

Especialidades

Dossiê

Espaços do prazer, prazeres no espaço

Volume

5

Apresentação

A revista *Espacialidades*, em seu 5º dossiê, intitulado *Espaços do prazer, prazeres no espaço*, procura contemplar os mais variados âmbitos, desde a antiguidade até os tempos atuais. Os artigos presentes neste número são bastante diversificados, mas estão relacionados por analisarem a formação de certos espaços. Para isso, todos eles possuem o tema do prazer como premissa. Seja por meio do prazer proporcionado pela música, pelo lazer, pela leitura, pelo amor ou pelo sexo, os espaços analisados foram desnaturalizados em seu processo de formação.

Espaço e prazer caminham *pari passu*, seja por um possibilitar o outro, seja por um significar o outro, construindo-o. É nesse sentido que a revista *Espacialidades* apresenta este número, que conta com artigos que versam sobre o chorinho em Natal, o lazer em Campina Grande, o amor em Porto Alegre, o sexo e o erotismo no Egito Antigo, o fetichismo do romantismo brasileiro, o canto na Igreja do Ocidente Medieval e a fruição literária da paisagem da Ilha de Santa Catarina. Fechando o dossiê *Espaços do prazer, prazeres no espaço* há uma entrevista sobre esse tema realizada com a renomada historiadora Margareth Rago. Esperamos que o leitor deste novo número aprecie e se deleite.

(Equipe Editorial – PPGH-UFRN)

Carolino Marcelo de Sousa Brito
Diego José Fernandes Freire
Felipe Tavares de Araújo
Gabriela Fernandes de Siqueira
Vitória Mônica de Andrade Carvalho

Espaços do choro em Natal - RN: um olhar geográfico

Pablo Raniere Medeiros da Costa¹

Alessandro Dozena²

RESUMO

O presente artigo objetiva discutir as manifestações do choro em Natal-RN, a partir de um olhar geográfico. Para alcançarmos esse objetivo fez-se necessário uma abordagem cujos principais procedimentos foram o trabalho de campo e as entrevistas, o que possibilitou a identificação na cidade de espaços que mantêm forte relação com o choro; além de termos obtido uma maior aproximação com os diferentes agentes sociais que o constituem. Entre os resultados alcançados, identificamos eventos histórico-geográficos associados às manifestações atuais do choro em Natal, demonstrando o caráter indissociável das esferas política, econômica e cultural nesses eventos.

Palavras-chave: choro; espaços; territorialidades; Natal-RN.

ABSTRACT

This paper discusses the manifestation of choro in Natal-RN, with a geographical perspective. To achieve this goal it was necessary to approach whose main procedures were the fieldwork and interviews, which allowed the identification of spaces in the city that have strong relationship with choro, well we got a closer relationship with the different agents that are involved in that musical manifestation. Among the achievements, we identified historical and geographical events associated with the current manifestations of choro in Natal-RN, demonstrating the indissoluble character between the political, economic and cultural life in these events.

Keywords: choro; space; territorialities; Natal-RN.

¹Graduando em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/Natal. Bolsista de Iniciação Científica - PROPESQ. Endereço eletrônico: pabloranmed@yahoo.com.br.

²Professor Adjunto no Departamento de Geografia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN/Natal. Integrante do quadro docente do Programa de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia – PPGe – UFRN. Endereço eletrônico: sandozena@ufnet.br.

INTRODUÇÃO

Considerando-se que os lugares qualificam as ações que nele acontecem e que toda ação humana pode ser compreendida em sua dimensão espacial, abordaremos o estilo musical choro, partindo-se do fato de que é a partir das ações depositadas no espaço que a geograficidade dos fenômenos pode ser revelada.

Ao trabalharmos com o conceito de território, não nos restringiremos à clássica conceituação de território definido como sendo o espaço conformado por intermédio das relações de poder, nos diversos níveis e escalas sociais; mas o consideraremos como sendo o “fruto de uma apropriação simbólica, especialmente através das identidades territoriais, ou seja, da identificação que determinados grupos desenvolvem com seus espaços vividos” (HAESBAERT, 2006, p.120).

Assim, buscaremos interpretar as identificações e representações presentes no território e considerá-lo como uma dimensão da experiência humana dos lugares, realizada cotidianamente pelos grupos sociais que nele habitam e lhe conferem dimensões não apenas simbólicas, como também políticas e econômicas.

É nesse sentido que percebemos a impossibilidade de se dissociar as identificações e representações culturais das dimensões políticas e econômicas, que se revelam imbricadas nas manifestações do choro em Natal.

Trataremos aqui de expor alguns eventos histórico-geográficos que, de certa forma, implicaram e ainda implicam em mudanças tanto na forma quanto no conteúdo de alguns equipamentos urbanos de Natal, repercutindo nas práticas culturais que envolvem o choro; ora enfraquecendo-as, ora fortalecendo-as.

Analisaremos o choro a partir da dinâmica urbana de Natal, buscando explicar como as suas manifestações têm se dado espacialmente desde a década de 1970, acompanhando o próprio movimento de urbanização local.

Para tanto, abordaremos o uso do território considerando que apesar dos espaços muitas vezes expressarem os princípios da competitividade e da velocidade, as ações podem requalificar os objetos nele presentes, utilizando-os para fins que não correspondem a sua finalidade primaz (hegemônica); a do dinheiro. Em nosso trabalho de campo, verificamos a promoção de solidariedades orgânicas, ações horizontais que traduzem uma maior

coletividade nas práticas sociais (SANTOS, 1996) e que, por isso, imprimem, no espaço, um conteúdo contra-racional.³ É no lugar que essa relação íntima entre homem e meio se expressa de forma mais densa, pois enquanto espaço da existência, o lugar pode se definir como “o acúmulo de experiências e de sentimentos, a experiência primitiva do espaço a partir do corpo” (HOLZER, 2000, p.113).

BREVE HISTÓRICO DO CHORO EM NATAL

É pertinente dizer que o choro estabelece territorialidades em Natal, na medida em que tal noção pressupõe certa “inconstância” nas apropriações do espaço pelos sujeitos, pois se trata de uma relação de apropriação que:

[...] pode ser construída a partir de múltiplos veículos, imaginário, sentimentos, posse, propriedade, uso, sem que nenhum deles signifique sempre o exercício efetivo de um controle sobre os objetos e as práticas sociais que aí ocorrem (GOMES, 2002, p.13).

Apesar do choro não ter se originado em Natal, mas no estado do Rio de Janeiro, apresentaremos aqui alguns elementos capazes de corroborar com a hipótese de que há em Natal uma identidade territorial vinculada ao choro.

A identidade é um elemento crucial para a compreensão das territorialidades do choro aqui discutidas, na medida em que na Geografia “a identidade pode advir de um elemento que imprime uma nota determinante na paisagem ou de tipos de relações demarcadas indiretamente na paisagem”.⁴ A identidade se mostra como um conceito fundamental na explicação de algumas questões pertinentes a Geografia, conformando-se em um traço cultural atrelado a paisagem e ao seu conteúdo simbólico.

As manifestações de choro na cidade não são recentes. Foram dois os grandes artistas que, apesar de não serem naturais de Natal, tiveram um importante papel no fortalecimento de uma identidade atrelada ao choro na capital e no estado do Rio Grande do Norte: Sebastião Barros (K-ximbinho) e Ademilde Fonseca (foto 01). Considerado o maior expoente do choro

³ Pois se tratam de “[...] outra razão, uma “razão emocionante” em vez de uma “razão racionalizante”. Em geral, tem-se o hábito de acreditar que a emoção é irracional, sendo que ela não deve ser tida como um parâmetro de racionalidade” (DOZENA, 2011, p.142).

⁴ “L’identité peut provenir d’un élément qui imprime une note déterminante au paysage ou d’un type de relation qui se marque indirectment dans le paysage.” (DOLLFUS, 1970, p.19).

no estado, o potiguar K-ximbinho (1917-1980) nasceu em Taipú-RN, foi clarinetista e compôs vários choros; entre os quais destacamos “Eu quero é sossego”, “Catita”, “Ternura” e “Sonoroso”; a sua composição mais conhecida.

Ademilde Fonseca (1921-2012), natural de São Gonçalo do Amarante, é considerada a principal intérprete nacional do choro cantado. Carinhosamente reconhecida como a “Rainha do Choro”, a cantora deu uma grande contribuição artística para o gênero, bem como obteve um considerável reconhecimento nacional e internacional.⁵



Foto 1 - Ademilde Fonseca (centro), cantando acompanhada de Dino, Jonas e César, ao lado de Pixinguinha.

Fonte: (CAZES, 1999).

Um aspecto interessante do sucesso de artistas como Ademilde Fonseca e K-ximbinho é o fato de que ainda hoje, para se alcançar expressão na mídia nacional, torna-se necessária a ida para o Rio de Janeiro ou São Paulo. Esse fato impossibilitou João Juvanklin, um artista potiguar, de lograr sucesso em nível nacional. Apesar do seu grande talento, ele nunca teve a intenção de seguir uma carreira profissional em música:

Acontece que eu tinha vontade de ser médico. E não queria deixar tudo isso para uma coisa incerta como a música. Hoje você pode ter o maior cartaz, a música pode “endeusar” você. Você sabe que vida de músico não é fácil, “pega noitada”, viaja muito. A questão é que eu não saio. Um pessoal de Brasília já me chamou pra eu fazer o lançamento dos meus Cd's por lá. Mas deixar tudo, deixar família, deixar a universidade, eu não sei se vale a pena. Se a carreira começa a melhorar você tem que dar continuidade, porque

⁵ Lamentavelmente, seu falecimento se deu enquanto escrevamos o presente artigo.

quando você começa a aparecer surgem outros convites. E eu sempre tive em mente onde eu estou e para onde eu quero ir (João Juvanklin, entrevista realizada em 02/12/2011).

Nas décadas de 1970 e 1980, época em que o choro esteve “na moda” (CAZES, 1999, p. 177), o Café Nice II⁶ localizado no bairro do Alecrim (foto 2), mais especificamente na rua Agostinho Leitão, foi o principal ponto de encontro de importantes músicos, entre eles muitos chorões⁷ residentes não só em Natal. João Juvanklin, um dos maiores compositores do choro local, Alexandre Moreira (sobrinho de Juvanklin), o multi-instrumentista Sivuca, Joel Nascimento (considerado depois de Jacob do Bandolim o maior bandolinista do Brasil), Ademilde Fonseca, “Antônio Sete Cordas” (considerado o maior violonista de sete cordas de Natal) e Altamiro Carrilho (flautista transversal); são alguns dos músicos que se apresentaram no local durante esse período, e de uma forma bastante espontânea como relata nosso entrevistado:

Cada artista que vinha tocar no Teatro Alberto Maranhão fazia seu show e depois ia tocar no Café Nice. Então muita gente nem ia ao teatro esperando para ir mais tarde ao Café Nice, que era um ambiente mais íntimo. A grande força do Café Nice era essa capacidade de integrar músicos de fora com os de Natal (João Juvanklin, entrevista realizada em 02/12/2011).

É muito difícil apontar um único fator responsável pelo encerramento das atividades do Café Nice II, no entanto, o desenvolvimento acelerado do comércio formal e informal no bairro do Alecrim, no final das décadas de 1980 e 1990, pode ter sido um dos motivos. Atualmente, o local sedia uma loja comercial (foto 3).

⁶ Segundo João Juvanklin o Café Nice tinha o número II porque já existia um Café Nice no Rio de Janeiro, de modo que o café de Natal fazia referência ao da capital carioca.

⁷ Termo que designa os músicos que tocam choro.



Foto 2 - Apresentação no Café Nice em Natal: 1 - João Juvanklin, 2 – Antônio “Sete Cordas”, 3 – Milton, 4 – Galego Pintor, 5 – Bossa do pandeiro.

Fonte: Acervo particular de João Juvanklin.

Fica-nos claro que seria muito difícil explicar a dinâmica espacial do choro em Natal se o considerássemos desvinculado das instâncias política e econômica. Tratando-as separadamente ou dicotomicamente, não consideraríamos o fato de que o espaço geográfico é uma instância que inclui todas elas, pois abrange múltiplos usos possíveis.



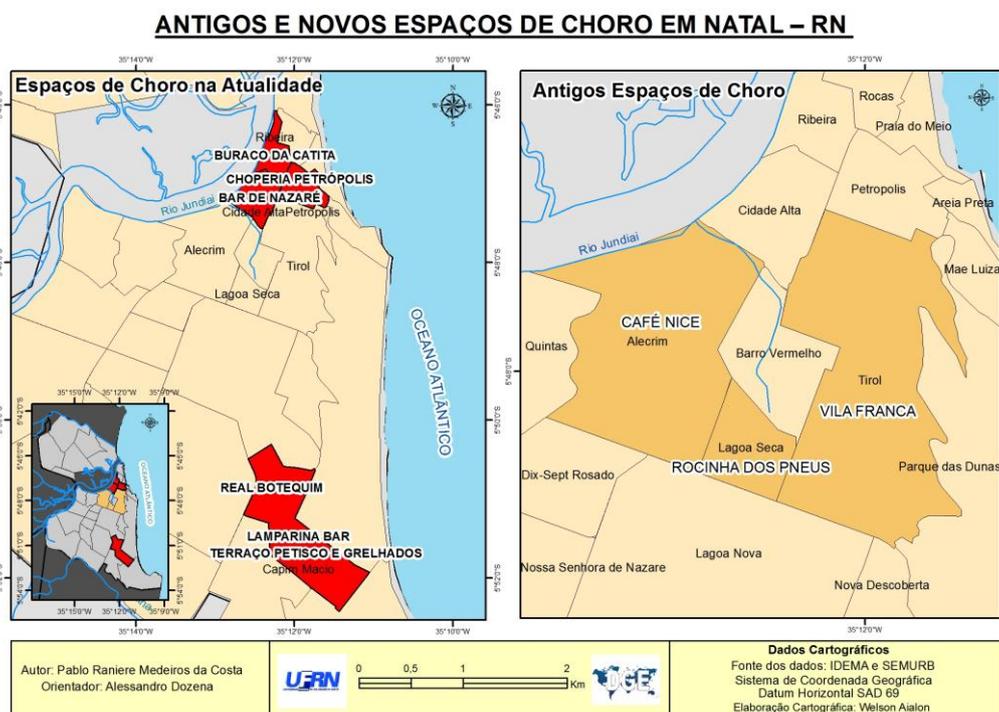
Foto 3 - Prédio onde funcionava o Café Nice em Natal

Fonte: Pablo Raniere M. da Costa, dezembro de 2011.

Mais recentemente, na década de 1990, alguns estabelecimentos situados nos bairros de Tirol, Petrópolis, Cidade Alta e Lagoa Nova, tornaram-se os principais espaços para as

manifestações do choro. Entre eles, os chorões entrevistados citam o Vila Franca no bairro de Tirol (muito frequentado por Diogo Guanabara no início de sua carreira), o “Rochinha dos Pneus” que estava localizado no bairro de Lagoa Seca, e o “Beco da Lama”; que ainda permanece como um relevante reduto boêmio.

O Espaço Cultural Buraco da Catita, localizado na Ribeira, é segundo grande parte dos músicos um dos principais espaços aglutinadores das manifestações de choro na atualidade. Existem outros locais, como o “Real Botequim” no Shopping Cidade Jardim em Capim Macio, o “Lamparina Bar” também localizado no bairro de Capim Macio, o “Solar Bela Vista” na Ribeira, o “Tom Maior Botequim” em Lagoa Nova, a “Choperia Petrópolis” no bairro de Petrópolis e o “Terraço Petisco e Grelhados” em Capim Macio. Esses são os espaços mais citados pelos músicos e pelas pessoas que os frequentam.



