral para expulsar os ocupantes da França Antártica. Esse poema, escrito em homenagem ao governador-geral do Brasil, foi publicado em Coimbra, em 1563. Anchieta revela nessa obra o seu profundo conhecimento da cultura dos índios brasileiros, que aparecem plenamente humanizados. Essa epopeia possui duas referências inestimáveis para o estudioso do Brasil, pois é "o primeiro poema brasileiro impresso e, ao mesmo tempo, a primeira obra de José de Anchieta publicada". 14 O livro centraliza-se na figura de Mem de Sá no primeiro triênio de seu governo. Obra épica, redigida em latim, segundo o molde renascentista, Os feitos de Mem de Sá retrata as dificuldades dos colonizadores portugueses ao descrever a guerra travada contra indígenas nas capitanias do Espírito Santo e da Bahia; relata a morte do primeiro bispo do Brasil e, na última parte, narra a invasão do Rio de Janeiro pelos franceses liderados pelo almirante Villegagnon.

A presença de José de Anchieta na luta pela expulsão dos franceses da Guanabara e na fundação da Cidade do Rio de Janeiro, que constam do seu poema épico, confirma que já vinha de longe a sua vivência em momentos difíceis, como se observa, por exemplo, na sua carta de São Vicente, de 8 de janeiro de 1565, dirigida ao geral padre Diogo Laínes, em Roma. Nela o Apóstolo do Brasil relata os perigos por que passou e também as situações que envolviam seus sentimentos, tendo de manter a resistência e a obediência aos ditames da sua fé em uma terra em que abaixo do Equador não havia pecado. Dentre as provações deste homem de vida apostólica, hoje santo da Igreja, talvez a maior crise de angústia da sua vida tenha sido a luta para manter o voto de perpétua castidade quando, juntamente com Nóbrega, tornou-se prisioneiro dos tamoios em Iperuí. É que os índios, querendo ser generosos, lhes ofereceram mulheres. Anchieta, então, se viu obrigado a elaborar, em suas conversas com o cacique Pindobuçu que o protegia em sua própria maloca, um discurso a favor da abstinência sexual que ele e Nóbrega mantinham como baluarte moral dos jesuítas:

¹² FRANCO, Afonso Arinos de Melo. O índio brasileiro e a revolução francesa. 2º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

¹³ ANCHIETA, S. J. Padre Joseph de. *De gestis Mendi de Saa*. Poema dos feitos de Mem de Sá. Edição e tradução padre Armando Cardoso, S. J. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1986.

¹⁴ PEREIRA, Paulo Roberto. In: ANCHIETA, José de. De gestis Mendi de Saa: Edição fac-similar. Apresentação Eduardo Portella. Introdução Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1997, p. 9.

Praticando conosco muitas coisas assim das tocantes à paz, como de nossa vida. E sabendo que não tínhamos mulheres, se espantou muito, perguntando-nos: "E não as desejais, quando vedes algumas formosas?" Nós como resposta lhes mostramos as disciplinas com que se domava a carne, quando se desmandava a esses maus desejos, falando-lhe também dos jejuns, abstinências e outros remédios que tínhamos, e que tudo isto fazíamos por não ofender a Deus, que manda o contrário. 15

Esse voto de perpétua castidade dos jesuítas, representados, sobretudo, por Nóbrega e Anchieta, motivou Gilberto Freyre, com sua conhecida má vontade contra os inacianos, a chamá-los, com seu humor ferino, de "donzelões intransigentes", ¹⁶ por não transgredirem, como era corrente com outros clérigos, os votos de castidade.

Só em 1565, é que Estácio de Sá, sobrinho do terceiro governador-geral do Brasil, fundaria, em 1º de março, a Cidade do Rio de Janeiro, sendo a primeira missa rezada pelo padre Gonçalo de Oliveira, o único padre da expedição, acompanhado do irmão José de Anchieta, que só depois da fundação do Rio viajaria para Salvador para se ordenar padre.

A vida heroica de mártir do jovem capitão-mor Estácio de Sá é controversa. Deixemos de lado a polêmica e aceitemos a premissa de que mais vale a versão do que o fato, do contrário ficaria difícil aceitar que São Sebastião, o padroeiro da cidade do Rio de Janeiro, tenha ajudado, no dia 20 de janeiro de 1567, os portugueses a derrotarem definitivamente os franceses, dando assim à cidade uma segunda data de aniversário. Estácio de Sá veio para o Brasil em 1557 acompanhando seu tio que assumia o governo-geral. Participou das expedições contra os franceses e os tamoios no Rio de Janeiro: de 1560, 1565 e 1567. Antes da conquista definitiva do Rio, Estácio foi e voltou a Portugal em busca de recursos para enfrentar as forças que controlavam a Guanabara, que eram superiores às que seu tio possuía para vencer franceses e tamoios.

Nos fins de 1563, na cidade de Salvador, Mem de Sá nomeou Estácio de Sá capitão-mor para fundar a cidade do Rio de Janeiro. A sua pequena flotilha veio em direção ao Rio buscando recursos nas outras capitanias, particularmente na do Espírito Santo, onde recebeu o apoio de Arariboia, que embarcou com os seus temiminós que tinham sido levados pelos portugueses para esta capitania, após a expulsão de sua terra, Ilha de Paranapuã, por seus inimigos, os tamoios. Ao passar pelo Rio em fevereiro de 1564 mandou Estácio de Sá buscar em Piratininga Nóbrega e Anchieta e seguiu viagem para consertar os navios e conseguir reforços em São Paulo a fim de enfrentar franceses e tamoios. Em 22 de janeiro de 1565, a armada de Estácio de Sá partiu de São Paulo, chegando à Baía de Guanabara no final de fevereiro. Foi a primeira vez que

¹⁵ ANCHIETA, S. J., Pe. Joseph de. *Cartas*. Edição do Pe. Hélio Abranches Viotti, S. J. Op. cit. 1984, p. 216.

¹⁶ FREYRE, Gilberto. Casa-grande e senzala. Edição crítica Guillermo Giucci, Enrique Rodríguez Larreta e Edson Nery da Fonseca. Nota liminar Eduardo Portella. 1º edição. Madri: Coleção Archivos, 2002, p. 444.

no Brasil se uniram homens das capitanias da Bahia, Espírito Santo e São Paulo para expulsar definitivamente concorrentes europeus que tentavam se apossar da região.

É pela célebre carta do Apóstolo do Brasil, datada da Bahia, de 9 de julho de 1565, verdadeira certidão de nascimento da cidade, que ficamos sabendo como Estácio de Sá fundou, em primeiro de março de 1565, com a ajuda de índios, jesuítas, mamelucos e portugueses, a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro:

E assim todos juntos, em uma mesma maré, com grande alegria, entramos pela boca do Rio de Janeiro, começando já os homens de ter maior fé e confiança em Deus, que em tal tempo socorrera as suas necessidades. Logo ao seguinte dia, que foi o último de fevereiro ou primeiro de março, começaram a roçar em terra com grande fervor e cortar madeira para a cerca, sem querer saber dos tamoios, nem dos franceses. Mas como quem entrava em sua terra, se foi logo o capitão-mor a dormir em terra, dando ânimo aos outros para fazer o mesmo, ocupando-se cada um em fazer o que lhe era ordenado por ele, scilicet ("evidentemente", "naturalmente") cortar madeira e acarretá-la aos ombros, terra, pedra e outras coisas necessárias para a cerca, sem haver nenhum que a isso repugnasse. Desde o capitão até o mais pequeno – todos andavam e ocupavam em semelhantes trabalhos. 17

E, se não fosse o capitão-mor tão amigo de Deus e tão manso e afável, que nunca descansa de noite e de dia, acudindo a uns e a outros, sendo o primeiro nos trabalhos (...)

E basta-lhe chamar-se cidade de São Sebastião, para ser favorecida do Senhor, pelos merecimentos do glorioso mártir, e acrescentada de Sua Alteza, que lhe tem tanta devoção e obrigação.

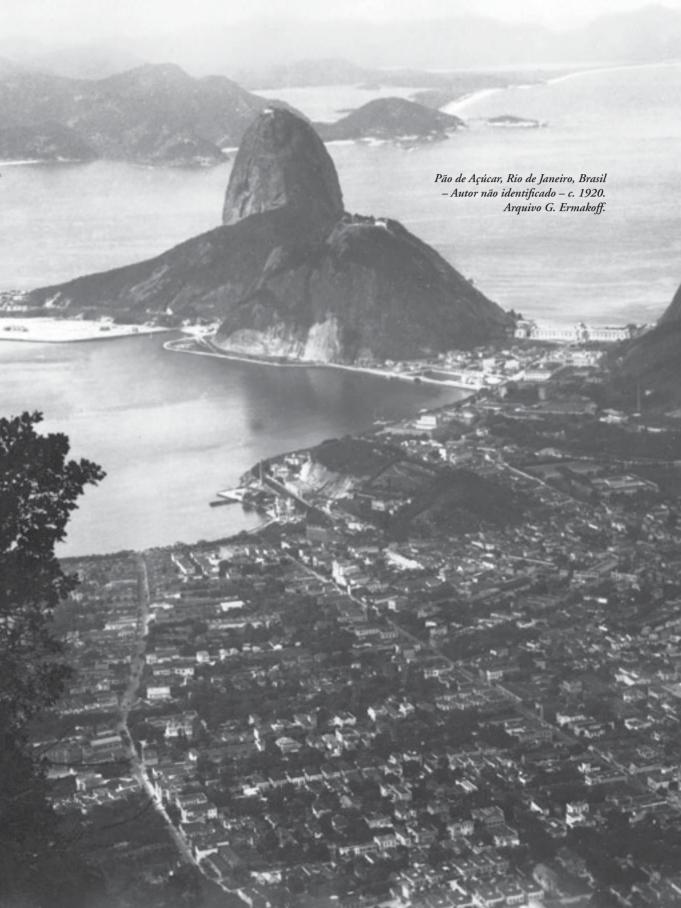
Esta é a breve informação do Rio de Janeiro.

O Mínimo da Sociedade de Jesus, José. 18

PAULO ROBERTO PEREIRA. Doutor em Letras pela UFRJ. Professor de Literatura Brasileira na UFF. Curador da exposição: "500 Anos de Brasil na Biblioteca Nacional". Organizou, entre outras publicações, Os três únicos testemunhos do descobrimento do Brasil (1999); Brasiliana da Biblioteca Nacional – Guia das fontes sobre o Brasil (2001); As comédias de Antônio José, O Judeu (2007); Obra completa de Euclides da Cunha, edição do centenário (2009); Cartas chilenas, de Tomás Antônio Gonzaga (2013). Membro da Academia Carioca de Letras - cadeira 19 (e-mail: paulorobertopereira08@gmail.com).

¹⁷ ANCHIETA, S. J., Pe. Joseph de. *Cartas*. Edição do Pe. Hélio Abranches Viotti, S. J. Op. cit. 1984, p. 260.

¹⁸ ANCHIETA, S. J., Pe. Joseph de. Cartas. Edição do Pe. Hélio Abranches Viotti, S. J. Op. cit. 1984, p. 264.



RASTROS DE UMA CIDADE: MARCAS (DE JOÃO) DO RIO RENATO CORDEIRO GOMES

Aí verão, talvez, que eu tentei ser o reflexo tumultuário de transformações e que, nos meus livros, não está a obra-prima, mas em todos os aspectos morais, mentais, políticos, sociais, mundanos, ideológicos, práticos – a vida do Rio...

(João do Rio)

citação de Paulo Barreto/João do Rio, em epígrafe é uma tentativa de síntese da vasta obra do próprio jornalista-escritor, ao refletir sobre o teor de seus textos que elegiam a cidade do Rio de Janeiro como grande protagonista. O reflexo de que fala relaciona-se à imagem do "espelho", uma recorrência de seus escritos, que incorporam o dado documental, próprio da crônica, mas hibridizado com o ficcional, também presente em seus contos, romances e peças de teatro. O reflexo começa com o próprio pseudônimo – João do Rio –, que engoliu o nome próprio e o uniu ao nome da cidade. Ao falar da vida do Rio, recolhendo-lhe as marcas, reflete a experiência urbana do próprio sujeito. A consciência crítica – traço moderno – comanda a lúcida visão que tem de seus livros, que muitas vezes selecionava e ordenava, nessa nova materialidade, o que antes publicara nos jornais e revistas ilustradas. Em seus textos, o Rio era a Cidade-Espelho, assim denominado em crônica do jornal *O Paiz*, de 06/03/1920, metáfora que se desdobra na citação da epígrafe. No reflexo do espelho, há um regime de superfície, o jogo de máscaras (outra recorrência em João do Rio), que se atrela ao artifício da ficção.

João do Rio declarou que sua obra só poderia ser vista, em conjunto, dentro de dez anos. Foi preciso bem mais que isso para que se percebesse que Paulo Barreto, com seus mais de dez pseudônimos, ia realizando um tratado de psicologia urbana centrado no Rio de Janeiro, além de possibilitar recolher os rastros da vida vertiginosa de uma modernidade periférica, que se espelhava na Paris modernizada pelo barão de Haussmann. Aqui, as reformas de Pereira Passos

também tinham em mira a construção de uma cidade "moderna", porque executada, física e ideologicamente pelos letrados, fossem estes os engenheiros, funcionários da Razão, ou higienistas, fossem os cronistas que a tematizavam neste outro canteiro de obras constituído pela imprensa da época (Neves, 1991). Deixavam, porém, os mutilados da *Belle Époque*, como expressou Arnoni Prado (1983).

A intervenção na ordem do real indica, contudo, que a cidade real não se confunde com a cidade escrita, na ordem dos signos, embora haja relações entre elas. "Se a cidade real – diz Beatriz Sarlo (2009, p. 146-147) – pressiona sobre a ficção por sua força simbólica e seu potencial de experiência, não se restringe àquela representada pela literatura, mas também pelo jornalismo, pela crônica de costumes, pelo discurso ensaístico etc. Na cidade escrita, a função literária e ficcional é tão forte como a referencial"...

É praticando um gênero híbrido como a crônica, misto de ficção e referencialidade, que João do Rio irá produzir o Rio de Janeiro escrito, num momento de mudança. Sua produção veiculada em primeira instância em jornais e revistas, e posteriormente em livros (a mudança de suporte material é de suma relevância para a produção de sentido – ver Novaes, 2015): são "inventários de signos textuais": "Nomear uma cidade é garantir um *locus*" (Sarlo, 2009, p. 148).

Dotado de aguda consciência de artista e jornalista, que sabe que produz para o mercado e para a posteridade (daí a distribuição de rastros, vestígios), Paulo Barreto desdobra-se em outros nomes. Faz-se múltiplo, para registrar o que está destinado a desaparecer, mas que deixa restos, resíduos: "Olhai os mapas das cidades modernas. De século em século a transformação é quase radical", diz em *A alma encantadora das ruas* (1908). Como repórter, abandonou as reflexões de gabinete e revolucionou o jornalismo carioca, adotando a reportagem, o inquérito e a entrevista, quando ia atrás da notícia, estivesse ela nas ruas, nos morros, no meio político, nos espaços da boemia ou nos salões. Para vender seus escritos, Paulo Barreto adota pseudônimos como disfarce com que vai ao mercado de bens simbólicos. "O pseudo-eu é um produtor de textos, um operário discursivo, que não se confunde com o sujeito da obra. Assim, o cronista preserva o Artista" (Antelo, 1989, p. 26). Intensifica o gosto e o prazer do disfarce em seus mais de dez pseudônimos: multiplica-se para conquistar o mercado...

"O Rio de Janeiro vive na obra de Paulo Barreto. A cidade foi variando de alma e de fisionomia, mas o escritor acompanhou-a, a todos os instantes. Sua obra é o reflexo da vida carioca em vinte anos de civilização em marcha (...). A tradição vestindo-se com uma roupa de ideias mandada buscar à Europa" – escreveu Ribeiro Couto.

Tal qual a moda, as cidades também elegem os seus modelos e tentam apagam as diferenças. "De súbito, da noite para o dia, compreendeu-se que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é esforço despedaçante de ser Paris", constata Joe, em crônica da coluna "Cinematographo", da *Gazeta de Notícias*. Nesse texto em que lamenta a demolição do velho mercado, em nome do progresso, ressalta serem o característico, o local, o típico, o exótico de cada urbe a legitimação da

identidade, que o cosmopolitismo viera destruir. O progresso e seus correlatos nivelam cidades, almas, gostos, costumes, moda. Diz o cronista: "Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas", para registrar que dos escombros do velho Rio "surgiu a urbs conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem de outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose".

Em busca de apoteose, o Rio desfaz-se e refaz-se de acordo com o modelo europeu. A imprensa, com raras exceções, a exemplo de Lima Barreto, exalta as operações de "cirurgia urbana" (a expressão é de João do Rio). Na base do artificialismo da cópia, inaugura-se o mundo do chic e do smart, registrado também na crônica mundana de Figueiredo Pimentel, na Gazeta de Notícias, na coluna "Binóculo", em que cunhou o slogan "o Rio civiliza-se", emblematizado na Avenida Central.

A atitude de Paulo Barreto, em relação ao processo de modernização, parece ser um tanto contraditória. Uma frase do pseudônimo Godofredo de Alencar, próxima de um aforismo de manifesto que equivale a uma atitude que permeia a vida e obra de João do Rio. Diz ela, em sua parte final: "Nas sociedades organizadas interessam apenas: a gente de cima e a canalha. Porque são imprevistos e se parecem pela coragem dos recursos e a ausência de escrúpulos (Rio, 1920, p. 126).

Daí, a face dupla de seus escritos, em que o foco ora se dirige para a vida mundana da "gente de cima", ora para as figurações da miséria, a "canalha" com seus imprevistos, para encenar os escombros que as fachadas modernizantes tentavam esconder. Ao lado do "cronista adandinado", desponta "o radical de ocasião", para usar as expressões de Antonio Candido (1980. p. 83-94). E como repórter moderno, interessa-se pelo avesso do Rio para decifrá-lo. Radical de ocasião é marca ideológica que o crítico valoriza no repórter, mas que assim é por contraste com o cronista dos salões: facetas que se completam. De qualquer forma João do Rio que se traveste de José Antônio José, ou Joe, ou outras máscaras, não deixa de pretender representar o radical chic, quando lhe convém, emulando no calor dos trópicos seus modelos "adandinados" Oscar Wilde e Jean Lorrain. Se, por um lado, adere à euforia da modernização e do progresso, atraído pelo mundo da técnica, dos aparatos modernos, a exemplo do cinematographo e do automóvel, por outro, escreve contranarrativas disfóricas sobre os excluídos de uma modernização periférica.

João do Rio persegue, portanto, a diversidade cultural e espacial da cidade, atitude que também comanda as crônicas-reportagens reunidas no volume A alma encantadora das ruas (1908), muitas delas já editadas nas séries "A pobre gente / Entre mendigos" e "A vida na cidade", ambas na Gazeta de Notícias (ver Rodrigues, 1994).

O texto de abertura - "A rua" - tematiza o objeto das reportagens: o espaço público partilhado por todos, o espaço da diversidade, da diferença, "a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas", nas palavras do autor. Para reportar as figurações da rua, elege a metáfora biológica do corpo, que permite ler a cidade como algo familiar e instantaneamente apreensível. A leitura apoia-se em pontos de referência concretamente miméticos, ou culturalmente ligados à tradição, em que o narrador se ancora em seus trajetos urbanos. Na cidade em mudança, vai buscar a matéria de suas reportagens: o crime, a miséria, o delírio, os mistérios, as artes e tradições populares, que iam desaparecendo por ação de um cosmopolitismo patrocinado pelo Projeto Oficial.

Para captar a alma encantadora da rua e, por tabela, da cidade, é preciso flanar. Para compreender a psicologia das ruas, "é preciso ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com o perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar". O olhar inteligente do flâneur dirige, então, seu foco móvel para fragmentos mais específicos do Rio de Janeiro, a grande personagem de A alma encantadora das ruas. Traça o perfil físico e moral da rua, considerando-a "um ser vivo, tão poderoso que consegue modificar o homem insensivelmente e fazê-lo seu escravo delirante". Registra, então, numa primeira seção, "o que se vê nas ruas", recortando da variedade dos aspectos urbanos o pitoresco, o de certa forma exótico, se visto em relação ao universo das avenidas, como as pequenas profissões, os músicos ambulantes e os tatuadores; os fumadores de ópio, vício mais brutal que o éter da aristocracia, que encontrara guiado por um amigo, "num pardieiro da Cosmópolis", ali na cidade velha, nas ruas da Misericórdia e D. Manuel; os vendedores de orações, "essas fantasias do Pavor ignorante", e os papa-defuntos, os chamados "urubus urbanos"; os pintores populares e os de tabuletas de reclame, "escudos bizarros da cidade"; e o carnaval, na crônica "Os cordões", em que o narrador se desdobra em um alter ego, para opor o carnaval europeizado dos salões, dos corsos e das batalhas de confete incentivados pelas autoridades cariocas ao carnaval popular de influência africana, dos cordões que "são os núcleos irredutíveis da folia carioca, que brotam mais vivos e são antes de tudo bem do povo, bem da terra, bem da alma encantadora e bárbara do Rio".

Se nessa seção do livro a ênfase cai sobre a constatação do pitoresco, vai, aqui e ali, insinuando a dicção de denúncia que eclodirá na parte seguinte "Três aspectos da miséria", em que João do Rio se torna um "radical de ocasião", dirigindo o foco da atenção para o que chama de "entulho humano", "a pobre gente". Constata o desconhecimento dessa outra paisagem humana do mundo do trabalho, nada exótico, que o progresso camufla. É o que denuncia em "Trabalhadores da estiva". O mesmo diapasão continua ao escrever sobre a face obscura da cidade em "A fome negra", ou em textos de outros livros, a exemplo de "As crianças que matam" (de *Cinematographo*, 1909), ou "Os livres acampamentos da miséria" (de *Vida vertiginosa*, 1911), relato de uma visita noturna ao morro de Santo Antônio, onde surgia uma favela, "aquela curiosa vila da miséria indolente", "o arraial da sordidez alegre, livre de todas as leis".

Sem invalidar a atitude de denúncia em relação à miséria da "outra cidade", que pôde observar como repórter-*flâneur*, atraído pela curiosidade, é como "gente *chic*", como dândi,

ou como jornalista que João do Rio visita esse outro lado do Rio, com o qual não se identifica. Deste modo, não faz mais que repetir uma lei do universo impostado da arte, realocando nos tristes trópicos um gesto aristocratizante dos decadentistas. É também para imitar Paris que ele registra os círculos do pavor que estavam ao pé, em nada impedindo, paradoxalmente, a atração por esse mundo degradado e degradante, que ele, marcado pela hiperestesia, pode também denunciar. Sem abdicar de sua máscara de dândi, João do Rio podia dar-se o luxo de visitar o submundo carioca, quando pode mostrar-se como radical de ocasião, que expressa, em forma de denúncia, o avesso do Rio Art Nouveau. A Cidade-Espelho também pode refletir os seus escombros, por sua vez esquadrinhados na crônica de João do Rio, que, num comércio entre realidade e ficção, testemunha as mazelas de uma época que os "encantadores" viviam como se fossem somente tempos eufóricos, como nomeia Antônio Dimas, ao analisar a revista Kosmos.

Se de um lado se prendia ao insólito e às figurações da miséria, por outro encena o cronista-dândi que constrói a Frívola City (a expressão é do próprio João do Rio) dos salões. Ou, para repetir os termos com que ele nomeava as duas pontas da sociedade que lhe interessavam: de um lado a "canalha" e do outro "os encantadores".

Essa dupla face da mesma moeda corresponde à impostação e aos artifícios do dândi. "Se vem dele toda a pompa gestual, o cuidado com o figurino e a pose premeditada, vem dele também a atração pela miséria e pelo submundo, isto é, pela outra face do esteticismo decadente que vê no bizarro noturno a beleza esquecida pelo aformoseamento da cidade" (Levin, 1996, p. 141-142). Há, portanto, um duplo fascínio pelo brilho dos salões e pela desgraça humana, pela perversidade, pela criminalidade, de cujas cenas ele recorta os aspectos aos quais atribui valor artístico, dando ênfase às sensações quase sempre exacerbadas. A rua e os salões constituem os espaços de onde recolhe o dado do cotidiano, que não deixa de representar a realidade objetiva que a crônica registra, mas ao mesmo tempo permite a estetização que comove, sem, entretanto, anular o senso de realidade, quer se trate da denúncia social, quer da ironia e do cinismo com que vê o mundo do luxo e da *féerie* que também o deslumbra.

Esta última faceta tem seu espaço privilegiado na coluna "Pall-Mall Rio", assinada com o pseudônimo José Antônio José, surgida em O Paiz, em 25/09/1915, e que dura, com intervalos, até 04/01/1917: o cronista mundano escreve essa coluna-espelho do grand monde dos elegantes cariocas, os encantadores, que também frequentam a seção "A Semana Elegante" da Revista Ilustrada, e protagonizam o romance A profissão de Jacques Pedreira (1911).

As múltiplas facetas da obra do múltiplo Paulo Barreto combinam-se no certamente mais ambicioso projeto do autor, o de elaborar um tratado ficcionalizado de psicologia urbana, posto em prática na organização nada aleatória de seus livros, que selecionava e reordenava o material publicado na imprensa. Se tais facetas podem parecer contraditórias, compõem, no entanto, os reflexos do "delicado espelho bisauté" (a imagem é de João do Rio), em que convivem os contrários.

Construindo um enredo com essas experiências ficcionais, Paulo Barreto, *aliás*, João do Rio, se constrói pela escrita, enquanto "figura de romance como todas as figuras reais", enlaçando o estilo da existência e o estilo da obra. Com as múltiplas assinaturas, assume a face dupla: a seriedade e a frivolidade, e acaba por construir uma espécie de autorretrato por meio da escrita de si mesmo e da imagem espelhada da cidade que incorpora ao seu nome. A cidade do Rio de Janeiro, também em metamorfose como um palco em que se monta uma máscara-figurino de uma mistificação do moderno, convoca o Artista para representar travestido de jornalista.

Como um homem de imprensa que escreveu nos principais jornais do Rio de Janeiro, João do Rio vai disseminando em seus textos "rastros" da cidade que se metamorfoseava. Esses restos verbais sempre ameaçados de serem apagados ou de não serem mais reconhecidos como signo de algo que assinala (Gagnebin, 2012, p. 27) são recolhidos pelo repórter, enquanto signos de uma cidade que se transformava pela ação do Bota-abaixo das picaretas regeneradoras. Ao abrir mão de produzir uma obra-prima (é impressionante a consciente autocrítica do escritor), quando fala, especificamente, em relação aos seus livros, declara o que o mobiliza: representar, numa dicção realista, o reflexo tumultuário de transformações da vida do Rio, em todos os aspectos morais, mentais, políticos, sociais, mundanos, ideológicos, práticos. No espelho textual, arquivam-se as marcas de João do Rio, que são rastros de uma cidade.

BIBLIOGRAFIA:

ANTELO, Raúl. João do Rio: o dândi e a especulação. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1989.

CANDIDO, Antonio. Radical de ocasião. Teresina etc. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

LEVIN, Orna Messer. As figurações do dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Ed. Unicamp, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar rastros, recolher restos. SEDLMAYER, Sabrina; GINSBURG, Jaime (orgs). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Renato Cordeiro. João do Rio: vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / RioArte, 1996.

. João do Rio por Renato Cordeiro Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

MAGALHÁES Jr., Raymundo. A vida vertiginosa de João do Rio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

NEVES, Margarida de Souza. Brasil, acertai vossos ponteiros. In: **Brasil, acertai vossos ponteiros**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 1991.

NOVAES, Aline da Silva. **João do Rio e seus cinematographos:** o hibridismo da crônica da *Belle Époque*. Rio de Janeiro: Maud, FAPERJ, 2015.

PRADO, Arnoni. Mutilados da *Belle Époque*. Notas sobre as reportagens de João do Rio. In: SHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. Paris: Granier, 1908.

- —. Cinematographo: chronicas cariocas. Porto: Chandron de Lello & Irmão, 1909.
- —. Vida vertiginosa. Paris: Garnier, 1911.
- —. **Psicologia urbana:** O amor carioca. O figurino. O *flirt*; A delícia de mentir. Discurso de recepção. Paris: Garnier, 1911.
- -. Crônicas e frases de Godofredo de Alencar. Lisboa: Bertrand, 1916.
- -. *Pall-Mall Rio* de José Antônio José: o inverno carioca de 1916. Rio de Janeiro: Villas Boas, 1917.