Mapa 1 - Antigos e Novos Espaços de Choro em Natal – RN.

Constatamos que alguns eventos foram de suma importância para que o choro se fortalecesse historicamente em Natal. Entre eles citamos a compra do antigo Hotel Bela Vista⁸ pelo Serviço Social da Indústria - SESI, no ano de 1958. Após ter sido tombado como patrimônio histórico e arquitetônico em 1990, tornou-se o “Centro de Cultura e de Lazer -

⁸ Localizado no Bairro da Ribeira.

Solar Bela Vista”. Atualmente, é um local de difusão do choro na cidade, funcionando como escola de música direcionada aos industriários. Um dos seus professores é o importante bandolinista natalense Alexandre Moreira.⁹

A criação da Fundação José Augusto, em 1963, no bairro de Petrópolis, também foi um acontecimento que não só contribuiu para as manifestações do choro, como também para a cultura norte-rio-grandense; visto que a fundação visa preservar e incentivar as manifestações culturais do estado. A criação do Instituto de Música Valdemar de Almeida, em 1986, associado à Fundação José Augusto, contribuiu igualmente para a formação de músicos que compõem a cena do choro na cidade. Entre eles, Diogo Guanabara foi quem ganhou maior destaque, tendo Alexandre Moreira como seu professor no Instituto.

No mandato de Aldo Tinoco junto à prefeitura (de 1993 a 1996), foram executados dois projetos importantes para a revitalização do bairro da Ribeira. Seu irmão e proprietário do “Buraco da Catita”, Marcelo Tinoco, teve o papel de, como secretário do antigo IPLANAT - Instituto de Planejamento Urbano de Natal, hoje SEMURB - Secretaria Municipal de Meio Ambiente e Urbanismo; implantar o Plano Diretor de Natal no ano de 1994. Nele, a Ribeira foi instituída como uma “Área de Operação Urbana”, o que fez com que a mesma recebesse um plano de urbanização que tinha, entre outras designações, a de estabelecer uma série de parcerias com a iniciativa privada; além do incentivo as moradias residenciais no bairro:

Naquela época, 1995/1996, a ideia era a de recuperar e revitalizar o centro histórico. Implantamos o projeto “Fachadas da Rua Chile”, em que recuperamos 45 fachadas na rua Chile e realizamos a pavimentação da rua inteira. O que era a rua também era um pátio para o depósito de maquinário do porto, além de ferro-velho. Fizemos isso a partir de um convênio com o Ministério da Cultura, e juntamente com os proprietários, reorganizamos o largo (Marcelo Tinoco, entrevista realizada em 21/10/2011).

Outro fato (talvez o de maior repercussão nas manifestações do choro), foi a “Operação Urbana Ribeira”, projeto de recuperação e revitalização do bairro da Ribeira, iniciado no governo de Aldo Tinoco, mas finalizado somente em 2007 no mandato de Carlos Eduardo. Esse projeto promoveu uma série de melhorias do ponto de vista urbanístico, imprimiu dezenas de modificações no bairro, não só revitalizando-o do ponto de vista paisagístico (forma), como também no seu conteúdo (função), na medida em que fortaleceu o

⁹ Considerado um dos expoentes do estilo e primeiro professor de bandolim de Natal, faz parte dos seguintes grupos musicais: “Regional Sonoroso” (considerado o maior de Natal), o “Regional Choro e Cia” e o “Regional Potengi”.

aspecto histórico e cultural do bairro; até então muito esquecido. A criação do Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão, anteriormente situado na antiga rodoviária de Natal, é um bom exemplo disso.

Esse processo de revitalização e restauração do bairro contribuiu para dinamizá-lo, tornando-o, novamente, convidativo aos diferentes tipos de pessoas que anseiam por uma programação cultural diferenciada. Com o incremento técnico e a revitalização dos prédios históricos, o mesmo passou novamente a oferecer condições favoráveis para o ressurgimento do aspecto boêmio do local, estimulando manifestações culturais de todas as ordens, seja no campo da música ou no da dramaturgia; haja vista a presença da Casa da Ribeira e do Teatro Alberto Maranhão.

Com esse movimento, começaram a surgir vários espaços, sendo o Buraco da Catita¹⁰ um dos precursores (criado em 2008), seguido do bar Central Ribeira (criado em 2011) localizado na Rua Chile¹¹; do Consulado Bar (criado em 2011) localizado na rua Câmara Cascudo; e do *Let's Rock Bar*, também localizado na rua Câmara Cascudo (criado em 2010).

Como veremos na sequência, todos esses bares guardam uma relação direta ou indireta com a movimentação cultural, política e econômica desencadeada pelo “Buraco da Catita” e seus idealizadores.

É notório como o encadeamento de acontecimentos ou eventos no âmbito urbano natalense contribuiu para a conformação atual da “cena do choro”. Para alguns músicos, esse é um dos períodos mais produtivos do gênero na cidade:

Essa travessa José Alexandre Garcia era horrível. Eu não passava por aqui porque era muito escuro, eu tinha medo de passar por aqui. Quando começamos a tocar e posteriormente com o apoio da prefeitura, que executou o projeto “Becos e Travessas” de Marcelo - proprietário e bandolinista do Buraco da Catita, construíram esse calçadão e se alterou completamente o aspecto daqui. Isso foi benéfico para todo mundo (Camilo Lemos, entrevista realizada em 04/11/2011).

Essa conformação caracteriza a expressão de uma situação geográfica favorável à territorialização do choro no Bairro da Ribeira. Essa situação decorre de:

¹⁰ Bar localizado no bairro da Ribeira e que se constitui num espaço extremamente importante para o choro na cidade de Natal. O termo Catita faz referência a uma das músicas do disco de K-ximbinho, *Saudades de Um Clarinete*.

¹¹ Antiga e importante rua do bairro da Ribeira. Além de fazer parte do centro histórico da cidade, apresenta uma movimentação cultural muito intensa.

[...] um conjunto de forças, isto é, de um conjunto de eventos geografizados, porque tornados materialidade e norma. Muda, paralelamente, o valor dos lugares porque muda a situação, criando uma nova geografia. Assim, ao longo do tempo, os eventos constroem situações geográficas que podem ser demarcadas em períodos e analisadas na sua coerência (SILVEIRA, 1999, p.22).

É a partir dessa soma de eventos superpostos, intencionalmente ou não, que o choro consegue, na atualidade, ganhar maior expressividade.

DA “LAMA” AO “BURACO”: A TRAJETÓRIA DA CATITA¹²

Enfocaremos o “Buraco da Catita”, com destaque ao movimento provocado pelo mesmo, que muito contribuiu como fonte de estímulo às manifestações de choro na atualidade. Desde a sua criação, o bar influenciou uma série de transformações urbanas no bairro da Ribeira. No Buraco da Catita ocorreu uma série de apropriações espaciais pelo espaço público. Por outro lado, o movimento musical impulsionado pelos que lá tocam guarda uma peculiaridade que é dada pelo caráter “existencial” que os músicos têm com o choro e com a “aura” do bairro.

Entre os anos de 2006 e 2008, os criadores do “Buraco da Catita”, Camilo Lemos e Marcelo Tinoco (ambos músicos), tiveram uma primeira experiência tocando juntos no “Grupo Ribeira de Pau e Corda”, criado por Marcelo no carnaval de 2006. O resultado foi tão bom que Camilo teve uma interessante ideia, conforme nos explica Marcelo Tinoco:

Quando acabou o carnaval em 2006, Camilo disse: “Pô, acabou o carnaval, foi tão legal a experiência de tocar, vamos continuar tocando, mas vamos tocar chorinho. Nós fomos então para o Bar de Nazaré e levamos alguns Cd’s para ouvir. Mas o bar encheu demais e a dona nos expulsou. Aí fomos para a esquina ao lado, antiga travessa do tesouro por trás do Museu Café Filho. Eu no bandolim, Camilo no violão de sete cordas, Ronaldo na flauta e Carlança no violão. Então começamos a tocar por lá (Marcelo Tinoco, entrevista realizada em 04/11/2011).

As reuniões no Bar de Nazaré, nas mediações do Beco da Lama¹³, tinham como único intuito o de escutar e aprender o estilo, mas acabou ganhando muitos frequentadores e dada as

¹² Segundo o dicionário Houaiss, trata-se de uma espécie de camundongo.

limitações de espaço, os músicos tiveram que sair dali. Esse bar sempre se apresentou bastante democrático, convidativo e importante para o movimento de choro na cidade; como analisa Camilo:

Era guardador de carro, médico, uma grande mistura de pessoas. Talvez fosse ali, o local mais democrático. A gente percebeu que Natal estava carente de algum espaço desse tipo (Camilo Lemos, 2008, trecho de entrevista retirado do site “*Overmundo*”¹⁴).

Além de não possuir capacidade física adequada para comportar o público que só crescia (foto 4), o Bar de Nazaré não teve apoio, sobretudo do poder público, para melhorar as condições do bar ou do próprio beco (diferentemente do Buraco da Catita). Esse foi um dos motivos que impossibilitou a permanência da turma no bar, além das razões pessoais envolvendo a proprietária do mesmo. Por outro lado, após não mais se reunir no Bar de Nazaré, a turma ansiosa para aprender o tocar choro, viu a oportunidade de se reunir na antiga “Travessa do Tesouro”, próximo ao Beco da Lama:

Foi criado um movimento musical muito interessante, a gente tocou muito lá no Beco da Lama. Até mesmo dois integrantes do Quinteto Vila Lobos foram tocar lá, Yamandú Costa, entre outros músicos de renome (Camilo Lemos, entrevista realizada em 25/11/2011).

O bairro da Cidade Alta também deveria ser contemplado com projetos como os da Ribeira. Igualmente, trata-se de um lugar rico do ponto de vista histórico-cultural; abrigando sebos, botecos e logradouros como o Beco da Lama e sua intensa movimentação cultural. O Beco da Lama poderia ser mais explorado a partir da adesão do poder público aos anseios dos que de lá tiram seu sustento, como dona Nazaré, impossibilitada (legalmente) de colocar suas mesas e cadeiras na parte externa do bar; e de convidar grupos de samba ou de choro para lá tocarem.

¹³ Trata-se de um importante logradouro localizado no bairro Cidade Alta, que abriga uma série de botecos e sebos. Vale destacar a associação “Sociedade Amigos do Beco da Lama -SAMBÁ”, que realiza uma série de eventos no beco, tais como o Festival Gastronômico “Pratonomundo”, o Festival “MPBeco” e o “Carnabeco”. No entanto, as condições do beco são precárias, decorrentes da pouca mobilização (a não ser da própria associação), no sentido da sua preservação.

¹⁴ Site voltado para a difusão da cultura brasileira: <http://www.overmundo.com.br/>.



Foto 4 - Fachada do Bar de Nazaré.

Fonte: Pablo Raniere M. da Costa, maio de 2011.

Camilo Lemos e Marcelo Tinoco fundaram o Buraco da Catita (foto 5) em 2008 e o inauguraram em 23 de abril, homenageando dois ícones do choro: o carioca Pixinguinha e o potiguar João Juvanklin. Desde então, o Buraco da Catita se tornou um verdadeiro reduto para os chorões e aqueles que apreciam o estilo na cidade. O mesmo passou por algumas fases que, desde o início, acarretaram diferentes formas de apropriação espacial, considerando-se que os espaços são “apropriados por variadas dinâmicas e se inserem de maneira diversa na vida pública” (GOMES, 2001). Além de ter suscitado uma dinâmica espacial que envolve o comércio informal, por não ser cobrada a entrada, o Buraco da Catita mostrou-se inicialmente capaz de aglutinar pessoas de todas as classes socioeconômicas:

Isso não é um bar, e nunca vai ser um bar. É um espaço pra gente tocar e agregar arte, um espaço de realizações. Aqui se toca música com esse espírito, sem mecenato (Camilo Lemos, 2008, trecho de entrevista retirado do site *Overmundo*).

Eu acho maravilhoso. Estão tornando o choro mais público, mais próximo do povo (Carlos Zens, 2008, op. cit.).

Esse movimento da Catita já tem uns dois, três anos, e a coisa tem crescido bastante. Tem atraído muitos jovens a conhecer esse gênero que é o choro. A Catita é uma casa onde todos os músicos, independente do estilo, sentem-se à vontade para tocar, além de serem respeitados (Diogo Guanabara, entrevista realizada em 24/04/2011).

Após a análise dos depoimentos dos entrevistados e das idas ao campo, alguns questionamentos com relação ao Espaço Cultural Buraco da Catita surgiram: O que o contribui para as manifestações de choro nesse espaço? Quais são os elementos materiais e imateriais que contribuem para a polarização dos chorões? Quais são as repercussões espaciais decorrentes das mudanças ocorridas nesse espaço?



Foto 5 - Fachada do Espaço Cultural Buraco da Catita, antes de sua reforma.

Fonte: www.revistacatorze.com.br

Estabelecemos alguns fatores que, além de contribuírem para o maior vínculo entre os frequentadores, revelam uma geograficidade na medida em que esta se refere:

Às várias maneiras pelas quais sentimos e conhecemos ambientes em todas as suas formas, e refere-se ao relacionamento com os espaços e as paisagens, construídas e naturais, que são as bases e recursos das habilidades do homem e para as quais há uma fixação existencial (DARDEL, 2008, p. 42).

Nesse sentido, alguns elementos fazem com que o Buraco da Catita seja convidativo aos músicos e às pessoas interessadas na socialização que o ambiente proporciona. A localização na esquina da travessa José Alexandre Garcia com a rua Câmara Cascudo (foto 5), contribui para uma maior socialização entre as pessoas; que interagem com o espaço mesmo

estando de fora dele (sobretudo após a sua reforma¹⁵). Muito embora na atualidade esse aspecto tenha de certa forma se reduzido, na medida em que foi necessária uma mudança logística no bar, sobretudo pelas grades externas colocadas nos dias de funcionamento; o proprietário afirma que:

De graça, voluntariamente, você faz por um tempo, nós fizemos por três anos. Se você não tiver um apoio privado ou público não dá, trabalhar com cultura é caro. Não é só pagar os músicos, você tem que manter o espaço, tem toda uma infraestrutura e os funcionários. Antes lotava, enchia, beleza... Mas tinha pia quebrada, gente querendo urinar no balcão, e a gente viu que estava ficando inviável. Eu passava o chapéu e vinha tampa de garrafa, confeito... Então são vários fatores que fizeram com que tivéssemos que colocar as grades externas (Camilo Lemos, entrevista realizada em 21/10/2011).



Foto 6 - Comércio informal na Rua Câmara Cascudo

Fonte: Pablo Raniere M. da Costa, janeiro de 2011.

A dinâmica espacial desencadeada pelo bar também envolve um comércio informal (foto 6), que apesar de hoje ser menor devido a mudança ocorrida no final de 2011 (fotos 7 e 8); ainda existe. A própria localização do Buraco da Catita no bairro histórico da Ribeira, além do conjunto paisagístico tanto do bairro quanto do próprio bar; remete a um passado

¹⁵ As condições para a reforma foram possibilitadas pelo incentivo dado pela Prefeitura de Natal no ano de 2010, ao empregar em torno de R\$ 33.000,00 para a revitalização da travessa José Alexandre Garcia, onde fica o Buraco da Catita. O bar teve seu símbolo “desenhado” no calçamento da travessa, que foi fechada para a circulação de veículos. Além disso, houve a troca da iluminação externa, acompanhando a ambientação do espaço, além de uma série de mudanças internas; a exemplo da pintura e da troca do piso. Cabe aqui novamente afirmar a importância de se pensar geograficamente um fenômeno cultural relacionando-o com as dimensões política e econômica. Essas três dimensões são capazes de explicitar a dinâmica espacial das manifestações culturais.

boêmio do início do século XX; e reforça a sua presença na paisagem e no imaginário coletivo natalense:

Claro que aqui é diferente, coração, berço da boemia, da cultura de Natal. Aqui ainda tem uma atmosfera, você olha pra ali e vê um prédio histórico. Aqui tem a rua onde Câmara Cascudo nasceu, o prédio do Consulado Bar que ocupa um casarão histórico. Então é diferente, facilita, vamos assim dizer, e traz vida ao bairro. Com a rua restaurada, outros empresários vieram para cá (Camilo Lemos, entrevista realizada em 21/10/2011).



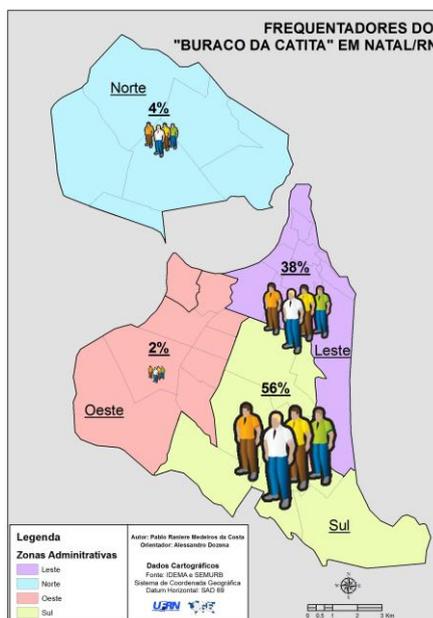
Fotos 7 e 8 - Movimento de pessoas na parte externa do Buraco da Catita (sem as grades e com as grades de delimitação).

Fonte: Pablo Raniere M. da Costa, janeiro e novembro de 2011.

Apesar de se mostrarem com grande vitalidade, as manifestações de choro em Natal têm certa inconstância, como expressa o entrevistado:

O movimento do choro é instável em Natal. Hoje o foco central é o Buraco da Catita, mas posteriormente pode não mais ser (Alexandre Moreira, entrevista realizada em 10/03/2011).

Embora o choro natalense se caracterize por essa inconstância, é interessante notar que tal instabilidade está relacionada com o próprio movimento da cidade, cujos desdobramentos decorrentes do seu crescimento urbano acompanham a redefinição do movimento territorial do choro. No caso do Buraco da Catita, são frequentadores provenientes principalmente da Zona Sul, composta pela presença marcante de uma classe socioeconômica mais favorecida:



Mapa 2: Frequentadores do Buraco da Catita em Natal - RN.

O baixo incentivo no estado contribui para que não só o choro, como também a maior parte das manifestações culturais potiguares não tenha maior expressividade. Movimentos como o desencadeado pelo Buraco da Catita tendem a contribuir imensamente com esse processo de valorização das manifestações culturais locais.

REDES DE SOCIABILIDADE: A CONFRARIA DO CHORO

A dinâmica do choro em Natal também evidencia um forte sentido de coletividade e de sociabilidade. A Confraria do Choro¹⁶ é um exemplo claro disso, na medida em que estabelece relações que “transcendem organizações empiricamente delimitadas e que

¹⁶ Uma coligação organizada por Bruno Barros (violonista), que visa difundir o estilo na capital potiguar. As apresentações sempre ocorrem em um local diferente, que não precisa necessariamente ser um bar.

conectam, simbólica ou solidaristicamente, sujeitos individuais e atores coletivos” (WARREN, 2005, p.35). Expressa, assim, uma ação comunicativa em que “intervêm processos de interlocução e de interação que criam, alimentam e restabelecem os laços sociais e a sociabilidade entre os indivíduos e grupos sociais que partilham o mesmo quadro de experiência e identificam as mesmas ressonâncias históricas de um passado em comum” (RODRIGUES, 1994, p.75).

O movimento da Confraria do Choro (fotos 9 e 10), ocorre em toda última quinta-feira do mês. Sendo o choro mal divulgado e pouco incentivado na cidade, acreditamos que essa organização de músicos expressa a vontade dos mesmos em consolidar e difundir o gênero, conforme afirma o entrevistado:

A intenção é “bater uma pelada” musical, capaz de contribuir com a formação de público para este tipo de música. Não cobramos ingresso nem os músicos ganham cachê, tudo é feito para valorizar a boa música. A única exigência que fazemos é o local oferecer uma boa infraestrutura para receber os músicos (Bruno Barros, entrevista ao Jornal Tribuna do Norte, 23/02/2011).

No trabalho de campo realizado, pudemos observar que na Confraria do Choro predomina a descontração, o encontro e a confraternização entre os participantes e os músicos; fato igualmente expresso pelo seu organizador:

Acredito que a Confraria é uma boa oportunidade para os músicos trocarem experiências, técnicas e material didático (Bruno Barros, entrevista ao jornal Tribuna do Norte, 23/02/2011).

Nesse movimento, não só o espaço traduz um uso “alternativo” do território, como também o tempo demonstra certa subversão, por se tratar de “uma interpretação particular do tempo social por um grupo ou por um indivíduo” (SANTOS, 2002, p.267).

Essa temporalidade, mesmo que subjetiva, apresenta uma conotação homogeneizante nas relações sociais, sobretudo nas que envolvem as dinâmicas econômicas e que obedecem a um tempo predominantemente rápido e linear. No entanto, os processos globais ainda não são capazes na sua plenitude, de se superporem à capacidade criativa e subversiva dos homens lentos; aptos a interagirem com os espaços de modo “irracional” e a criar laços afetivos suscitados pelo som contagiante do choro.



Fotos 9 e 10 - Confraria do Choro realizada no Solar Bela Vista.

Fonte: Pablo Raniere M. da Costa, abril de 2011.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos com este artigo, mesmo que de forma introdutória, abordar o choro natalense e as práticas sociais a ele atreladas. Com um olhar geográfico, evidenciamos algumas territorialidades decorrentes da sua dinâmica. Consideramos ser pertinente a discussão desse tipo de temática pela Geografia, pois “a Geografia está em toda parte” (COSGROVE, 1998) e assim como o choro, “toda cultura se encarna para além de um discurso, em uma forma de territorialidade” (BONNEMAISON, 2002, p.97).

Buscamos abordar materialidade/imaterialidade, objetividade/subjetividade, racionalidade/irracionalidade; de modo relacional e não dicotômico. Desse modo, entendemos ter sido possível atingir “certas atitudes, mais ou menos ritualizadas, por meio das quais se estabelece uma comunicação positiva entre os membros de um grupo (GOMES, 2001, p. 93). Tentamos aqui externar as territorialidades do choro, evidenciando, nesse processo, a relação que este estabeleceu e estabelece com alguns elementos políticos e econômicos em Natal.

Entre todos os espaços que tocam choro na cidade, foi dado maior destaque ao Buraco da Catita, por considerarmos que o mesmo, além de ter uma importância ímpar no movimento de choro na atualidade, desencadeou uma série de rebatimentos de ordem espacial. A apropriação da travessa Tavares de Lira pelo Buraco da Catita, permitiu-nos refletir sobre a apropriação dos espaços públicos (nesse caso uma apropriação legalizada).

Além de contar com músicos criativos e dispostos não só a difundir o estilo, mas também a desenvolvê-lo¹⁷, as manifestações do choro em Natal promovem uma dinâmica espaço-temporal (tomamos aqui espaço e tempo de forma associada), que se contrapõe às premissas “globalizantes” dos homens rápidos, objetivos, funcionais, burocráticos. Possibilita, assim, na interação e na ação comunicativa entre as pessoas de classes socioeconômicas distintas, a reverberação de um som alegre em uma Natal onde se ouve um “Próspero Choro Novo”.

REFERÊNCIAS

BONNEMAISON, Joel. Viagem em torno do território. In: CORREA, R. L. & ROSENDHAL, Zeny (Orgs.). *Geografia cultural: um século* (3). Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

COSGROVE, Denis. A Geografia Está em Toda Parte: Cultura e Simbolismo nas Paisagens Humanas. In CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (Orgs.). *Paisagem, tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

DARDEL, Eric. *L’homme et la Terre*. Nature de la réalité géographique. Paris: Ed. CTHS, 1990 (Primeira edição francesa publicada em 1952).

DOLLFUS, Olivier. *L’espace géographique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

DOZENA, Alessandro. *A Geografia do Samba na Cidade de São Paulo*. São Paulo: PoliSaber, 2011.

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana: ensaios de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. A cultura pública e o espaço. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. *Religião, Identidade e Território*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios alternativos*. São Paulo: Contexto, 2006.

¹⁷ Haja vista a hibridização de gêneros realizada por Diogo Guanabara, que inclui nas suas composições elementos do xote, baião e jazz. O choro não está estático, cristalizado, “folclorizado”. Como todo fenômeno cultural, é passível de alterações por sofrer influências múltiplas, sobretudo no período histórico atual; facilitador de maior interação entre os indivíduos.

HOLZER, Werther. Memórias de Viajantes: paisagens e lugares de um Novo Mundo. *GEOgraphia* (UFF), Niterói, n. 3, p. 111-122, 2000.

MAMEDE, Felipe. Quando o choro sai do buraco. Disponível em <<http://www.revistacatorze.com.br/>> Acesso em 01 maio de 2011.

RODRIGUES, Adriano. *Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação*. Lisboa: Presença, 1994.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4a ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. Por uma geografia cidadã: por uma epistemologia da existência. *Boletim Gaúcho de Geografia*, Porto Alegre, n. 21, ago. 1996.

SILVEIRA, Maria Laura. Uma situação geográfica: do método à metodologia. *Território*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 21-28, 1999.

WARREN, Ilse S. Redes Sociais: Trajetórias e Fronteiras. In: DIAS, Leila C.; SILVEIRA, Leandro L. (Orgs). *Redes, Sociedades e Territórios*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.

*Lazer, prazer e dor
em Campina Grande
nas décadas de 1940-1950*

Antonio Clarindo Barbosa de Souza¹

RESUMO

O presente artigo faz parte de nossa tese de doutorado intitulada Lazer permitidos, prazeres proibidos: sociedade, cultura e lazer em Campina Grande (1945-1965). Esta parte em especial trata dos festejos natalinos e das formas de convivências entre os populares e as elites nos momentos da festa e de suas disputas pelo espaço diversional. É importante a ressaltar no texto o entrecruzamento de fontes. Usamos aqui jornais diários, jornaizinhos de festas, depoimentos orais e depoimentos para periódicos, além de discursos dos processos-crime e mesmo revistas nacionais. Metodologicamente apresentamos casos exemplares da vida dos populares, discutimos teoricamente o lugar ocupado por estas pessoas nos discursos e buscamos detectar a importância dos momentos de lazer, prazer e dor em tais vidas.

Palavras-chave: lazer; prazer; Campina Grande.

RESUMEN

Este artículo es parte de nuestra tesis doctoral titulada: Lazer permitidos, prazeres prohibidos: sociedad, cultura y ocio em Campina Grande (1945-1965). Esta parte trata mui de las festividad de la Navidade y de las formas de convivencia entre los populares y de elite en tiempos de celebración y recreativas, de sus disputas por los espacios. Es importante resaltar en el texto, la imbricacion de las fuentes. Aquí usamos los jornales diarios, los pequeños jornales de fiestas, las evidencias orales y testimonios de personas para magazines, y los discursos de las actuaciones penales. Metodológicamente, casos ejemplares actuales de la vida de las personas populares, discutimos teóricament el lugar que ocupan estas personas em los discursos y tratamos de detectar la importancia del ocio, del placer y del dolor em las vidas de los populares.

Keywords: ocio; placer; Campina Grande.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, atuando como professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande, UFCG.

CRIME E CASTIGO

Último dia do ano de 1944. Fim das festas natalinas e das novenas para N. S. da Conceição. A cidade de Campina Grande estava em festa desde o último dia 24 de dezembro, apesar dos momentos difíceis que eram aqueles representados pelo fantasma da guerra (A METRALHA. 25.12.1944. nº 2)². A inovação daquele ano no Pátio da festa era um grande coreto para o povo, ficando o certame para a Banda de Música (A TESOURA. 25.12.1944. nº 2.p.3).³

As elites e o povo circulavam pela rua da Matriz, cada uma por um lado da rua, pois mesmo nos momentos de festa também era preciso manter as diferenças de status, de qualidade e dignidade. Enquanto as moças da alta sociedade serviam às mesas dos pavilhões centrais, os rapazes desfilavam com seus trajes vestimentas baseadas nos modelos das fitas hollywoodianas. Uns lépidos e faceiros como Gene Kelly e Fred Astaire; outros sérios e taciturnos como Clark Gable e Humphrey Bogart. Ambos os tipos esperançosos de conquistar um par romântico para fechar com chave de ouro aquela última noite do ano e de festejos. Do contrário, só no próximo ano!

O vai e vem incansável das pessoas no passeio que se estabelecia na rua da Matriz seguia um trajeto pré-determinado pelas autoridades civis e eclesiásticas. “Estendia-se a festa, desde a frente da Matriz até parte da rua Maciel Pinheiro, dobrando pela casa da esquina, que era a residência de Monsenhor Sales, e ia até a esquina da Simeão Leal” (MORAES, 1985).

Pela rua parcamente iluminada, que sempre era alvo dos chistes e brincadeiras dos jornaizinhos de festas, os caminhantes iam passando por entre barracas de prendas, palanques para as bandas de músicas e outras atrações populares como carrosséis, balanços e barquinhos que divertiam a meninada. O *footing* nem sempre era animado (A METRALHA. 27.12.1944. nº 4). Às vezes faltavam as moças que serviam de chamariz para os rapazes, por vezes faltava a banda de música. Mas os boêmios, estavam sempre lá, estendendo, até não mais poder, aquelas noites de festa.

A ornamentação da rua principal era geralmente branca, da mesma forma que o interior da Matriz, na qual salientavam-se as duas naves laterais, os corredores com as arcadas abertas para o corpo da Igreja, os altares principais e a espaçosa sacristia. Os altares laterais

² Este Jornal de festa circulou a partir de 1943.

³ Este Jornal circulou a partir de 1942.

eram em número de dezoito, distribuídos simetricamente pelo corpo da Igreja, afora o imponentíssimo altar-mór, cujo nicho guardava, na serenidade dos silêncios, a imagem encantadora e riquíssima de N.S. da Conceição, ladeada pelos vultos de dois abnegados religiosos, São Luiz Gonzaga e São Francisco de Assis.

Os altares da sagrada família e a pia batismal salientavam-se menos pela sua ornamentação do que pela pintura dos seus quadros. Os altares do Nosso Senhor e Nossa Senhora dos Mortos eram ricos e perfeitos. Os campinenses se orgulhavam de sua Matriz ser considerada um dos mais belos templos católicos da Paraíba. Em 1949, com a elevação de Campina à Diocese, a Matriz fôra transformada em Catedral.⁴

Algumas das memórias construídas sobre as festas natalinas nos contam que, tanto em sua parte religiosa quanto profana, elas tinham início no dia 23 de dezembro e se estendiam até os primeiros raios de sol do dia 1º de janeiro do ano entrante.