RODRIGUES, João Carlos. João do Rio: catálogo bibliográfico. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento-Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1994.

SARLO, Beatriz. La ciudad vista: mercancias y cultura urbana. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.



RENATO CORDEIRO GOMES, doutor em Letras pela PUC-Rio, onde é professor associado do Depto. de Comunicação Social e do Programa de Pós-graduação "Literatura, Cultura e Contemporaneidade", do Depto. de Letras. Pesquisador 1A do CNPq e coordenador--adjunto da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses. Autor, dentre outros, de Todas as cidades, a cidade (2ª ed, 2008); João do Rio: vielas do vício, ruas da graça (1996); João do Rio por Renato Cordeiro Gomes (2005).



FILÓLOGOS CARIOCAS POR ADOÇÃO RICARDO CAVALIERE

A Marcus Vinicius Quiroga, poeta e amigo, carioca adotado por Copacabana.

iz a sabedoria popular que a diferença entre os amigos e os parentes é de que os primeiros podemos escolher. Fato análogo ocorre acerca dos lugares em que nascemos e vivemos: se não podemos determinar onde será nosso parto, ao menos cabe-nos o arbítrio de decidir onde fincaremos raízes. No caso dos filólogos, entre os mais expressivos, não são poucos os que nasceram no Rio de Janeiro, tais como Manuel Pacheco da Silva Júnior (1842-1899) e Serafim da Silva Neto (1917-1960). Entretanto, como o Rio tem a tradição de acolher a todos de braços abertos – e isso, diga-se, bem antes do icônico Cristo Redentor –, a histórica dos estudos linguísticos brasileiros revela-nos serem muitos os filólogos cariocas nascidos em outras paragens, digamos "cariocas de coração", adotados por esta cidade que a tudo resiste com denodo e resiliência.

Pode-se mesmo afirmar que o Rio e a Filologia combinam bem, se considerarmos o número respeitável de filólogos cariocas que despontaram no cenário acadêmico nacional e os tantos outros que ganharam projeção internacional. Ao lado dos já aqui citados Pacheco da Silva Júnior e Serafim da Silva Neto, poderíamos referir a Mário Barreto (1879-1931), Antenor Nascentes (1886-1972), Carlos Henrique da Rocha Lima (1915-1991), entre outros. Diga-se, aliás, que, coincidentemente ou não, o primeiro gramático brasileiro que descreveu a língua portuguesa em letra de forma, Antônio de Moraes Silva (1775-1824), era um carioca orgulhoso de suas origens, a julgar pelo zelo com que assim se declarava publicamente¹.

¹ Efetivamente, no frontispício do *Dicionário da língua portuguesa*, Moraes Silva se identifica como "natural do Rio de Janeiro", não obstante pouco tempo tenha vivido na cidade que viria a ser a sede do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (cf. Silva, 1813[1789]).

Com efeito, desde a publicação do *Epítome de gramática da língua portuguesa* (1806), escrito pelo mesmo Morais Silva, à nova edição refundida da *Moderna gramática portuguesa*, de Evanildo Bechara, trazida a público em 1999, passam-se dois séculos de Filologia no Brasil que testemunham o crescente florescer de uma rica e variada estirpe de cariocas, sejam os "da gema", filhos de pais cariocas, sejam os "da clara", cujos pais escolheram o Rio de Janeiro para fixar domicílio, ou mesmo os "adotados", já que, nascidos em outras terras, aqui chegaram pelas trilhas que a vida vai abrindo ao longo do caminho. A esses últimos dedicamos estas linhas, um modo afetivo e reverencial de agradecer-lhes a feliz opção pela Cidade Maravilhosa.

Reconheça-se, a bem da verdade, que esse convívio harmonioso e fecundo entre o filólogo e o Rio de Janeiro não se faz sentir senão a partir da segunda metade do século XIX, quando os ares republicanos fomentavam grande ebulição no cenário político e intelectual, de que, em certa medida, resultou o engrandecimento do Imperial Colégio Pedro II como centro de estudos humanísticos. Antes – não podemos esquivar-nos às evidências que a História impõe – a situação da cidade beirava o caos urbanístico e a desordem institucional, vicissitudes que fomentavam descrença e mesmo desânimo quanto ao futuro da sede da Corte.

Com efeito, o panorama do Rio de Janeiro a partir da Independência não era propício à implementação de projetos educacionais exitosos, razão por que se verifica flagrante crescimento de centros fomentadores de vida intelectual, em particular no tocante aos estudos humanísticos e notadamente linguísticos, em províncias afastadas da capital, tais como a do Maranhão e a do Rio Grande do Sul. Sobre o fato, dispõe-se de algumas evidências de caráter social, cuja avaliação, decerto, pode explicar essa inexpressiva participação do Rio de Janeiro na construção da vida intelectual brasileira nos primórdios da instalação do Primeiro Império.

Não são poucos os depoimentos – leiam-se, sobretudo, os textos *Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo* (1938), de Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), e *História do Brasil: desde o período da chegada da família real de Bragança em 1808 até a abdicação de D. Pedro I em 1832* (1943), de João Armitage (1807-1856) – de que o Rio de Janeiro, no início do século XIX, gozava de má reputação. O botânico francês, reconheça-se, modera a crítica ao desconcerto urbano, com referências elogiosas à paisagem idílica que o Rio ostentava, como se lê neste trecho (1938, p. 20):

Nada no mundo, talvez, haja tão belo quanto os arredores do Rio de Janeiro. Durante o verão, é o céu, ali, de um azul escuro que no inverno se suaviza para o desmaiado dos nossos mais belos dias de outono. Aqui, a vegetação nunca repousa, e em todos os meses do ano, bosques e campos estão ornados de flores.

Florestas virgens, tão antigas quanto o mundo, ostentam sua majestade às portas da capital brasileira a contrastarem com o trabalho humano.

As casas de campo, que se avistam em redor da cidade, não têm magnificência alguma; pouco obedecem às regras da arte, mas a originalidade da sua construção contribui para tornar a paisagem mais pitoresca.

Quem poderá pintar as belezas ostentadas pela baía do Rio de Janeiro, esta baía que, segundo o almirante Jacob, tem a capacidade de todos os portos europeus juntos? Quem poderá descrever aquelas ilhas de formas tão diversas que de seu seio surgem, essa multidão de enseadas a desenhar-lhes os contornos, as montanhas tão pitorescas que as emolduram, a vegetação tão variada que lhes embeleza as praias?!

O depoimento de Saint-Hilaire, entretanto, não deixa camuflar certa crítica à inoperância da administração real para pôr ordem na cidade-símbolo de uma nação emergente, conforme se corrobora nas impressões de Horace Émile Say (1794-1860), que, chegado ao Rio em 1815, empreendeu relações comerciais em terras cariocas durante vinte e cinco anos. Afirma Say, sobre a sede da Corte, quando da Independência: "O Príncipe D. Pedro, jovem, sem experiência, recebeu não mais que uma educação deveras incompleta e foi entregue precocemente a todas as desordens de uma corte corrompida, poucos meios dispunha em mãos para exercer o poder" $(1839, p. 74)^2$.

Descontados os exageros, não se pode negar que o cenário sociocultural do Rio de Janeiro já não ia muito além de um desalentado marasmo até pouco antes chegada da Família Real no início do século XIX, visto que as forças de desenvolvimento social sucumbiam à quase absoluta falta de investimento estatal. E semelhante quadro não se modificaria expressivamente até o fim do Primeiro Reinado, não obstante os esforços efetivos do Príncipe Regente D. João em prover maior lastro econômico e cultural ao "Novo Portugal" mediante as por demais conhecidas medidas de seu governo: o estímulo ao estabelecimento de indústrias, a construção de estradas, reformas em portos, a publicação do Alvará de 1 de abril de 1808, que liberava a criação de manufaturas no Brasil, a criação do Banco do Brasil e instalação da Junta de Comércio, estas no plano econômico, bem como a acolhida da Missão Francesa, a criação do Museu Nacional, da Biblioteca Real, da Escola Real de Artes e do Observatório Astronômico em órbita cultural.

Não se há de negar, pois, que a incipiente infraestrutura da Corte, dir-se-ia até mesmo deteriorada no tocante às bases das relações institucionais, teria conferido às províncias afastadas melhores condições para desenvolvimento de trabalhos individuais no tocante à língua e à didática do português em nível elementar. Tal fato contribuiu para o enriquecimento da vida cultural e intelectual no Nordeste e no Sul do País. Basta verificar que os dois primeiros

² No original: Le prince don Pèdre, sans expérience, n'ayant reçu qu'une éducation fort incomplete et s'étant abandonné de bonne heure à tous les désordres d'une cour corrompue, avait peu de moyens dans les mains pous se saisir du pouvoir.

educandários brasileiros de boa qualidade foram fundados em terras nordestinas: o Liceu Provincial de Pernambuco, criado em 1825 por José Carlos Mayrink da Silva Ferrão (1771-1846) em 1825, e o Ateneu Norte-Riograndense, fundado em 1834 pelo presidente da província Basílio Quaresma Torreão (1787-1867)³.

Não estaremos falseando a verdade se afirmarmos que a efervescente produção filológica brasileira, na forma de gramáticas e obras didáticas para o ensino do vernáculo, situa-se nas províncias nordestinas até pelo menos o final dos anos 1860, época que nos legou nomes maranhenses como o do padre Antônio da Costa Duarte (?-?), Felipe Benício Conduru (1818-1878) e Francisco Sotero dos Reis (1800-1871), a par do alagoano Alexandre Passos (1808-1878). Do Rio Grande do Sul, desponta o talento filológico de Antonio Alves Pereira Coruja (1806-1889), cuja turbulenta atividade política o obriga a mudar com a família para o Rio de Janeiro, que à época já se podia com justiça denominar "cidade maravilhosa", onde fundou o Liceu Minerva. Infelizmente, os ares cariocas não o livraram de uma desastrada vida empresarial que o levou à indigência.

Como explicar, pois, o fato de esta cidade que hoje tanto nos encanta, a despeito das agruras de uma patologia social endêmica, ter superado os reveses e chegado ao esplendor de uma presença sem par no conjunto das metrópoles brasileiras? Iniciemos a resposta a essa pergunta observando que a formação de cérebros em terras brasileiras só se consolidaria a partir da segunda década do período imperial, quando o país passa a contar com escolas de bom nível e algumas faculdades em áreas de conhecimento mais prestigiadas, como o Direito e a Medicina. Dessa nova ordem, beneficiam-se nomes como Álvares de Azevedo (1831-1852), formado em Direito na cidade de São Paulo, Laurindo Rabelo (1826-1864), médico bacharelado na Bahia e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), formado médico no Rio de Janeiro (cf. Bosi, 1978).

No caso do Rio de Janeiro, o ano de 1837 é decisivo, pois nele se funda o Imperial Seminário São Joaquim (na verdade, uma modernização do antigo e assistencial Colégio dos Órfãos de São Pedro, criado em 1739), por obra de Bernardo Pereira de Vasconcelos (1795-1850), grande estadista e conselheiro do Império. Mais tarde, com a República, o educandário passa a denominar-se Ginásio Nacional, para finalmente, já no século XX, passar a Colégio Pedro II. A partir da segunda metade do século XIX, cresce uma onda de europeização do Rio de Janeiro, com o crescimento das livrarias, a ampliação dos projetos urbanísticos e o surgimento da *inteligentzia* que discutia com crescente fundamentação e ânimo os problemas do Império e abria uma bifurcação para as ideias republicanas e antiescravistas trazidas pelos ventos da modernidade.

A nova ordem educacional da Corte, entretanto, em que se inscrevia a excelência institucional do Colégio Pedro II, não resolveu de imediato os graves problemas atinentes ao ensino

³ Além destes educandários, cite-se o Liceu da Paraíba e da Bahia, ambos criados em 1836 (HAIDAR, 1972, p. 22; MATTOS, 1990, p. 202-203).

primário, de que decorria uma indesejável antinomia entre "a torre de marfim" do grande educandário humanista e a "casinha de sapê" em que residiam as escolas de instrução pública primária, na verdade construções denominadas "casas escolares", que não raro serviam de residência aos docentes e cujos aluguéis eram diretamente descontados no pagamento dos salários⁴. Indiscutível, entretanto, o crescimento expressivo do número de estabelecimentos escolares no período de 1844 a 18895, anos em que a República herda do governo imperial dezenas de estabelecimentos dedicados ao ensino básico, inclusive um curso noturno gratuito para o sexo feminino oferecido nas dependências do Imperial Colégio Pedro II. Ressalte-se, a título de curiosidade, que ministrava as aulas de português nesse curso o professor Maximino de Araújo Maciel (1866-1923) (cf. Sauer, 1889), filólogo que se inclui entre os cariocas por adoção, mais conhecido por sua atuação como docente do Colégio Militar do Rio de Janeiro.

Não há como negar que o magnetismo irresistível do Colégio Pedro II, cuja magnificência intelectual pontificava em uma terra ainda desprovida de universidades, constituiu o principal motivo da migração de eminentes cérebros humanistas para o Rio de Janeiro, advindos das variadas províncias afastadas que tanto contribuíram para o fomento do ensino e da investigação nos anos mais incipientes da vida nacional. No campo da Linguística e da Filologia, o Rio de Janeiro acolhe, com o calor afetivo que até hoje corre pelas veias do carioca, inúmeros nomes que deixariam obras de presença obrigatória em nossas estantes. Por sinal, em certos casos, se não acolheu o homem, acolheu o nome, conforme aconteceu com o maranhense Francisco Sotero dos Reis, que, embora jamais tenha contemplado as águas então cristalinas da Baía da Guanabara, logrou tornar-se nome de uma rua na região da Praça da Bandeira, outrora muito bem frequentada.

Os filólogos que se deslocaram para a cidade maravilhosa a partir do último quartel do século XIX fundaram as bases de um pensamento linguístico que se expandiu e modificou significativamente no devir do tempo, alguns injustamente esquecidos pelos novéis projetos de pesquisa linguística, outros aqui e ali lembrados em uma referência fortuita. No rol desses cariocas adotados podem-se incluir nomes de várias antigas províncias do Império e atuais estados da República.

Do Rio Grande do Sul, chega ao Rio de Janeiro o já aqui citado gramático Antônio Álvares Pereira Coruja, após um breve período no cárcere em decorrência de sua participação na Revolução Farroupilha de 1835. Desloca-se para o Rio em 1837 a fim de implementar profícua atividade política e intelectual, tendo mesmo obtido a bênção de ganhar dinheiro com o magistério e de haver integrado o corpo de instituições então emergentes e de crescente prestígio

⁴ Sobre o fato, leia o excelente estudo de Schueler (2005) e Lopes (2012). Outra causa para o "atraso" do ensino na Corte é apontada por Antonio Severino da Costa: a falta de remuneração aos delegados e inspetores da instrução pública na cidade. O cargo, "honroso e respeitável", era oferecido a advogados e funcionários públicos, os quais precisavam dedicar-se a seus afazeres, alheios às tarefas de fiscalização (1872: 210).

⁵ Consultem-se, a respeito, os dados fornecidos por Haidar (1972).

social, tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Sociedade Imperial Amante da Instrução. Como a sina dos professores não costuma falhar, morreu indigente, após uma série de malsucedidos negócios e empreendimentos (cf. Porto-Alegre, 1917).

De Sergipe recebe o Rio de Janeiro o também já aqui referido Maximino Maciel, que atuou principalmente no Colégio Militar, cuja *Gramática descritiva* (1922[1894]) alcançou mais de dez edições. Médico e advogado, além de filólogo reconhecido pela erudição, Maximino era figura popular no Rio de sua época por ostentar nos dedos da mão esquerda os dois anéis de grau, com o rubi da formação jurídica e a esmeralda da formação médica. Como na ocasião, durante a noite, os bondes possuíam lanternas de várias cores que indicavam as linhas – cor vermelha, bonde de Vila Isabel; cor verde, bonde do Engenho Novo –, Maciel era conhecido como "doutor Vila-Isabel Engenho Novo". Se o reconhecimento do Rio de Janeiro atribuiu nome de filólogos geograficamente afastados a logradouros públicos, caso de Sotero dos Reis, evidentemente haveria de também consagrar os que aqui fincaram raízes, razão por que hoje podemos visitar uma bucólica e tipicamente suburbana Rua Maximino Maciel no bairro de Quintino Boicaúva.

Também de Sergipe, chega ao Rio de Janeiro o notável João Ribeiro (1860-1934), polígrafo de excepcional presença na vida intelectual brasileira, cujos textos expressam o raro equilíbrio do fazer científico com o veio humanístico, como percebemos inclusive nos defeitos que ordinariamente se lhe atribuem: a volubilidade e a imagística. Volúvel, até mesmo contraditório, diz-se, porque cometeu o indesculpável crime de rever antigas posições filológicas, saindo de um indisfarçável pendor purista no início de carreira para a flagrante tendência liberal no avançar da idade. Imagístico porque não hesitava em abrir as janelas do espírito em seus preciosos estudos sobre fraseologia do português (cf. Cavaliere, 2014). Para não ficar a reboque de seu conterrâneo Maximino Maciel, Ribeiro também logrou perpetuar o nome em um logradouro do Rio de Janeiro, não uma rua, mas uma avenida (a ressalva é imperativa) no mesmo Bairro de Pilares. Quem quiser unir os filólogos sergipanos a passos cariocas, poderá cumprir a distância em cerca de 35 minutos (a passos largos, saliente-se).

O Nordeste brasileiro, como se vê, tornava-se cada vez mais presente nas rodas filológicas cariocas. O século XX apenas corroborou este fluxo incessante dos homens de Letras para a capital da República, como se percebe pela afeição com que o Rio acolheu o alagoano Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, nascido em Passo de Camaragibe, município que ainda hoje não ultrapassa os 14.000 habitantes. A carreira desse lexicógrafo, cujo nome mais tarde tornar-se-ia sinônimo de dicionário, bem revela as oportunidades plurais que o Rio de Janeiro concedia aos dotados de especial talento: professor, escritor, editor, crítico literário, jornalista, Aurélio é a prova inequívoca desta simbiose em que o Rio e os filólogos se integram.

Falar em cariocas importados do Nordeste impõe uma referência especial a dois pernambucanos que fizeram do Rio de Janeiro o pano de fundo para uma carreira exitosa em multifacetada dimensão: Leodegário Amarante de Azevedo Filho (1927-2011) e Evanildo Cavalcante

Bechara. O primeiro, presidente de honra da Academia Brasileira de Filologia, irradiava a verve e a leveza de espírito que se dizem atributos do carioca "da gema", qualidade que decerto lhe facilitou a transmissão aos pares de uma filologia intensa e fecunda, cujos frutos materializam-se hoje numa inédita edição da poesia lírica de Camões com base na tradição manuscrita.

Do segundo – conforme em certa ocasião já afirmamos (Cavaliere, 2008, p. 8) – basta indagar: onde encontrar um certo cidadão que reúna dois títulos de professor emérito em prestigiosas universidades brasileiras, um título de doutor *honoris causa* de uma conceituadíssima universidade portuguesa, que tenha alçado à imortalidade dos mortais como membro da Academia Brasileira de Letras e da Academia das Ciências de Lisboa. Um cidadão que, entre tantas outras comendas que só se atribuem aos que gozam de exponencial prestígio entre os seus, tenha sido escolhido pelo jornal *O Globo*, em junho de 2006, como um dos cem brasileiros geniais vivos? Muito provavelmente tudo isto resulte da reação química decorrente da mistura do sangue maranhense materno com o sangue libanês paterno, com uma certa contribuição dos ares do Rio.

Bem, não poderíamos encerrar estas brevíssimas referências sem falar dos mineiros cariocas, pois muito deve o Rio de Janeiro a esses filólogos das Alterosas, cuja contribuição como docentes e pesquisadores da língua portuguesa ajudaram a terra do samba a também ser reconhecida nacionalmente como a terra da cultura humanística e do amor ao vernáculo. Nomes como o de Celso Ferreira da Cunha (1917-1989), Antônio José Chediak (1916-2007) e Gladstone Chaves de Melo (1917-2001) inscrevem-se na historiografia da linguística brasileira como construtores de nosso ideário sobre a língua, razão por que as páginas que se escreverem no futuro sobre os estudos linguísticos brasileiros decerto não olvidarão o contributo desses grandes nomes mineiros que se radicaram no Rio de Janeiro.

Diga-se, aliás, que o vínculo de Celso Cunha com o Rio tanto se estreitou que não poucos o julgavam natural da terra, como é o caso de Ramón Lorenzo, que, por ocasião de seu falecimento, a ele referiu-se como o "eminente estudioso fluminense" (1989: 531). Por sinal, a afeição à linguagem popular e ao espírito descontraído das "rodas de bamba" que organizava em sua casa nos fazem crer que este natural de Teófilo Otoni era mesmo carioca, embora suas raízes mineiras estejam firmes: é hoje muito bem homenageado na Rua Professor Celso Cunha da cativante cidade de Lambari, Minas Gerais.

Enfim, aqui se encerram estas linhas, decerto com a compreensível indignação do leitor que nelas não encontrou referência a tantos outros cariocas "adotados". Poderíamos aqui ter citado o alagoano Walmírio Macedo, o acriano Adriano da Gama Kury (1924-2012) ou o catarinense Domingos Paschoal Cegalla (1920-2013), além de Manuel Said Ali (1861-1953), este um "quase-carioca" de Petrópolis. Muitos estranharão a ausência das filólogas, uma falha que a melhor das desculpas só a torna ainda mais indesculpável. Os limites que nos impomos a cada tarefa não nos permitem ir além. Deixamos aqui o preito de gratidão a esses homens que tanto contribuíram para o enriquecimento do Rio de Janeiro no decurso de seus quatro séculos e meio de existência.

BIBLIOGRAFIA:

ARAGO, Jacques. Souvenirs d'un aveugle voyage autour du monde. Paris: Hortet et Ozanne. Tomo 1, 1839, p. 103.

ARMITAGE, João. História do Brasil: desde o período da chegada da família real de Bragança em 1808 até a abdicação de D. Pedro I em 1832. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. **Diccionário bibliographico brazileiro**. Rio de Janeiro: Tipographia Nacional. Tomo 1, 1883.

BOSI, Alfredo. História concisa da literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1978.

— . As ideias linguísticas de João Ribeiro. In: — . **A Gramática no Brasil:** ideias, percursos e parâmetros. Rio de Janeiro: Lexikon, 2014, p. 148.

COSTA, Antonio S. da. Instrução Pública. Ano I, p. 210, 12 set./1872.

HAIDAR, Maria de Lourdes Mariotto. **O ensino secundário no Império Brasileiro**. São Paulo: Editora da USP, Editorial Grijalbo Ltda., 1972.

LOPES, Sonia de Castro. Um ensaio de formação docente no Rio de Janeiro. A escola normal livre do Município da Corte. **Revista História da Educação**. Porto Alegre: 2012. V. 16, p. 107-124, mai./ago, Nº 37.

LORENZO, Ramón. Celso Ferreira da Cunha. **Verba**. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1989. Nº 16.

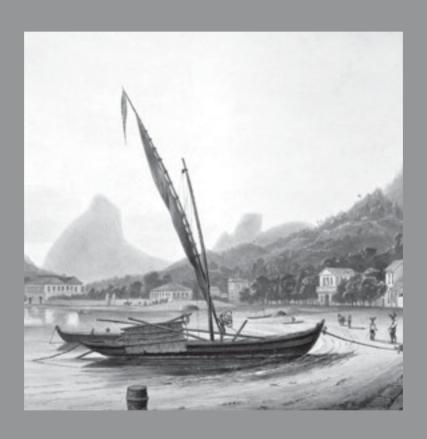
MACIEL, Maximino de Araujo. Grammatica descriptiva. 8. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1922 [1894].

MATTOS, Ilmar Rohloff de. **O tempo saquarema:** a formação do estado imperial. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

PORTO-ALEGRE, Achylles. Homens illustres do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Livraria Selbach, 1917.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e a São Paulo (1822)**. Tradução de Afonso de E. Taunay. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia editora Nacional, 1938.

RICARDO CAVALIERE é professor da Universidade Federal Fluminense e colaborador do Liceu Literário Português. Doutor em Língua Portuguesa, é membro da Academia Brasileira de Filologia e conselheiro do Real Gabinete Português de Leitura. É editor da revista Confluência e membro do corpo editorial da Editora Lexikon, da revista Todas as Letras e da revista Verbum. Escreveu, entre outros títulos, Fonologia e morfologia na gramática científica brasileira (2000), Palavras denotativas e termos afins: uma visão argumentativa (2009) e A Gramática no Brasil: ideias, percursos e parâmetros (2014).





ESCOLAS NO CARNAVAL: UMA EXEGESE CARIOCA RICARDO CRAVO ALBIN

A Domício Proença Filho, também íntimo das serestas e do samba do Rio.

TEMPOS PRIMICIAIS DE CONSTITUIÇÃO

O carnaval carioca seria muito influenciado em suas origens mais remotas por festas de igrejas como as da Glória, da Penha, da Matriz, e por procissões religiosas, como as de São Jorge, santo de destacada preferência popular, ou mesmo as folias do Divino e até os congos de origem africana. Alguns estudiosos entendem que o primeiro desfile carnavalesco se deu em pleno centro histórico do Rio, na rua Direita (hoje Primeiro de Março), para comemorar a subida ao trono português de El-Rei Dom João V ao comecinho de 1707. A Corte portuguesa era uzeira e vezeira em comemorar com passeatas, desfiles e muita bebedeira acontecimentos como nascimentos, batizados, ou casamentos de seus integrantes, bem como a chegada à cidade de grandes vultos políticos.

Os festejos duravam, quase sempre, até três dias (daí o futuro tríduo momesco) e tinham como características principais uma cenografia específica para cada um dos eventos a ser celebrado. Tanto que arcos e obeliscos eram erguidos, galhardetes e luminárias eram distribuídos por praças, pelas ruas, em frente às igrejas, centro natural de qualquer movimento que envolvesse pequenas ou grandes multidões.

Ora, todos esses elementos de origens tão diversificadas, quando reunidos num futuro, só poderiam resultar em folguedos de proporções monumentais, acimentados no cadinho da mistura das tradições europeias, africanas e indígenas, mistura que de tão criativa chega a ser até despudorada.

Aliás, a forma de cortejo, que a escola de samba levou a uma consequência galvanizadora, vem da religião católica e de suas festas processionais. Tradição fundada na esteira de séculos ou até milênios. A forma da escola de samba é, portanto, muito mais a de uma procissão que a de uma ópera popular, como foi impropriamente chamada. Até porque a escola de samba flui pela rua ao som de música única, enquanto a ópera se desenvolve em palco fixo ao som de músicas várias.

Muitos dizem que Escolas de Samba têm um coração. A origem do coração da escola de samba, que é como em geral os críticos chamam a bateria percussiva, vem de outra tradição primicial e que tomou no Rio o nome de zé-pereira, isso lá por volta de 1850. Era um conjunto

de bumbos criado pelo sapateiro português José Paredes, nome cuja corruptela acabou por virar o zé-pereira, e que inaugurou uma forma de carnaval organizado no Rio, capital do Império. O entrudo, diversão grosseira e abusiva da maioria do povo das ruas, se contrapunha aos bailes de máscaras a que só as classes mais privilegiadas ascendiam. Fora do entrudo e longe dos bailes, os blocos de zé-pereiras logo seriam uma outra possibilidade de brincar o carnaval ao som apenas de percussão. Elemento de essência e de vigor que viria a ser agregado às escolas de samba ao começo da década de 1930 do século passado.

Quanto à forma processional de desfile orgânico por uma determinada rua, as escolas têm suas origens mais diretas nos Ranchos Carnavalescos e nas Grandes Sociedades. Essas, anteriormente chamadas de Grandes Clubes Carnavalescos, foram pioneiras na "organização" do carnaval, com sede própria, estatutos e funcionando quase todo o ano com bailes, convescotes e que tais. Elas promoviam no carnaval desfiles pela Rua do Ouvidor (Rio) nas últimas décadas do século XIX, e que agregavam temas, ideias ou críticas sociais e políticas. As Grandes Sociedades (especialmente as três mais famosas, Tenentes do Diabo, Fenianos e Democráticos) contribuíram para causas generosas da época, como a abolicionista, a republicana, ou a defesa do trabalhador. Elas não inspirariam a formação das Escolas apenas nos temas do desfile (o enredo de hoje) ou na organização administrativa (sede própria, estatutos e diretorias com dirigentes diversificados). Foram também responsáveis por uma das essências do desfile das Escolas: os carros alegóricos, forma imbatível de exibir o enredo para muito além do binômio canto e dança. Alguns dos carros alegóricos das Grandes Sociedades foram, segundo observadores insuspeitos como Lima Barreto, João do Rio ou logo depois Marques Rebelo, verdadeiras obras de arte, produzidas por cenógrafos e maquinistas de teatro. Tal como nas escolas de samba a partir dos anos 1960, quando gente de teatro do porte de Fernando Pamplona e Arlindo Rodrigues abriu novos campos estéticos para as alegorias e para os carros, que culminariam no desabrochar de carnavalescos criativos e audaciosos como João Trinta, Fernando Pinto, Rosa Magalhães, Max Lopes, Renato Lage e até mesmo Paulo Barros. Este último provocando a inovação arrojada (já no século XXI) dos carros alegóricos montados em cima da coreografia de dezenas de desfilantes.

Não tenho dúvida de que, quanto à estrutura e origens sociais do desfile, as escolas beberiam muito mais da segunda novidade do carnaval carioca logo depois das Grandes Sociedades, nascidas a partir da classe média e dos intelectuais, e que foram os Ranchos. Estes tiveram origens ainda mais populares, incorporando tradições típicas do dia de Reis e de procissões religiosas. Seu criador foi o negro baiano Hilário Jovino Ferreira. Estruturado na Pedra do Sal, próxima ao cais do porto do Rio, o primeiro Rancho "Rei de Ouros" jamais alcançaria no final do século XIX a notoriedade das Grandes Sociedades, acolitadas pela imprensa e por intelectuais de renome como Lima Barreto, que nelas viam as sociedades miscigênicas mais possíveis do esboço tosco e injusto de uma democracia brasileira. Situação que só seria mudada

a partir da chegada do Rancho Ameno Resedá em 1908, quando seus criadores inovaram pra valer: saíam com um tema único, distribuídos em alas específicas. Desse modo, o Rancho já desfilava com muitas das estruturas que as Escolas agregariam, a começar pelo Abre-Alas (com a tradicional saudação à imprensa e portando o nome do Rancho). A que se seguia a Comissão de Frente – formada pela diretoria, tal como nas Escolas de Samba ainda há duas dezenas de anos. Nos Ranchos, os desfilantes cantavam e dançavam sob um comando único, o Mestre de Manobra, que era, sem tirar nem pôr, o essencial diretor de harmonia das Escolas. Aliás, entre os mais célebres e temidos – até porque na hora agá de a Escola pisar na avenida eles eram reis absolutistas – estão Xangô da Mangueira, Aniceto do Império e Laíla do Salgueiro.

A bandeira do Rancho era garbosamente conduzida pela porta-estandarte, que se fazia acompanhar pelo baliza, encarregado de cortejá-la, girando em torno dela: são hoje a porta-bandeira e o mestre-sala das Escolas, possivelmente o mais belo, o mais criativo e mais emocionante fragmento do super desfile de hoje.

O QUE SÃO AS ESCOLAS DE SAMBA

Para mais adequadamente se saber o que as Escolas de Samba significam, torna-se fundamental a percepção do que seja paixão, visceralidade, relação sensual, gozo.

Como não confrontar esses sentimentos de culminância ante uma agremiação carnavalesca à qual todos afluem: 1. espontaneamente; 2. pagando fantasias quase sempre acima das suas posses; 3. submetendo-se a rígidas e por vezes severas, quando não até penosas, normas de prévios ensaios, além da concentração para o desfile, que chega a custar horas a fio?

O mais cativante é que toda a tensão e sofrimentos impostos ao desfilante se liberam durante apenas 80 minutos — o tempo em que a Escola hoje desfila da cabeceira da pista à zona da dispersão. Essa fração de uma hora e vinte minutos em que mais de 3 mil pessoas (podendo ir até o dobro) interagem em comunidade e dentro de um sistema nuclear muito rígido e organizado é um tempo mágico, cheio de interpretações sociológicas, políticas e sociais. Porque a comunidade deve atuar com um só coração, projetando para a plateia uma rigorosa unidade de canto e dança simultâneos.

Popular desde suas origens ao começo da década de 1930, ela se poria de pé com integrantes das camadas mais baixas da estrutura social carioca. Era aquela gente mulata ou negra, sem profissão definida, que veio para o Rio como veteranos livres da Guerra do Paraguai ou aqueles que chegavam à Capital Federal vindos do êxodo das fazendas de café, quando a Princesa Isabel aboliu a escravidão em 1888. Ou mesmo alguns remanescentes da epopeia de Canudos de Antônio Conselheiro na Bahia. A maioria, aliás, acabaria por ocupar as encostas verdejantes do Rio, inaugurando as favelas, fenômeno amargamente avaliado pelo escritor e acadêmico Marques Rebelo como "as flores carnívoras e malcheirosas plantadas por administradores que roçam à estultice e à cegueira."

O local de nascimento da Escola de Samba foi o centro do Rio, ao sopé do Morro de São Carlos na Cidade Nova e no Estácio de Sá – vizinhos à Lapa boêmia e à Praça XI antiga, celeiros de sambas e de bambas.

Um grupo de negros e mulatos boêmios que viviam de pequenos biscates dedicava-se com fervor ao violão, ao pandeiro, a fazer batucadas. Ou a fazer... absolutamente nada. Quando não rodas de samba, gênero que nascera há menos de dez anos. Ismael Silva, autor da maravilha que é Se você jurar (com Nilton Bastos) e coautor de doze pepitas com Noel Rosa, liderava o grupo a que se somavam malandros históricos como Brancura e compositores não menos importantes como a dupla Bide e Marçal (do clássico Agora é cinza). O próprio Ismael (com quem convivi meses a fio ao lhe escrever e dirigir o show autobiográfico "Se você jurar") me disse que o termo "Escola de Samba" foi inventado por ele devido a três razões. A primeira – e a menos importante – porque a turma do Estácio se reunia quase em frente à Escola Normal, situada na esquina da rua Machado Coelho com a rua Joaquim Palhares. A segunda razão – de importância bem maior – era o fato de, ao se intitularem de Escola de Samba, deferiam a si mesmos a graduação de bambas, de mestres, de professores na arte de produzir e acarinhar sambas. O terceiro motivo – o mais relevante de todos – era que o termo Escola de Samba qualificaria uma possível melhoria e ascendência lítero-social em relação aos demais blocos carnavalescos, seus concorrentes. Ismael ainda chamaria a atenção para o fato de que ele intitulou o seu bloco, já portando o nome de Escola de Samba, de Deixa falar. Como se previsse críticas dos outros blocos, alguns dos quais bem conceituados como o Fiquei Firme (do morro da Favela), o Vai-como-pode (de Oswaldo Cruz, depois a Escola de Samba Portela, mas só a partir de 1935) e o Arengueiro (da região do morro da Mangueira, depois a Estação Primeira da Mangueira).

Claro que os desafiantes do Estácio tinham a intenção de fazer algo melhor que os demais concorrentes. Mas a intenção logo se esvairia, porque sua turma, segundo o doce Ismael me confidenciaria em espichadas conversas, era mesmo de "fritar bolinhos..." Eles queriam fazer samba, namorar, cantar. Viver a vida boêmia, enfim, mas sem a responsabilidade incômoda de ter que suar camisa para a Escola de Samba Deixa Falar derrotar as concorrentes. Até porque, em seus três desfiles públicos (29, 30 e 31), a Deixa Falar não inventou as novidades que qualificariam logo depois as futuras Escolas de Samba. Uma vantagem eles tinham: os sambas que cantavam eram perfeitas joias da música urbana carioca como *Se você jurar*, que (e aí vai um segredinho soprado pelo Ismael – foi quase todo feito por Nilton Bastos, mas acabado por ele) teria sido cantado no desfile de 1930, e logo gravado por Chico Alves e Mário Reis em dupla, também na derradeira aparição da Deixa Falar, em 1931.

Ao sair de cena a pioneira agremiação carnavalesca de Ismael Silva e sua Turma do Estácio, as Escolas de Samba, aí sim, instalam-se de vez. Muitos dos blocos vestiram o novo nome e as inovações começaram a se fazer sentir. Inicialmente, as Escolas se apresentavam na Praça XI, uma das catedrais mais estimadas dos folguedos dos negros no Rio, inclusive de onde saíram

os primeiros blocos logo depois da abolição da escravidão. Ali, cenas de sangue e de desordem não eram raras. Uma das razões, de resto, de a polícia em décadas subsequentes perseguir rodas de batuque e, logo depois, as de samba, identificando-as como "coisas de arruaceiros, de capadócios e de perturbadores da ordem pública", segundo cronistas como João do Rio, ou mesmo Jotaefegê, Edison Carneiro e Eneida no Conselho Superior de Música do Museu da Imagem e do Som, que eu presidia a partir de 1965.

A partir do comecinho da década de 1930, os desfiles iniciais das escolas na Praça XI eram espontâneos, e reuniam apenas algumas dezenas de pessoas. Em 1932, o jornal Mundo Esportivo patrocinou o primeiro desfile das então muito acanhadas agremiações. Foi um estopim.

Porque já em 1933 – enquanto a era do rádio consolidava a efervescência dos sambas e das marchinhas carnavalescas – o desfile das Escolas, ainda tímido, passou a ser patrocinado pelo jornal *O Globo*. Disputando com quase duas dezenas de concorrentes, a Estação Primeira da Mangueira, de Cartola, de Carlos Cachaça e de outros bambas como José Espinguela, foi a campeã dos desfiles iniciais – inaugurando toda uma longa marcha de glórias. Até porque seu mito e sua história salpicam paixões irrefreáveis até os dias de hoje. De gente do porte de Villa-Lobos, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Carlos Jobim, Braguinha ou Chico Buarque. Todos homenageados em vida, em desfiles memoráveis.

Mas – vale a pena repetir – quando as Escolas começaram a aparecer, os desfiles de carnaval nas ruas eram então liderados pelas Grandes Sociedades, a que se seguiam os Ranchos e Blocos. As Escolas, em fase ascensional, embora desprezadas pela classe média carioca, receberam em 1934 um convite do jornal *O Paiz* que as elevaria ao pódio da excelência das organizações carnavalescas. Foi um desfile em homenagem ao prefeito Pedro Ernesto, no Campo de Santana, local nobilíssimo dos festejos de rua ao longo de quase todo o século XIX e parte do século XVIII.

Mais uma vez a Mangueira foi campeã. A Estação Primeira no mesmo ano assinaria – em posição de destaque – a novidade que assegurava a consolidação das Escolas: o primeiro pacto entre elas, que tomou o nome de União das Escolas de Samba.

Como resultado desse passo definidor de organização, o desfile das Escolas logo (no ano seguinte) seria oficializado pela Prefeitura do Distrito Federal, impondo a elas um regulamento com normas que, a ferro e fogo, determinariam os rumos do desfile. Forjava-se, a partir daí, embora lentamente, o apogeu das Escolas, que culminaria no Sambódromo Darcy Ribeiro, projetado por Oscar Niemeyer e saído da cabeça fulgurante de Darcy.

Da corda clássica – que separava o público dos desfilantes nos tempos heroicos da Praça XI – até aos camarotes de luxo de agora, foi árdua a caminhada. Das cores únicas (duas, quase sempre) com que cada Escola desfilava, ao arco-íris de hoje, em que ao carnavalesco mais ousado é consentido empregar todas as cores e suas variações, a estética visual das Escolas mudou tão drasticamente que muitos críticos já perfilam o termo "ditadura do visual", em detrimento da "dança no pé e canto no gogó", binômio de essência cunhado pelo cronista Rubem Braga.

Os ternos brancos bem comportados que os sambistas exibiam com orgulho nos anos 1930 – que se antepunham ao despojamento do vestir diário, quando envergavam camisas listradas, calças de brim e chinelo "charlotte" – não deixavam de ser uma fantasia de doutor para ocupar pé e pescoço (tradução do malandrês: sapato fechado e gravata). Muito diferente das roupas de agora, com alegorias entupindo pés, mãos, cabeça. Mas, apesar das mudanças, ficaria mantida, felizmente, a inversão da estrutura social tão cara ao carnaval. E, é claro, tão necessária como descompressão para os sambistas, senhores absolutistas da organização de milhares de pessoas e titulares da beleza, da exceção, da originalidade, do vigoroso comando organizacional em uma hora e pouco de desfile, onde uma magia embriagadora afoga um ano de miséria, de humilhação, de sensaboria...

Nas décadas de 1930 e 1940, o verde-rosa da Mangueira de Cartola e o azul e branco da Portela de Heitor dos Prazeres (o Mano Lino) e de Paulo da Portela (o Paulo Benjamim de Oliveira, que exerceu uma liderança historicamente robusta, injetando na organização do samba alguns traços da ideologia de Prestes, então em franca disputa com Getúlio) alternavam-se absolutos na disputa do primeiro lugar, enquanto suas concorrentes (Unidos da Tijuca, Vizinha faladeira, Depois eu digo, ou Fique firme, para citar apenas algumas), nunca conquistaram qualquer campeonato, à exceção da primeira (Unidos da Tijuca), campeã solitária de 1936.

A primazia da Mangueira e da Portela só seria quebrada pela Império Serrano, fundada em 1947 (no sopé do Morro da Serrinha, Madureira) e que conquistaria sensacionalmente o tetracampeonato de 1948 até 1952, trazendo como joias de sua Coroa Imperial Verde e Branca compositores como Mano Décio da Viola, Dona Ivone Lara (primeira mulher a fazer samba enredo, uma Chiquinha Gonzaga das Escolas) ou Silas de Oliveira (autor de pelo menos dois dos mais saudados sambas de enredo de todos os tempos, *Aquarela brasileira e Heróis da liberdade* – que embute o verso considerado genial por Carlos Drummond de Andrade em 1968, plena truculência da censura pela ditadura: "Essa brisa que a juventude afaga / Essa chama que o ódio não apaga".

Os anos 1940 e 1950 foram um tempo em que as Escolas absorveriam uma identidade formal bem mais definida do que a do heroísmo da década de 1930, agregando aqui ou acolá referências dos Ranchos e, sobretudo, das Grandes Sociedades.

O "pulo do gato", a ruptura, a grande novidade para as Escolas, contudo, chegariam ao final dos anos 1950. Quando o Brasil pulsava ao ritmo da Era JK. Quando Brasília se destacava como a ousadia urbanístico-arquitetônica mais flamejante do planeta. Quando a Bossa Nova descerraria cortinas musicais para novos músicos, jovens talentos universitários. Quando "uma câmara na mão e uma ideia na cabeça" faziam irromper a criatividade insolente do Cinema Novo. Quando, enfim, a esperança e a fé em destinos mais estimulantes sacudiam as consciências críticas dos brasileiros que não só pensavam o país, mas também as daqueles que queriam mudá-lo.

O começo dos anos 1960, portanto, decretaria a morte paulatina nas Escolas de Samba de uma estética suburbana e popular, e o nascimento irresistível de uma outra, a universitária

e jovem. Os embates e os debates ante as estéticas novas, como sempre, deram panos para a manga, e fizeram provocar discussões ideológicas, estéticas, sensoriais.

Assim acontecera com a chegada dos músicos da Bossa Nova, dos cineastas do Cinema Novo, da Capital Nova. O mesmo se passaria com a adaptação paulatina dos novos padrões estético-conjunturais das Escolas.

Hoje, o desfile do Grupo Especial das Escolas de Samba do Rio é um megaespetáculo de arte que encanta o Brasil e o mundo. A cidade do Rio, especialmente ela, que viu nascer essas agremiações do povo carioca de modo tão modesto, beneficia-se direta e indiretamente dos milhões de reais que o show faz movimentar.

A criação de milhares de empregos, ao longo de quase um ano todo de trabalhos, faz agregar gerações e gerações de profissionais autônomos ou artesões. E ainda artistas altamente especializados como pintores ou escultores em papel, espuma ou gesso. Em torno das Escolas gravitam pequenas indústrias ao até cooperativas de aderecistas, costureiras, bordadeiras, chapeleiros, além de batalhões de ferreiros, eletricistas ou marceneiros... Em resumo, uma indústria, uma rara indústria, a serviço de um resultado exclusivamente de arte, de comportamento estético, de compromisso com o belo.

Eu ousaria considerar que a finalidade última desse esforço coletivo, sem paralelos em qualquer outro espetáculo, pode significar uma reflexão robusta, até audaciosa, sobre a superioridade de o povo brasileiro criar mecanismos que provocam o que o ser humano e as civilizações perseguem e buscam, desde tempos imemoriais: a felicidade.

Ou, como observou o filósofo e sociólogo contemporâneo Michel Massefolli, "a ascensão dos sentidos principais do ser humano que podem conduzir ao Paraíso", em ensaio acadêmico recente sobre a exegese do milagre das Escolas de Samba.

RICARDO CRAVO ALBIN é escritor, ensaísta, autor e apresentador, durante 35 anos, de programas culturais na Rádio MEC. Formado em Direito pela Universidade do Brasil, foi o estruturador do Museu da Imagem e do Som, cujo modelo, por ele firmado, foi implantado com sua supervisão direta em 17 capitais do país. Foi presidente do Instituto Nacional do Cinema e da Embrafilme, e ainda professor de Cultura Contemporânea da Escola Nacional de Artes da UFRJ. Com 13 livros editados, sua obra principal é o *Dicionário Cravo Albin da MPB*, online e com edição impressa pelos Institutos Houaiss e Cravo Albin. É também diplomado pela Universidade de Nova York em Direito Comparado e Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Constantin Brancusi, da Romênia. É Presidente da Academia Carioca de Letras – ocupante da cadeira 34.

Avenida Central, Theatro Municipal, Rio de Janeiro, Brasil – Autor não identificado – c. 1910. Arquivo G. Ermakoff. THEATRO MUNICIPAL

CRIADOR MARANHENSE, AUTOR CARIOCA: 160 ANOS SEM ARTUR AZEVEDO Sergio Fonta

calendário marca 7 de julho de 1855 para apontar, na cidade de São Luís (MA), o nascimento de Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo, o profícuo dramaturgo, jornalista e escritor Artur Azevedo, autor que dá seus primeiros passos na própria cidade, ao colaborar para jornais com apenas treze anos, ou em 1872, ao ajudar a criar a revista literária O Domingo. Aquele calendário, de 1873 em diante, quando o jovem Artur desembarcar no Rio de Janeiro, marcará também o início de uma nova vida, a história de um criador maranhense que saberá absorver malícia, humor, picardia e crítica, tornando-se um típico autor carioca. A partir daí, cria seu próprio estilo e constrói, com surpreendente rapidez, a confirmação do humor nacional em nossos palcos. Mesmo fazendo comédia, mesmo sendo criticado por uma ala da intelectualidade, mesmo partindo muito cedo, aos 53 anos, em 1908, Artur Azevedo é um marco no teatro e não apenas nele, mas na literatura e no jornalismo.

O núcleo familiar dos Azevedo era pródigo em fluidos literários, pois nele também surgiria outro escritor de envergadura, embora sem a mesma continuidade do irmão Artur: Aluisio Azevedo, autor de O mulato (1881). A precocidade de Artur Azevedo, porém, impressiona: ainda criança, cria peças curtas e as representa no fundo de sua casa para uma reduzida plateia composta por familiares, empregados e agregados. Uma grata surpresa, pois ali já estava um autor, em seu nascedouro, com ideias predeterminadas, visão social, conflito, engenhosidade, nenhuma tendência à pieguice. Em uma dessas peças, por exemplo, seu enredo poderia levar a um final sentimental, o que não seria surpresa nenhuma se considerarmos que seu criador tinha menos de dez anos de idade. Eis a sua pequena, mas imaginativa trama: um sujeito abastado, sem perceber, deixa cair a carteira na rua. Um pai de família, que vive em extrema penúria, pega a carteira no chão, com muitos contos de réis, e não a devolve, concluindo que aquele dinheiro matará a fome de seus filhos e não fará a menor falta àquele milionário. O que Azevedo engendra para dar continuidade a esta primeira cena? O homem pobre aplica aquela quantia e fica rico. Sua imaginação, no entanto, não se basta com este fato, que poderia fazê-lo encerrar, toscamente, a trama simplória. Vai mais longe: tempos depois, fica sabendo que o tal milionário faliu e está na miséria. É o suficiente para nosso herói entrar em crise de consciência por ter retido a importância encontrada na carteira perdida e não tê-la devolvido. Um autor

menos tarimbado descambaria para uma conclusão pretensamente edificante, com o "ladrão-não-ladrão" procurando o milionário e devolvendo, enfim, todo o dinheiro que ganhou. Mas, não. Azevedo escolhe um desfecho original: o homem devolve, sim, o dinheiro encontrado na carteira, mas só aquele valor, nem mais um centavo. O ex-milionário que o aplicasse também...

Muitos anos depois, já autor consagrado, Artur Azevedo chega a comentar que aquela peça havia sido mal escrita, mas continha algumas boas ideias e, se fosse reescrevê-la, não a conceberia como um drama e, sim, como uma comédia.

Ao completar 18 anos, muda-se para o Rio de Janeiro, não sem antes, em sua São Luís, polemizar bastante, o que já prenuncia um temperamento irrequieto e crítico. Seu pai, para tentar dar-lhe sentido na vida, faz com que se torne amanuense, atividade que dura pouco: o filho publica sátiras sobre figuras de destaque da sociedade, sendo despedido pelo patrão, pressionado pelos satirizados, indignados com aquele fedelho que tivera a petulância de ridicularizá-los.

Artur Azevedo era o que se chamaria de garoto prodígio em matéria de criação. Aos quinze anos, ainda na cidade natal, escreve a peça *Amor por anexins*, considerada por ele um entreato cômico, ou ainda, quando de sua primeira publicação "... farsa, entremez, entreato, ou que melhor nome tenha em juízo, o meu primeiro trabalho teatral, foi escrito há mais de sete anos, no Maranhão, para as meninas Riosa, que a representaram em quase todo o Brasil e até em Portugal", como ele fez questão de colocar em seu original. É um clássico do humor, todo construído com provérbios e versos, montado até hoje por grupos amadores e elencos profissionais. Apesar da ingenuidade da história, qualquer um que lesse *Amor por anexins* e não soubesse a idade de seu autor, pensaria que o texto fora escrito por um adulto. A pena do comediógrafo já estava lá. A língua dominada também. Um dramaturgo já morava nele. Quando chega ao Rio, vem munido de cartas de apresentação viabilizadas pelo pai, que era homem bem relacionado. Mesmo assim, só encontra alguma estabilidade quando se emprega como funcionário público no Ministério da Agricultura, Viação e Obras Públicas. Mas seu destino já estava traçado: seria dramaturgo, contista, cronista, poeta e jornalista. E entraria para a História.

Um ano depois de passar a residir na cidade ainda imperial, estreia sua peça *A joia*. Em 1875 é a vez de *Uma véspera de Reis* no Teatro São João da Bahia e, no ano seguinte, surge seu primeiro trabalho profissional no Rio de Janeiro com a encenação de *A filha de Maria Angu*, (paródia de *La fille de Mme. Angot*), opereta cômica, no Teatro Fênix Dramática. Seguem-se dezenas de peças, curtas ou não, que vão levando seu nome para as marquises teatrais. Em 1883 viaja à Europa e trava contato com as revistas de ano francesas. Ali vislumbra um caminho que poderá aplicar no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, tambor de ressonância de todo o país. E aplica. *O mandarim*, escrita em parceria com Moreira Sampaio e estreada no Teatro Príncipe Imperial, faz enorme sucesso.

Em 1897, depois de dezenas de peças encenadas, estreia, no Teatro Recreio Dramático, a comédia musical *A capital federal*, também chamada de burleta ou ainda comédia-opereta de costumes brasileiros e que se tornará um clássico dos palcos brasileiros.

Em seu livro *Depois do espetáculo* (Ed. Perspectiva, 2003) o crítico e acadêmico Sábato Magaldi ressalta as qualidades da peça de Artur Azevedo:

(...) A Capital Federal, reelaborada ficcionalmente da revista de ano O Tribofe, encanta a plateia, nas sucessivas representações, desde a estreia, em 1897. Do original o autor retirou os aspectos circunstanciais, dando maior ênfase à visita da família de roceiros de São João do Sabará ao Rio de Janeiro, cujos costumes eram tão diferentes dos seus. A quase totalidade dos mineiros se desagrega na corte, pintada na sua beleza extraordinária e ao mesmo tempo fonte inevitável de pecado. As palavras finais do fazendeiro: "É na roça, é no campo, é no sertão, é na lavoura que está a vida e o progresso da nossa pátria – apoteose à vida rural – não escondem o deslumbramento do provinciano com as maravilhas da antiga Capital da República.

Com sucessivas montagens por todo o Brasil até hoje, *A capital federal* também foi um dos primeiros textos nacionais a ser transposto para as telas pelas mãos do lendário cineasta Lulu de Barros, em 1923.

Entre as mais de 60 peças de Artur Azevedo estão *O califa da Rua do Sabão*, *Genro de muitas sogras* (com Moreira Sampaio), *O badejo*, *Casa de Orates* (com o irmão, Aluisio), *O liberato*, *O escravocrata* (com Urbano Duarte) e *O dote*, (criada a partir de uma crônica da escritora Júlia Lopes de Almeida). Em 7 de dezembro de 1904, ao lado de José Piza, lança outro texto icônico: *O mambembe*, estreado no Teatro Apolo, no Rio de Janeiro.

O crítico Décio de Almeida Prado, no livro *Seres, coisas, lugares / Do teatro ao futebol* (Ed. Companhia das Letras, 1997) fala da estrutura de *O mambembe* e relembra a luta de seu autor pela construção do Teatro Municipal:

(...) O mambembe comportava, como as revistas, três apoteoses. A terceira, a lembrança que o público levava para casa, mostrava o Teatro Municipal, em vias de construção no Rio de Janeiro. Mas Artur Azevedo, que se batera valentemente pelo empreendimento, não tinha ilusões a respeito. Sabia – e disse-o em crônica – que um teatro luxuoso e de grandes dimensões como se projetava, e como de fato se edificou, pouco serviria aos autores e atores nacionais, sendo ocupado com exclusividade pela ópera e pelas companhias europeias...

Ainda no volume *Depois do espetáculo*, Magaldi revela todo o seu arrebatamento por *O mambembe: "(...) Um dos mais belos cânticos de amor ao teatro é como se pode definir* O Mambembe, *outra obra-prima de Artur Azevedo..."*.

As agruras e as paixões desabridas pelo teatro vividas por uma companhia mambembe, pulando de cidade em cidade, sob as condições mais inusitadas, adversas ou risíveis, Azevedo soube filtrá-las com enorme sensibilidade, humor e amor. Êxito absoluto em sua época, *O mambembe* tem nova consagração em 1959, justo no Teatro Municipal, com a montagem de Gianni Ratto

pelo Teatro dos Sete, liderado por Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Ítalo Rossi, que dali sairia para uma gloriosa temporada no Teatro Copacabana.

Embora já imbuído do espírito carioca, tanto em seus hábitos, quanto em seus escritos, Azevedo não perde os vínculos com a terra natal. Como, por exemplo, com Apolônia Pinto, a maior atriz do Maranhão e uma das maiores do Brasil em seu tempo, marcada para a arte teatral desde o nascimento, em 1854, pois vem ao mundo dentro do Teatro São Luís quando sua mãe, também atriz, sente as dores do parto antes de começar o terceiro ato, como conta José Jansen no livro Apolônia Pinto e seu tempo (1953), publicado pelo antigo Serviço Nacional de Teatro na Coleção Dionysos. No intervalo do drama O tributo das cem donzelas, dentro do camarim nº 1, nasce a futura grande dama dos palcos maranhenses, que brilhará no Rio de Janeiro a partir dos anos 1870, acumulando a impressionante marca de 264 peças em sua carreira e será grande amiga de Artur Azevedo. Dele faz quatro textos originais e uma tradução: A filha de Maria Angu, O badejo, Nhô-Nhô (trad.), Genro de muitas sogras e Uma véspera de Reis. A amizade com Apolônia preservava suas raízes, embora já estivesse fincado, definitivamente, nas terras cariocas. Volta e meia, vão também ao teatro, como quando assistem juntos a uma das sessões de Escola de maridos, de Molière, tradução do próprio Azevedo. Muitas vezes Apolônia aconselha-se com o conterrâneo quanto a repertórios e sugestões de trabalho. As comédias Genro de muitas sogras e Uma véspera de Reis ela encena em fins de 1918, possivelmente em homenagem aos 10 anos de morte do amigo.