A Festa de Fim de Ano era um acontecimento. Ocorria na frente da Catedral. Naquele circuito tinha os pavilhões, onde a juventude marcava encontro com as namoradas. O ambiente, as barracas, os pavilhões eram servidos pelas moças da sociedade. Era uma coisa espetacular. O camarada tinha que ter a tal roupa de fim de ano. Olha, era muito bom! (DESIGN, 10.1995. p.37)⁵

A separação das classes sociais já era notada por alguns memorialistas enquanto para outros isto era um detalhe inexpressivo que não chegava a macular a beleza da festa.

A elite da cidade freqüentava os pavilhões localizados no centro da rua principal, aquém da Matriz, feitos a capricho, forrados de tábuas, cercado de gradis e bem cobertos com serviço de bufê e dezenas de mesas para servir bebidas e tira-gostos.

Ao lado do Palace Hotel (Grande Hotel), na rua da Matriz, soltavam balões, em intervalos, e estes subiam, dando colorido e graça à festa da Padroeira. Os fogos de artifício com os desenhos de sua pirotécnica, paralisavam toda a festa para assisti-los.

Afora as barracas de prendas e jogos havia pequenas toldas enfeitadas de papel de seda colorido, que vendiam cestinhas contendo bolinhos e doces que faziam a alegria da meninada.

Findo o passeio, os pavilhões iam se esvaziando e ficando desertos. Somente a bagaceira, como se chamava, ficava curtindo nas barracas da Lagoa de Roça, até alta da madrugada, onde os boêmios cantando suas serestas,

⁴ A revista informativa, citando o Anuário de Campina Grande de 1980.

⁵ Depoimento do Sr. José Tavares, representante comercial, 70 anos, concedido ao autor no dia 04.09.2000.

matavam a saudade dos amores, saboreando a cachaça com caju e abacaxi, cujo cheiro era característico do ambiente (MORAES, 1985).⁶

O povo participava de tudo, atraído pela alegria dos pavilhões ou ofertas dos bazares que, em fila eram montados do lado direito da Rua da Matriz (DESIGN. 10.1997. p.28-29.).⁷

Embora os dois depoimentos se refiram mais precisamente aos anos 20 e 30, e o primeiro memorialista insista em afirmar que: “Nunca se ouviu falar de assaltos e furtos” e que as brigas se reduziam a “bravatas ao calor das libações alcoólicas, por motivo de ciúmes” (Idem. p.43.) houve momentos, nas décadas seguintes, em que a harmonia da festa deu lugar a outras práticas, não registradas por tais memorialistas.

Naquele ano de 1944, houve uma noite dedicada aos militares. Uma homenagem aos “soldados que constituíam a defesa do Brasil em sua integral soberania”. Era uma forma daqueles soldados receberem “mais um irretorquível testemunho da admiração que lhes dedicavam as diversas classes sociais da cidade...A banda de música do 30º BC...abrilhantaria as solenidades executando seu variado repertório de músicas frevo” (A METRALHA. 28.12.1944. nº 5).

Apesar de todo o esforço para esquecer o conflito mundial, a festa daquele ano foi marcada pelas apreensões da guerra. Contudo, na última noite da festa, todos viram o novo ano chegar, com uma renovada esperança de que a guerra que se desenrolava a muitos quilômetros de distância acabasse logo e trouxesse de volta para casa os combatentes brasileiros que se encontravam na Itália lutando contra a “ameaça nazi-fascista”.

Todos, menos Estelita de Souza que naquela noite, mais ou menos por volta das vinte e uma horas, no pátio da Matriz, foi agredida por João Batista de Sousa, 34 quatro anos, brasileiro, casado, pai de quatro filhos, marceneiro, que, com uma faca peixeira desferiu-lhe vários golpes, em virtude dos quais, teve morte imediata.

A despeito de ser casado e ter quatro filhos João era amasiado com Estelita e ao chegar ao local da festa e vê-la acompanhada de outro homem, encheu-se de ciúmes. Enfurecido, lançou mão de uma faca peixeira que trazia oculta entre as roupas e golpeou-a seguidas vezes.

⁶ Há que se notar aqui que o depoimento do sr. Tavares se refere basicamente aos anos 40 e 50, enquanto que o do escritor MORAES, se reporta aos anos 20 e 30. Acreditamos todavia, que não houve muita mudança localização, distribuição das barracas e formas de circulação da pessoas pela área da festa, pois mesmo quando se refere aos anos 50 o sr. Tavares usa a mesma indicação de lugares e trajetos. Talvez os comportamentos das pessoas estivessem mudando.

⁷ Depoimento de D. Esmeraldina Agra Ramos (Passinha Agra) para a revista.

Domerina José Inácio, doméstica, solteira e alfabetizada, que trabalhava numa das barracas armadas do lado direito da Rua da Matriz, testemunhou que viu Estelita passar correndo, seguida por João que a espancava. Estelita teria caído logo depois na porta da barraca onde Domerina trabalhava. Já Santina Maria de Lima, afirmou em seu depoimento que não a socorreu porque o “criminoso” vinha logo atrás da vítima, armado de faca peixeira. O denunciado, praticado o crime, foi preso ainda com a arma na mão.⁸

A primeira pessoa a acercar-se da cena do crime foi Antonio Manoel Ferreira, cabo da Força Policial do Estado, que, estando a serviço no pátio da festa, disse ter percebido a vítima correndo, entrando numa barraca, tendo em seu encalço o acusado, que começou a esbofeteá-la. Ela, por sua vez, gritava que lhe acudissem, pois estava ferida e ensangüentada. Segundo o cabo, somente quando se aproximou do acusado é que percebeu que ele estava armado e que este, logo que o viu, largou a dita peixeira no chão, entre as barracas. Preso, o acusado foi levado para a Cadeia Pública enquanto Estelita foi transportada para o hospital, já sem vida, em consequência dos ferimentos recebidos.

Para Estelita não haveria mais Natal, nem Ano Bom, nem Carnaval. Os demais moradores da cidade, entre chocados e descrentes que aquilo pudesse ter ocorrido ali, no seu espaço de diversão coletiva, seguiriam suas vidas, divididos entre a faina estafante do trabalho diário⁹ e a alegria sempre estimulante de festa.

Para ela tudo tinha terminado ali. Naquela noite que deveria ser festiva. Acabara com seu vestido novo perpassado pela faca assassina. Acabara naquela noite em que seus olhos encontraram outros que não os de João. No exato momento em que as músicas e anúncios dos auto-falantes que proliferavam ao longo da avenida, numa contínua e perturbável confusão¹⁰, cessaram de chegar aos seus ouvidos. A vida e a história continuava para os outros. Para Estelita, não.

Naquela noite de Ano Bom, os caminhos de várias pessoas se cruzaram. O de João, o de Estelita, o do rapaz que estava com ela, o do cabo Antonio Manoel e o do cabo Otacílio Domingos Ferreira que conduziu João à cadeia. Em seu primeiro depoimento, oito dias depois do ocorrido, na presença do delegado José de Souza Arruda, o acusado disse que não se lembrava se o fato denunciado era verdadeiro ou não, que apenas lembrava que esteve no

⁸ Ação Criminal nº 2353, 1945; p.2 – contra José Batista de Sousa.

⁹ O Jornal O OIÃO – afirmava em sua edição de 28.12.1951, que estava saindo mais cedo “unicamente com o intuito de (atender) aos jovens empregados do comércio, a qual dispensamos toda nossa consideração, estes que após a lida insana do dia de trabalho, sentem-se indispostos de voltar ao passeio...” p.1

¹⁰ A LÍNGUA – 26.12.1950; p.1 – Segundo o editorialista, “aquele turbilhão de ruídos para nada servia em se tratando de dar à festa um pouco de melodia”, pois ele reclamava a volta da Filarmônica da Prefeitura à Festa.

local referido na denuncia e de mais nada. Talvez se João tivesse mais verve musical e não tivesse sido tão bem instruído por seu advogado, ele pudesse ter respondido, perguntando:

Você sabe o que ter um amor meu senhor? Ter loucura por uma mulher? E depois encontrar este amor, meu senhor? Nos braços de um outro qualquer? Você sabe o que ter um amor meu senhor? E por ele quase morrer? E depois encontrá-lo em um braço que nem um pedaço do seu pode ser. Há pessoas com nervos de aço, sem sangue nas veias e sem coração, mas não sei se passando o que eu passo, talvez não lhes venha qualquer reação. Eu não sei se o que trago no peito, é ciúme, despeito, amizade ou horror. Eu só sei é que quando a vejo, me dá um desejo de morte ou de dor.¹¹

João não poderia ter usado a letra desta canção para justificar o seu ato. Em primeiro lugar porque ela ainda não existia, pois só foi lançada em 1947 e mesmo que ela existisse e se adequasse perfeitamente ao seu caso, à justiça não interessam letras de canções, mas sim a letra dura da lei. Por isto, seu advogado, reconhecendo a autoria do crime, acrescentou em sua defesa que, obviamente, tratava-se de um crime passional, no qual, o indivíduo “impelido por um motivo íntimo, de caráter impulsivo, que o transformou num juguete do ódio e da paixão”¹² esfaqueou a sua amásia, mas que o mesmo devia ser perdoado pela sociedade, pois fora tomado de “violenta emoção”. Talvez, um “desejo de morte ou de dor”.

O Juiz do caso, sr. Antonio Gabínio da Costa, após ouvir as seis testemunhas, que não fizeram maiores acréscimos aos seus depoimentos anteriores, considerou que sendo “o flagrante a melhor das provas” e os motivos do crime fúteis, considerou o réu culpado e o mandou a julgamento, que deveria ocorrer em sete de fevereiro de 1945. Em 23 de fevereiro João assinou com letra tosca de semi-alfabetizado o libelo-crime acusatório e quatro dias depois... fugiu da cadeia pública. Talvez para brincar o Carnaval.

Apesar do caráter quase sempre singelo das descrições sobre os “velhos natais” de Campina Grande percebe-se, a partir do desenlace doloroso do caso de João e Estelita que, nem sempre os divertimentos públicos eram tão pacatos ou harmoniosos como poderiam parecer à primeira vista.

Os memorialistas que trabalham, sobretudo, com impressões que se fixaram em sua memória na época, matizadas por suas opiniões pessoais e por sua inserção numa sociedade

¹¹ Música ‘Nervos de Aço’, de Lupicínio Rodrigues, 1947.

¹² Da defesa prévia que o advogado elaborou em favor de João Batista de Sousa; Ação Criminal nº 2353, 1945;p.2 – contra José Batista de Sousa.

de classe, não davam atenção a este tipo de “arruaça”, que preferiam atribuir aos pobres ou aqueles desprovidos de regras de civilidade.

Já os jornais de festa não se preocupavam em noticiar este tipo de evento, preferindo promover votações para eleger a Rainha da Festa, a mais bela, a mais simpática e ainda a criança mais graciosa. Segundo uma memorialista, esses pleitos movimentavam demais as noites e a disputa era sempre bem difícil. No final, prêmios eram distribuídos às vencedoras, havendo na ocasião, belos e inflamados discursos de seus admiradores e patronos.¹³

Uma festa assim construída, elaborada, planejada e freqüentada pelas elites campinenses, ciosas de sua riqueza e poder, não poderia ser empanada pela prática de crimes passionais da “arraia miúda” que insistia em se digladiar ou esfaquear-se diante de todos, movida única e exclusivamente pelos impulsos do coração.

Para os jornais de festa que circulavam durante os nove dias de comemorações, e se constituíam nos olhos, ouvidos e bocas das elites, o que interessava eram os gracejos, as fofocas e os buchichos praticados por seus membros. Satirizar seus pares era também uma forma de chamar atenção sobre si mesmo, além de delinear um conjunto de regras de conduta que deveriam ser praticadas por todos, inclusive por aqueles que não faziam parte de tais elites. Os acontecimentos nos quais o “populacho” tomava parte deveriam ficar relegados às páginas policiais dos jornais ditos sérios ou aos autos dos processos crime. Os redatores destes jornais de festa tinham clareza sobre o que e para quem escreviam.

Não nos guardem rancor aqueles que foram vítimas da nossa afiadíssima língua, porque, afinal de contas jornal de festa é isso mesmo: vive às custas de vossas vidas. Afinal, tudo se passa na vida como se esse todo fosse parte da própria existência. E completa: Aparecer nas páginas dos jornais de festa é sinal de que se goza de conceito e popularidade, pois que interessa ao público os mexericos acerca da vida das pessoas perdidas no anonimato da existência? (A LÍNGUA. 01.01.1951. nº 9)¹⁴ [grifos nossos].

O “povo”, como é normalmente designado pelos memorialistas e por alguns cronistas da época, despertava a curiosidade dos abastados. Ou por seus trajes mal-ajambrados, amarrotados e confeccionados com tecidos de menor qualidade ou pelos seus modos pouco civilizados. Ia-se à festa não apenas para ser visto, mas também ver e se possível “mangar da feiúra dos outros!” (VENENO. 28.12.1944. p.2).

¹³ Depoimento de D.Esmeraldina Agra Ramos (Passinha Agra) para DESIGN – Revista Informativa; Campina Grande; Outubro-1997;p.28-29.

¹⁴ Último dia da festa.

Este “povo”, que aparentemente participava de tudo, não ousava entrar nos grandes Pavilhões que dominavam a festa. “Havia dois ou três pavilhões grandes: Deus e Caridade, Pedro I e Pavilhão dos Artistas”. A disputa entre o Azul e o Encarnado, todavia, era entre os pavilhões “Deus e Caridade” e o “Pedro I”, que, cada um a seu modo, procurava angariar fundos para suas obras assistenciais, sendo que o segundo pertencia à Maçonaria e revertia sua renda em prol do hospital do mesmo nome.

A partir das lembranças dos dois memorialistas é possível detectar a informação de que o “povo” ou público em geral não participava dos comes e bebes que as “formosas garçonetes, moças da nossa melhor sociedade” serviam aos convidados que pudessem pagar pelas “bebidas, doces e deliciosas iguarias preparadas pelas famílias locais” (Idem. p. 2).

A despeito de a construção memorialística chamar atenção para o fato de que “o respeito e a ordem imperavam nas solenidades, pois naquela época, todos praticamente se conheciam e nem as desavenças políticas prejudicavam a harmonia que reinava nos festejos” (Ibidem. p. 2), nem sempre os membros desta comportada elite se apresentavam como o desejado por este discurso. É bem verdade que tal discurso se refere basicamente aos anos 20 e 30, mas a própria inexatidão da expressão “naquela época”, faz perceber a construção de um passado mítico, onde teria reinado o respeito e a ordem, tão desejado pelas elites locais. Diferentemente, os anos 40, 50 e 60, seriam marcados por outros valores, costumes e práticas.

Uma pessoa ou grupo pode fazer uma leitura do mundo (entendido aqui como a sociedade ou comunidade que lhe é mais próxima) a partir de um conjunto de valores que é compartilhado com os de sua mesma classe social e mesmo com algumas pessoas das outras classes. Os relatos memorialísticos anteriormente apresentados nos informam como seus autores viam o seu mundo, como queriam compreendê-lo e como precisavam defini-lo, deixando aos seus pôsteres uma imagem, ainda que parcial, de como foi aquele mundo.