Artur Azevedo, além do pródigo homem de letras, com livros de contos e poemas, é um jornalista incansável e escreve para os mais importantes jornais da época, falando de todos os assuntos, inclusive e especialmente de teatro. E é um crítico atento. No *Diário de Notícias*, na coluna "De palanque", que assina com o pseudônimo de Elói, o Herói, sabe bem exercitar a ironia. Sobre *Gênio do Fogo* (1885), um espetáculo de mágica, dispara:

(...) Extraordinária, diz o cartaz: extraordinária, repito eu. Tem, como todas as mágicas, um diabo, um rei, um príncipe, uma princesa, um escudeiro, dois gigantes e algumas fadas. Prodigiosa exibição de todos os animais da arca de Noé. De vez em quando, a largos intervalos, o espectador julga ouvir um dito de espírito, e murmura: Seja muito aparecido! — Uma singularidade: os artistas pouco têm que fazer no palco; todos eles andam constantemente no ar, suspensos por grossos arames, ou encarapitados no urdimento das montanhas e das apoteoses. Para encurtar razões: não me parece que no Gênio do Fogo haja o fogo do gênio.

Ou então no jornal *A Notícia*, onde assina a coluna "O Theatro", analisando o espetáculo *Lambe-feras* (1897), tradução de Moreira Sampaio, seu parceiro em comédias e revistas de ano. Não gostava do título, nem do resultado da montagem, mas a quem ele não perdoou mesmo foi uma das atrizes: "... *Infelizmente a interpretação de outros personagens deixa alguma coisa que desejar, e a plateia, razão tem ela, não me parece disposta a aceitar a Sra. Ismênia Mateos senão*

como cantora. Realmente, confiar um papel de comédia a essa língua de trapos é estragar completamente a comédia (...)".

Em compensação, um ano antes, não poupa elogios à montagem de *Rio nu*, encenada pelo mesmo Moreira Sampaio, como se lê na Coleção Melhores Crônicas, dirigida pela escritora Edla van Steen, com o volume dedicado a Azevedo, seleção e prefácio de Orna Messer Levin e Larissa de Oliveira Neves (Global Editora, 2014). Na crítica daquele espetáculo, ressalta características do amigo, destaca suas qualidades, mas faz ressalvas culpando a própria engrenagem comercial da época: "... *Moreira Sampaio tem a mão assentada no gênero revista e sabe como se faz rir a nossa plateia; mas o seu forte são as cenas de costumes.* (...) Tivéssemos nós um teatro, e que belas comédias de costumes nossos escreveria Moreira Sampaio, em vez de empregar suas faculdades de dramaturgo exclusivamente no arranjo de pretextos, mais ou menos extravagantes para cenários e cantorias!".

Era sincero o nosso Artur. Ao mesmo tempo, não recebia tão bem as críticas quando ele era o alvo... Em 17/2/1898, em sua coluna de *A Notícia*, mordido e magoado, responde ao célebre conterrâneo Coelho Neto (nascido em Caxias, MA), que foi duro com seu texto *O jagunço*, no jornal *Gazeta de Notícias*. Vale a pena reproduzir parte da longa defesa de Azevedo, pela firmeza e brilhantismo, embora ferido em seu imenso amor e respeito à arte do palco. Intitulou-a CARTA A COELHO NETO e dedicou-lhe toda a página daquele dia:

(...) Começas por esta forma: "Foi à cena o Jagunço, revista dos acontecimentos do ano de 1897, original de Artur Azevedo. É, como todas as revistas, um pretexto para chirinola e cenografias". Não é tal – e tu, que assim falas de um trabalho que não conheces, não terias, talvez, a mesma opinião, se assistisse a uma representação do Jagunço. A par de cenas de revista, encontram-se ali cenas também de comédias, um pouco de observação e sátira dos costumes, alguma preocupação literária e, em todo o caso, um esforço louvável para que os espectadores não saiam do teatro arrependidos de lá ter ido. És injusto quando comparas o Jagunço a todas as revistas, e com um simples adjetivo me coloca na mesma fila que o bacharel Vicente Reis e outros inconscientes. Lembras-te que uma vez assistimos juntos, no Politeama, à representação de uma coisa que se intitulava o Holofote. Com franqueza: não te dói comparar-me ao fazedor daquela borracheira?

No decorrer de sua crítica, Coelho Neto afiou mais ainda a faca recheada de profunda injustiça ao colega maranhense. Azevedo, num misto de autoimolação, porque detalha para seus leitores toda a virulência de Neto, e de heroísmo, porque, apesar disso, defende com brio e estirpe, sua postura irretocável de homem de teatro valoroso. Ele expõe Neto e contra-ataca:

(...) Continuas tu: "Lamento sinceramente que o ilustra comediógrafo, que devia estar à frente dos que fazem a campanha de reabilitação do teatro, insistindo num gênero de trabalho que não tem absolutamente mérito literário, concorra para abastardar ainda mais

o gosto do público". À frente dessa campanha tenho eu estado desde que empunho uma pena – e digo-te mais: não creio que ninguém neste país se batesse com mais denodo e sinceridade que eu pela causa do teatro nacional. Se me convencesses de que as minhas revistas concorrem para abastardar o gosto do público, eu não as escreveria; escrevo-as, porque não me parece que por aí vá o gato aos filhos...

Depois de muitas outras estocadas igualmente rebatidas por Azevedo, Neto procura aliviar ressaltando a qualidade de trabalhos como *Uma véspera de Reis* e *A joia* ou a tradução feita para *Escola dos maridos*, de Molière, mas o criador de *A capital federal* e *O mambembe* toma os exemplos citados, pontua outros de igual quilate e os põe contra a parede, uma vez que todas aquelas peças, apesar de seu valor, não foram bem de público: "(...) *A minha reputação, se a tenho, meu caro Coelho Neto, devo-a exclusivamente ao que tu chamas a chirinola. Todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrificio para o empresário... Por isso é que reclamo o Teatro Municipal!".*

A reivindicação por um Teatro Municipal, uma casa que defendesse e dignificasse o autor nacional foi uma bandeira levantada por Artur Azevedo por muitos anos, através de artigos e crônicas contundentes, clamando por um teatro nos moldes da *Comédie Française*, subvencionado, forte, que absorvesse os grandes comediógrafos e intérpretes do país, elevando o nível, não só da dramaturgia, como do público. Por ironia, morreu um ano antes da inauguração do Teatro Municipal. Se mais vivesse, decerto levantaria uma outra bandeira: o Municipal sonhado por ele fez muito pouco teatro brasileiro, sendo engolido pelos balés e óperas, com qualidade inquestionável, no entanto, carente em dramaturgia, apesar de ter em sua trajetória de mais de cem anos, alguns momentos teatrais históricos, como a estreia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943.

Voltando ao duelo jornalístico entre os dois intelectuais, Azevedo finaliza sua página de "O Theatro", dando o tiro de misericórdia em Coelho Neto: "(...) Terminas assim o teu artigo: "Queira Artur Azevedo pôr a serviço da Arte a sua pena e o seu prestígio e o teatro em pouco será uma realidade entre nós, mas se continuar com as concessões... Un bon mouvement, meu caro Artur! E mais coerência...". Também eu peço-te un bon mouvement: faça-te empresário. Faça-te empresário, e eu serei coerente, escrevendo comédias literárias para o teu teatro. Mas vê lá: se ficares a pão e laranja, não te queixes de mim, mas de ti... Não te metesses a redentor!".

Um ano antes, Azevedo escreve a peça *Amor ao pelo*, com toda a irreverência que lhe é peculiar, definindo-a como uma "pachuchada em um ato e dois quadros por UM POETA que deseja guardar o anônimo e as porcentagens". Segundo Antonio Martins de Araújo, autor do portentoso levantamento da obra teatral de Artur Azevedo, lançado pelo MinC/INACEN em 1987, *Amor ao pelo* não é outra coisa senão uma paródia à peça *Pelo amor* (1897), de Coelho Neto, gênero no qual Azevedo é mestre. Possivelmente, Neto deu o troco na crítica sobre *O jagunço...*

A verdade é que vida e morte, às vezes, se unem e tocam uma mesma canção: é Coelho Neto quem faz o discurso de despedida a Artur Azevedo em seu túmulo, no dia 22 de outubro de 1908, no Cemitério de São Francisco Xavier. Na ocasião, com voz tonitruante (existe uma gravação do discurso, muito ruim, porém, preciosa, da Casa Edison), despede-se do colega em nome da Academia Brasileira de Letras, onde ambos, também fundadores daquela entidade, ocupavam Cadeiras: Coelho Neto, a de nº 2, cujo patrono é o poeta e contista Álvares de Azevedo, e Artur Azevedo, a de nº 29, cujo patrono é o dramaturgo Martins Pena.

A cobrança que parte da intelectualidade faz a Artur Azevedo e que Coelho Neto levou às últimas consequências, não pondera nem considera a situação econômica de cada um. Azevedo trabalha incessantemente, não só pelo prazer de escrever, mas pela necessidade de sobreviver. Quando morreu, escrevia para quatro jornais e coordenava a apresentação de 15 peças brasileiras no Teatro João Caetano. Embora jamais tenha tido, na infância ou na adolescência, dificuldades financeiras, sua família carioca é grande: doze bocas para alimentar, contando com ele. Sua mulher, vinda de outro casamento com quatro filhos, teve outros quatro com Azevedo e ainda havia dois irmãos de criação. Ou seja, mesmo com a capacidade de criar obras elaboradas, visando um humor mais sutil, estas nem sempre lhe facilitavam os proventos. Não podia se dar ao luxo de viver delas, tornar-se um dramaturgo aplaudido por seus pares e passar fome. Claro que tinha de aceitar as inúmeras propostas teatrais que lhe surgiam à frente, em especial as revistas de ano, pois, por mais que a intelligentzia não as digerisse, elas falavam a linguagem popular, criticavam a sociedade de seu tempo, divertiam, informavam e faziam um balanço bem variado de tudo o que acontecera naquele ano. Era humor fácil? Talvez. Nos textos de Artur Azevedo (com Moreira Sampaio ou não), porém, sempre havia algo mais. Seu poder de observação ia direto ao ponto. Por que ele não poderia lutar por um teatro melhor e, ao mesmo tempo, escrever peças ligeiras, leves e maliciosas? Qual a contradição? E a quem ele deveria satisfações? Seu único credor era o povo e a este ele não devia nada. Sabia que era um homem íntegro, que seu pensamento teatral era íntegro. Nossa história dramatúrgica comprova sua dimensão. Tanto que suas peças são encenadas até hoje. Ultrapassaram o século XIX, vararam o século XX e irão continuar no século XXI, seguindo sempre em frente.

Nos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, devemos reverenciar também os 160 anos de nascimento de Artur Azevedo, com sua presença teatral ativa, pronta para colocar na mesa o riso nacional.

SERGIO FONTA. Dramaturgo, membro do PEN Clube do Brasil e da Academia Brasileira de Arte. Em Teatro e Poesia conquistou 13 premiações. Cinco textos seus e dois roteiros para teatro foram encenados entre Rio de Janeiro, Pernambuco, Brasília e Alemanha. Além de participar com ensaios em diversas publicações, editou seis livros: *Sangue central, Passageiros da estrela, Conto que contar um conto ganha um ponto, Flagramentos, Rubens Corrêa: Um salto para dentro da luz* e *O esplendor da comédia e o esboço das ideias: Dramaturgia brasileira dos anos 1910 a 1930.* Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 14.



POSIÇÃO DE VILLA-LOBOS NA MÚSICA BRASILEIRA. SUA IMAGEM NO SÉCULO XXI Vasco Mariz

este ano de 2015, em que celebramos os 450 anos da fundação do Rio de Janeiro, é indispensável recordar o nome e a obra de um grande carioca, uma das maiores personalidades da história do Brasil – Heitor Villa-Lobos, cuja música é conhecida, louvada e ouvida mundialmente. Nascido em 1887 no Rio de Janeiro, desde jovem participou dos grupos de chorões, que, no início do século XX, costumavam desfilar pelas noites cariocas tocando e cantando belas melodias que encantavam o povo nas noites enluaradas. Aliás, Villa-Lobos recordou na importante série de *Choros* aquela atmosfera romântica daqueles tempos.

O Villa, como era chamado, celebrizou-se no Rio de Janeiro pela organização de grandes concentrações corais de até 40.000 jovens e foi um grande incentivador do canto coral. Heitor foi um "carioca da gema", e os ouvintes de suas obras não têm dificuldade para recordar aqueles saudosos tempos já longínquos. A altíssima significação que continua a ter, nos leva a tentar fazer uma avaliação de sua posição na história da música brasileira erudita e comentar a sua presença continuada no mundo musical do século XXI.

Três raças concorreram para a eclosão do tipo brasileiro: a branca, a negra e a vermelha. Não exageramos ao afirmar que o elemento ameríndio teve, relativamente, pouca interferência na concretização da música nacional brasileira. Influência poderosa foi a negra. A partir do último quartel do século XVI, começara o tráfico de escravos negros, vindos da África, a fim de substituir a mão de obra vermelha, que se revelara inadequada em virtude do pronunciado anseio de liberdade dos indígenas. Esses milhões de negros, que entraram no Brasil até 1850, tiveram papel de destaque na formação da alma e sentimento brasileiros. A maior contribuição dos africanos foi rítmica: imprimiram acentuada lascívia à nossa dança e nela introduziram um caráter dramático ou feiticista. No entanto, a influência africana em nossa música erudita foi pequena até a abolição, em 1888. Só depois da abolição da escravatura é que explodiu a contribuição da música e dos ritmos dos negros, que viviam confinados e tudo o que se referia a eles não era valorizado.

A influência branca, ou seja, portuguesa, espanhola, francesa e italiana foi a mais relevante. Segundo Mário de Andrade, "Os portugueses fixaram o nosso tonalismo harmônico, nos deram a quadratura estrófica; provavelmente a síncopa, que nos encarregamos de desenvolver

ao contato com a pererequice rítmica do africano." De Portugal vieram os instrumentos e a literatura musical europeus. Dignas de menção são as influências: espanhola, por intermédio dos boleros, fandangos, seguidilhas, habaneras e zarzuelas; latino-americana, através do pericón e, mais recentemente, do tango; italiana, extremamente importante desde o século XVIII, em virtude da popularidade das árias de ópera no Brasil; francesa, exercida pelos cantos infantis; austríaca, através da valsa e, finalmente da música de jazz norte-americana e seus sucedâneos.

Esse chover sucessivo de liras populares estrangeiras sobre o povo brasileiro veio alimentar-lhe, ainda mais, o pendor pela música. Todo esse copioso e variadíssimo material amalgamou-se e, no último quartel do século XIX, produziu os primeiros espécimens eruditos da música brasileira.

Apesar da natureza esmagadora, cheia de contrastes e de exuberâncias, o nacionalismo musical no Brasil só se afirmou, em linhas vigorosas, com Heitor Villa-Lobos, isto é, quase um século após as primeiras manifestações do movimento. O *Weltschmerz*, a saudade da terra natal, o prazer de relembrar as tradições regionalistas, a ideia de retorno à vida simples dentro dos costumes do povo, a glorificação do selvagem no seu estado de pureza nasceram com o romantismo e o Brasil dele participou, especialmente na literatura, embora com o atraso imposto pela distância que nos separa da Europa.

Produto do romantismo e um de seus aspectos mais representativos, o nacionalismo musical foi um dos movimentos intelectuais mais importantes da arte dos sons. Escrever música pura, abstrata, deveria ser o anelo supremo do artista. Nada desmerecia, porém, o músico que se dedicava ao estudo do folclore de seu país, a fim de revelar ao mundo erudito as joias de seus cantares, de suas danças. Existe algo de mais atraente para um compositor do que tomar uma célula melódica do folclore, desenvolvê-la de acordo com o estilo em que se formou, poli-la, despojá-la de qualquer ganga, enfim, construir uma moldura harmônica capaz de valorizá-la ainda mais? Inventar uma linha melódica bela e larga não requer esforços. O que revela a têmpera de um compositor é o tratamento dispensado àquela frase musical. Com que carinho infinito Glinka, Chopin, Mussorgski, Borodin, Smetana, Dvorak, Pedrell, Prokofiev, Stravinsky, Bartók, De Falla, Turina, Rodrigo, Sibelius, Villa-Lobos e tantos outros trabalharam os temas populares!

Aliás, em alguns países, como no Brasil, o nacionalismo musical tomaria um aspecto patriótico. Eis o que nos dizia Mário de Andrade em 1928.

"O critério atual da música brasileira deve ser de combate (...). Se um artista brasileiro sente em si a força do gênio que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá fatalmente encontrar os elementos essenciais da nacionalidade. Terá, pois, um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico, porque não tem gênio por mais nacional que não seja do patrimônio universal. E se o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é um gênio, então é que deve mesmo fazer arte

nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada, ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Cui seria ignorado se não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que, no momento atual, fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo."

No século XIX, falar em música erudita autêntica era motivo de pilhéria. Dominava, então, a música operística italiana, apesar das tímidas incursões dos mestres alemães e franceses. Os rapazes talentosos do Brasil iam estudar ou aperfeiçoar-se na Europa e olhavam com desprezo tudo o que lhes lembrasse os folguedos dos negros escravos ou as melopeias dos índios. A 5 de março de 1887, data do nascimento de Heitor Villa-Lobos, na cidade do Rio de Janeiro, o público seleto e numeroso do Clube Beethoven ou da Sociedade de Concertos Clássicos rendia homenagem à fantasia para piano da ópera *Sonâmbula*, delirava com a *Traviata*, ou suportava Bach estoicamente...

Esse público respeitável, composto na maioria de gente culta e viajada, ignorava a *Sertaneja*, de Brazilio Itiberê da Cunha, e o *Samba*, de Alexandre Levy. Nem de longe previa o interesse que aquela música nacionalista obteria em Paris, 40 anos mais tarde, com Villa-Lobos. Não lhe pressentia o vigor intelectual; sorriria incrédulo a quem assegurasse que aquele movimento renovador deixaria entrever, pela primeira vez ao mundo, a pujança da natureza e da alma brasileiras.

Mas o nacionalismo musical no Brasil produziria uma série de mal-entendidos, o mais importante deles – o exotismo. Cito outra vez o grande Mário: "O que deveras gostam no brasileirismo não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia." Na ânsia de produzir algo de tipicamente brasileiro, alguns compositores nacionalistas desviaram-se do seu objetivo maior, focalizando este ou aquele dos múltiplos aspectos do folclore, em vez de tentar exteriorizar uma noção mais de conjunto, uma única atmosfera do Brasil sonoro.

Do nacionalismo musical no Brasil, nascido na segunda década do século XX e mais expressivo no terreno orquestral e pianístico do que na ópera, ao contrário do que sucedeu na Rússia ou na Boêmia, decorre um certo exclusivismo, desculpável nos povos ricos em folclore. Não é raro depararmos com uma obra ameríndia ou negra exibida como música brasileira representativa. Renato Almeida já apontara o aspecto exterior e superficial da nossa música. Ela deveria expressar a realidade brasileira, um sentimento psicológico único, e não apenas manifestações externas, tais como bailados, cantos, danças, pregões, etc. Como escreveu Coeuroy, em seu *Panorama da música contemporânea*, que, "se para criar música nacional apenas bastasse reproduzir cantos populares, a curiosidade do etnólogo ficaria satisfeita, mas a arte ganharia bem pouco e é o que se tem muitas vezes verificado. Se o músico, como acontece geralmente, vaza a matéria original na forma usada pelos tempos, soçobra no academismo monótono e na escolástica asfixiante."

A arte dos sons deveria representar algo mais do que a diversão momentânea, precisa despertar a emoção estética elevada e não apenas interessar por este ou aquele aspecto típico, exótico.

Pode-se dizer, e com muita razão, que, em países de grande extensão territorial e de considerável riqueza folclórica, há mais de um idioma na música. Na Rússia, não é difícil distinguir Mussorgski, o mujique, de Tchaikowski, russo de fraque e cartola, universalista. Assim como diferençamos facilmente o russo rural do russo urbano, identificamos o norte-americano nova-iorquino da *Rhapsody in Blue*, de Gershwin, do norte-americano das planícies da suíte *Grand Canyon*, de Ferde Gofré. No Brasil, as distinções também são muitas. As mensagens transmitidas são contraditórias, bem ou mal apresentadas, mas sempre atraentes. Conseguirá o compositor brasileiro reunir um dia todas essas vozes e fazê-las cantar em uníssono?

A esse estágio avançado de nacionalismo, poucos compositores se alçaram em todo o mundo. No Brasil, fizemos apenas algumas incursões nesse terreno decisivo para fiel expressão da nacionalidade. A maioria dos artistas apodera-se de uma célula e adorna-a de maneira singela. Alguns vestem-na de roupagens suntuosas e multicores. Pouquíssimos se aventuram pelo que poderíamos chamar de nacionalismo puro, como Villa-Lobos e por vezes Camargo Guarnieri.

O compositor carioca foi um desbravador, aquele que aplainou o caminho espinhoso da brasilidade para as novas gerações. Sua obra atravessou, de modo brilhante, os dois primeiros estágios do movimento e penetrou no *mare tenebrosum* do nacionalismo puro, exteriorizando de quando em vez e sem recorrer diretamente ao folclore, uma brasilidade espontânea e imaculada. No *Noneto*, em alguns dos *Choros*, na sua música de câmara do período final, numa ou noutra *Bachiana*, conseguiu a expressão musical do Brasil.

Villa-Lobos consolidou a música nacionalista no Brasil, despertou o entusiasmo de sua geração para o opulento folclore pátrio, traçou com linhas vigorosas a brasilidade sonora. A obra de Villa-Lobos representa o sólido alicerce sobre o qual os jovens compositores brasileiros tentaram construir um edifício imponente. Mas os tempos mudaram. Faz quase 60 anos que faleceu Villa-Lobos. A música nacionalista baseada no folclore, de um modo geral, cansou e foi sendo abandonada por muitos compositores importantes.

A música nacionalista teve, antes de tudo, um mérito: revelou o Brasil ao brasileiro. Mas quantos anos de luta! Na época o melhor da obra de Alberto Nepomuceno não foi compreendido, em virtude de sua acentuada brasilidade. Músicos de valor como Nazaré eram forçados a esconder as obras típicas sob denominações alienígenas. Villa-Lobos foi vaiado insistentemente pelo público e pela crítica.

Não fosse o movimento iniciado com a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, o brasileiro continuaria ignorando a sua terra talvez ainda por algum tempo. E nesse movimento renovador da inteligência nacional, a música, representada por Villa-Lobos, teve parte saliente.

Infelizmente, embora o prestígio da música clássica tenha crescido bastante no Brasil nas últimas décadas, é irrecusável afirmar que depois do advento da televisão, nos anos 1960, e dos concursos de canções populares, a MPB ganhou um destaque extraordinário, limitando bastante a divulgação da música erudita brasileira, transformada virtualmente em um parente pobre. Depois da morte de Villa-Lobos em 1959, não apareceu nenhum gênio musical à sua altura, seu verdadeiro sucessor. Isso talvez tenha contribuído para que os nossos melhores compositores clássicos sejam pouco conhecidos do grande público e quase ignorados pela grande mídia. Acredito que este é o momento de recordar Villa-Lobos para que a juventude o conheça mais e melhor, e o valorize e prestigie os compositores clássicos brasileiros contemporâneos.

Heitor Villa-Lobos é uma personalidade que tem recebido todo tipo de homenagens no Brasil e no exterior, e sem dúvida é um dos grandes brasileiros de todos os tempos. O Instituto de França recebeu-o com toda a pompa e mandou cunhar uma moeda com a sua efígie. Em Paris, na elegante Rua Jean Goujon, há um edifício com o seu nome. No Boulevard Saint Michel de Paris há uma placa em um prédio onde ele residiu. Também na capital francesa, no Hotel Bedford, onde ele costumava hospedar-se no final de sua vida, existe outra placa que recorda as suas estadas. O mais importante jornal do mundo, o *New York Times*, publicou um editorial por ocasião de seu 70º aniversário. O prefeito da cidade de Nova York criou o "Villa-Lobos's Day" para recordar o 1º aniversário de sua morte. Leipzig, a cidade de Bach, homenageou o autor das *Bachianas* por ocasião do seu centenário de nascimento, em 1987, com dois concertos pela famosa orquestra do Gewandhaus em Leipzig e em Berlim. O Conselho Internacional da Música da UNESCO decretou que o ano de 1987 seria o "Ano Villa-Lobos", para festejar a efeméride.

Tantos anos depois de sua morte, Villa-Lobos ainda continua vivo a nível mundial. Três anos atrás, em uma rápida permanência na cidade de Berlim, visitei uma grande loja de música e lá tive a grata surpresa de encontrar em um *stand* de discos nada menos de 24 CDs que continham faixas com obras de Villa-Lobos. Contei-os um a um. As melhores orquestras sinfônicas do mundo e até as mais remotas (Villa-Lobos tem sido gravado por orquestras em Hong Kong, na China, no Japão e até pela sinfônica das ilhas Canárias), os solistas e intérpretes mais ilustres têm interpretado e gravado frequentemente as suas obras de todos os setores. Nosso maior compositor continua ainda hoje a ser um dos grandes mestres da música contemporânea, um dos mais frequentemente interpretados, gravados e editados no mundo inteiro, ao lado de Stravinsky, Ravel, Prokofiev, Bartok, De Falla e outros de sua geração.

O que representa Villa-Lobos no século XXI, no panorama mundial da música? Não só ainda resta bastante de sua música no mercado internacional tantos anos depois de sua morte, como também seu prestígio mundial não parece ter sofrido muito desgaste com o tempo. Os catálogos internacionais de CDs continuam relacionando dezenas de gravações recentes. Levantamento feito pelo Museu Villa-Lobos registrou mais de mil gravações em discos de

acetato e em CDs. Uma pesquisa recente na internet feita no "site" da Amazon nos revela que estão disponíveis no mercado mundial de discos nada menos de 675 CDs que contêm obras de Villa-Lobos.

Em matéria de biografias, tem sido notável a proliferação do que poderíamos chamar de coleção Vilalobana. Desde o aparecimento do primeiro livro sobre Villa-Lobos, de minha autoria, em 1949, foram publicados 76 livros de vários formatos sobre a sua obra. Em idioma espanhol; cinco livros; em francês, sete livros; em alemão, dois livros; em inglês, treze livros; em italiano, um livro; em russo (uma edição pirata da minha biografia traduzida do francês) e, finalmente, em finlandês, um livro, o maior de todos com mais de 500 páginas. Minha biografia já teve doze edições, das quais seis no exterior. São pouquíssimos na história mundial da música os compositores estudados com tanta frequência e é supérfluo salientar que quase todos os dicionários e enciclopédias de música no Brasil e no exterior contêm verbetes maiores ou menores sobre a obra de Villa-Lobos. A famosa enciclopédia Grove, de Londres, em sua edição de 1980, oferece nada menos de três páginas sobre o nosso compositor.

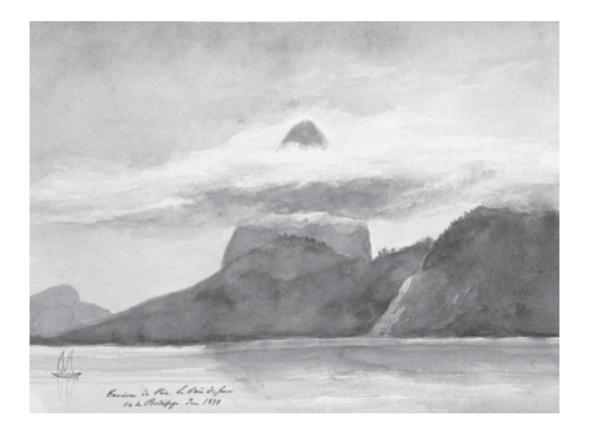
Não somente no Brasil, mas também no estrangeiro, surgiram sociedades musicais ou conservatórios com o nome de Villa-Lobos. Recebi recentemente um folheto de propaganda da "Orquestra de Violoncelos Villa-Lobos", da cidade de Pádua, na Itália, constituída pelos melhores solistas da região de Veneza. Nos Estados Unidos da América funciona uma "Villa-Lobos Society", dedicada exclusivamente à música para violão, e no Japão, uma "Associação de Amigos de Villa-Lobos", dedicada à música vocal e coral do mestre. No Brasil, existem bustos, estátuas, aviões, barcos, parques, ruas, praças, edifícios, teatros, salas de concertos, conservatórios e institutos com o nome do compositor. Os festejos do centenário de nascimento de Villa-Lobos em 1987 foram numerosos no Brasil e no exterior, e na época o governo brasileiro homenageou-o com uma nota bancária de 500 cruzeiros levando a sua efígie.

Boa parte de sua obra ainda é interpretada com bastante frequência neste início do século XXI. A grande surpresa é que a sua pequena obra para violão é, de longe, proporcionalmente, a mais divulgada. Todos os grandes violonistas mundiais gravaram suas peças para o violão. Sua música de câmara também continua a atrair bastante atenção, mas diria que as canções perderam bastante terreno e poucos cantores as interpretam, talvez pelo problema da língua, mas a obra para piano solo ainda é muito tocada. As sinfonias, que não são o seu forte, foram recentemente revividas em gravações da Sinfônica de Stuttgart, Alemanha; as *Bachianas* continuam sendo o carro-chefe de sua música orquestral.

A esse respeito, desejo lembrar que a Academia Brasileira de Música tem prestado valiosa contribuição para a preservação e a divulgação da obra orquestral do mestre. A ABM mandou revisar e reimprimir diversas obras importantes de Villa-Lobos, cujo material original de orquestra para aluguel estava em péssimo estado e dificultava e até mesmo impedia sua interpretação. O advogado da Academia realizou também importante trabalho de renegociação dos

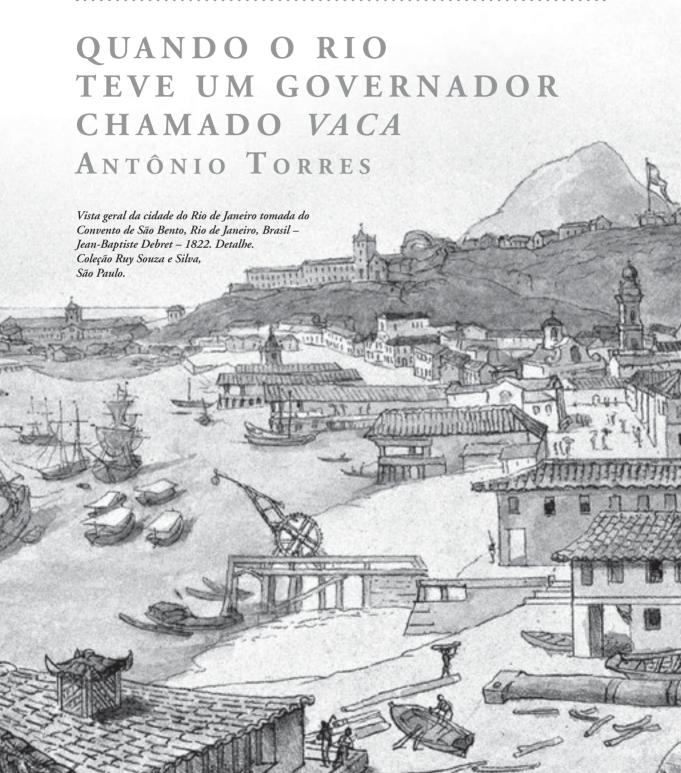
antiquados contratos de direitos autorais com as editoras internacionais, que permitiam a burla pelos editores, os quais por vezes se eximiam de pagar direitos.

Acredito que nosso maior compositor entrou neste século em boas condições de competir no mercado internacional e suas obras certamente terão ainda boa divulgação. Ressalto o excelente trabalho do Museu Villa-Lobos e da Academia Brasileira de Música, que têm sido incansáveis na preservação e na divulgação da obra do mestre. Em 2009 foram numerosas as homenagens, no Brasil e no exterior, pelo 50° aniversario de seu falecimento. Os brasileiros devem se orgulhar do continuado prestígio internacional de Villa-Lobos, seu maior compositor.



VASCO MARIZ (Rio de Janeiro, 1921-) é musicólogo e historiador. Entre suas obras musicais, destaco Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra (12 edições), A canção brasileira (7 edições), História da música no Brasil (8 edições), A música no tempo de D. João VI no Rio de Janeiro!, Dicionário biográfico musical (3 edições), Francisco Mignone, o homem e a obra etc. Ex-presidente da Academia Brasileira de Música.

CRÔNICAS CARIOCAS



io de Janeiro, 12 de setembro de 1711.

A cidade amanheceu encoberta. Ajudada pelo nevoeiro e fortes ventos, uma esquadra de 18 navios, 700 canhões e cerca de 6 mil homens, comandada pelo general René Duguay-Trouin, corsário do rei Luís XIV, iria forçar a barra e escapar do poder de fogo das fortalezas de Santa Cruz e de São João. Em poucas horas, fundeava cara a cara com o seu alvo, mandando-lhe bala, para desespero da população. Não suportando a superioridade bélica dos franceses, e a destreza de suas manobras, o Rio se rendeu. O governador Francisco de Castro Morais fugiu. A sua fuga foi seguida pelas milícias e a população.

Duguay-Trouin tomou e assaltou uma cidade vazia, então a mais rica do império colonial português, graças à sua condição de entreposto do ouro das Minas Gerais, que aqui era embarcado para Lisboa. Ele a fez de refém durante os 50 dias em que aguardou o pagamento do resgate, para devolvê-la a seus habitantes, ameaçando reduzi-la a cinzas, caso não fosse atendido. Houve de tudo nesse dramático episódio: tergiversações, pusilanimidade, heroísmo e covardia. Não faltou quem tirasse proveito da situação, em negociações particulares com os invasores. Do seu esconderijo, o governador mimava-os com presentes. E deles recebia, em agradecimento, preciosas garrafas de vinho. Um padre os regalava com carruagens de mulheres.

Quando foram embora, com os seus navios abarrotados de ouro e prata, deixaram a cidade bombardeada, destruída, dilapidada. E de moral no chinelo. Logo instaurou-se uma revolta popular sem precedentes. Apelidado de *Vaca*, Francisco de Castro Morais por pouco não foi trucidado. Acusado de traição, e de entregar covardemente os bens públicos e privados aos invasores, sem lhes oferecer resistência, não escapou da condenação ao degredo na Índia, nem do confisco de seus bens. E ele era mesmo muito rico, pois era pago a peso de ouro pelo seu cargo, fora as malversações imagináveis.

A invasão francesa teve como consequência uma outra: a dos juízes togados de Lisboa, enviados por D. João V. Em meio à agitação dos militares, do Senado da Câmara, da nobreza e dos súditos em geral do reino, instalou-se o Tribunal da Devassa, com uma alçada de 7 ministros. Os trabalhos se arrastaram infinitamente. Mas não acabaram em pizza ou seus equivalentes à época. As sentenças daqueles 7 homens não pouparam nenhum dos acusados. De nada adiantaram os argumentos do governador. Em sua própria defesa, alegou ter sido abandonado por todos. E que havia entregado o ouro aos bandidos para evitar a destruição de tudo que estava sob a mira dos canhões deles.

Todas as punições foram severas. Do desterro à pena de morte. E assim conseguiu-se aplacar a indignação de um povo em estado de descrença total em relação às autoridades.

Enquanto o mundo girou e a Lusitana rodou, Devassa virou marca de cerveja e as vacas voltaram a pastar numa boa.

ANTÔNIO TORRES. Autor, entre outros, de uma tetralogia carioca, formada por *Um táxi para Viena d'Áustria, O Centro das nossas desatenções, Meu querido canibal e O nobre sequestrador*, o baiano Antônio Torres é membro da Academia Brasileira de Letras, na qual ocupa, desde abril de 2014, a cadeira 23, fundada por Machado de Assis.



O RIO ANTIGO QUE EU VI Waldir Ribeiro do Val

ntes de completar 15 anos de idade, em 1943, vim morar no Rio de Janeiro. Conseguira matrícula no Colégio Pedro II, para cursar o científico, invenção do então ministro Gustavo Capanema. Minha tia Minerva, com boas relações na Igreja Metodista do Catete, conseguiu com uma de suas amigas uma vaga para mim, no apartamento em que a amiga residia, no centro da cidade. Foi assim que fui morar na Rua São Pedro, atrás da Igreja da Candelária, no segundo pavimento de um velho prédio que tinha no andar de baixo uma espécie de centro espírita, ou de macumba, que à noite me assustava com gritos e choros.

A rua mais próxima era a Miguel Couto, antiga dos Ourives, e sendo tempo de guerra por ela passavam grupos de marinheiros norte-americanos, naturalmente de folga no serviço, com seus uniformes característicos. Mas o que me causava mais curiosidade era uma igreja que dava para a rua Miguel Couto, que soube logo chamar-se, resumidamente, de Igreja de São Pedro. Estilo barroco, arredondada, semelhante a algumas igrejas de Ouro Preto.

Estudante no Pedro II à noite, desejava trabalhar. O *Jornal do Brasil* daquela época tinha a primeira página tomada por pequenos anúncios, com exceção da coluna da esquerda, que resumia as notícias das outras páginas. Consegui, por anúncio no JB, um lugar de auxiliar numa firma de papelaria, com seu comércio no térreo e escritório no primeiro andar. Eu me adaptara bem ao trabalho, fizera camaradagem com funcionários, mais categorizados, mostrava mesmo a eles alguns sonetos que já escrevia. Era um emprego de que muito gostava.

De repente, uma lei desapropriou todos os prédios do local, visando à abertura de uma nova grande avenida, e todo o comércio foi obrigado a fechar as portas. Perdi assim minha morada e meu emprego. Era o segundo bota-abaixo, o primeiro havia sido para a abertura da Avenida Central (renomeada Avenida Rio Branco, com a morte do grande brasileiro), pelo engenheiro Francisco Pereira Passos.

Agora, era o prefeito Henrique Dodsworth que comandava a destruição, com a promessa de uma avenida bem ampla. Todos os prédios entre as ruas São Pedro e General Argolo (antiga do Sabão), iam sumir para dar lugar à avenida cujo nome ainda não fora decidido.

Vi, com tristeza, a demolição da igreja de São Pedro dos Clérigos, e de duas outras igrejas. Vi serem postas abaixo, sem demora, todas as casas entre as duas ruas. A nova avenida também demoliria prédios importantes e ia apropriar-se de uma faixa do Campo de Santana.

Na demolição de uma das igrejas descobriu-se antigo cemitério, que foi revolvido, e jovens do Pedro II levavam crânios para exibir no colégio. Um espetáculo macabro, que se repetia por vários dias.

A Praça Onze, tradicional reduto de sambistas, carnavalescos e músicos, seria encampada pela grande avenida. No carnaval de 1944 o povo cantava: "Vão acabar com a Praça Onze, Não vai haver mais Escola de Samba, não vai!... Portela, Salgueiro, Estação Primeira, guardai os vossos pandeiros, guardai, Porque a Escola de Samba não sai."

Naquela ocasião, valeu-me novamente minha tia, ao arranjar-me uma vaga na pensão de outra senhora da mesma igreja, dona Francisca, que os hóspedes chamavam de Dona Chiquinha. Ali conheci quatro estudantes que se tornaram meus amigos por toda a vida. Mas a maldição da nova avenida iria de novo atingir-me. Antes da demolição da igreja de São Pedro, surgiu a ideia de transportá-la para outro local, sobre trilhos, com a parte inferior congelada, como ocorrera na Europa com um prédio. E o local escolhido e desapropriado para receber a igreja situava-se na rua Miguel Couto, 52, exatamente o local da pensão onde eu passara a morar. Eu e os quatro estudantes nos mudamos para a Rua da Alfândega, 321, quase perto da Igreja de São Jorge, na pensão de Dona Belmira. Nesse tempo, nos andares dos prédios antigos da rua da Alfândega moravam famílias; e as lojas, sempre fechadas, serviam apenas de depósito de mercadorias.

Foi extremamente rápida a demolição e construção da grande Avenida. Até pouco antes da inauguração, não estava definido o nome que teria. Mas vigorava ainda a ditadura Vargas: o nome da avenida não poderia ser outro senão Presidente Vargas.

Sua inauguração ocorreu em 7 de setembro de 1944, num palanque junto à Praça da República, tendo do lado oposto o Ministério da Guerra. O Presidente Getúlio, outras autoridades, e engenheiros responsáveis pela construção, estavam presentes. Foi uma grande festa. Do lado de fora, próximas do palanque, aglomeravam-se pessoas do povo, entre as quais o jovem estudante que hoje registra estas lembranças.

Vi também a grande transformação da Avenida Rio Branco. Prédios foram demolidos para se erguerem outros mais modernos. O belo Pálace Hotel, de que vi caírem pedra a pedra, deu lugar a um moderno edifício com a parede exterior fazendo um ângulo, e chamado pelo espírito galhofeiro dos cariocas de "tem nêgo bebo aí". Tinha venezianas (dizia-se *brise-soleils*), logo depois retiradas.

Também vi a demolição do Hotel Central, junto do qual havia o Bar da Brahma, em que faziam ponto escritores e boêmios, os bondes por ali circulavam, antes de construído o "Tabuleiro da Baiana", no Largo da Carioca. No terreno do Hotel Central elevou-se o arranha-céu Avenida Central.

Tantas coisas mais eu vi. Uma das mais tristes foi a demolição do Teatro Fênix, semelhante em formato ao Teatro Municipal, porém bem menor, onde pouco antes eu assistira à estreia, ou

quase estreia, de artistas que alcançariam fama, como Sérgio Cardoso (falecido precocemente) e Fernanda Montenegro (ainda hoje muito atuante) na notável interpretação de "Hamlet". Vi ali também a atriz Bibi Ferreira estrear como diretora teatral, apresentada por seu pai, o grande Procópio Ferreira.

Vi mais tarde a movimentação de terras do morro de Santo Antônio para ajudar a aterrar a praia do Flamengo, então uma nesga de areia bem próxima da amurada de pedra, ainda hoje existente, depois transformada no grande parque atual.

Pouco antes do aterro, pude ver, visitando o poeta Manuel Bandeira (que morava num edifício da Avenida Beira-Mar), as pedras que escoravam a pequena muralha daquela avenida. E vi também um desenho, feito pelo poeta, retratando a paisagem próxima que iria desaparecer para sempre – mas não da memória dos que viveram nessa época.



WALDIR RIBEIRO DO VAL, bacharel em Direito, livre-docente pela Escola de Comunicação da UFRJ, professor-convidado de Literatura na Faculdade de Letras da UFRJ, jornalista e editor de livros, poeta com vários livros publicados, é membro do PEN Clube do Brasil e da União Brasileira de Escritores. Biógrafo do poeta Raimundo Correia, tem a publicar a biografia do poeta Augusto Frederico Schmidt, e também um livro de memórias e outro de contos. Membro da Academia Carioca de Letras – cadeira 29.

Edificio do Silogeu Brasileiro, demolido em 1972, onde hoje está o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Carioca de Letras, Rio de Janeiro, Brasil – Augusto Malta – c. 1920. Arquivo G. Ermakoff.



O PAPEL DO RIO NA POESIA DE MANUEL BANDEIRA Ivan Junqueira

ssim como vários outros artistas e escritores que deixaram seus estados de origem – Drummond de Andrade, de Minas, João Cabral de Melo Neto, de Pernambuco, Adonias Filho, da Bahia, Rachel de Queiroz, do Ceará, Lins do Rego, da Paraíba, Lêdo Ivo, de Alagoas, Josué Montello, do Maranhão –, o recifense Manuel Bandeira transferiuse em 1896 para a então capital federal, onde morou de início na travessa Piauí e, mais tarde, em Laranjeiras, bairro em que permaneceu por seis anos. Embora não brincasse com os moleques da rua, ali conviveu com gente simples ou mesmo humilde – vendeiros, açougueiros, quitandeiros, padeiros –, e não me parece haver dúvida, como adiante se verá, de que essa experiência iria marcá-lo para o resto da vida, pois sua poesia constitui, acima de tudo, uma ascética lição de humildade, visível no despojamento verbal de tudo o que escreveu em verso e prosa. E isso a um tal ponto que ele dirá, no poema "Testamento", ser um poeta menor:

Criou-me, desde eu menino, Para arquiteto meu pai. Foi-se-me um dia a saúde... Fiz-me arquiteto? Não pude! Sou um poeta menor, perdoai!

Ainda no Rio, frequentou o externato do Ginásio Nacional (atual Colégio Pedro II), onde foi aluno do filólogo Silva Ramos e colega de turma do também filólogo Sousa da Silveira, que lhe despertaram o amor pelos clássicos da língua. Conhece ali, nesse mesmo período, Antenor Nascentes, Lucilo Bueno, Carlos França, José Veríssimo, João Ribeiro e outros mestres ilustres. Lê Camões, Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, François Coppée, Leconte de Lisle, Baudelaire, Heredia, Antônio Nobre, Cesário Verde. Enfim, Bandeira usufrui do privilégio de conviver com alguns dos mais refinados e exigentes intelectuais da época numa cidade que era então – e de certa forma ainda o é – a mais poderosa caixa de ressonância do país. E é a ela que deve o poeta a sua primeira formação, como a ela irá ficar devendo a cristalização de inúmeros outros traços de sua personalidade, de seu temperamento e de sua arte.

A trajetória carioca de Manuel Bandeira, que se ausenta da cidade entre 1903 e 1904 a fim de prestar, na Escola Politécnica de São Paulo, os exames preparatórios para o curso de arquitetura, é bruscamente interrompida no fim daquele último ano, quando, acometido pela tuberculose, o poeta inicia uma longa e infrutífera peregrinação em busca de melhores climas para a doença. Passa então por várias cidades: Campanha, Teresópolis, Petrópolis, Maranguape, Uruquê, Quixaramobim. Mas o mal não lhe dá tréguas, o que o leva, em 1913, a embarcar para a Europa, a fim de se tratar no sanatório de Clavadel, em Davos-Platz, na Suíça. Ali reaprende o alemão que estudara no ginásio e faz amizade, entre outros, com Paul Eugène Grindel, que se tornaria famoso mais tarde sob o pseudônimo de Paul Éluard, com Gala, futura esposa de Éluard e depois de Salvador Dalí, e com o poeta húngaro Charles Picker, que não resistiu à doença. Lê Apollinaire, Charles Cros, Guérin, MacFiona Leod e, por insistência de Éluard, Vildrac, Claudel, Fontainas. Tenta em vão, por essa época, imprimir em Coimbra seu primeiro volume de versos, *Poemetos melancólicos*, mas os originais acabam sendo esquecidos em Clavadel, não lhe sendo possível refazê-lo na íntegra.

Precariamente curado, Bandeira regressa ao Rio em outubro de 1914, logo após a eclosão da I Guerra Mundial, e vai residir na rua (hoje avenida) Nossa Senhora de Copacabana, mudando-se depois para a rua Goulart, no Leme. Lê Goethe, Lenau e Heine, cuja poesia o leva a uma funda meditação sobre a arte do verso. E assim se inicia o período de sua permanência definitiva na cidade. Foram muitos, a partir de então, os endereços nos quais residiu, a começar pelos das ruas do Triunfo e do Curvelo (atual Dias de Barros), em Santa Teresa, onde foi vizinho do poeta e grande amigo Ribeiro Couto e onde também, como ele próprio dirá mais tarde, encontra o "elemento de humildade cotidiano", acrescentado: "Não sei se exagero dizendo que foi na rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância." Ali morou por treze anos, escreveu três livros – *O ritmo dissoluto, Libertinagem* e *Crônicas da província do Brasil* – e muitos dos poemas de *Estrela da manhã*. Pouco antes, em 1917, publicara seu livro de estreia, *A cinza das horas*, que recebeu uma crítica consagradora de João Ribeiro e ao qual se seguiu, dois anos depois, *Carnaval*, este último já situado no contexto transgressor do movimento modernista de 1922. Em 1933, Bandeira muda-se para a rua Morais e Vale, na Lapa, o que lhe inspira o pequeno poema "O amor, a poesia, as viagens", incluído em *Estrela da manhã*:

Atirei um céu aberto Na janela de meu bem: Caí na Lapa. – um deserto... – Pará, capital Belém:

A presença do Rio de Janeiro na poesia do autor pode ser rastreada em muitos de seus poemas. Se não cabe aqui referir os primeiros que compôs e que figuram em *A cinza das horas*, coletânea repleta de lembranças de Clavadel e das cidades brasileiras pelas quais perambulou em busca de cura para a doença que quase o matou, os que se incluem em *Carnaval*, cuja própria temática nos remete à festa popular que faz parte obrigatória do calendário carioca, já trazem

claros indícios das intensas e duradouras relações que o poeta sempre manteve com a cidade. E também por essa época que Bandeira participa com maior assiduidade do grupo boêmio formado por Jayme Ovalle, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Dante Milano, Oswaldo Costa, Ribeiro Couto e Prudente de Morais Neto. Era a Lapa dos bordéis, das prostitutas bonitas, dos malandros, dos restaurantes baratos (como o Reis, onde todos costumavam pedir o modestíssimo bife à moda da casa), dos cafés-concerto, dos mendigos, dos compositores – enfim, da gente desvalida e marginalizada da cidade, dessa gente humilde que povoa boa parte dos poemas do autor.

A Lapa lhe inspirou não poucas obras-primas de que cabe orgulhar-se a poesia brasileira. Uma delas de leitura obrigatória para aqueles que quiserem entender o caso de amor entre o poeta e a cidade que o acolheu. Trata-se da "Última canção do beco" (leia-se: o beco dos Carmelitas), pertencente a *Lira dos cinquent'anos*:

Beco que cantei num dístico Cheio de elipses mentais, Beco das minhas tristezas, Das minhas perplexidades (Mas também dos meus amores, Dos meus beijos, dos meus sonhos), Adeus para nunca mais!

Vão demolir esta casa. Mas meu quarto vai ficar, Não como forma imperfeita Neste mundo de aparências: Vai ficar na eternidade, Com seus livros, com seus quadros, Intacto, suspenso no ar!

Beco de sarças de fogo, De paixões sem amanhãs, Quanta luz mediterrânea No esplendor da adolescência Não recolheu nestas pedras O orvalho das madrugadas, A pureza das manhãs!

Beco das minhas tristezas, Não me envergonhei de ti! Foste rua de mulheres?

Todas são filhas de Deus! Dantes foram carmelitas... E eras só de pobres quando, Pobre, vim morar aqui.

Lapa – Lapa do Desterro –, Lapa que tanto pecais! (Mas quando bate seis horas, Na primeira voz dos sinos, Como na voz que anunciava A conceição de Maria, Que graças angelicais!)

Nossa Senhora do Carmo, De lá de cima do altar, Pede esmolas para os pobres, – Para mulheres tão tristes, Para mulheres tão negras, Que vêm nas portas do templo De noite se agasalhar.

Beco que nasceste à sombra De paredes conventuais, És como a vida, que é santa Pesar de todas as quedas. Por isso te amei constante E canto para dizer-te Adeus para nunca mais!

Seria de todo pertinente lembrar nesse passo a crucial importância do beco na obra poética de Manuel Bandeira, que consagra ao tema duas outras notáveis composições "Poema do beco" e "Duas canções do tempo do beco". E vale a pena também recordar aqui o que escreve o autor sobre a gênese e a estrutura daquele primeiro poema no *Itinerário de Pasárgada*: "A 'Última canção do beco' é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas impossíveis (...) A 'Última canção do beco' nasceu num momento destes (...) De repente a emoção se ritmou em redondilhas, escrevi a primeira estrofe, mas era hora de vestir-me para sair, vesti-me com os versos surdindo na cabeça, desci à rua (...) e os versos vindo sempre, e eu com medo de esquecê-los, tomei um bonde, saquei do bolso um pedaço

de papel e um lápis, fui tomando as minhas notas (...) os versos não paravam (...) De volta à casa, bati os versos na máquina e fiquei espantadíssimo ao verificar que o poema se compusera, à minha revelia, em sete estrofes de sete versos de sete sílabas."

Embora cristalina, essa confidência literária sobre a psicologia da composição bandeiriana requer um pequeno reparo ou, se preferem, uma achega: o poema se compôs à revelia do poeta enquanto este se restringia apenas à sua consciência desperta, mas não ao processo subconsciente que nele desde sempre permaneceu em atento estado de vigília poética. Na verdade, a gestação deste poema deverá ter sido lentíssima, e dela Bandeira jamais se apercebeu no nível da consciência desperta. Ao contrário do que se poderia pensar, o poema só nasceu pronto enquanto manifestação demiúrgica da consciência formal, pois o ato através do qual se exteriorizou sua realidade estética jamais poderia prescindir dos elementos composicionais que nele preexistiam em potência. Como Sócrates o fizera em relação às ideias, Bandeira recorreu à arte da maiêutica para dar à luz seus versos admiráveis. Mas o parto somente se realizou graças ao mistério e aos sortilégios do beco.

E este mesmo beco, o dos Carmelitas, na Lapa, exerceu sobre Bandeira um fascínio que se diria irresistível, com suas "prostitutas bonitas", sua ralé anônima e flutuante, seus cães e gatos esquálidos, sua santa imundície, seus restaurantes baratos – nos quais Bandeira privou por muitos anos da companhia de seus amigos mais fraternos, como Jaime Ovalle, Dante Milano e Osvaldo Costa –, e, acima de tudo, suas cúmplices sombras noturnas, às quais deve o poeta a própria possibilidade de sobrevivência e circulação mundana, pois que, durante a longa convalescença a que esteve sujeito, Bandeira só ganhava as ruas ao cair da noite, reservando as manhãs e as tardes ao estudo, às leituras e à poesia. O beco era, assim, a quintessência da liberdade, uma espécie de sucursal terrestre de sua onírica Pasárgada.

E foi neste beco, que ele cantou num enigmático dístico "cheio de elipses mentais", neste beco de "tristezas" e de "perplexidades", de santas e de prostitutas, neste beco submerso em mistério e transfiguração, nascido à sombra de "paredes conventuais", que o poeta sentiu certa noite a terrifica e insólita presença daquele "monstruoso animal" que, como o corvo de Poe, não "morreria nunca mais, nem sairia, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, nem na minhalma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora". Mas parece não haver dúvidas de que outras mulheres ali também o perturbaram. E foi na janela de uma delas - talvez a de "corpo magro", "esquizóide" e "leptossômica", a quem pedira ele que lhe propiciasse aos sentidos "atônitos".

O trauma, o estupor, o decúbito! -, que o poeta, ao invés de um limão verde, atirou o "céu aberto" de sua eterna e travessa meninice.

Essa presença da cidade pode ser percebida ainda, direta ou indiretamente, em vários outros poemas, excluindo-se aqueles em que o autor se refere a Petrópolis e Teresópolis. Mas é do Rio que ele nos fala em "Noturno da Parada Amorim", "Poema tirado de uma notícia de jornal", "Macumba do pai Zusé", "Noturno da rua da Lapa", "O bicho", "Lua nova", "Tragédia brasileira", "Pensão familiar", "Poemas para Jayme Ovalle", "Rondó do Palace Hotel", "O desmemoriado de Vigário Geral", "A realidade e a imagem" e "Rio de Janeiro", incluído em seu último livro, Estrela da tarde, cujas duas primeiras estrofes nos dizem:

Louvo o padre, louvo o Filho E louvo o Espírito Santo.
Louvado Deus, louvo o Santo De quem este Rio é filho.
Louvo o Santo padroeiro
– Bravo São Sebastião –
Que num dia de janeiro
Lhe deu santa defensão.

Louvo a cidade nascida No morro Cara de Cão, Logo depois transferida Para o Castelo, e de então Descendo as faldas do outeiro, Avultando em arredores, Subindo a morros maiores, – Grande Rio de Janeiro!

Claro está que o poema, quase uma peça de circunstância, não possui a densidade lírica ou a emoção rememorativa daqueles em que o poeta recorda a sua terra natal, "Evocação do Recife" e "Profundamente", como tampouco a mestria técnica ou o timbre lancinante dos que escreveu sobre o beco. Mas diz bem do afeto e da gratidão que Bandeira devotava ao Rio de Janeiro, em particular a Lapa e ao Curvelo.