A irrupção de certos indivíduos em cena com o corpo ensangüentado ou uma faca na mão não se coaduna com a harmonia do quadro tão bem elaborado pelos cronistas. Todavia, isto não quer dizer que as suas versões da realidade sejam inferiores ou menores do que as retratadas nos processos crime. Ambas são construções discursivas sobre uma dada realidade histórica que não pode mais ser reconstituída enquanto tal. O importante em ambos os relatos é que eles permitem visualizar diferentes níveis ou aspectos do cotidiano daquela população: seus costumes, divertimentos, valores e, principalmente, conflitos e disputas pelos (e nos) espaços de lazer. Além disto, ao organizar metaforicamente o seu mundo, a memória prescreve regras de conduta, de ascensão e fixação social.

As fontes aqui trabalhadas, as memórias escritas e as matérias dos jornais que tratam das festas natalinas dos anos posteriores, dão pistas sobre como os diferentes moradores da cidade circulavam por ela e consumiam os seus espaços, delimitando-os e organizando-os conforme seus valores, criando novas práticas, elaborando sobre os mesmos, representações diversas.

A construção que os habitantes fazem da cidade a cada dia e que os memorialistas e historiadores têm a pretensão de recuperar, passa, necessariamente, pela elaboração de um senso de lugar (DARNTON, 1986). Este senso de lugar nada mais é do que encontrar e definir o seu lugar no mundo. É criar uma forma de dizer o mundo que se conhece ou conheceu. Cada pessoa que viveu aqueles momentos históricos tem a sua versão deles, ainda que mediada pelas versões de outras pessoas. Se apenas algumas delas se firmaram é porque, oriundas de um discurso que se pretende autorizado, simplesmente porque as pessoas estiveram lá, ganham visibilidade, credibilidade e ajudam a moldar uma memória que pode vir a se estabelecer como coletiva. “Literário ou não, o senso de lugar é fundamental para uma orientação geral das pessoas na vida. Encontrá-lo traduzido em palavras, em toda uma torrente de palavras...representa alcançar um elemento básico nas visões de mundo” (DARNTON, 1986. p. 143-144).

Por isto, torna-se tão importante a versão em palavras das memórias destas pessoas, pois elas mesmo repetindo um conjunto de lugares comuns, afirmam e negam, num mesmo movimento, um tempo e lugar que não existe mais, e que talvez nem tenha existido como é relatado no presente. Existe agora só nas memórias.

Por vezes, na construção de um discurso sobre qualquer evento da cidade alguns aspectos tidos como relevantes para determinado grupo social, podem não ser ou não aparecer como importantes para os demais setores da sociedade.

O caso de João e Estelita, após ser matéria por um ou dos dias nos poucos jornais de circulação efêmera¹⁵, deve ter caído no esquecimento. Possivelmente, não foi divulgado pelos jornaizinhos de festa nem se demorou como assunto fundamental nas conversas da “alta roda”. Circulou na forma de boatos aumentados entre os trabalhadores das barracas, infiltrou-

¹⁵ Sobre os jornais em Campina Grande ver ARAÚJO, Fátima – Paraíba: Imprensa e Vida: Jornalismo Impresso (1826-1986); 2ª edição; João Pessoa; Secretaria de Cultura da Paraíba, 1986. Além de um conjunto de crônicas de Cristino Pimentel onde ele rememora os antigos jornais que circularam em Campina Grande. Por ora resta esclarecer que somente a partir de 1957, com a criação do Diário da Borborema, é que a cidade passa a ter um jornal de circulação diária com uma periodicidade regular. Antes disto, vários foram os jornais que surgiram com esta pretensão, desaparecendo logo depois. O REBATE foi um dos mais duradouros, tendo passado por várias fases de desaparecimento temporário.

se pelas ruas da Mandchúria levado pelas bocas das prostitutas e boêmios que para lá seguiram naquela noite e, depois de algum tempo, caiu no esquecimento geral, pois além de ter sido considerado um crime “bárbaro” não mereceu figurar na memória coletiva dos campinenses por envolver apenas pessoas “infames”, “desprovidas de valores morais” que pudessem servir de exemplo a quem quer que fosse. Por ter rompido a harmonia da festa, aquelas duas criaturas mereciam não só a condenação pública, como também, a maior punição que uma coletividade pode infligir a um indivíduo: o esquecimento.

Os crimes passionais são tão importantes quanto à descrição das escolhas da rainha da festa, da criança mais graciosa ou do pavilhão mais enfeitado, pois ambos ajudam a montar uma trama descritiva dos divertimentos públicos em Campina Grande. No caso dos processos crime o que encanta é “a coesão das coisas ditas ali”. Apesar de os depoimentos parecerem contraditórios em si mesmos, na verdade eles trazem as várias possibilidades de contar uma história. Há uma tensão constante nos relatos. Há uma intensidade na forma de dizer ou não dizer algo. Escamotear, tergiversar, iludir a Justiça e a Polícia. Acusados e acusadores criam e recriam a história de fato acontecida. Como afirma Foucault, não se sabe “...se a intensidade que os percorre vem mais do fulgor das palavras ou da violência de que eles estão repletos”. As ações descritas neles “são exemplos que têm menos lições a serem meditadas, do que breves efeitos cuja força se desvanece quase imediatamente” (FOUCAULT, Michel. 1977. p.90).

Os memorialistas, os produtores dos jornaizinhos e o escrivão da Justiça, oferecem pontos de vistas diferentes da festa, embora se refiram a momentos diversos. Cada um deles usa as palavras para (re)construir uma realidade que vem perpassada por sua visão de mundo. O discurso jurídico policial, embora se pretenda cientificamente neutro, qualifica e define as condutas dos envolvidos a partir de um conjunto de valores que deveriam ser claros para todos. Um homem casado não deveria ter uma amante; esta amante não deveria relacionar-se com outros homens; um bom trabalhador não deveria andar armado, principalmente num dia de festa e entre as pessoas de bem. Embora tudo isto acontecesse na vida real, o discurso da justiça não aceita tais desrespeitos à lei e à ordem, preferindo prescrever outras normas de conduta.

O discurso memorialista, ao estabelecer uma versão que se pretende dignificadora do passado de sua classe social, tenta uniformizar os diferentes grupos sociais que freqüentavam a festa. A própria presença dos populares é tida e lida aí como uma parte importante da realidade, sem a qual o discurso de harmonia não pode se estabelecer.

No caso criminal aqui apresentado o discurso jurídico não se esmera em definir a que classe social pertencem os envolvidos. Isto aparece como algo já dado. Tanto o criminoso quanto à vítima e as testemunhas são pessoas do povo, pois “pessoas gradas” não podiam ser - e nem foram - arroladas como testemunhas. Somente outras pessoas “infames” poderiam participar deste drama de miseráveis. Ao historiador restam algumas perguntas: Será que nenhuma pessoa da “alta sociedade” presenciou o crime? E se o fez, por que não foi chamada a depor?

Ambos os discursos, cada um a seu modo, tentam pôr uma ordem no mundo. “Cada frase expressa uma consciência estranha, tentando ordenar um mundo que não existe mais. Para penetrar nessa consciência, precisamos concentrar-nos mais nos modos de descrever do que nos objetos descritos” (DARNTON, 1986. p. 144).

A ilusão alimentada de que os discursos são neutros, possivelmente perpassava tanto os autores das memórias quanto o dos processos crime e dos jornais. Difícil é saber se ao descrever algo que estava presenciando, ou que apenas ouvira falar, tais autores se davam conta de que estavam deixando um relato para a posteridade. Isto exige que se pense sobre o autor da produção discursiva. Que valores o mesmo possuía, que normas de conduta defendia e mesmo de qual lugar social falava. Embora saibamos que cada um falava a partir de um ponto de vista interessado em ressaltar alguns aspectos e outros não, nossa tarefa não é descobrir qual o verdadeiro aspecto (da cidade em tal época), mas entender como nosso observador a observou” (Idem. p. 144). [grifos nossos].

Ao descrever os divertimentos públicos e as formas das pessoas estarem nas ruas é preciso muito mais do que um sobrevôo que permita apenas uma visão à vol d’oiseau (vista aérea). É necessário descobrir como as pessoas daquela época viviam, se colocar no seu lugar, caminhar com elas pelas ruas do passado e, se for preciso, entrar nos mais recônditos locais. E ainda, se for o caso, encontrar um de seus personagens mortos e suportar a incômoda sensação de impotência diante do fato de não poder reconstituir ou restituir uma vida única como a do sr. Antonio Silva de Menezes...

Natural de Pernambuco e conhecido nas rodas boêmias da cidade por Collier, trabalhava há vários meses no ‘Alfarrábio’, casa de pasto e venda de livros usados, localizada à rua Monsenhor Sales.

Ultimamente, Collier começou a demonstrar desejos de retornar à sua vida de embarcaço, tanto assim que viajou para o Recife, onde infelizmente, não pôde realizar seu intento. Retornando a esta cidade, foi tomado de

profundo estado melancólico, o que muito surpreendeu seus companheiros de boêmia.

(...) Foi encontrado morto nos fundos de uma casa à rua 7 de Setembro, vizinho ao Armazém do Norte, vítima, ao que se supõe de um derrame cerebral.

Collier contava 38 anos de idade e era solteiro, desconhecendo-se a verdadeira causa de sua morte (DIÁRIO DA BORBOREMA. 19.01.1958. p.8).

Possivelmente, Collier também tinha sua visão da cidade. Visão esta que se perdeu para sempre com ele, mas que o pequeno drama de sua morte nos conta um pouco. Existiam boêmios na cidade; boêmios que se encontravam de vez em quando para contar suas amarguras ou fazer pilhérias sobre a vida alheia; alguns não eram da cidade, mas aqui eram bem tratados senão não conseguiriam emprego e não retornariam quando não fossem acolhidos em outros lugares; alguns queriam voltar para sua terra natal. Por que? Falta de emprego? Não. Um caso de amor mal resolvido? Talvez. Algum outro desencanto com a cidade? Quem sabe. Collier “infelizmente, não pode realizar seu intento”. Algumas pessoas moravam (como até hoje moram) nos fundos de uma casa e lá, às vezes, morrem, sem realizar seu sonho pessoal de consumir a cidade ou afrontar seu destino.

De volta ao passeio da rua da Matriz é preciso notar ainda que a participação dos populares nos divertimentos públicos não se dava apenas de maneira violenta ou disruptora. Todavia, é interessante perceber que é somente assim que ela aparece demonstrada, citada, nomeada nos jornais. Procurar captar indícios nas diferentes fontes como se dava esta participação é fundamental para entender os mecanismos de apropriação e representação dos lugares e dos momentos de lazer e diversão. Não que as versões que tratam diretamente dos populares sejam mais fiéis ou confiáveis do que as outras, mas elas nos ajudam a ouvir a polifonia dos discursos estabelecidos sobre um real possível.¹⁶

Na medida em que se elaboram discursos alguns pontos da cidade ou pessoas são incluídos ou excluídos de uma certa visibilidade. Este processo de exclusão e inclusão não estava apenas nos discursos, estava nas ruas, nas praças e nas festas. E mais do que isto, estava na mente dos homens.

Quando no início dos anos 50 os jornais começam a descrever a festa eles o fazem com o intuito de mostrar a função social que ela tem de irmanar os grupos sociais, mas, ao

¹⁶ Para os conceitos de apropriação e representação ver CHARTIER, Roger – op.cit. e para o de discurso polifônico ver GUINZBURG, Carlo – O queijo e os vermes – O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição; São Paulo; Companhia das Letras, 1987.

mesmo tempo, as formas como o “outro” é nomeado permite visualizar a exclusão de certos grupos. Para um dos jornais aqui trabalhados, a festa era:

Este empreendimento social que tem o fito de assegurar inda mais fortemente os liames de amizade do homem para com o próprio Homem, parece ser imprescindível nos acontecimentos humanos. A humanidade precisa de festa, etiquetas, etc, porque é movimenteira (sic). Aliás, é no movimento onde está a virtude da vida...devemos viver à nossa maneira, amar as mulheres e o vinho sobre todas as coisas...” (A LÍNGUA. 30.12.1950. nº 7. p.1).¹⁷

UM PASSEIO POR LAGOA DE ROÇA – PRAZER PARA ALÉM DO LAZER

Mas a festa que era vida, excluía de seu setor mais rico uma quantidade enorme de pessoas que só freqüentavam a área conhecida como Lagoa de Roça.

Por todo o decorrer dos anos 50 a mendicância parecia imperar no Centro de Campina Grande e os inúmeros pedidos de providências feitos pelos jornais locais pareciam inúteis. Em 1950, Dom Anselmo Pietrulla, pároco da cidade, pedia a ajuda dos moradores mais abastados no sentido de obter recursos “afim de que os mendigos não voltem às ruas da cidade, muitos dos quais atacados de doenças contagiosas, dormem ao relento, numa cena que muito compromete o conceito de Campina Grande” (O MOMENTO. 08.10.1950. p.5).

Já em 1958 era o Jornal Diário da Borborema que chamava a atenção para o fato de que “A rua Monsenhor Sales...parece se constituir mesmo o habitat de certos pobres, em sua maior parte mulheres carregadas de criancinhas, todas mal nutridas, sendo de lastimar a sua situação porque aquela terá de ser, se não sucumbir diante da fome, a geração de amanhã” (DIÁRIO DA BORBOREMA.14.02.1958. p.8).

Mendigos e pobres enfeivavam constantemente a cidade e eram incluídos em alguns discursos, excluídos de outros. Tais fronteiras e demarcações ganhavam força quando eram encenadas. Se no dia a dia elas estavam em todo lugar, nos momentos de divertimento públicos é que elas apareciam com maior realce.

Quando ocorria a quebra das barreiras sociais e mentais os dois lados sentiam-se atingidos. As pessoas das diferentes classes sociais teriam que “conhecer o seu lugar”, pois do contrário, tanto as barreiras físicas como os condicionamentos mentais explodiriam, sendo difícil prever os resultados desta inserção de um mundo noutra mundo que não estava

¹⁷ Órgão de Combate à Tristeza.

preparado para conviver com a diferença. Naquela noite de ano novo, parece que foi o que aconteceu com João e Estelita adentrando “o mundo perfeito” da descrição dos memorialistas. João ensandecido de ciúme e Estelita manchada de sangue, definitivamente não faziam parte da “ordem e da harmonia”. Eram desviantes, desajustados, que possivelmente não estavam ainda muito afeitos às modernizações implantadas em Campina naqueles progressistas anos 40.

Alguns jornais da época atribuíam o aumento da violência, das brigas e das desavenças ao fato de a cidade ter crescido muito, com a chegada de um grande contingente populacional a partir dos anos 40, vindo dos mais diferentes pontos do país e do estado. Para estes meios de comunicação eram estas pessoas, os forasteiros, os desconhecidos, os que não sabiam quais os padrões de comportamento aceitáveis e que não faziam parte das famílias locais, que causavam tais arruaças e desmandos, quebrando a provável placidez reinante na cidade.

A cidade assistiu nos últimos dias mais dois crimes de morte, que vieram pôr em sobressalto a população, fazendo sentir a todos a volta à intranquilidade que meses atrás foi provocada por uma onda de crimes praticados dentro das mais bárbaras circunstâncias”

“É de se esperar, no entanto, que a ação enérgica da polícia, como das vezes anteriores, ponha um paradeiro a onda de crimes que se prenuncia, como resultado, talvez, do aparecimento nesta cidade, de uma verdadeira malta de desordeiros, vindo de cidades e estados vizinhos, fato este acontecido à cerca de vinte dias”[grifos nossos]. (DIÁRIO DA BORBOREMA. 14.02.1958. p.8).¹⁸

Muitas vezes, porém, eram os próprios membros das elites que saíam da área “nobre” da festa para adentrar um conjunto de ruas adjacentes onde existia uma quantidade significativa de bares, cabarés e casas de pasto. Era a famosa Lagoa de Roça. Quando estes homens, rapazes e senhores da elite, desciam até lá era para encontrar prostitutas ou “mulheres de vida fácil”. Às vezes, dando-se uma volta em Lagoa de Roça, poder-se-ia encontrar mais vida do que no pátio da festa. Inúmeros rapazes da elite endinheirada e intelectual circulavam por lá. Um sujeito bebendo gin do brejo (cachaça) com uma moreninha sentada à perna; outro, se fazendo de inocente; outro gritando “sujeito!”; outro “roendo” por ter perdido um emprego dos bons e ainda um último, tão “santinho” conversando com uma

¹⁸ Os dois crimes a que o Jornal se refere tratam das mortes de Antonio Izidro, que havia sido morto numa emboscada e de Manoel Martins que tinha sido morto por seu próprio sobrinho João de Tal. Mais dois “homens infames” que não mereceriam ter seus nomes registrados para a história, somente nos boletins de ocorrência policiais.

“flor de carvão”¹⁹ em “colóquio a meia luz, por trás da Casa Branca da Serra” (O GILLETTE. 28.12.1952. p.6).

Naquele local, se reuniam todos os tipos de desviantes sociais: bêbados, poetas, boêmios, prostitutas, malandros, jogadores e demais desocupados que a festa “oficial” não conseguia ou não queria incorporar. Mas alguns não se incomodavam e até versejavam homenageando Lagoa de Roça. “Sou o célebre.../das negrinhas e das troças/namoro, conto anedotas/bebo em Lagoa de Roça” (A LÍNGUA. 30.12.1950. nº 7.)²⁰. Numa referência sempre pejorativa uns demonstram que preferem às “pretas” de Lagoa de Roça, do que as moças bem comportadas do Passeio da Floriano Peixoto. “Uns gostam de moça branca/cabelo louro, estirado/Eu só gosto dessas pretas/ de cabelinho enroscado” (O DETETIVE. 25.12.1951. nº 3).

Aquela área da cidade, permitia um outro tipo de sociabilidade aos membros das elites que não apenas aquela de ficar observando “centenas de elegantes moças trajadas com requintado luxo” e que davam ao ambiente da festa oficial “um cunho de apreciável distinção” (A LÍNGUA .25.12.1950. p.1). O ambiente de Lagoa de Roça, embora marcado também pelas músicas, danças e bebidas, era acrescido da possibilidade de sexo e de violência.

Eram barracas feitas de palha, onde serviam comidas e bebidas. Os freqüentadores eram, na maioria, boêmios e gente de menor nível econômico. Quando se via gente importante em Lagoa de Roça, era para o encontro de algum amor clandestino.” (MORAES, 1985. p.42).

Os dois espaços de festa, se encostavam, se mediam, se roçavam e, por vezes, se tocavam, se cruzando, se entrechocando, imiscuindo-se um no outro. Embora no outro dia ninguém fizesse referência a isto como algo importante. Se os membros de uma classe adentravam o espaço da outra era somente para marcar a sua diferença e afirmar a impossibilidade de ambas conviverem harmoniosamente no cotidiano da cidade.

Possivelmente, os olhos sempre atentos dos memorialistas, anteriormente citados nunca foram além das torres da Matriz. Por isto, seria pedir demais para que eles

¹⁹ Todas as vezes que os jornais de festa se referem às mulheres da área de Lagoa de Roça eles utilizam o epíteto pejorativo de “pretas” ou outros simulacros como: Loirinhas d’África; Navio Negreiro; Elementos d’África, como se todas as prostitutas fossem negras o que mostra a existência de um forte preconceito de cor, além do econômico.Ver especialmente: A LÍNGUA, 30.12.1950; 31.12.1951, além de outras referências a poetas e boêmios que “gostavam das pretas”, como em A TESOURA – 25.12.1944.

²⁰ Mais uma vez reforçando que lá só existiriam “pretas”.

reconstruísem através de imagens um mundo que nunca viram ou que apenas ouviram falar. Os dois mundos conviviam ali. Um bem vizinho ao outro. Contudo, era preciso ultrapassar os muros do “respeito” e do “preconceito” para adentrar a área designada como promíscua, suja, fétida, miserável e moralmente decadente, embora, às vezes mais “cheia de vida”.

A Igreja Matriz, que naquela época do ano se configurava no centro das festividades, era mais que uma construção arquitetônica. Era o umbral que separava o mundo do lazer permitido do mundo dos prazeres desregrados. Atravessar este limiar era cair na perdição pessoal e contribuir para a perdição coletiva.

Para além dela, entrando pela rua Bento Viana, virando à esquerda até alcançar a rua Dr. Antonio de Sá, chegava-se ao quadrilátero do prazer. Este quadrado era formado por esta rua, além da Marcílio Dias, ao Norte, a Cristóvão Colombo ao sul e, finalmente, a Manoel Pereira de Araújo à leste, nomeada como “rua proibida” (A LÍNGUA. 29.12.1950. nº 6).²¹

Vaguear por ali era caminhar para o pecado. Sair do paraíso, no qual reinava a ordem e a harmonia. Era cair direto nas mãos, nos braços e, quem sabe, nas pernas de Satanás, metamorfoseado em mundanas e barregãs. Era entregar-se à gula, à vaidade e aos excessos da carne, enfim, à luxúria. Ao ócio, um dos sete pecados capitais definidos pela Igreja católica, juntavam-se estes outros. Abandonar o paraíso era deixar os divertimentos sadios que se concentravam na grande avenida, que cortava o coração da cidade, para adentrar aquelas veias entupidas de barracas e bares infectos, nos quais pululavam pessoas do mais baixo calão. Aqueles homens e mulheres miseráveis e os que “se misturavam” com eles, mereceriam perder tal paraíso.

Naquela passagem de ano de 1944 para 1945, os membros das elites locais devem ter se perguntado quem era aquele João que ousara perturbar a festa que tão bem era organizada para seu deleite e, apenas “observação” do povo. Não. Não era possível que um “indivíduo desordeiro, cuja vizinhança diz(ia) abertamente ser um sujeito mau e (que) de vez em quando comete (ia) absurdos no local onde residia...”²² ficasse impune. A polícia e as demais autoridades deveriam zelar para que casos como aquele nunca mais ocorressem.

Muitas vezes os crimes e pequenos furtos ocorriam por causa da precariedade da iluminação elétrica. Nem sempre a luz proporcionada à festa era forte, mas havia anos excepcionais. Em 1950, por exemplo, a primeira noite da festa esteve muita animada, “não só

²¹ Este tipo de trocadilho era feito com nomes de filmes que já haviam sido apresentados em Campina Grande.

²² Ação Criminal nº 2353, 1945;p.2 – contra José Batista de Sousa. Anotações do Relatório do Delegado José de Souza Arruda, produzido em 08.01.1945.

pelos pavilhões, barraquinhas, bazares e ‘cachorros quentes’ a que os campinenses estavam acostumados, mas especialmente pela feérica iluminação que cintila(va) fartamente em todo o pátio”. Todavia, a mesma inovação que agradava a uns, era desagradável a outros, “causando...enorme constrangimento entre os casais de namorados” (A LÍNGUA. 25.12.1950. p.1)²³. Se a luz elétrica incomodava os namorados, ela era tida como algo muito benéfico para toda a cidade, dado o tempo que a mesma ficou sem a mesma. Assim sendo, os jornais de festa e não estavam muito interessados nas opiniões dos enamorados que só pensavam em “agir”. “Que se maldigam os namorados, mas este é um problema que não nos aflige mais sua solução, no pátio da festa, pelo menos, é uma realidade” (A LÍNGUA. 25.12.1950. p.1).

Os namorados estavam “com a gota de raiva” por não existir mais um “lugarzinho escuro para agente (sic) se virar”, porém, a luz servia também àqueles que ainda não tinham par, pois podiam apreciar melhor “o passeio da Marechal Floriano que estava sendo o melhor possível, (com) cada dona boa danada, desde as eleitas de Balzac até as do tipo 18x24 que a rapaziada batizou com a gíria ‘brotinho’. A coisa agora estava boa” (A ONÇA. 25.12.1950. p.1. n° 3).²⁴

Embora alguns jornais de festa fizessem trocadilhos infames sobre a mesma, afirmando que esta teria sido um fracasso, “noite após noite” outros apesar de reclamarem da “fraqueza” da mesma, contemporizavam afirmando que “talvez por cansaço das noitadas anteriores que muitas pessoas deixaram de vir ao footing, apesar da luz estar tão boa!” (A LÍNGUA. 30.12.1950. p.1)²⁵.

Não se pode negar, contudo, que no começo dos anos 50 a iluminação teve uma pequena melhora e talvez por ser o último ano da administração do sr. Elpídio de Almeida, a festa do ano de 1950 foi melhor servida de energia elétrica. Todavia, estes momentos de iluminação feérica eram raros, pois mesmo tendo a prefeitura adquirido entre 1947 e 1950 dois geradores de 900 hp e realizado outras melhorias na rede de distribuição (PAES, 1994. p.65), os jornais continuavam a comentar, com bastante insistência os percalços e a precariedade da luz.

²³ Apesar deste elogio à farta luz do ano de 1950, a carência de iluminação era tão grande que na edição do dia anterior, 24.12.1950, a LÍNGUA, tocava no assunto 13 vezes em apenas duas páginas.

²⁴ O jornal faz um trocadilho com a gente e agente, pois namorar no escuro era chamado de “agir”. Neste editorial em particular eles satirizam o cronista mais famoso da cidade, sr. Cristino Pimentel, imitando o seu estilo e linguajar.

²⁵ O jornal faz o trocadilho com mais um filme da época, enquanto O OIÃO –28.12.1950, pedia: “Toca o bonde pra frente, turma!” numa conclamação para que as pessoas voltassem a fazer o footing. Mas me parece que nos dias úteis ou de trabalho, o movimento caia muito e os jornais precisavam de notícias.

1950. Este foi o ano dos acontecimentos por excelência, neste final de meio século prestes a finir-se. Para começar houve luz. No dia da inauguração estava ótima, era de achar um alfinete no chão, mas agora, principalmente lá nos subúrbios, está de arrancar as unhas nos tocos. (A LÍNGUA. 31.12.1950. p.2)²⁶

O problema da iluminação era tão sério para o bom andamento ou fracasso da festa que, se no ano de 1950 os jornais rasgavam elogios ao prefeito que estava se despedindo, no ano seguinte, com a Prefeitura já sob nova administração, do Sr. Plínio Lemos, o problema voltava a incomodar. O novo prefeito, Sr. Plínio Lemos, teria se negado a colocar uma iluminação, causando pedidos e protestos contra a sua administração.

Sem a luz que o prefeito não deu porque não atendeu nossos apelos, a festa, dia-a-dia, ia perdendo aquele brilhantismo que a caracterizava, nas administrações anteriores. ...Pedimos, insistimos, rogamos, suplicamos, reivindicamos, requeremos, pleiteamos, melhor iluminação para o Largo da Matriz, mas o prefeito continuou insensível aos nossos apelos e a escuridão quase completa do pátio da festa provocou o natural receio de nossos pais de família que prenderam os brotos, ansiosos por um passeio. (Até as balzaqueanas também entraram no boicote aos festejos e as comemorações de fim de ano foram sacrificadas graças a um homem que poderia ter deixado nosso footing tão claro como seus cabelos brancos.” (O OIÃO. 31.12.1951. p.1. n° 8.)²⁷

Outro componente ou ingrediente que ajudava a animar a festa era a presença da banda de música municipal, Filarmônica Epitácio Pessoa, chamada carinhosamente pelo povo de “Sá Zefinha”. Quando ela não comparecia à área da festa, esta decaía muito em movimento, pois os alto-falantes espalhados pela avenida, produziam mais barulho do que música.

Quando a banda retomava o coreto, tocando todo tipo de música, a retreta podia ser prolongada o que permitia que algumas pessoas ficassem no pátio até altas horas da madrugada, provocando comentários maldosos dos jornaizinhos que alguns boêmios e balzaquianas teriam levado para casa “a chave da festa”.

²⁶Todavia há que se considerar o tom jocoso da informação, pois o objetivo do jornal era fazer rir. Nos dias anteriores 25.12.1950 o mesmo jornal havia noticiado que “todo o recinto se apresentava festivo e movimentado”, por causa da luz.

²⁷ Enquanto o sr. Elpídio de Almeida (1947-1951) encerrou seu mandato com farta iluminação, agradando os seus eleitores, o sr. Plínio Lemos (1951-1955) começou mal o seu relacionamento com os moradores, tirando-lhes algo que parecia tão importante que era o prazer da festa.

Nos dias em que o palanque onde tocava a banda de música começava a ser montado desde o início da manhã as pessoas se animavam mais e sabia-se que, sabia que aquela seria uma noite mais bela, animada e movimentada, do que aquelas que não contavam com a presença da Filarmônica²⁸. Como tentavam fazer piadas com tudo, os jornais de festa, mesmo requisitando a presença da estimada banda, não deixava de fustigá-la afirmando que:

É bem verdade que às vezes ela tocava valsa em ritmo de samba, frevo em ritmo de fox, polca com ritmo de samba estilizado, mas, com tudo isso ela sempre alegrou nossa festa! Sempre faltou luz, mas nunca a Sá Zefinha. Ela era das primeiras que chegava. (A ONÇA. 26.12.1950. p.1. n° 4.)²⁹

O passeio, como já frisamos anteriormente era o local de encontro de moças e rapazes. Elas, “lindas girls que de um modo divino iluminavam corações, muitas vezes em pandarecos, dos marmanjos que ficavam parados com olhos pidão” (O OIÃO. 30.12.1951. n° 7.) ou as “balzaquianas”, que eram o objeto de troça de todos os jornaizinhos. Segundo os jornais, as moças só freqüentavam a festa em busca de um bom casamento. Os rapazes, por sua vez, fugiam desta possibilidade como o diabo fugia da cruz. Tanto o casamento, como o adultério eram temas constantes das piadas dos jornais. Enquanto alguns indivíduos afirmavam que: “Casamento neste mundo/não admito, não quero/prefiro enganar as moças/com o mesmo lero-lero” e outros ainda comparavam o casamento com o ato (ruim) de pagar impostos, as moças apareciam como casadoiras constantes. E nos anos de guerra e pós-guerra os namorados preferenciais seriam os oficiais das forças armadas (A TESOURA. 27.12.1944. n° 4).³⁰

Apesar das moças, quase sempre serem apresentadas como namoradeiras, revanchistas e ciumentas, disputando o mesmo namorado, elas também surgiam como figuras “simpáticas e prendadas”, símbolos da “beleza e graça da mulher campinense”, numa generalização que, possivelmente excluía as “pretas”. Outras ainda eram tidas como “doces e encantadoras”, além de “santa, cândida e pura personificação da beleza, da ingenuidade e da graça e da

²⁸ A presença da Banda de Música era tão importante para os festejos que três Jornais que circularam no ano de 50 fazem referência a sua falta nos festejos. A ONÇA –26.12.1950; A LÍNGUA – 29.12.1950 e O OIÃO – 29.12.1950. Além destes circularam naquele ano VENENO e O BROTINHO, mas somente no dia 26.12,segundo nos informa A ONÇA. Infelizmente não tivemos acesso a este último Jornal. Embora nos anos 20 e 30 houvesse uma grande disputa entre a Epiácio Pessoa e a Charanga Afonso Campos, não encontramos nenhuma referência sobre esta segunda nos anos 40 ou 50.