É preciso que se diga ainda que o autor deve à cidade não apenas o cenário desses poemas, mas também o palco em que transcorreu a sua vida intelectual e profissional. É no Rio que ele se reúne, em 1921, com Ronald de Carvalho e Mário de Andrade para acertar a sua participação na Semana de Arte Moderna, o que no ano seguinte o levou a São Paulo para encontrar-se com os outros líderes do movimento modernista. É também no Rio que, em 1925, inicia a sua colaboração como articulista no jornal *A Noite*, recebendo aí o primeiro dinheiro ganho com literatura: cinquenta mil-réis por semana. Colaboraria também, ao longo dos anos, n'*A Ideia Ilustrada, Ariel, A Manhã, Jornal de Letras* e *Jornal do Brasil*, ora como cronista, ora como crítico literário e musical. É ainda no Rio que publica seus primeiros volumes de poesia, como de resto toda a sua obra literária. Sempre no Rio, é nomeado em 1935 inspetor do ensino secundário pelo ministro Gustavo Capanema, que reuniu em torno de si, no ministério da Educação e Cultura, uma plêiade de artistas e intelectuais. O mesmo Capanema o nomearia, em 1938, professor de literatura do Colégio Pedro II e membro do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Em 1940, incentivado por Ribeiro Couto, Múcio Leão e Cassiano Ricardo, decide candidatar-se a uma vaga na Academia Brasileira de Letras, sendo eleito em agosto daquele ano,

no primeiro escrutínio, com 21 votos, para a cadeira nº 15, antes ocupada pelo poeta Amadeu Amaral e cujo patrono é Gonçalves Dias. Uma cadeira de poetas, já que a ela pertenceram também Olavo Bilac, Guilherme de Almeida e Odylo Costa, filho. Toma posse em 30 de novembro, quando é saudado por Ribeiro Couto, na única ocasião em que o poeta envergou o fardão acadêmico, que considerava algo ridículo. Eleito membro da Sociedade Felipe d'Oliveira em 1942, nesse mesmo ano Bandeira muda-se mais uma vez: agora para o Edifício Maximus, no Flamengo. No ano seguinte deixa o Colégio Pedro II e é nomeado professor de literatura hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosofia, cargo no qual se aposenta compulsoriamente em 1956.

Muda-se outra vez em 1944. Seu endereço é agora o edifício São Miguel, na avenida Beira-Mar, 406, apartamento 409, de onde sairá em 1953 para o apartamento 806, sua moradia definitiva. Diz ele no poema "Lua nova":

Meu novo quarto Virado para o nascente: Meu quarto, de novo a cavaleiro da entrada da barra.

Depois de dez anos de pátio Volto a tomar conhecimento da aurora. Volto a banhar meus olhos no mênstruo incruento das madrugadas.

Todas as manhãs o aeroporto em frente me dá lições de partir.

Em 1966, graças a um requerimento da deputada Adalgisa Nery, a Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara confere-lhe afinal o título de cidadão carioca. Bandeira só deixará o seu último domicílio quando, com graves problemas de saúde, transfere-se, no fim de 1967, para o apartamento de sua amiga Maria de Lourdes Heitor de Sousa, na Rua Aires Saldanha, em Copacabana. Morre em 13 de outubro do ano seguinte no Hospital Samaritano, sendo sepultado no mausoléu da Academia Brasileira de Letras.

Teria sido Manuel Bandeira o poeta que foi sem a experiência pessoal dos setenta e dois anos que viveu no Rio de Janeiro? Provavelmente, não. Mas a resposta a essa pergunta de certa forma jamais será dada. Talvez viesse a ser um outro poeta, um poeta igualmente imenso, mas não o poeta que foi. Como já dissemos, Bandeira encontrou aqui condições altamente propícias à sua formação intelectual, cultivou amizades excepcionais e duradouras e participou, ainda que um pouco a distância, do mais vigoroso movimento literário brasileiro do século passado, o movimento que revolucionou todas as vertentes artísticas do país, conferindo-lhes um caráter de inequívoca nacionalidade que libertou nossa literatura do espartilho dos modelos europeus, conquanto deles, de algum modo, continuasse a se nutrir. E Bandeira, assim como seu grande amigo e extraordinário poeta Dante Milano, também de sólida formação clássica, soube perceber, logo após a balbúrdia da Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, onde e como o Modernismo se enganara, tornando-se desde cedo um movimento datado em sua estridência nacionalista e seu vanguardismo autofágico. Muito mais do que modernista, Bandeira era moderno antes mesmo da modernidade, como o seriam os grandes poetas brasileiros que estrearam durante a década de 1930: Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Vinicius de Moraes e Cecília Meireles, esta última aqui incluída porque repudiou publicamente tudo o que publicara na década anterior. Esses poetas, que não eram paulistas e viviam no Rio de Janeiro, puderam meditar melhor e mais pessoalmente sobre os descaminhos do Modernismo, já que não os tolhia nenhum compromisso de escola ou de doutrina estética assumido com o grupo de São Paulo. E foi o Rio que lhes proporcionou essa margem de manobra.

Se tivesse permanecido em Recife - muito embora a vinda para o Rio não tenha sido propriamente decisão sua, mas da família –, Bandeira talvez se tornasse um poeta provinciano ou, como ele próprio humildemente se classificou, um poeta menor. Ao contrário, por viver na capital, acabou por tornar-se um poeta tipicamente urbano. A doença, Clavadel e o Rio de Janeiro – eis a tríade sobre a qual se constituiu a austera, estoica e melancólica poética bandeiriana. A rigor, o Modernismo lhe deu pouco, pois, quando aderiu ao movimento, o poeta da Lira dos cinquent'anos já estava pronto, senhor de todos os segredos e mistérios da arte do verso. É bem verdade que o Modernismo lhe franqueou e legitimou o uso do verso livre, mas há muito o autor já conhecia (e esgotara) os recursos da polimetria praticada por Verhaeren, Guérin e Charles Cros. Em que pese a importância dos processos do subconsciente e da memória afetiva que o conduziam amiúde de volta à infância passada no Recife, foi no Rio que o poeta viveu, amou, refinou sua sensibilidade, fez amigos e construiu a sua obra imortal, essa obra que deve muito (ou quase tudo) ao menino que nunca morreu dentro dele, embora fizesse versos "como quem morre". Em um de seus poemas mais conhecidos e viscerais, "Velha chácara", escrito pouco após a visita que fez ao lugar onde residira em Laranjeiras, o poeta recorda esse menino que "não quer morrer" e que "não morrerá senão comigo":

A casa era por aqui...
Onde? Procuro-a e não acho.
Ouço uma voz que esqueci:
É a voz deste mesmo riacho,

 (\dots)

A usura fez tábua rasa Da velha chácara triste. Não existe mais a casa...

- Mas o menino ainda existe.



NOTA DO ORGANIZADOR: IVAN JUNQUEIRA nasceu no Rio de Janeiro (RJ) em 3 de novembro de 1934. Foi poeta, ensaísta, crítico literário, jornalista e funcionário público. Foi Membro titular do PEN Clube do Brasil e da Academia Brasileira de Letras. Em 1984 foi escolhido como a "Personalidade do Ano" pela UBE. Recebeu vários prêmios literários: Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (1991); Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro (1995, 2005, 2008 e 2010). Recebeu a Medalha de Richelieu da Academia Francesa (2005), a Medalha Machado de Assis (2008) e a Medalha Euclides da Cunha (2009) da Academia Brasileira de Letras. PRINCIPAIS OBRAS: POESIA: Os Mortos (1964), A Rainha Arcaica (1980), A Sagração dos Ossos (1994). ENSAIOS: Testamento de Pasárgada (antologia da poesia de Manuel Bandeira, 1980 e 2003) e Ensaios Escolhidos (2005, 2 volumes). TRADUÇÕES: Poesia Completa de T. S. Eliot (2005) e As Flores do Mal, de Charles Baudelaire (1985). Faleceu no Rio de Janeiro, no dia 3 de julho de 2014, aos 79 anos.

Antigo Palácio Imperial de Santa Cruz, Rio de Janeiro, Brasil – Augusto Malta – 1915. Arquivo G. Ermakoff.

UM BAIRRO JESUÍTICO, REAL E IMPERIAL: SANTA CRUZ NIREU OLIVEIRA CAVALCANTI

ste escrito sobre Santa Cruz¹ resulta de um embrenhar num cipoal de documentos, no qual encontrei outros escritores que viveram no século XVIII e trataram de suas vivências da região, aqui evocados como partícipes desse trabalho: o desembargador José Feliciano da Rocha Gameiro, o coronel engenheiro Manoel Martins do Couto Reis e o vice-rei conde de Rezende, que elaboraram relatórios, cartas e depoimentos. Deles transcrevo partes, para que o leitor de hoje possa conhecer suas posições com relação à Fazenda de Santa Cruz.

Cristóvão Monteiro e seus familiares receberam, em 30 de dezembro de 1556, em retribuição às ações que praticaram nas lutas pela expulsão dos franceses e seus aliados tamoios da baía de Guanabara (1565 a 1567), uma sesmaria para implantação de seu engenho de fabricar açúcar. As terras que receberam compreendiam toda a orla marítima da atual Sepetiba até Itacuruçá e igual dimensão estendia-se pelo interior continental. Com a morte de Cristóvão Monteiro, a viúva, muito católica e amiga dos jesuítas, principalmente de José de Anchieta, juntamente com seus familiares doou, em 1590, as terras herdadas à Companhia de Jesus e voltaram para São Vicente.

Os jesuítas optaram pela exploração da zona plana e costeira da propriedade. Para isso, trouxeram os índios aldeados em terras do atual município de Mangaratiba para a área da atual cidade de Itaguaí; formaram ainda numeroso grupo de escravos africanos – quase 2 mil, em 1759, ano em que a Ordem foi expulsa do território brasileiro.

Índios aldeados e escravos africanos constituíram a mão de obra não assalariada fundamental à estrutura empresarial no Brasil colônia, acrescida de capital, de tecnologia e de profissionalismo administrativo, atributos abundantes na Companhia de Jesus. Estrategicamente, os jesuítas arrendaram áreas apropriadas ao estabelecimento de sítios agrícolas e lotes para construção de moradias ou para comércio. Além da renda que a Companhia de Jesus obtinha com o foro desses arrendamentos, tais pessoas seriam guardiões da imensa propriedade jesuítica.

Com esse conjunto de medidas, os inacianos construíram no Rio de Janeiro colonial a sua maior empresa agropastoril. O rebanho de gado vacum ultrapassou o impressionante número de 13 mil cabeças, graças ao domínio do regime das águas da bacia hidrográfica na região explorada da

¹ CAVALCANTI, Nireu Oliveira. Santa Cruz: uma paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura, 2003. Fragmentos.

fazenda, através da construção de canais, valas, barragens, drenagem e aterramento das zonas baixas sujeitas a alagadiços. O canal de maior porte ainda hoje existe, batizado "São Francisco", como também permanece parte de uma das represas com sua ponte-comporta, datada de 1752, conhecida como Ponte dos Jesuítas. Com o sistema de represamento das águas extravasadas dos rios nos períodos de chuvas intensas, evitava-se o alagamento das áreas agrícolas e dos pastos. No período das estiagens, quando o solo secava excessivamente, as comportas eram abertas para irrigar o terreno.

Em 1768 – nove anos após a expulsão dos inacianos – foi apresentado pelo desembargador e juiz do sequestro dos bens dos jesuítas, dr. Manoel Francisco da Silva Veiga, substancial relatório sobre a administração da fazenda e de todo o seu patrimônio imobiliário e móvel, animais e escravos. Os números evidenciavam a queda da produção; os animais e os escravos haviam diminuído quantitativamente; assim como objetos, ferramentas, vestuários ligados à igreja, livros da biblioteca e, sobretudo, os lucros.

Esses escravos, segundo os vários documentos de época, quando sob o mando da Companhia de Jesus, viviam em harmonia. Eram obedientes e trabalhadores, moldados pelo pulso forte dos jesuítas através da prática e educação religiosa católica, pelas rígidas normas de conduta moral e pela imposição de constituir família através do casamento na igreja.

Para escoamento da produção da fazenda, além da via terrestre através da antiga estrada pública chamada Real de Santa Cruz, os inacianos criaram portos fluviais e marítimos, principalmente em Sepetiba. O relatório de 1768 mostra ainda que os jesuítas não descuidaram da formação dos escravos bem-dotados.

Sob a administração da Coroa, através de seus representantes na capitania do Rio de Janeiro, a denominada Real Fazenda de Santa Cruz (RFSC) passou inicialmente por fases de altos e baixos, dependendo dos administradores nomeados. Houve casos de corrupção e incompetência administrativa que levaram a fazenda à sua quase ruína, com sérios efeitos negativos sobre o comportamento dos escravos.

No governo do vice-rei conde de Rezende (1790-1801), a RFSC passou por grandes transformações e viveu um surto de progresso econômico. Tornou-se fonte abastecedora de madeira e de alimentos, principalmente de carne, esta destinada às forças militares terrestres e aos navios da Esquadra Real que aportavam no Rio. A madeira destinava-se ao conserto das embarcações e às obras públicas.

O relatório do desembargador José Feliciano da Rocha Gameiro, citado pelo conde de Rezende, faz um diagnóstico da situação material e administrativa da fazenda, destaca as ações positivas e negativas havidas na sua história administrativa e apresenta as propostas por ele elaboradas para o desenvolvimento da propriedade real.

O relatório do desembargador Gameiro registrou ainda os 12 escravos qualificados como músicos. Verificando-se as idades desses escravos músicos, constata-se que apenas quatro deles podem ter iniciado seus estudos musicais com os jesuítas: Hipólito Vieira, Jerônimo Fernandes,

João Batista e João Francisco. A constatação evidencia que o ensino da música na RFSC continuou após a expulsão dos inacianos, sendo motivo de admiração do príncipe regente D. João e de sua comitiva. Surpreenderam-se os nobres ao assistirem o conjunto instrumental e o coral dos escravos apresentando-se, com desenvoltura, nas cerimônias comemorativas da visita real a RFSC, poucos meses após seu desembarque na cidade do Rio de Janeiro, em 8 de março de 1808.

Coube ao engenheiro militar Manoel Martins do Couto Reis, nascido em São Paulo, não só implementar e concluir as propostas do desembargador Gameiro e de sua equipe, como também realizar muitas de sua autoria. Tais iniciativas deram-lhe notoriedade como o mais importante administrador a alavancar o progresso e o desenvolvimento da RFSC no período setecentista.

O administrador inicia seu relatório com uma descrição literária da propriedade e tece elogios ao trabalho dos jesuítas e às obras de engenharia hidráulica que realizaram, com destaque para a hoje conhecida "Ponte dos Jesuítas". Segundo Couto Reis, a "real fazenda de Santa Cruz é a porção mais bela dos territórios do Rio de Janeiro" e era dividida em dois quadros de desiguais dimensões e "distinta natureza e qualidade de terreno". Assim descreveu ele esses dois quadros ou grandes áreas:

De cantaria bem trabalhada e unida pelas junturas, construíram no Guandu uma lindíssima ponte. Sobre a abóboda, ou pavimento desta ponte não acabada, ainda vemos restos de enfeites e pequenas colunatas, que guarneceriam uma espécie de parapeito, como também uma porção de tarjeta lavrada de relevo, com a seguinte inscrição em um elegante dístico por baixo destas sagradas letras:

I. H. S.

Flecte genu, tanto sub nomine, flecte Viator. Hic etiam reflua flectitur aminis aqua.

"Dobra o joelho, sob tão grande nome, Dobra ó Viandante. Aqui também se dobra o rio, em água refluente."2

Na gestão desse engenheiro, a RFSC tornou-se uma empresa agroindustrial e pastoril altamente rentável, passando a ser cobiçada pelos comerciantes e capitalistas do Rio de Janeiro, credores de altas somas acumuladas ao longo de anos pelos vice-reis em nome da Fazenda Real. Esses pretendentes, articulados com membros da Corte, armaram proposta para pagar

² Tradução feita pelo doutor Padberg Drenkpol, do Museu Nacional, registrada por Magalhães Corrêa em seu trabalho *Terra* Carioca: fontes e chafarizes.

a aquisição da RFSC com títulos da dívida pública de que eram possuidores, ainda que tais títulos fossem desvalorizados em um terço (na verdade um álibi). Apregoavam que seria um grande negócio para o monarca!

Couto Reis foi contundente em sua oposição a essa forma de privatização, convencendo o vice-rei conde de Rezende do grande prejuízo que seria para os cofres públicos. Segundo ele, a perda da RFSC acarretaria à Fazenda Real endividar-se mais ainda, pois esta voltaria a comprar todos os alimentos para a tropa, madeira e demais produtos produzidos e fornecidos pela propriedade. Alertou, ainda, sobre o perigo de particulares tornarem-se donos da área, o que lhes facilitaria o contrabando de ouro e de outros produtos, principalmente através dos portos em Sepetiba. Ali, embarcações estrangeiras costumavam aparecer e com elas poderiam comerciar diretamente sem pagamento de impostos, trazendo sérios prejuízos para o cofre real.

Convencido, o conde de Rezende escreveu ao ministro D. Rodrigo de Souza Coutinho, em 27 de setembro de 1799, nos seguintes termos:

Lembrando-me, ao mesmo tempo, que por merecer a mesma Fazenda a atenção de tantos pretendentes, parece que com a ambição de possuí-la, não inclinarão as suas vistas na compra das grandes Fazendas das Religiões, o que só farão depois de desenganados, que Santa Cruz não se vende.

Além disso, devo assegurar a V. Exa. que a mesma insaciável cobiça de tantos homens, e as suas incansáveis diligências de muitos anos para possuírem esta Fazenda se têm feito no meu conserto suspeitosas e, ainda mais, quando contemplo a situação local e outras circunstâncias de bastante ponderação, deixando-me suficientes motivos para crer, que em boa política e por Serviço de Sua Majestade, Santa Cruz, jamais conviria entrar na posse de um, ou de muitos homens particulares.

Opondo-se à privatização (obviamente esse vocábulo não era usado na época), o conde de Rezende estava enfrentando interesses poderosíssimos das classes dominantes do Rio de Janeiro. Isso talvez explique por que esse vice-rei passou à história como antipático, déspota e outros adjetivos desabonadores.

Após a saída do conde de Rezende, o rei enviou carta datada de 7 de novembro de 1803 ao novo vice-rei (D. Fernando José de Portugal), autorizando-o a fazer a venda dos engenhos de Itaguaí e de Piaí, e terras necessárias para plantio de cana para a sua produção. O processo arrastou-se por três anos e a venda ocorreu em 13 de fevereiro de 1806. A quantia foi paga com "papéis podres" no seu valor total, sem a desvalorização proposta no início. Além da pechincha, com a compra das terras e instalações dos dois engenhos, os compradores tiveram à disposição, como empréstimo, os melhores escravos, aqueles que dominavam o serviço dos engenhos! Essa benevolência pública era contrária à prática vigente de alugar escravos, grande fonte de renda para seus senhores.

Portanto, quando a família real portuguesa desembarcou na cidade do Rio de Janeiro, em 8 de março de 1808, a RFSC já estava com seu território muito reduzido e suas rendas minguadas.

Ao chegar e se instalar na cidade do Rio, a Corte recebeu como palácio urbano o antigo Paço dos Vice-reis – na atual Praça Quinze, prédio onde funciona o centro cultural denominado Paço Imperial.

O palácio de campo, o príncipe regente D. João ganhou-o de presente do rico negociante Elias Antonio Lopes. Esse senhor era dono de uma chácara localizada em São Cristóvão (parte das propriedades confiscadas aos jesuítas).

Por fim, o palácio rural da monarquia foi instalado na Real Fazenda de Santa Cruz. Pronto para ser ocupado, tinha muitos quartos – antigas celas dos jesuítas – salão, cozinha e igreja. Na verdade, seus aposentos não eram dignos de um monarca europeu: necessitavam de grandes reformas, decoração requintada e muitas ampliações. Em agosto de 1808, o príncipe regente D. João já despachou do seu Paço de Santa Cruz. Porém, durante os 13 anos em que governou o Brasil, não fez as obras necessárias para adequar melhor o palácio às funções de residência rural da monarquia.

Durante o período monárquico (1808 a 1889), a RFSC teve 16 inspetores superintendentes, dentre os quais se destacaram, o visconde do Rio Seco (Joaquim José de Azevedo – 1817 a 1821); o coronel engenheiro Conrado Jacob Niemeyer (1846 a 1856); o conselheiro Antonio Henriques de Miranda Rego (1878 a 1887), em cuja gestão foram inaugurados o Matadouro de Santa Cruz e o Colégio Grande e, por fim, o conhecido major Manoel Gomes Archer (1887 a 1889), profissional importante para a história da cidade do Rio, pois foi um dos principais responsáveis pelo reflorestamento da Floresta da Tijuca.

Com a proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, a RFSC passou a pertencer ao Serviço de Patrimônio da União, e, consequentemente, à sua administração. Além da mudança de dono, perdeu o título de "Real". No antigo palácio instalou-se o Batalhão de Engenharia do Exército, que tem como patrono o engenheiro militar João Carlos Vilagran Cabrita, cujo dia de falecimento, 10 de abril (1866), é considerado o dia da Engenharia Militar.

Na gestão republicana, a Fazenda de Santa Cruz perdeu seu caráter de produtora agropastoril do Estado, sendo grande parte de suas terras ocupada por unidades das forças armadas e vendida ou arrendadas a particulares, tornando-se área de expansão urbana da cidade do Rio de Janeiro.

Em 1920 já se apresentava bastante urbanizada e seu território possuía 128.234.420 km²- o quinto distrito mais extenso do município, atrás de Campo Grande e Jacarepaguá; possuía 2.411 prédios e uma população de 16.506 indivíduos.

A partir da década de 70 do século XX, intensificou-se a favelização da região de Santa Cruz e, em 1980, o censo da Prefeitura do Rio já registrava 1.610 domicílios, ocupados por 7.036 favelados. Número que, dez anos depois, aumentou para 9.966 indivíduos.

Na seção de cartas do Jornal do Brasil (21/07/2003), um leitor, identificado como Carlomagno Alves dos Santos, escreve: "Santa Cruz, na Zona Oeste, não conta com museu nem galeria de arte, teatro ou cinema."

O nosso missivista esqueceu de citar o Centro Cultural de Santa Cruz, que abriga o Ecomuseu e o aguerrido NOPH (Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz), o Museu do Batalhão de Engenharia, na Praça Rouã, e o Museu da Base Aérea de Santa Cruz, no hangar do Zepelim. Ele também poderia ter acrescentado a reivindicação da comunidade local por uma Escola de Música na sede da antiga Sociedade Musical Francisco Braga, como propõe o jornal Quarteirão, produzido pelo NOPH, de julho/agosto de 2002.

A nova imagem de uma Santa Cruz bucólica, interiorana, circundada de planície verdejante e berço de uma população hospitaleira e orgulhosa do bairro enriqueceu o que eu construíra nos estudos históricos de seus monumentos. Impressionava-me o carinho, a identidade e o orgulho de seus moradores ao falar sobre a região, fossem eles meus vizinhos nos bancos dos ônibus ou do trem, nas mesas de um restaurante, num balcão do comércio ou nos logradouros. Eram unânimes em afirmar que os habitantes de Santa Cruz formavam uma grande família, que todos se conheciam e que ricos e pobres viviam em harmonia. Obviamente repetiam um quadro idealizado de autovalorização e marcavam um diferencial com os moradores de outros bairros da cidade.

Imbuído desse novo espírito, fui *in loco* reconhecer e apreciar os monumentos históricos de Santa Cruz.

O núcleo principal da fazenda jesuítica, depois, sucessivamente, da Coroa portuguesa e da Coroa brasileira, situado em platô no alto de uma suave colina, estava profundamente modificado. Do antigo largo do Paço, hoje Praça Rouã, só ficou o traçado, a forma retangular e suas dimensões. No tocante às edificações, resta apenas o conjunto — muito alterado na volumetria e estética — da igreja e do palácio. Dos traços barrocos originais do prédio onde hoje se situa o Batalhão Vilagran Cabrita, só restou o portal da igreja.

Possui o bairro outro conjunto de edificações do século XIX, de grande expressividade arquitetônica – que visitei em 1971 e revi recentemente – onde funcionou o antigo Matadouro, inaugurado solenemente às 9 horas da manhã de 30 de dezembro de 1881, com a presença do imperador D. Pedro II. Localiza-se em ampla quadra entre as ruas das Palmeiras Imperiais, do Matadouro, do Ferreira e o largo do Bodegão. As edificações de apoio permaneceram, delas destacando-se o majestoso sobrado onde funcionava a administração do Matadouro, depois ocupado pela Escola Princesa Isabel.

O prédio da antiga Escola Princesa Isabel passou por ampla reforma, que o fez renascer e realçou-lhe a beleza neoclássica. Hoje, abriga o Centro Cultural de Santa Cruz, com várias atividades e funções. Foi tombado pelo município em 7 de maio de 1981 e nele funciona o Ecomuseu e o NOPH, associação cultural guardiã de documentos manuscritos, de publicações

e de peças ligadas à história da antiga fazenda dos jesuítas. Acham-se ali expostos uma arca e um sacrário em madeira entalhada, pertencentes à antiga capela do período setecentista.

Outro exemplar significativo do patrimônio histórico do bairro é o hangar do Zeppelin, na Base Aérea de Santa Cruz, tombado pelo município em 24 de novembro de 1992, por sua importância para a história da aviação brasileira. Trata-se de edificação de grande porte iniciada em 1934 e inaugurada dois anos depois, para abrigar os dirigíveis (Graff Zeppelin e o Hindenbourg) da linha aérea entre a Alemanha e o Brasil, na rota Frankfurt-Recife-Rio de Janeiro.

O ponto alto dos monumentos históricos de Santa Cruz é, sem dúvida, a Ponte dos Jesuítas, construída no século XVIII pelos inacianos. Além da ponte, desempenhava a função de comporta reguladora do regime das águas dos rios que transbordavam no período das grandes chuvas.

Santa Cruz mudou muito ao longo do período de 1971 a 2003: perdeu, sobretudo, seu ar bucólico e tranquilo. A rua Felipe Cardoso (antiga Estrada Real de Santa Cruz), principal artéria do bairro, viu-se privada da maioria dos seus antigos casarões, substituídos por prédios novos com linguagem arquitetônica moderna.

Sem dúvida, Santa Cruz é um Canto do Rio que merece todo o apoio do poder público e de todos os cidadãos que amam a nossa Cidade Maravilhosa, para que as suas qualidades – especificidades diferenciadoras de outros bairros, como o seu rico patrimônio histórico, arquitetônico, artístico e ambiental – sejam preservadas. Para mim, Santa Cruz continua a ser um belo Canto do Rio.

NIREU OLIVEIRA CAVALCANTI. Doutor em História Social pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ex-Diretor e Professor da pós-graduação da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFF. Publicou, entre outros livros, O Rio de Janeiro setecentista. Rio de Janeiro: Zahar, 2003; Histórias de Conflitos no Rio de Janeiro colonial (1500-1807). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013; Crônicas históricas do Rio colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2004; Santa Cruz: uma paixão. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Prefeitura do Rio, 2003.



PRÊMIO CIDADE DO RIO DE JANEIRO DE 2014

DOSSIÊ CARLOS HEITOR CONY

Entrevistadores: Álvaro Costa e Silva e Paulo Roberto Pereira

as estantes, edições de bolso com clássicos de Gustave Flaubert (*Madame Bovary*) e Jonathan Swift (*Gulliver's Travels*) na língua original. Assim como coleções encadernadas das obras completas de Machado de Assis e Lima Barreto. Todas bem antigas, relíquias de uma primeira leitura que ainda hoje acompanham o escritor carioca Carlos Heitor Cony, de 89 anos. Nas paredes da sala do elegante apartamento da Lagoa Rodrigo de Freitas, imagens sacras do barroco baiano e mineiro, que traduzem não só um refinado gosto estético como o tempo em que passou no Seminário Arquidiocesano de São José, no Rio Comprido, bairro próximo ao Centro do Rio que foi cenário de algumas das histórias de Machado, maior influência de Cony.

Nascido em 1926 no bairro de Lins de Vasconcelos, autor de mais de 80 livros (entre romances, contos, ensaios, crônicas, adaptações de clássicos), Carlos Heitor Cony recebeu, em dezembro de 2014, o Prêmio Cidade do Rio de Janeiro, da Academia Carioca de Letras, pelo conjunto de sua obra e participação na vida intelectual da cidade.

Cony estreou na literatura com o romance *O ventre*, de 1958. Ganhou, por duas vezes, o Prêmio Manuel Antônio de Almeida (em 1957 e 1958), com os romances *A verdade de cada dia* e *Tijolo de segurança*. Trabalha na imprensa desde 1952, inicialmente no *Jornal do Brasil*, mais tarde no *Correio da Manhã*, do qual foi redator, cronista e editor. Depois de prisões políticas durante a ditadura militar e de um período vivendo no exterior, entrou para o Grupo Manchete, no qual lançou a revista *Ele & Ela* e dirigiu as revistas *Desfile* e *Fatos & Fotos*. Atualmente, é colunista da *Folha de S. Paulo* e comentarista da Rádio CBN. Pertence à Academia Brasileira de Letras.

Como romancista, escreveu algumas das obras mais importantes do gênero no Brasil do século 20: *Pessach: a travessia*, de 1967; *Pilatos*, de 1974; *Quase memória*, de 1995. Nesta entrevista, conduzida pelo ensaísta Paulo Roberto Pereira e o jornalista Álvaro Costa e Silva, Cony lembra amigos como Paulo Francis, Nélson Rodrigues e Guimarães Rosa e o convívio com

Adolpho Bloch, na *Manchete;* fala de seus autores prediletos (Machado de Assis, Lima Barreto, José Lins do Rego, padre António Vieira, Gustave Flaubert e Jean-Paul Sartre); conta história engraçadas e tristes; faz um depoimento inesquecível sobre sua relação com o Rio de Janeiro (em especial a Zona Norte) e detalha a sua vocação de escritor.

A VOCAÇÃO

No meu caso, foi uma sucessão de acasos. A primeira vez que pensei em ser alguma coisa foi ser padre. Tinha oito, nove anos, e não me sentia seguro de nada. Ao optar pela Igreja, indo para o seminário, eu penetrava numa instituição sólida, com 20 séculos de história. E se havia nela facetas abomináveis, das quais eu não tinha conhecimento naquele momento, havia também o lado da cultura, que sempre me interessou. Eu queria ser padre, mas não exatamente no sentido religioso: buscava uma proteção. Minha vocação era oportunista. Quando acabasse o curso, já teria emprego, já estaria "encaminhado", como dizia meu pai.

No segundo ou terceiro ano de estudos, descobri que não tinha vocação religiosa. A literatura a que tinha acesso no seminário era completamente comprometida. Só aos poucos, e por conta própria, fui descobrindo certos autores. Machado de Assis, por exemplo, era proibido.

Na hora de seguir a carreira literária, quem me influenciou muito foi um padre chamado Tapajós. Ainda na época do seminário, ele convidou o então padre Hélder, mais tarde o famoso arcebispo de Olinda e Recife dom Hélder Câmara, para uma palestra aos seminaristas. O padre Tapajós me comunicou que eu iria relatar o encontro. Aos 16 anos, fiz uma peça jornalística, mesmo sem ter ideia de como se fazia isso. O padre Hélder arrasou o meu relatório, só faltou me chamar de analfabeto. Padre Tapajós me defendeu. Eu já apresentava, neste meu relato, certa linguagem despojada, perto da linguagem que mais tarde eu usaria no jornalismo.

Em suas aulas, o padre Tapajós, que era a última palavra em direito canônico no Brasil, reservava meia hora para leituras dos clássicos. Era uma pessoa aberta. Tinha lá suas veleidades, como a de dirigir o time de futebol dos alunos. Ele me convidou para ser o cronista do seminário. Era um livro de registro, com o lado prosaico do seminário, que preenchi durante seis anos, com coisas do tipo: o aluno tal, no dia de Santa Inês, cantou um trecho da 'Tosca'; outro recitou um poema de Silva Alvarenga. Esse registro não só me habituou à escrita como me deu gosto por ela.

Quando comecei, fiz romances que podemos chamar de "existencialistas". Eu era fiel ao Sartre. Ao Sartre romancista. Não gosto do Sartre filósofo. Como filósofo, ele não é nada para mim.

TOMBO EM FRANKFURT

Em outubro de 2014 levei um tombo em Frankfurt. Caí em câmera lenta, bati a cabeça. Não senti nada na hora. Quando voltei ao Rio, comecei a sentir algumas dificuldades, minha mão não conseguia abrir portas. E tive uma convulsão, quase um ataque epilético. Lembrei-me logo do Machado de Assis. Só que Machado teve alguns ataques na rua, eu tive por sorte dentro

de casa. A caminho do hospital, tive outra convulsão na ambulância. Fizeram uma ressonância magnética, que indicou um coágulo de sangue. De lá para cá, eu não consigo mais andar e tenho muita dificuldade para mexer os braços. Ando de cadeiras de rodas. Mas felizmente não tive mais dores de cabeça. Vivo entupido de remédios e meu apartamento virou uma espécie de UTI. Tenho um câncer linfático crônico, que me obriga a um tratamento constante de quimioterapia que me enfraqueceu as pernas.

ESCREVER

A queda atrapalhou meus planos de voltar a escrever livros em 2015. A pedido da *Folha de S. Paulo*, eu iria fazer ensaios curtos sobre Sêneca, Santo Agostinho e Kierkegaard. Estava com muita vontade, mas não deu. Mal e parcamente, consigo fazer as crônicas. E, mesmo nelas, estou me canibalizando. Volta e meia, pego um trecho de romance ou crônica de anos atrás que tenha alguma coisa a ver com a atualidade e taco o braço. A não ser quando aparece um assunto bem palpitante: um escândalo da Fifa, por exemplo.

HIATO

Passei 23 anos sem escrever. Não é nada, não é nada, foram 23 anos. Quer dizer, sem escrever ficção. Fazia crônica, reportagem, ou seja, mantinha algum vínculo com as letras. Na própria *Manchete*, onde trabalhei nesse tempo, fazia mais as funções de executivo. Quebrava os galhos do Adolpho Bloch, resolvia dos problemas de censura aos do ar condicionado, que não funcionava direito.

E além de não escrever, não lia nada. Dessa turma que veio depois – João Ubaldo, Rubem Fonseca e outros importantes –, não tomei conhecimento. Só depois, porque nem entrava em livraria. Foi um momento feliz da minha vida, e não precisava de literatura. Desliguei-me totalmente. E voltei pela facilidade que o computador trouxe. Comecei a batucar e engrenei o *Quase memória*, 23 anos depois de ter escrito o *Pilatos*. Minha cachorrinha, a Mila, foi determinante no retorno à literatura, porque enquanto eu não dormia, ela não dormia também. Então ficava escrevendo a noite inteira.

O Ruy Castro veio aqui em casa e notou a pilha de papéis na minha mesa. Quando descobriu que era um romance em preparo, ele levou umas 30 páginas para o Luiz Schwarcz, da Companhia das Letras. Dias depois o Luiz me ligou, dizendo que queria publicar o livro. "Que livro? Primeiro eu preciso acabar", respondi. E ele: "Então acabe logo". Mais uma vez, o computador me ajudou.

PADRE ANCHIETA

Tudo começa com Anchieta. É nosso marco zero. Impressionante. Se você procurar, descobre que ele deve ter trazido as bolas de gude para o Brasil.

BÍBLIA

Nunca consegui ler a Bíblia inteira. O sentido geral eu tenho, sobretudo o do Novo Testamento, que li, e digo isso não é para me gabar, em grego. E fiz adaptações e edições da Bíblia para a *Manchete*. Fiz um anúncio: "Novos colunistas da 'Manchete': Mateus, Marcos, Lucas e João".

PADRE VIEIRA

Foi uma surpresa para mim: o Sarney conhece a obra do padre Vieira de cabo a rabo. Há de separar o político do autor ou, melhor dizendo, do leitor Sarney. Uma vez ele me disse que duas coisas marcaram a vida dele, ambas aos 15 anos: a descoberta da lâmpada elétrica e a obra do Vieira.

Sem duvida, o Antônio Vieira é impressionante, sobretudo o humor e o jogo de palavras e pensamentos. Chamam-no de imperador da língua, mas prefiro tratá-lo como o maior homem da língua portuguesa.

POLÍTICA

Na minha absoluta falta de convicções, nem à esquerda, nem à direita, muito menos no centro, aquela trecho de frase de Eça de Queirós que cito no meu discurso de posse na ABL traduz todo o meu pensamento político: "Só me resta aderir ao anarquismo triste, humilde e solitário".

ZONA NORTE

A Zona Sul, como um todo, era terra de ninguém. O Centro era uma grande poça, um pântano. Ali se fez o primeiro aterro. Onde realmente começou a haver uma cidade, a haver Rio de Janeiro, foi na região da Zona Norte, especialmente Vila Isabel, Grajaú, Engenho Novo, Méier e Lins de Vasconcelos, onde nascem, morrem e vivem os verdadeiros cariocas. O Lima Barreto, em *Clara dos Anjos*, dá a noção perfeita do que era um domingo nessa região dos subúrbios. É o Rio do meu tempo, e o que eu entendo que seja o Rio de Janeiro. É o Velho Maduro, um parque com discutíveis águas minerais, que cito no *Quase memória*, e quase ninguém hoje mais conhece. Seu proprietário, o Campos, em toda a sua vida nunca pisou na Zona Sul.

LINS DE VASCONCELOS

Há uma corrente de críticos que considera o memorialismo subliteratura. Não concordo. Seria o caso de dizer que Proust e José Lins do Rego fizeram subliteratura. No meu caso, esse lado do saudosismo, não da nostalgia, e sim da melancolia, se reflete no Lins. O Lins era o mundo. Até hoje não esqueço o dia em que puseram paralelepípedos na rua que era de terra batida. E posso enumerar e descrever todos os balões que caíram na Rua Lins de Vasconcelos. Ali era um reduto forte de baloeiros, inclusive o meu pai. Na primeira edição do *Quase memória*, fiquei um pouco chateado com a capa do Victor Burton para a Companhia das Letras, porque, em vez de um balão, ele fez aeróstato, que é um balão tripulado.

GEOGRAFIA CARIOCA

Quando penso no Pilatos, acho que fiquei muito preso à geografia carioca do Machado de Assis: Rua Gomes Freire, Rua Riachuelo (antiga Matacavalos), arredores da Praça da República e do Passeio Público. É uma parte sórdida do Centro da cidade. Já na obra do Lima Barreto, o lugar mais distante que é citado é o Leme. Quando ele queria se referir a um lugar longe, dizia Leme.

GUIMARÃES ROSA

O maior contista da literatura brasileira é o Guimarães Rosa. E o seu melhor conto é "Os chapéus transeuntes", que integra a antologia Sete pecados capitais, uma encomenda do editor Ênio Silveira. O tema é a soberba.

Fui vizinho do Guimarães Rosa no Posto 6, em Copacabana. Guardava o carro na vaga de garagem dele. Era um homem bom, e muito vaidoso. Falava dele próprio na terceira pessoa, pedia que o garoto fosse comprar "o jornal para o Guimarães Rosa". Ou então "o Guimarães Rosa não gosta de samba", como se fosse um personagem.

Ele, aliás, me salvou de uma surra. Em 1964, quando escrevi a crônica "A revolução dos caranguejos", os militares cercaram minha rua e meu prédio. Eu escapei pelos fundos e, como meu carro estava na garagem do Rosa, e eles não sabiam, não puderem me prender e bater.

MACHADO DE ASSIS

De tempos em tempos, mudo de opinião. Mas acho que agora me decidi: o melhor romance de Machado de Assis é Quincas Borba. Quando cheguei ao livro, tardiamente, já havia lido bastante Machado, Dom Casmurro foi o primeiro a me impressionar. A princípio, o personagem Quincas Borba me deu certa aversão. Mas aos poucos fui me convencendo de que o livro não era só o melhor do autor, mas talvez o melhor de toda a literatura brasileira. Não à toa, meu discurso de posse na ABL abre e fecha com Quincas Borba.

DOM CASMURRO

Considero que Machado nunca se retratou no livro. Não é uma autobiografia disfarçada, como muitos julgam. O livro é o ciúme. Em um dos primeiros artigos que escrevi sobre Dom Casmurro, cometi um palpite: o romance devia se chamar A ressaca. A ressaca na Praia do Flamengo é o centro da tragédia, é quando o personagem abre os olhos.

LIMA BARRETO

Considero Lima Barreto mais romancista do que Machado de Assis. Machado é nosso maior escritor, disparado, um dos 100 maiores escritores do mundo. Mas Lima Barreto é nosso maior romancista. Tendo como base o que considero romance – penso no Stendhal, penso no Flaubert –, fico com o Lima Barreto como o grande representante do gênero entre nós.

NELSON RODRIGUES

Na orelha de meu livro de contos *Sobre todas as coisas*, Paulo Francis escreveu: "Cony me parece o único dos escritores brasileiros modernos, em companhia parcial de Nelson Rodrigues, a perceber as peculiaridades do nosso subdesenvolvimento como se manifesta em costumes e maneiras, no desenho da nossa personalidade". O Paulo me achava próximo do Nelson, sobretudo por que, em ambos, não havia o rebuscamento de linguagem de Guimarães Rosa nem a fibra ideológica de Graciliano Ramos.

INFLUÊNCIAS

Quando saiu *O ventre*, em 1958, a primeira entrevista que dei foi para o *Jornal do Brasil*. Quem me entrevistou foi o José Carlos Oliveira, que ainda estava começando a ser o cronista Carlinhos Oliveira. O título da matéria eu mesmo escolhi: "Autor luta contra a mediocridade da vida brasileira e a própria mediocridade". Nessa entrevista, falando sobre influências, eu joguei tudo em cima do Sartre. Era o autor da moda. Depois deixou de ser, na França dizem que "Sartre está morto", mas continuo fiel: um dos últimos livros que li foi *A náusea*. Sempre me considerei um sartreano. Quando vou a Paris, vou ao Cemitério de Montparnasse e deixo, em cima do túmulo dele, um maço de cigarros.

Pois bem: a professora Raquel Illescas Bueno fez uma tese na qual demonstra, por A + B, que sou um plagiário inconsciente de Machado de Assis. Ela provou que eu tinha muito pouco do Sartre e que meu modelo era o Machado de Assis. Provou tão bem provado, com inúmeros exemplos, que tenho até medo de ser processado.

O VENTRE

Fiz o livro para concorrer ao Prêmio Manuel Antônio de Almeida, que teve duas edições, em 1958 e 1959, por iniciativa do jornalista e biógrafo Raimundo Magalhães Júnior, que então era vereador. Mais ou menos eu ganhei, mas não levei. O parecer, assinado por Carlos Drummond de Andrade e Austregésilo de Athayde, entre outros, considerava o livro "extraordinário" e o autor "de grande futuro", mas não podia ser premiado por ser forte demais, "quase pornográfico", para os padrões da época. Sabendo disso, o Ênio Silveira, a quem eu não conhecia, me ligou, dizendo que estava interessado em lê-lo. Acabou publicando o livro, que foi minha estreia no romance. E o Ênio depois me contratou para escrever um livro por ano, me pagando mensalmente.

PESSACH E O PARTIDO COMUNISTA

Nunca fui comunista. Fui amigo de alguns comunistas, desde os tempos em que fiz parte do "Suplemento Dominical do Jornal do Brasil". Mais tarde, durante a repressão militar, comecei a notar que não havia muita sinceridade no chamado Partidão; havia oportunismo.

Quando publiquei Pessach: a travessia, em 1967, estava na moda discutir a opção pela luta armada. Eu havia sido convidado, um ano antes, para pegar em armas, por duas pessoas dissidentes do Partido. Mas recusei, não era a minha.

Em 1965 participei de uma manifestação em frente ao Hotel Glória, na abertura da Conferência da Organização dos Estados Americanos. Vaiamos o general-presidente Castello Branco. O episódio ficou conhecido como "Os oito do Glória", nome dado por Otto Lara Resende. Fomos presos. Na cadeia, eu, Glauber Rocha e Antonio Callado elaboramos obras sobre o tema da guerrilha: Quarup, do Callado, Terra em transe, do Glauber, e o meu Pessach.

Aliás, li Quarup no original, um livro enorme. Callado pediu a minha avaliação. Gostei muito, mas disse que era preciso cortar, e ele concordou. Tenho aqui a primeira edição, com a dedicatória: "Ao Cony, cuja leitura do livro foi providencial".

No Pessach, fiz um romance crítico em relação à luta armada, e também ao Partido Comunista. Levantei o clima da época, em que as pessoas eram coagidas a tomar uma posição de esquerda e a pertencer ao Partido e, ao mesmo tempo, havia o desfoque da guerrilha, que era ainda uma especulação quando o livro saiu. Engraçado que, na primeira edição da Civilização Brasileira, a orelha assinada por Leandro Konder é contra o romance, um fato incomum na história da indústria do livro.

Houve boicote. A turma mais fundamentalista do Partidão agiu contra o livro, fazendo uma espécie de cortina de silêncio. Eles tinham força nas redações de jornais e revistas. Para apreciar as manifestações artísticas que pudessem interessar ou não, o time estava assim escalado: Ferreira Gullar, artes plásticas; Dias Gomes, o teatro; Alex Viany, cinema. Os três policiavam a produção cultural brasileira.

GRACILIANO RAMOS X JOSÉ LINS DO REGO

O pensamento de esquerda depositou todas as fichas no Graciliano Ramos em detrimento do José Lins do Rego. Zé Lins não era um reacionário, digamos que era neutro; mas não era comunista. Mais ou menos o meu caso. A propósito, Graciliano não é meu autor preferido. É um grande escritor, sem dúvida, um homem sincero, bom caráter. Mas a literatura dele, pelo engajamento, ficou datada. Entre Graciliano e Zé Lins, fico com o Zé Lins, que tem uma obra de forte cunho social sem, no entanto, engajamento partidário.

O PASQUIM

Da mesma maneira que recusei entrar na luta armada, também recusei fazer parte da patota de O Pasquim. Nos três primeiros números do jornal, vinha sempre a chamada: "Cony vem aí". Antes do aparecimento de O Pasquim, eu havia colaborado na revista Reunião, editada pelo Ênio Silveira, onde o Paulo Francis escreveu um artigo que escancarou a sua guinada política: "A falência das esquerdas". Eu escrevi um texto a favor da anistia. A revista, que já não vendia muito, acabou fechada pelo regime militar. Depois veio O Pasquim que, em termos de renovação da linguagem jornalística, foi fenomenal. Mas li os primeiros números e pensei: na situação em que o Brasil está não adianta falar mal do Ibrahim Sued. Não topei a linha de conteúdo de *O Pasquim*. E, depois, talvez por isso, virei saco de pancada do jornal, ao lado do Ibrahim Sued.

GLAUBER ROCHA

Foi mais importante como agitador cultural do que como cineasta. O filme *Cabeças cortadas* é uma fratura na obra dele, de tamanha gravidade que ele nunca mais se recuperou como realizador. Tudo o que ele fez, até os melhores filmes, tinha esse traço comum: o de agitar.

ADOLPHO BLOCH

O próprio Adolpho Bloch achava que eu deveria ser o biógrafo dele. Tive uma relação muito próxima com ele, daí ter a certeza de que não seria o seu melhor biógrafo. A começar pelo seguinte: tudo o que ele escreveu foi praticamente eu que escrevi. Até cheque eu assinava por ele. Sem nenhum remorso. Quando o Adolpho viajava, os cheques administrativos de rotina da empresa, eu assinava, por ordem dele. O pessoal dizia que eu não tinha caráter. Mas depois de certo tempo, as mesmas pessoas que me xingavam, pediam que eu resolvesse algum problema. Você conhece a assinatura dele? Até hoje eu faço igual.

Adolpho era ucraniano. Era também um moleque de Vila Isabel, da Aldeia Campista. E além de tudo era judeu. Então ficava difícil conversar com ele, que no mesmo papo podia ter uma atitude de ucraniano, outra típica de Noel Rosa, e outra ainda típica de judeu. Era uma trapalhada só, principalmente trapalhada financeira.

REVISTA MANCHETE

Uma vez o Roberto Barreira, jornalista especializado em moda, editor da revista *Desfile*, foi designado pelo Adolpho Bloch para fazer a famosa edição de Carnaval. Ou seja, mulheres seminuas, com caras e bocas sugestivas. O Adolpho não gostou do trabalho do Barreira, e a revista, de enorme tiragem, nem chegou a ir para as bancas. Ele mandou os caminhões despejarem a tiragem inteira à entrada do prédio onde morava o Barreira.

JK

Na volta do exílio, JK foi convidado para ser sócio na empresa dos Klabin, de papel e cerâmica. Mas aí o Adolpho Bloch entrou no circuito: "Presidente, o senhor vai ser fabricante de papel e de ladrilho? Já imaginou, o senhor fez uma cidade inteira, e agora vai fazer ladrilho para colocar em cozinhas e banheiros, e depois vai fazer privada?" Propôs: "Por que o senhor não faz as suas memórias? Será uma contribuição à História do Brasil". Juscelino ponderou que não tinha tempo para escrever ou fazer pesquisa, e nem era bom nisso. O Adolpho falou que indicaria uma pessoa para fazer o trabalho.

O Josué Montello, que assessorara JK na presidência, preparou um material. Juscelino, com razão, não gostou, disse que parecia verbete de dicionário. Aí o Adolpho falou no meu nome: "Tenho um rapaz lá que escreve muito bem. E ele gosta de encomendas. É um camarada meio venal, topa tudo por dinheiro".

A primeira vez que tive frente a frente com Juscelino, para se ter uma ideia do tamanho da desconfiança dele, ele ligou o rádio. Para evitar qualquer gravação de minha parte. Eram tempos duros. Mas, enfim, nos acertamos. Fiz o primeiro capítulo das memórias, e ele adorou. Começava assim: "Nasci em Diamantina, Minas Gerais, no dia 12 de setembro de 1902".

FALAR MAL

A história alguns dizem que aconteceu na casa de Plínio Doyle, em Copacabana, os famosos "sabadoyles"; outros garantem que se passou na casa de Aníbal Machado, em Ipanema, que, aos domingos à tarde, recebia a intelectualidade para animados saraus. Em todo caso, numa dessas reuniões, alguém lembrou que estava faltando o Afonso Arinos de Melo Franco, sobrinho. Ligaram para ele, que, com voz cansada, desconversou: "Não posso ir... Está chovendo... Já estou recolhido, lendo o meu Montaigne." O dono da casa voltou a ligar, e ouviu a mesma resposta ao convite: "Não posso ir... Está chovendo... Já estou recolhido, lendo o meu Montaigne." Do outro lado da linha, o outro lamentou: "É uma pena. Pois estávamos falando mal do Gilberto Freyre". E o Afonso Arinos: "Nem mais uma palavra. Daqui a cinco minutos, estou aí".

HUMBERTO DE CAMPOS

Perdi um voto na eleição para a ABL por causa do Humberto de Campos. Quer dizer, por citar o Humberto de Campos numa crônica. Contei o que está relatado no *Diário Secreto* dele: que Mário de Alencar, filho de José de Alencar, seria na verdade filho de Machado de Assis. Apenas levantei a questão. Mas o Montello não me perdoou ter colocado Lady Georgiana Cochrane, mulher de Alencar, numa situação tão delicada.

FLAUBERT

Admiro não só a precisão da linguagem, como a técnica narrativa. Flaubert faz coisas que, só mais tarde, com o cinema, ficaram claras. E foram usadas à exaustão. São duas ou três ações simultâneas, como na famosa cena da feira em *Madame Bovary*. Sou um devoto de Flaubert, e de sua "palavra justa".

450 ANOS DO RIO

450 anos é troço pra burro. Há de reconhecer que o Rio manteve uma tradição antiportuguesa desde os tempos da Colônia. Não aceitávamos a política oficial, e durante muitos anos agimos dessa maneira. Sempre ficamos na oposição. Mesmo sendo Distrito Federal, o carioca

queria autonomia para ser governado pelos cariocas. Porque quem mandava na cidade era o Senado Federal, que nomeava o prefeito e os secretários. Mal comparando, o Rio era para o Governo Federal o que Cuba era para os Estados Unidos na época de Batista: um bordel. Nessa frente de luta por autonomia, estavam Carlos Lacerda e Adauto Lúcio Cardoso. Havia até o Partido Autonomista. No tempo da ditadura, já com Brasília construída, a mesma coisa: o carioca sempre votou contra o poder central. O Rio nunca foi fisiológico, nutriu ânsias de libertação, teve sempre altivez. Tanto que aceitou muito bem o fato de ter se transformado em Guanabara, por curto período.

ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS

Acho a Academia Carioca bastante voltada para a cidade, no que seus membros fazem muito bem. Poderia ser de uma forma mais plena, pois ainda há falta de recursos. Infelizmente, a Carioca não pode ombrear-se com a Academia Brasileira, que recebe grandes patrocínios. Há de ressaltar que, do ponto de vista intelectual, a Academia Carioca está muito bem servida. E há a confluência de muitos acadêmicos da Carioca que também pertencem à Brasileira.



O ATO E O FATO. Primeira edição 1964. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2014, 9º edição; PESSACH, A TRAVESSIA. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967; PILATOS. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974; QUASE MEMÓRIA. Primeira edição 1995. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014, 29º edição; JK E A DITADURA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012; CHAPLIN E OUTROS ENSAIOS. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.



ESCULTURA do "Prêmio Cidade do Rio de Janeiro da Academia Carioca de Letras". FRENTE E VERSO. Obra da artista plástica DIRCE DE ASSIS CAVALCANTI.



Carlos Heitor Cony agradece o "Prêmio Cidade do Rio de Janeiro da Academia Carioca de Letras". Participam da mesa os acadêmicos Bernardo Cabral, orador da solenidade, Geraldo Holanda Cavalcanti, presidente da ABL, Ricardo Cravo Albin, Presidente da ACL, Adriano Espínola, Primeiro Secretário da ACL e Cláudio Murilo Leal, vice-presidente da ACL. Foto Marlene Fonseca.



Presentes, na solenidade de entrega do "Prêmio Cidade do Rio de Janeiro da Academia Carioca de Letras", os acadêmicos Marita Vinelli, Sérgio Fonta, Arnaldo Niskier, Paulo Roberto Pereira, Mary Del Priore, Antonio Carlos Secchin, Nelson Mello e Souza, Domício Proença Filho, Martinho da Vila; o escritor Ruy Castro; a artista plástica Dirce de Assis Cavalcanti, o Presidente da Sociedade Eça de Queirós Bráulio Maciel, a Presidente da UBE Juçara Valverde. Foto Marlene Fonseca.



POR SOBRE O RUÍDO RUDE DA ROTINA BESTA Zeh Gustavo

ramos somente eu e minha mãe, num conjugado em Copacabana. A coisa precarizava, mas não mudávamos de Copacabana. Não existia mundo além de Copacabana. Daí que minha família enterrara-se toda em Copacabana, constituindo um cemitério de vazios engarrafados ao sabor de sapólio de mascar e detergente de bolhas, algo barulhando qual sabão de pedra tacado ao esmo. Na verdade, a *família* éramos eu, minha mãe e uma amiga da minha mãe. Num conjugado em Copacabana. A amiga de minha mãe era buça-profissa. Pultinha. De regaço e recato: mulher de um gringo só, um gringo casado. Um gringo casado e sacana. Um gringo veado. Veado e provavelmente broxa, punhetesco e trivial, como qualquer gringo que tirasse Copacabana a sério naquela época.

Eu era um cara espinhento, 15 pra 16, tímido-assustadiço, come-ninguém, uniforme de colégio em gastura lambuzado, eu, um carcaço magrelumento de branquice azeda e triste e épica. Eu vivia colado com a minha mãe, que pode ser pulada. Éramos, assim, eu, mamãe e a sua amiga pultinha – irrequintada, desorientadona, serelepe e baixota, carnudinha e encaracolada, espevita, português no ralo porém com traquejo na jeitola de pidona-uau. Faltou alguém? Éramos, afinal, eu, espinheiro pronto a espocar; minha mãe, que vou pular de novo; a amiga da minha mãe, nem ninfa nem bagaço; ah, claro, e o filho desta última, nosso bravo Zé Merdinha – meninote traíça em seus nove anos, aprendedor de zarolhagens, xerido nos papos de xereca de sua mãe, que o tinha gerido em sua precocidade de dadeira mirim, pai desanotado.