²⁹ É interessante neste número que o primeiro parágrafo está publicado propositalmente de cabeça para baixo, para dizer que Sá Zefinha estava “de baixo”, precisando aparecer na festa. Dois dias depois ela reapareceu.

³⁰ Embora possa parecer forçosos imputar às moças o desejo de só se casar com oficiais das forças armadas, é possível que nos anos de guerra (39-45) e no imediato pós-guerra a preferência pelos membros das forças armadas tenha aumentado e muitos namoros possam ter começado na Noite dos Militares, uma vez que os poucos rapazes que foram à guerra eram muito admirados e exaltados pelos jornaizinhos de festa.

sedução”³¹. Talvez, estes valores não fossem tidos como obrigatórios pelas moças, mas eram desejados pelos rapazes e insuflados pelos jornais.

Contudo, as mesmas moças recatadas que eram alvo de tantos poemas lacrimosos e discursos eloqüentes de seus admiradores podiam receber versos escandalosos, numa explícita referência aos beijos hollywoodianos que já podiam ser vistos nas telas de um dos sete cinemas da cidade, versos do tipo: “Colei minha boca à tua/colaste tua boca na minha/deu uma coisa tão certa/ que só faça em bainha” (A METRALHA. 25.12.1944. p.4)³².

Apesar do gosto duvidoso dos versos anteriormente citados, pode-se perceber que o desejo que as moças despertavam nos homens nem sempre eram tão pueris como poderiam parecer à primeira vista. Embora, é claro, sempre pudessem ser encontrados alguns poetas bem intencionados, que não pensavam só em beijos escandalosos, preferindo idealizar o romance à distância: “Ontem, no baile. Olhaste-me furtivamente. Entretanto, aquele frio olhar, dar-me-á doravante, aquecimento e paz.”(A LÍNGUA. 25.12.1950. p.1) Ou ainda “Fulano de Tal convida a senhorita a enviar-lhe um olhar. Pelo Correio, é claro, pois o rapaz é tímido.”(VENENO. 31.12.1950. p.2)

AS MULHERES ADENTRAM O ESPAÇO DA FESTA

Brotinhos e Balzaquianas disputavam espaço no pátio da festa e, bem ou mal eram observadas pelos homens e embora esse “problema” da idade (acima dos 30 anos) parecesse incomodar alguns deles, parecia haver espaço para todas em seus “corações despedaçados”.

Valia a pena parar em pleno passeio e ficar olhando o desfile das garotas. Ali passava o “brotinho” toda faceira, toda risonha, tal e qual um lindo botão de rosa exalando fragrância por todo o pátio. Aqui uma “eleita de Balzac” sem deixar transparecer um indício qualquer de tristeza pelo “despetalar seqüente da rosa da sua mocidade”. Passa a balzaqueana, deixando escapar um sorriso esperançoso e fazendo o possível para se rivalizar com os privilegiados brotinhos. Num juízo de valor globalizante um certo jornal de festa afirmava “As mulheres são assim...sempre escondendo a idade. E vejam que nisto se constitui sua grande virtude...”³³

³¹ Ver A METRALHA – 25,27 e 28 12.1944; respectivamente, sempre primeira página.

³² A quadra era assinada sob pseudônimo de Dante para Barrão 70, o que nos impede de saber a quem se referia, mas acreditamos que se dirigia a uma das moças que circulavam pela festa.

³³ Este parágrafo se baseia na descrição do editorial de O OIÃO – 30.12.1950;p.1 – Ano V – nº 8.

As moças brancas, jovens, diáfanas, santas, simpáticas e educadas, talvez até tivessem vontade de entrar nos carros dos rapazes para ir dar um passeio no campo de aviação³⁴, mas teriam medo de confessar, preferindo ficar zanzando pela área da festa. Mas para isto os encantos que a Natureza lhes deu, podiam não ser suficientes. Era quando entrava em cena todo um arsenal de produtos que ajudavam a realçar seus atributos naturais ou revelar a beleza que esteve sempre ali escondida, mas que algumas delas não notavam.

Mas as novenas que se desenrolavam entre o Natal e o Ano Novo não congregavam apenas as elites e o “populacho” da cidade, nem moças belas, jovens e balzaquianas. Inúmeros “matutos” vinham deliciar os sentidos com as belezas da festa. Encher os olhos com as luzes elétricas que ainda eram raras nos distritos e municípios vizinhos e mesmo nos bairros mais distantes do centro; o olfato com os perfumes franceses das moças de “nossa melhor sociedade” ou mesmo das “horizontais” (prostitutas) que teimavam em desfilar pelo lado esquerdo da rua; os ouvidos com o som dos dobrados tocados pelas bandas de música e o paladar com as iguarias que pudessem consumir nas barracas e bazares montados do lado oposto aos da igreja.

Possivelmente, a família do sr. João Correia Filho, que morava nas proximidades da vila de Ipuarana, foi uma destas que veio passear em Campina Grande no último dia de festa. Um ano depois do caso de Estelita e João, na noite de 31 de dezembro de 1945, ao retornar para casa encontrou-a destelhada, pelos indivíduos Moisés Alves Monteiro e Luis da Rocha Anacleto, que tencionavam roubar algum dinheiro. Dos dois acusados somente Moisés foi capturado e condenado a seis anos de prisão, tendo depois sua pena sido reduzida em um terço (para quatro anos) mais uma multa de vinte cruzeiros em selos penitenciários. Já Luis da Rocha Anacleto, não se sabe se a revelia ou não, foi julgado e absolvido em 28 de março de 1946, por falta de provas contundentes sobre a sua participação no delito³⁵. Como se pode depreender deste caso os larápios não descansavam nem nas festividades natalinas.

As pessoas mais simples eram atraídas para as festividades de Ano Bom em Campina Grande por causa da fama de cidade próspera que a mesma firmou, principalmente a partir daqueles anos 40. Todos queriam ver de perto quanta riqueza havia sido concentrada na cidade e a sua burguesia, que fazia questão de apresentar-se como digna e única representante

³⁴ Numa piada visual publicada no VENENO de 31.12.1950;p.1 – uma moça, talvez já sabendo das más intenções do rapaz, diz-lhe que não entraria no seu carro, pois ele era do “tipo campo de aviação”. Sobre o interesse das moças e rapazes por carros voltaremos a falar mais adiante.

³⁵ Processo Crime nº 2519, 1946 – contra Moisés Alves Monteiro e Luis da Rocha Anacleto.

deste fausto. O “povo”, para ela, era apenas complemento, adorno decorativo para o seu desfile de modos e modas.

Outras memórias construídas em torno das festas demonstram uma grande saudade das mesmas, mas mediatizadas por um entendimento que diversão e trabalho eram coisas que se excluía e que nas décadas aqui revisitadas certas pessoas tinham muito claramente estes limites. “Não vou querer estar com tanto antigamente, antigamente, mas existiam as quatro festas do ano...agora tem festa todo dia...tende a haver uma saturação...”³⁶

As festas religiosas, muitas vezes não eram entendidas como diversão, pois traziam consigo o lado litúrgico que as deflagrava e, portanto, eram um lazer permitido. Mesmo quando vistas como um aspecto da recreação são citadas como algo esporádico que serviam apenas para juntar os jovens em torno de “suas barraquinhas com músicas, brincadeiras de pavilhão...ou então as procissões e grandes aglomerações, como a festa final da Campanha das Missões”³⁷

As “quatro festas do ano” a que a depoente se refere era a seqüência de divertimentos que os grupos dominantes nomeavam como aceitável. Uma espécie de calendário oficial que era compartilhado por todos, mas definido apenas por alguns membros da sociedade. Basicamente, este calendário se constituía das festas de Natal e Ano Bom; Carnaval; Semana Santa, com toda sua liturgia e procissões e, em setembro e outubro, os desfiles cívico-patrióticos do Dia da Independência e do Aniversário da Cidade. Fora isto, havia esporadicamente os comícios, quando das campanhas eleitorais e aglomerações populares quando da inauguração de alguma obra pela Prefeitura ou a chegada de uma figura política de destaque como Getúlio Vargas ou Juscelino Kubitschek, que estiveram em Campina Grande nos anos 50.³⁸

As descrições da cidade no início dos 50 dão conta de uma cidade sempre moderna e progressista, que não podia compactuar ou mesmo suportar os problemas de uma pequena província. No entender de alguns autores da época, Campina já havia superado o seu aspecto provinciano para tornar-se uma metrópole do tipo das existentes na América do Norte.

³⁶ Depoimento do Sr. José Tavares, representante comercial, 70 anos, concedido ao autor no dia 04.09.2000. O entrevistado se refere, sobretudo, aos inúmeros “carnavais fora de época” que se generalizaram no Brasil nos últimos anos, numa descaracterização do que para ele seria o verdadeiro Carnaval.

³⁷ Campina Grande – Um centro comercial do Nordeste – Publicação do SESC – 1964. p.49.

³⁸ Ver capítulo 3 – Sobre a política e as festas.

Cidade posta em cima de uma serra, vendo o céu mais perto e as estrelas mais luminosas...As atividades humanas, que elastece e fatigam os músculos, as que despertam e inquietam os cérebros, computadas nestes 60 mil habitantes da Chicago paraibana, surgem-nos, impressionante e magnificamente. Nas oficinas movimentam-se operários, em labor consciente e produtivo. Nos escritórios e estabelecimentos bancários, escrituram-se volumosos livros de contas correntes, ouvindo-se o grilante ruído das máquinas...

Automóveis e caminhões, às centenas, bebendo, em média mil latas de gasolina diariamente, transportam internamente, pessoas e mercadorias e, o que mais empolga é a condução das necessidades das populações sertanejas deste e de vários Estados da Federação, habituados à compra, neste imenso balcão do alimento que sustenta o organismo, do vestuário que ampara e moraliza o homem, dos distintivos de luxo e das vaidades individuais.

Campina Grande! (O autor exulta, proclama o nome da cidade bem amada.)

Segundo empório algodoeiro do mundo. A prefeitura com receita que ultrapassa as de duas capitais reunidas – João Pessoa e Natal. Os cofres da União e do Estado com respeitável arrecadação. Ruas, avenidas e praças moderníssimas. O Grande Hotel, pela imponência de suas linhas arquitetônicas, dando-nos a impressão de que não se ostenta em cidade do interior nordestino, em vista de muitas capitais brasileiras não o terem. Os edifícios da Prefeitura, dos Rodoviários (sic), do Banco do Povo e do Banco do Comércio. (Procurar fotos da época destes prédios, pois só as tenho atuais)

Campina Grande! (Suspira o autor)

O mais perfeito abastecimento d'água e esgoto. A instalação telefônica. São Vicente de Paula (possivelmente fala do orfanato) e o Posto de Puericultura (O MOMENTO. 17.09.1950. p.5).³⁹

Tudo isto encantaria os olhos, narizes e ouvidos dos visitantes e seria espalhado pelos quatro cantos do mundo por suas bocas e mãos em gestos largos e bondosos para com a cidade que os recebera tão bem. Enfim, todos os seus sentidos seriam saciados de imagens e sensações gostosas, afáveis, memoráveis que deveriam ser repetidas ad infinitum. Eram assim as descrições de Campina Grande no início dos anos 50. Mas será que só de beleza vivia esta cidade? Será que outros grupos sociais que não as elites circulavam por ela e a percebiam da mesma forma?

Os mendigos e pobres pareciam estar por todos os lugares, isto desde os anos 40 até o final dos anos 50. A mesma riqueza que construía os armazéns de algodão, o ininterrupto ir e vir de caminhões carregados de mercadorias, o trem que transportava objetos e pessoas é a mesma riqueza que gerava uma quantidade imensurável de pobres e desvalidos que perambulavam pelas ruas, em busca de um lugar naquele mundo de fausto e beleza.

³⁹ Coluna: Campina Grande, escrita por Antonio Mangabeira.

A rua Monsenhor Sales,...parece constituir mesmo o habitat de certos pobres, em sua maior parte, mulheres carregadas de criancinhas, todas mal nutridas, sendo de lastimar a sua situação porque aquela terá de ser senão sucumbir diante da fome a geração de amanhã. (DIÁRIO DA BORBOREMA. 14.02.1958. p.8)

Também os loucos perambulavam por estas ruas centrais, às vezes aparentando estado de constante embriaguês. Este parecia ser o caso de Jaime, que foi preso quando andavam pela rua João André, portando-se de maneira “inconveniente, com palavrões e gestos obscenos dirigidos aos transeuntes” (DIÁRIO DA BORBOREMA. 29.01.1958. p.4). Jaime foi conduzido ao xadrez e não ao hospital. Diante de tanta beleza e opulência que a cidade dizia ostentar, Jaime não poderia aproveitá-la, pois não se portava de modo conveniente. Havia saído do mundo da racionalidade e produtividade para cair no mundo dos devaneios e obscenidades. Não era mais produtivo, não era mais portador da capacidade de dizer a cidade e de falar sobre suas belezas. Era uma nota destoante dentro de um contexto de modernização.

As ruas de Campina Grande, alargadas e desobstruídas desde 1945, no final da administração Vergniaud Wanderley, eram agora a passarela por onde a cidade desfilava. Era nelas que tudo acontecia. Entre o final dos anos 40 e início dos 50 os lugares de lazer a céu aberto haviam se ampliado para além da Maciel Pinheiro, com os footings das mocinhas casadoiras e dos jovens playboys com brilhantina nos cabelos e vestidos à diagonal, com sapato bico fino, chapéu Ramezzonni e perfumados com Lavanda de Atkinsons.

Para completar as reformas de Vergniaud Wanderley, iniciadas em 1942, bastava apenas derrubar o velho prédio dos Correios e Telégrafos que insistia em se colocar no caminho da rua Marquês do Herval, atrapalhando a circulação dos transeuntes apressados que se dirigiam pela rua Irineu Joffily para os armazéns de algodão e para a estação ferroviária.

Num telegrama do prefeito Elpídio de Almeida, enviado no início dos anos 50 ao diretor geral dos Correios e Telégrafos, o chefe da edilidade afirmava que o antigo prédio “precisava ser demolido porque afeiava o centro da cidade, obstruindo o trânsito em local de grande movimento” (O REBATE. 14.11.1950. p.2). Além disto, o novo prédio, em estilo art-decô, já havia sido construído para abrigar a nova sede dos Correios, estando localizado a poucos metros do antigo, o que, possivelmente causava um profundo contraste e até mesmo constrangimento aos defensores da modernização de Campina a qualquer custo.

O jornal O REBATE, tomando para si o papel de porta-voz da população, tornava de todos os moradores da cidade um desejo que talvez fosse apenas de seus redatores ou de alguns membros das elites.

Assim, pode tranquilizar-se a população da cidade. Logo que seja conferida a necessária autorização, o prefeito Elpídio de Almeida, imediatamente iniciará a demolição do velho prédio, fato auspiciosamente desejado por todos os habitantes de Campina Grande. (O REBATE. 14.11.1950. p.2) [grifos nossos]

O novo prédio dos Correios foi inaugurado em 09.07.1950. Portanto, dois meses depois o velho casarão que havia abrigado os serviços postais desde épocas remotas ainda estava lá a mostrar as origens coloniais da cidade. O que, possivelmente, envergonhava aqueles que se pretendiam modernos.