Sobrevivíamos. Um dia minha mãe enviou Zé Merdinha ao supermercado Cabaré de Pobre. O supermercado Cabaré de Pobre não existia. Mas Zé Merdinha foi lá no Cabaré de Pobre com o dinheiro suado de mamãe. Tarefa, comprar queijo para pizza de massa caseira, semicoberta, que mamãe fabricava para distraimento das givas da miserada convivente. Porém, Zé Merdinha retornado trazia duas sacolas: presunto picado, goiabada ardida, frango em pó, sorvete de plástico, espinafre para cara sardenta e outras guloseimas de menino-mala. Mãe minha batucou:

- Enlouqueceu, moleque?
- Tava baratinho, tia.

Recheio esbordeante, num dia; arroz, feijão e aipim frito nos seguintes. Tava na moda aipim frito! Já minha mãe vendia trecos. Os trecos não estavam na moda porque ninguém tinha dinheiro para comprá-los. Brasil, anos 80, século passado.

Tédio, sopada de vida tola. Eu estranhava. Tantas pessoas, e aquelas, ao meu lado. Quem eram eles? Nos dias de mais-venda, aluguel desenrolado, minha mãe me dava uns trocos pro do sorvete. Eu gostava de sorvete. Vez-outra, no entanto, engambelava no sorvete. Fazia juntagem daquele me-rir até completar pro do cinema. E aí eu ia, sozinhudo, desamigado e contente, ver filmes que depois me remetiam a imagens de outros filmes que eu sonharia viver-fazer e nunca sequer realizaria senão nos sonhos.

Ruído frequentava, na casapê de Copa. Eu dava uns pegas na mãe do mala-menino durante os intervalos da falação desgrenhada. A esta parolagem somava-se a televisão, parceirosa. Rádio, só comigo, no baixinho das vozes soletradas. Ouvia programa esportivo, imitava os narradores e os repórteres, trepidantes cata-informes em cima do jogado. Rádio tinha alma. Tevê, sombra e ruído, pegava muito mal. Acho que a mãe de Zé Merdinha queria algo sério comigo... Como nunca daríamos certo, ela não me dava nada além de beijinhos incidentais por sobre o ruído rude da rotina besta.

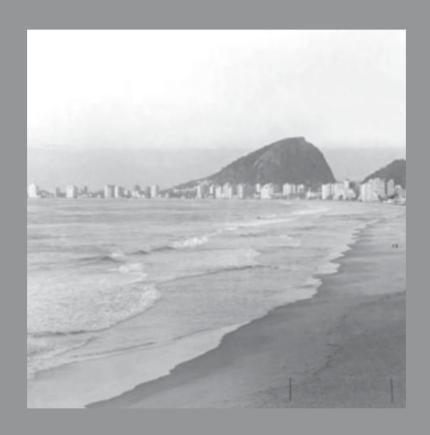
Uma vez eu vi um pacote de queijo me assobiando, no Cabaré de Pobre. Tive de escondê-lo nas calças. Ninguém viu. Mas eu vi. E eu era um increscido: convoquei mais alarme no devolver a mercadola do que antes, ao engrupi-la. Vergonhão! Zé Merdinha também viu. Porém butucou, guardião de minha infância honesta. Fiquei lhe devendo, pelo segredado. E ele nunca mais tocou no assunto. Definitivamente, eu não comeria sua mãe.

Copacabana é um bairro onde os sumidos não somem. Os sumidos se multiplicam. E veio mais um despejo. Eu e mamãe fomos parar num lugar que eu achei bacana, mas que minha mãe e o resto da família, que já estava enterrada em Copacabana e não sabia, chamavam de O Cu do Brasil. O Cu do Brasil era perto de tudo. A alimentação melhorou: duas pensões baratas, nos arredores. Com a mudada, o menino Zé Merdinha escafedeu-se, junto com a sua mãe buça-profissa. Acho que saíram brigados com a gente, quer dizer, com minha mãe. Isso era muito comum.

Tempo ê rerê rerê, conforme cantam Zé Luis do Império e seu Nelson Rufino. Eu fui ganhando tamanco nos pés. Já minha mãe... Minha mãe eu vou pular. Não, não vou. Saltou de um ônibus em pleno trânsito, desistiu, perdeu.

Também pudera... Destino caro, esse nosso.

ZEH GUSTAVO. Músico do grupo de samba Terreiro de Breque e do Cordão do Prata Preta, é autor, entre outros, dos livros de poesia *Pedagogia do suprimido, A perspectiva do quase* e *Idade do zero*, além de ter vencido o Prêmio Lima Barreto de Contos de 2014, da Academia Carioca de Letras, com o livro *Eu algum na multidão de motocicletas verdes agonizantes* (inédito). Contato: zehgustavo@yahoo.com.br.





RESENHA Paulo Knauss

José Vieira Fazenda. *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*. Prefácio de Arno Wehling. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2011.

m tempos de comemoração dos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro, a reedição de *Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro*, de José Vieira Fazenda, celebra a historiografia carioca. Confirma, assim, o lugar de destaque que essa obra clássica tem na bibliografia sobre a história da cidade. A publicação atualiza a oferta de títulos consagrados, oferecendo aos que gostam da cidade a oportunidade de ler e aos que se dedicam à pesquisa histórica um dos textos mais ricos sobre o passado da cidade.

O livro de Vieira Fazenda é resultado da reunião de seus ensaios de pesquisa histórica na maioria publicados em artigos na imprensa carioca, como o jornal *A Notícia*, e revistas ilustradas, como *Kosmos* e *Renascença*. Postumamente, na década de 1920, seus artigos avulsos foram reunidos para publicação em 5 volumes anuais da Revista do IHGB, reeditados no mesmo padrão na década de 1940. Para quem conhece a edição original, ter em mãos a nova edição surpreende pela elegância do padrão gráfico com capa dura e letra de boa leitura, que se favorece ainda pela qualidade do papel e da boa impressão. Assim, desde o primeiro contato com os volumes da obra, apresenta-se o resultado de um trabalho editorial dedicado, produto da parceria entre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB e a Documenta Histórica Editora, com patrocínio do Instituto Light e do Ministério da Cultura.

A nova edição, além de atualizar a ortografia, evitando os inúmeros erros de grafia da edição original, é valorizada ainda por notas que esclarecem dados pontuais mencionados no texto sem explicação para o leitor atual que desconhece, por exemplo, a toponímia antiga da cidade. Os textos de apresentação de Arno Wehling, presidente do IHGB, e dos pesquisadores, Elysio de Oliveira Belchior e Guilherme de Andrea Frota, sócios do IHGB responsáveis pela pesquisa do texto e suas notas, contextualizam a história da obra e de seu autor. O cuidado com a nova edição é registrado ainda pela apresentação dos editores, Daniel Souza e Ferdinando Bastos de Souza (*in memoriam*), e do patrocinador, Jerson Kelman, presidente da

Light. Apenas a sensibilidade compartilhada dos produtores editoriais foi capaz de viabilizar um projeto ambicioso de reedição de uma obra que no seu conjunto totaliza mais de 3 mil páginas de texto, complementadas apenas pela imagem de monumentos antigos desenhados na abertura e fechamento de cada volume, retomando a marca gráfica da edição original. Iniciativa editorial rara nos nossos tempos e que merece ser louvada, pois é livro para quem gosta de ler e não apenas folhear belos encadernados ilustrados.

Antiqualhas e memória do Rio de Janeiro é a obra mais importante do bibliotecário do IHGB que marcou época. Mesmo sendo médico, José Vieira Fazenda se distinguiu como pesquisador notório da história, autor ainda de outros livros publicados em vida, além de artigos que ainda se encontram dispersos. Mesmo a coletânea de textos não tendo sido preparada pelo autor, Vieira Fazenda seguia um modelo consagrado na historiografia carioca desde o século XIX, com a publicação inaugural de Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro, de Joaquim Manoel de Macedo, seguido de Memórias da rua do Ouvidor, publicados nas décadas de 1860 e 1870 respectivamente. Se com Macedo a crônica histórica tinha a marca do bom narrador, o gênero da crônica histórica se combinou com a erudição a partir da publicação do livro de Manuel Duarte Moreira de Azevedo, Rio de Janeiro — sua história, monumentos e homens notáveis, usos e curiosidades, publicado na década de 1870. Vieira Fazenda, por sua vez, como cronista da história do Rio de Janeiro procurou reunir as duas qualidades, a da boa narrativa e a da fundamentação erudita.

Sua obra de pesquisa histórica não foi solitária na sua geração de cronistas do passado carioca. Foi acompanhada de perto, por exemplo, pela produção de Mello Morais Filho, diretor do Arquivo Público do Distrito Federal, contemporâneo do bibliotecário do IHGB e também dedicado documentarista e empenhado em fixar a paleografia como método no Brasil. Além disso, com o autor de *Fatos e Memórias*, publicado em livro em 1904, Vieira Fazenda compartilhou um interesse pelo enfoque etnográfico que os conduziu à pesquisa dos fatos prosaicos. Desse modo, Vieira Fazenda foi conduzido a uma abordagem interessada na história do cotidiano e ritos sociais, que antecipa uma certa visão que se consagrou em torno da história antropológica dos dias atuais. E, de fato, entre os capítulos mais interessantes da obra de Vieira Fazenda estão os estudos dos costumes e das festas urbanas antigas.

O leitor interessado pode conferir logo no primeiro volume a investigação sobre a história da percepção do tempo antes dos relógios surgirem na paisagem da cidade. Poucas páginas depois, na crônica sobre a antiga procissão dos ossos, o leitor encontra a descrição de como no Rio de Janeiro colonial, no dia 1 de novembro, iniciava-se a celebração de finados com um cortejo religioso, organizado pela Irmandade da Misericórdia, se dirigia à forca pública para reunir os restos mortais dos justiçados, encomendando assim a alma dos defuntos, sendo os ossos enterrados no dia seguinte no cemitério da Misericórdia. A pesquisa sublinha assim a diferença dos tempos históricos da vida na cidade. Em sendo a mesma cidade, a crônica demonstra como o Rio de Janeiro diante da história se revela diversificado.

Esse modo de contar a história da cidade de Vieira Fazenda contagiou a crônica memorialística da cidade. Os resultados de sua pesquisa são retomados em obras de autores conhecidos da geração seguinte, com livros de formato mais ágil e acessível, como Memórias da cidade do Rio de Janeiro, de Vivaldo Coaracy, publicado em 1955. Mas sem dúvida, o gosto pelo prosaico despertado pela crônica de Vieira Fazenda, repercutiu na criação da crônica de Luiz Edmundo, o cronista carioca mais publicado e que aproximou a pesquisa histórica da ficção literária, valorizando um gênero de crônica histórica que parecia não ter mais por onde se renovar.

Desse modo, Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro, de José Vieira Fazenda, reaparece em boa hora, na esperança de que possa continuar difundindo o conhecimento sobre a história urbana, mas sobretudo que sirva de inspiração para a valorizar a crônica histórica como um gênero literário com jeito carioca de ser, pois consegue fazer da leitura algo sério e rigoroso ao mesmo tempo que é experimentada de modo leve e descontraído.

PAULO KNAUSS. Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, sócio e ex-presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro – IHGRJ, sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB, Diretor do Museu Histórico Nacional.

NOTA DO ORGANIZADOR. José Vieira Fazenda nasceu e morreu na cidade do Rio de Janeiro (1847-1917). Foi historiador, político e médico. As Antiqualhas e memórias do Rio de Janeiro foram, inicialmente, editadas, de maneira esparsa, em jornais e revistas, entre 1896 e 1913. Entre 1921 e 1927 a obra foi publicada em cinco volumes na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A Resenha do historiador Paulo Knauss é sobre a primeira edição da obra publicada em 2011.

ATIVIDADES DA ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS NO ANO DE 2014

Diretoria, gestão 2014/2015.

Posse dia 14 de março de 2014, em cerimônia realizada no salão nobre do IHGB.

Presidente: RICARDO CRAVO ALBIN Vice-Presidente: CLÁUDIO MURILO LEAL Primeiro Secretário: ADRIANO ESPÍNOLA Segundo Secretário: MIRIAM HALFIM

Tesoureiro: EDIR MEIRELLES

Diretor da Biblioteca: TERESA CRISTINA MEIRELES DE OLIVEIRA

Diretor da Revista: PAULO ROBERTO PEREIRA

CONSELHO FISCAL

Titulares

Bernardo Cabral, Cícero Sandroni, Nelson Mello e Souza

Suplentes

Omar da Rosa Santos, Sonia Sales, Waldir Ribeiro do Val

Comissão do Estatuto e do Regimento Interno

Domício Proença Filho, Maria Beltrão, Murilo Melo Filho

Conselho Editorial da Revista

Antonio Carlos Secchin, Gilberto Mendonça Teles, Godofredo de Oliveira Neto

Comissão de Publicações

Ivan Cavalcanti Proença, Marcus Vinicius Quiroga, Stella Leonardos

Dia 24 de março:

• Palestra com MARY DEL PRIORE – "Macedo, um letrado no Rio oitocentista"

Dia 7 de abril:

Palestra com BÁRBARA HELIODORA – "O teatro carioca"

Dia 28 de abril:

• Palestra com ANTÔNIO CARLOS SECCHIN – "Chico Buarque e as margens do Rio"

Dia 12 de maio:

• Palestra com ALBERTO MUSSA – "A fundação do Rio e seu primeiro crime"

Dia 26 de maio:

Palestra com NÉLIDA PIÑON – "O Rio de Machado de Assis"

Dia 9 de junho:

- Sessão de Saudade em memória do acadêmico Fernando Segismundo, falecido no dia 21 de maio, ocupante da cadeira 6. Orador jornalista Milton Coelho da Graça
- Palestra com SÉRGIO RODRIGUES "O drible e o futebol na literatura brasileira"

Dia 4 de agosto:

- Sessão de Saudade em memória do acadêmico Ronaldo Rogério de Freitas Mourão, falecido no dia 25 de julho, ocupante da cadeira 14. Orador Bráulio Maciel, presidente da Sociedade Eça de Queiroz
- Palestra com ANTÔNIO TORRES "Rio: o Centro de nossas desatenções"

Dia 18 de agosto:

 Palestra com BÁRBARA FREITAG e SÉRGIO PAULO ROUANET – "Rio: urbanização e cartas de Machado de Assis"

Dia 25 de agosto:

 Sessão para apuração dos votos para a Cadeira 6. O presidente Ricardo Cravo Albin passou a presidência da sessão ao acadêmico Jonas Correia Neto, tendo como escrutinadores os acadêmicos Adriano Espínola e Teresa Cristina Meireles de Oliveira. A Ata ficou a cargo da acadêmica Miriam Halfim. MARTINHO JOSÉ FERREIRA foi eleito com 29 votos, em sucessão a Fernando Segismundo

Dia 1 de setembro:

Palestra com SYLVIO BACK – "Stefan Zweig: exílio no Rio" e o filme "A morte em cena"

Dia 15 de setembro:

- Palestra com MARCO CARVALHO e NIREU CAVALCANTI "Rio: cidade colonial e moderna"
- Palestra e lançamento dos livros Uma ladeira para lugar nenhum de Marco Carvalho e Histórias de conflitos no Rio de Janeiro colonial, de Nireu Cavalcanti

Dia 29 de setembro:

- Homenagem ao acadêmico Álvaro Moreyra, 2º ocupante da cadeira 16, falecido há exatos 50 anos. A saudação in memoriam foi feita por seu neto, o escritor Mario Moreyra
- Palestra com CLÁUDIO MURILO LEAL e GILBERTO ARAÚJO "A crônica do Rio: Lima Barreto e João do Rio"

Dia 13 de outubro:

 Palestra com ANA PAULA PEDRO e GERALDO CARNEIRO – "A mulher carioca: poesia, forma e exegese"

Dia 20 de outubro:

 Sessão para apuração dos votos para a Cadeira 14, presidida pelo acadêmico Ricardo Cravo Albin, tendo como escrutinadores os acadêmicos Paulo Roberto Pereira e Adriano Espínola. A Ata ficou a cargo da acadêmica Miriam Halfim. SERGIO FONTA foi eleito com 34 votos, em sucessão a Ronaldo Mourão.

Dia 27 de outubro:

 Palestra com BERNARDO CABRAL e GERALDO HOLANDA CAVALCANTI – "Visões e impressões da cidade do Rio"

Dia 10 de novembro:

• Palestra com CÍCERO SANDRONI e ARNALDO NISKIER – "A imprensa carioca: jornal e televisão"

Dia 17 de novembro

 Sessão de Saudade ao acadêmico Dahas Chade Zarur, falecido no dia 10 de novembro, ocupante da cadeira 32. Orador Ricardo Cravo Albin, presidente da Academia Carioca de Letras

Dia 24 de novembro:

- Palestra com RUY CASTRO e STELLA CAYMMI: "Biografias cariocas de Carmen e Caymmi"
- Entrega do Prêmio Lima Barreto Contos júri composto pelos acadêmicos Godofredo de Oliveira Neto, Miriam Halfim e Teresa Cristina Meireles de Oliveira Vencedor ZEH GUSTAVO – recebeu prêmio no valor de R\$ 2000,00 e diploma Menção Honrosa:
 - Marcus Vinicius Bandeira de Menezes
 - Rômulo César Lapenda Rodrigues de Melo

Dia 1 de dezembro:

• Entrega do "Prêmio Cidade do Rio de Janeiro da Academia Carioca de Letras" Júri composto pelos acadêmicos da ACL e pelos presidentes da Academia Brasileira de Letras (ABL), Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), PEN Clube do Brasil, União Brasileira dos Escritores (UBE-RJ) e Academia Luso-Brasileira de Letras (ALBL) Foi agraciado com o prêmio o escritor CARLOS HEITOR CONY, que recebeu o troféu-escultura, criado pela artista plástica Dirce de Assis, diploma e prêmio no valor de R\$ 6.000,00

Dia 9 de dezembro:

• Em sessão solene realizada na Sala Pedro Calmon do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tomou posse na Cadeira 6 o senhor MARTINHO JOSÉ FERREIRA – Martinho da Vila –, conduzido pelos acadêmicos Gilberto Mendonça Teles, Adriano Espínola e Edir Meirelles

O discurso de recepção foi proferido pelo acadêmico Paulo Roberto Pereira A mesa foi composta pelo presidente da ACL, Ricardo Cravo Albin; pelo representante da ABL, Domício Proença Filho; pelo Secretário Municipal de Cultura, Marcelo Calero; pelo reitor da Universidade Zumbi dos Palmares, José Vicente; pelo Ministro do STJ, Benedito Gonçalves, e pelo representante da Embaixada de Angola, Mateus Ferreira de Almeida Após a solenidade, foi servido um coquetel no terraço do IHGB

Dia 19 de dezembro:

• Jantar de Confraternização dos membros da Academia Carioca de Letras realizado na Casa de Arte e Cultura Julieta de Serpa

A Academia Carioca de Letras reitera seu penhor ao SESC-DN pelo apoio a esta programação e a este livro na pessoa do acadêmico Bernardo Cabral.

R. C. Albin

ACADEMIA CARIOCA DE LETRAS QUADRO ACADÊMICO

Patronos, fundadores, ocupantes e membros efetivos

Fundada em 8 de abril de 1926 – De Utilidade Pública Municipal (Decreto 4971, de 1934) De Utilidade Pública Estadual (Lei 783, de 1965) – Órgão Consultivo do Estado em Assuntos Culturais (Lei 970, de 1966)

CADEIRA 01

Patrono: Antônio José da Silva (O Judeu)

Fundador: Cândido Jucá (filho) Ocupantes: Djacir Menezes, Edmo

Rodrigues Lutterbach

Membro efetivo: Teresa Cristina Meireles

de Oliveira

CADEIRA 02

Patrono: Alvarenga Peixoto
Fundador: Carlos Sussekind de

Mendonça

Ocupantes: Jonas de Moraes Correia Filho

Membro efetivo: Arno Wehling

CADEIRA 03

Patrono: Monsenhor Pizarro e Araújo

Fundador: Almáquio Diniz

Ocupantes: Evaristo de Moraes, Leopoldo Braga, Carlos de Oliveira Ramos, Abeylard

Pereira Gomes, F. Silva Nobre *Membro efetivo:* Cláudio Aguiar

CADEIRA 04

Patrono: Antônio de Morais Silva Fundador: Lindolfo Gomes Ocupantes: Jorge de Lima, Moacyr Silva, Antenor Nascentes, Paulino Jacques, Armindo Pereira, Marcos Almir Madeira

Membro efetivo: Sonia Sales

CADEIRA 05

Patrono: Monte Alverne **Fundador:** Honório Silvestre

Ocupantes: Carlos Maul, J. E. Pizarro Drummond, Emanuel de Moraes Membro efetivo: Adriano Espínola

CADEIRA 06

Patrono: Evaristo da VeigaFundador: Heitor Moniz

Ocupantes: Antônio Assumpção,

Fernando Segismundo

Membro efetivo: Martinho da Vila

CADEIRA 07

Patrono: Gonçalves de Magalhães,

visconde de Araguaia

Fundador: Ivan Lins

Ocupantes: Paschoal Carlos Magno, Prado

Kelly, J. M. Othon Sidou

Membro efetivo: Marcus Vinicius

Quiroga

CADEIRA 08

Patrono: Justiniano José da Rocha Fundador: Raul Pederneiras

Ocupantes: L. F. Vieira Souto, J. C. de Melo e Sousa (Malba Tahan), Joaquim Inojosa, Paschoal Villaboim Filho

Membro efetivo: Murilo Melo Filho

CADEIRA 09

Patrono: Martins Pena Fundador: Jônatas Serrano Ocupantes: Murilo Araújo

Membro efetivo: Gilberto Mendonça

Teles

CADEIRA 10

Patrono: Joaquim Norberto **Fundador:** Luciano Lopes

Ocupantes: Mons. Guilherme Schubert Membro efetivo: Stella Leonardos

CADEIRA 11

Patrono: Francisco Octaviano Fundador: Alfredo Cumplido de

Sant'Anna

Ocupantes: Nísia Nóbrega, Antonio

William Fontoura Chaves

Membro efetivo: Nelson Mello e Souza

CADEIRA 12

Patrono: Laurindo Rabello Fundador: Fábio Luz

Ocupantes: Mário Linhares, Benjamim

Moraes Filho, Yves de Oliveira Membro efetivo: Libórni Siqueira

CADEIRA 13

Patrono: Manuel Antônio de Almeida

Fundador: Prado Ribeiro

Ocupantes: Adelino Magalhães, Horácio

de Almeida, Dagmar Chaves

Membro efetivo: Cícero Sandroni

CADEIRA 14

Patrono: Dom Pedro II

Fundador: J. Paulo de Medeiros Ocupantes: Paulo Coelho Neto,

Álvaro Faria, Ronaldo Rogério de Freitas

Mourão

Membro efetivo: Sérgio Fonta

CADEIRA 15

Patrono: Quintino Bocayuva Fundador: Afonso Costa

Ocupantes: Homero Prates, Murilo Cardoso Fontes, Elysio Condé, Jorge

Picanço Siqueira

Membro efetivo: Edir Meirelles

CADEIRA 16

Patrono: França Júnior Fundador: Atílio Milano

Ocupantes: Álvaro Moreyra, Luiz Peixoto, Gastão Pereira da Silva, Hélcio Pereira da

Silva, Svlvio de Oliveira

Membro efetivo: Paulo César Martinez y

Alonso

CADEIRA 17

Patrono: Machado de Assis Fundador: Modesto de Abreu Ocupantes: Oliveiros Litrento Membro efetivo: Reynaldo Valinho Alvarez

CADEIRA 18

Patrono: Visconde de Taunay Fundador: Alcides Bezerra

Ocupantes: Osório Dutra, Herculano Borges da Fonseca, Leodegário A. de

Azevedo Filho

Membro efetivo: Antônio Carlos Secchin

CADEIRA 19

Patrono: Luiz Guimarães Fundador: Hermeto Lima

Ocupantes: Nelson Romero, Povina Cavalcanti, Heitor Fróes, Umberto

Peregrino, Antonio Olinto

Membro efetivo: Paulo Roberto Pereira

CADEIRA 20

Patrono: Barão do Rio Branco **Fundador:** Victor Ferreira Alves

Ocupantes: João Lyra Filho, José Caruso

Madalena

Membro efetivo: Godofredo de Oliveira

Neto

CADEIRA 21

Patrono: Gonçalves Crespo Fundador: Mello Nóbrega

Ocupantes: Theophilo de Andrade, Francisco Agenor Ribeiro da Silva

Membro efetivo: Ivan Cavalcanti Proença

CADEIRA 22

Patrono: Ferreira de Araújo Fundador: Leôncio Correia

Ocupantes: Francisco Leite, Haroldo

Valadão, Venâncio Igrejas

Membro efetivo: Cláudio Murilo Leal

CADEIRA 23

Patrono: Vieira Fazenda

Fundador: M. Nogueira da Silva

Ocupantes: Carlos da Silva Araújo, Olavo

Dantas, Geraldo Halfeld

Membro efetivo: Omar da Rosa Santos

CADEIRA 24

Patrono: Carlos de Laet Fundador: Henrique Lagden

Ocupantes: Oscar Tenório, Oscar Dias

Corrêa

Membro efetivo: José Arthur Rios

CADEIRA 25

Patrono: Valentim MagalhãesFundador: J. B. de Melo e Souza

Ocupantes: Sylvio de Abreu Fialho, Mellilo Moreira de Mello, João Christiano Maldonado

Membro efetivo: E. G. de Campos

CADEIRA 26

Patrono: Júlia Lopes de Almeida **Fundador:** Afonso Lopes de Almeida

Ocupantes: Nelson Costa

Membro efetivo: Luiz de Castro Souza

CADEIRA 27

Patrono: Gonzaga Duque **Fundador:** Carlos Rubens **Ocupantes:** Edgar Sussekind de

Mendonça, Frederico Trotta, Sílvio Meira

Membro efetivo: Jonas de Morais

Correia Neto

CADEIRA 28

Patrono: Tito Lívio de Castro Fundador: Saladino de Gusmão

Ocupantes: Pádua de Almeida, Fernando

Sales

Membro efetivo: Marita Vinelli

CADEIRA 29

Patrono: Olavo Bilac

Fundador: Henrique Orciuoli Ocupantes: A. Machado Pauperio Membro efetivo: Waldir Ribeiro do Val

CADEIRA 30

Patrono: Mário Pederneiras Fundador: Zeferino Barroso

Ocupantes: Heitor Beltrão, Renato de

Mendonça

Membro efetivo: Íris de Carvalho

Drummond

CADEIRA 31

Patrono: Alberto FariaFundador: Othon CostaOcupantes: Lyad de Almeida

Membro efetivo: Maria Apparecida

Picanço Goulart

CADEIRA 32

Patrono: Mário de Alencar **Fundador:** J. G. Lemos Brito

Ocupantes: Mário da Veiga Cabral, Pontes

de Miranda, Dahas Chade Zarur *Membro efetivo:* Mary Del Priore

CADEIRA 33

Patrono: Mário Barreto Fundador: Jacques Raimundo

Ocupantes: Victor de Sá, Pe. Jorge O'Grady de Paiva, Ana Helena Ribeiro

Soares

Membro efetivo: Miriam Halfim

CADEIRA 34

Patrono: Arthur Motta
Fundador: Roberto Macedo

Ocupantes: Edgard de Magalhães Gomes,

Antonio Justa

Membro efetivo: Ricardo Cravo Albin

CADEIRA 35

Patrono: Luís Carlos

Fundador: Bernardino José de Souza *Ocupantes:* M. Paulo Filho, Lasinha Luiz Carlos, Ovídio Cunha, Luís Ivani de

Amorim Araújo

Membro efetivo: Maria Beltrão

CADEIRA 36

Patrono: Lima Barreto Fundador: Phocion Serpa

Ocupantes: Joaquim Thomaz de Paiva,

Geraldo de Menezes

Membro efetivo: Domício Proença Filho

CADEIRA 37

Patrono: Paulo Barreto **Fundador:** Paulo Magalhães

Ocupantes: Antônio Vieira de Mello Membro efetivo: Aloysio Tavares Picanço

CADEIRA 38

Patrono: Vicente Licínio Cardoso **Fundador:** Castilho Goycochea

Ocupantes:

Membro efetivo: Fernando Whitaker da Cunha

CADEIRA 39

Patrono: Ronald de Carvalho

Fundador: Sílvio Júlio

Ocupantes: M. Pinto de Aguiar Membro efetivo: Tobias Pinheiro

CADEIRA 40

Patrono: Moacyr de Almeida Fundador: D. Martins de Oliveira Ocupantes: Alcides Carneiro, Vicente Faria Coelho, Humberto Braga Membro efetivo: Bernardo Cabral