No começo de uma nova década tudo deveria ser moderno, chic, smart, pois era assim que o cinema mostrava as grandes metrópoles americanas. Campina não podia ficar para trás. Reformas eram constantemente exigidas.

A Praça Epitácio Pessoa, que ficava no final da rua Maciel Pinheiro, não existia mais, derrubada que foi pelas reformas do Prefeito Vergniaud Wanderley (1940-1945), alterando assim o trajeto do passeio das moças que agora ia da Livraria Pedrosa em direção à Praça Clementino Procópio. Esta praça, por sua vez, construída já há alguns anos, teve incorporado, nos anos 50, melhoramentos que permitiam um passeio mais agradável e maior visibilidade aqueles que quisessem “flertar” ou mesmo uma maior vigilância sobre aqueles casais mais ousados que antes “agiam na Praça”.

Enquanto não se inaugura a chamada Praça da fonte luminosa e sua respectiva iluminação, os namorados indecorosos continuam ‘agindo’ na velha Praça Clementino Procópio, onde as cenas de ‘democracia do amor’ são praticadas abertamente, num flagrante desrespeito às famílias e sob a protetora fiscalização da polícia. (O MOMENTO. 24.09.1950. p.5)⁴⁰

No domingo 24 de setembro de 1950, inaugurou-se a fonte luminosa, além do abrigo público para a espera de ônibus. As alterações introduzidas na Praça foram projetadas pelo arquiteto francês George Munier (Mounier) e executadas sob a direção do engenheiro Austro

⁴⁰ No mesmo dia em que o Jornal denunciava estas práticas de “democracia do amor”, logo mais a tarde o prefeito inauguraria a Praça e sua nova iluminação para que as famílias honestas pudessem passear por ela, sem se chocar com a ação dos namorados “indecorosos”

de França Costa, diretor de obras públicas municipais.⁴¹ Além da fonte e do abrigo, estava sendo demolido o Pavilhão existente no centro da Praça, a fim de ser construído no lugar do mesmo um “moderno aquário ornamental.” Estas inovações efetuadas no início dos anos 50 pretendiam, mais uma vez, apresentar Campina Grande aos visitantes como uma cidade moderna, desenvolvida, progressista e, portanto, portadora de lugares a céu aberto para o divertimento de sua população, principalmente os setores mais abastados.

Todavia, vez por outros a Praça da Fonte Luminosa era “invasa” por pessoas para as quais ela não fora projetada. Numa quadrinha publicada, no Jornal A LÍNGUA de dezembro de 1950, temos uma descrição do tipo de pessoa que aparecia por lá:

Pelo lindo aquariosinho (sic)
 que junto da fonte está
 pelo povo que é faminto
 que aos domingos vai pra lá
 pelas cores lá da fonte
 da flor do maracujá...(A LÍNGUA. 29.12.1950. n° 6. p.3)⁴²

A preocupação com os ares modernos que Campina Grande tinha adquirido desde o final dos anos 40 era tanta, que os jornais chegavam a propor a criação de um Departamento ou Comissão de Censura à estética da cidade, visando evitar

Essa enorme quantidade de letreiros e taboetas (sic) eivadas de erros de português, como se fôssemos uma terra de gente analfabeta, numa frisante negativa à posição em que está situada a Paraíba no plano educacional do país, colocada nas estatísticas federais em 3º lugar. (O MOMENTO. 30.09.1950. p.2)⁴³

Desta forma, Campina não demonstraria seus ares provincianos e se inseriria num mundo desenvolvido que se descortinava naquele início de década.

Outros aspectos, porém, denunciavam a permanência de práticas provincianas na cidade. Falar da vida alheia parecia ser o esporte favorito de uma parcela de moradores da cidade. Principalmente daqueles que, por desocupação ou por distração se reuniam nas praças, bares e sorveterias, para travar “dois dedinho de prosa”, antes de ir para casa, depois do

⁴¹ Jornal O MOMENTO – 30.09.1950;p.2 e 29.10.1950;p.2 – grifos nossos.

⁴² PARODIANDO.

⁴³ Coluna: Isto Acontece em Campina Grande.

trabalho. Ainda em 1950, o Jornal O MOMENTO denunciava, em tom irônico, colocando em xeque a sua própria função enquanto órgão informativo, a existência de uma “tesoura social” que dava conta de tudo o que se passava na cidade, desde o cenário da sociedade até os recessos mais íntimos do lar.

Este público falador funcionava como uma espécie de gazeta que registrava e denunciava os acontecimentos, analisava uns e vaticinava outros, imprimindo-lhes cores que, às vezes, apavorava as pessoas. Como um delicado instrumento das moças costureiras, a tesoura, que cortava as sedas, os voilles, as casemiras e outras fazendas, “essa tesoura social ‘cortava’ a pele de todos que perambulavam pela cidade sob o peso dos seus múltiplos pecados sem poupar pessoa alguma, em tudo metendo o bestunto”.

Deste modo sabe-se o Manoel quantas calças tem, quantos palitós (sic); quantos chapéus possui o Alfredo, quanto deve no estabelecimento do Severino; o que come e o que bebe o pobre Jeremias; O Joca quantas namoradas arranhou no Parque Changai, com qual delas vai casar, o dia do casamento, o figurino do vestido da noiva, o estilo de cama, se o colchão é de mola, se tem cortinado, a comodidade dos aposentos da casa onde irá residir, enfim, tudo conhece e advinha...

Era esta tesoura social quem fazia “o namoro com todas as suas variações, o casamento, marcava o dia, desmanchava muitos amores fiéis, atestava a conduta de tal rapaz e a santidade de tal moça, quem difamava e caluniava damas honestas, quem sabia quantos namorados tem a Pafunia, os beijos e abraços que a moça nunca trocou com Policarpo e é... quem reconhece, afinal, os bons e maus intuitos dos indivíduos, os diversos planos de qualquer cidadão e quem denuncia a deus e ao diabo com jeito que lhe é peculiar...É um público assombroso. Arrasador e mexeriqueiro. Um público que fala. Que só sabe falar. Um público desse é que diz que em Campina Grande não se fará nunca um jornal diário – Deus que me perdoe (O MOMENTO. 24.09.1950).⁴⁴

Com um público desses, quem é que precisava de um jornal diário? Mas os jornais, com seus articulistas e cronistas existiam e faziam o possível para apresentar as ruas e praças como locais de tranquilos passeios e recatados namoros. Contudo, vez por outra surgiam tensões quando da apropriação dos espaços de passagem e de lazer.

Talvez por não encontrarem lugar para as suas peripécias automotivas, jovens abastados da cidade transformavam as ruas em pistas de corridas. “A disparada louca que

⁴⁴ A coluna Claro-Escuro, escrita por J.Guimarães. Costumes do Nosso Povo. Na verdade, embora tenham existido jornais com pretensões de Diário, somente em outubro de 1957 é lançado o Diário da Borborema com uma periodicidade e regularidade de um diário. Portanto, apesar de existirem O MOMENTO; O REBATE; A FORMAÇÃO (órgão estudantil); não se pode dizer que Campina tivesse um jornal diário, pois a distribuição destes era muito irregular.

alguns motoristas imprimiam aos seus veículos nas principais artérias da cidade” era quase sempre motivo de queixas, pois alguns jornalistas e moradores entendiam que “as ruas não eram pistas de corrida” (O MOMENTO. 29.10.1950. p.2).

Trata-se de um abuso alarmante de alguns proprietários de automóveis, transformando nossas principais artérias em pista de corrida. São rapazes da alta sociedade que assim procedem, afilhados confiantes na complacência das autoridades competentes.

(...) Ainda há pouco um confrade que teve a coragem de denunciar esta verdade, foi escolhido vítima da brincadeira, pouco interessante desses mocinhos endinheirados, que não sabem respeitar as liberdades individuais dos cidadãos de responsabilidade (O MOMENTO. 12.11.1950. p.2).⁴⁵

As ruas, avenidas e praças eram espaços de circulação, de congregar, mas também de disputas. Tais disputas se davam entre pessoas e carros, carros e lambretas, carregadores e esmoleres, prostitutas e senhoras da alta sociedade. Como bem já salientou SOUSA (2001. cap. 3.), o mundo do trabalho tocava o mundo do lazer. Os trabalhadores que circulavam pela cidade como vendedores de pães, carregadores, motoristas, pipoqueiros, vendedores de doces e guloseimas para as crianças, não se prendiam ao mundo regulado da fábrica. Andavam, circulavam e se divertiam nas ruas, mesmo sem uma prévia autorização para isto. A luta cotidiana pelo ganha pão, podia ser interrompida por uma pilhéria, uma brincadeira, uma assuada contra algum poderoso ou contra um louco, transviado que resolvesse passar pelos locais de trabalho ou mesmo de estudo.

Cada grupo social entendia e estendia os espaços construídos nas décadas anteriores como algo já dado e que, portanto, precisava apenas ser consumido. As formas como se davam esta apropriação é que diferenciava e demarcava a ação de cada grupo.

As ruas, praças e avenidas, apesar de serem espaços em si, só ganham status de território quando por elas transitam, param e agem as pessoas. Através das práticas afetivas que cada um desenvolve com o espaço cria-se um território, um lugar no mundo, uma forma de estar no mundo. Os territórios são lugares da subjetividade⁴⁶. Assim como as elites endinheiradas e letradas construía uma sociabilidade nas calçadas em frente à Sorveteria Flórida, os populares também construía as suas pelos bares e cabarés da Feira e das

⁴⁵ Talvez o confrade citado nesta matéria seja o mesmo que denunciou os rapazes quinze dias antes nas mesmas páginas d'O MOMENTO.

⁴⁶ Agradeço esta discussão sobre territórios e lugares ao colega Fábio Gutemberg R.B de Sousa que, em sua tese de doutorado, amplia profundamente os conceitos trabalhados por ROLNIK, 1992. p.11-26 e SOUZA, Fábio G.R.B, 2001. p.173.

Boninas. Tanto uns, quanto outros circulavam pelos lugares, procurando demarcá-los, mas sobretudo, possuí-los.

Estas sociabilidades múltiplas se misturarão em certos momentos e se distanciarão em outros, formando a trama de diversões na cidade. Cada lugar pode ser percebido, sentido e vivenciado pelas pessoas de formas diferentes. Dois estudos da década de 90 sobre cidades, apontam para esta junção entre o espaço e as práticas que os indivíduos desenvolvem neles. ARRAIS (1995), estudando o Recife dos anos 10, afirma que “as práticas que os indivíduos efetivam são consorciadas com o espaço urbano” (ARRAIS, 1995) enquanto ROLNIK (1992) argumenta que:

As relações que os indivíduos estabelecem entre si configuram-se espacialmente. São processos de subjetivação individual e coletiva e não relações funcionais do tipo uso ou relações de uso: aqui lugar de morar; aqui lugar de trabalhar; aqui lugar de circular...

Estas seriam relações puramente funcionais só que a cidade não é isso, ou não é só isso. Para além delas existe todo um processo de significação, de percepção e de construção desta territorialidade. Então, uma rua, para além de ser um lugar aonde se passa ou se deixa de passar, uma rua está carregada de história, está carregada de memória, está carregada de experiências que o sujeito teve, que o seu grupo teve e que a história de seu grupo naquele espaço teve (ROLNIK, Raquel, 1992. p.28).

O conjunto de práticas sociais, políticas e culturais dos moradores é que definem e estruturam os territórios. São nestes territórios que as pessoas constroem suas identidades e relações solidariedade e afetividade, mas também suas tensões e conflitos (SOUSA, Fábio G.R.B de, 2001. p.174).

Os espaços, transformados em territórios, passam a possuir códigos cambiantes que não se encontram apenas em lugares fixos e físicos e sim, nas formas que os comportamentos urbanos se apresentam. Assim, há um sentido social mais profundo para cada um dos espaços coletivamente construído. E estes sentidos podem ser de lazer, prazer ou dor, dependendo de como cada um consome a cidade.

REFERÊNCIAS

Depoimento

TAVARES, José. Entrevistador: Antonio Clarindo Barbosa de Souza. Campina Grande, 2000.

Periódicos

A LÍNGUA. Campina Grande: [s.e] 1950-1951.

A METRALHA. Campina Grande: [s.e] 1944. (Ano II).

A ONÇA. Campina Grande: [s.e] 1950. (Ano II).

A TESOURA. Campina Grande: [s.e] 1944. (Ano III).

DESIGN: Revista Informativa. Campina Grande, Outubro. 1995; 1997.

DIÁRIO DA BORBOREMA. Campina Grande: [s.e] 1958.

O DETETIVE. Campina Grande: [s.e] 1951. (Ano I).

O GILLETTE. Campina Grande: [s.e] 1952.

O MOMENTO. Campina Grande: [s.e] 1950.

O OIÃO. Campina Grande: [s.e] 1950-1951.

O REBATE. Campina Grande: [s.e] 1950.

VENENO. Campina Grande: [s.e] 1944; 1950.

Processos

PARAÍBA. Ação Criminal. nº 2519, 1946 (contra Moisés Alves Monteiro e Luis da Rocha Anacleto - Maço 06.01 a 26.07.1946)

PARAÍBA. Ação Criminal. nº 2353, 1945. (contra José Batista de Sousa - Maço 15.01 a 18.04.1945)

Bibliografia

ARAÚJO, Fátima. *Paraíba, Imprensa e Vida: Jornalismo Impresso (1826-1986)*. 2. ed. João Pessoa: Secretaria de Cultura da Paraíba, 1986.

ARRAIS, Raimundo Pereira Alencar. *Recife, Cultura, Conflitos e Identidades: A participação das camadas urbanas na Campanha Salvacionista de 1911*. Dissertação (Mestrado em História). UFPE: Recife, 1995.

CAMPINA GRANDE. Um centro comercial do Nordeste. Campina Grande: SESC, 1964.

DARNTON, Robert. Um burguês organiza seu mundo: A cidade como texto. In:_____. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In:_____. *O que é um autor*. 1977.

GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MORAES, Antonio Pereira de. *Vi, ouvi, senti: Crônicas da vida campinense e outras narrativas*. [s/e]. Campina Grande, 1985.

PAES, Marcelo Renato de Cerqueira. *Do Azeite de Mamona à Eletricidade: Anotações para uma história da Energia Elétrica na Paraíba*. 2. ed. Ed. Rivaisa: João Pessoa, 1994.

ROLNIK, Raquel. História Urbana: História na Cidade? In: FERNANDES, Ana; GOMES, Marco Aurélio A de F. (org.). *Cidade e História*. UFBA/ Faculdade de Arquitetura. Mestrado em Arquitetura e Urbanismo ANPUR: Salvador, 1992.

SOUSA, Fábio Gutemberg R.B de. *Cartografias e Imagens da cidade de Campina Grande (1920-1945)*. Tese (Doutorado em História). Unicamp: Campinas, 2001.

***O cotidiano do amor em
Porto Alegre: práticas amorosas
em espaços públicos (1890-1930)***

Carlos Eduardo Millen Grosso¹

RESUMO

Este artigo objetiva analisar as práticas amorosas em espaços públicos na cidade de Porto Alegre, entre os anos de 1890 e 1930. A partir da análise dos processos criminais de defloração, deseja-se relacionar o processo de organização e controle do espaço público com as novas formas de sociabilidade, dando especial atenção aos relacionamentos amorosos ocorridos nos espaços públicos.

Palavras-chave: sociabilidade; defloração; espaço público; processos criminais.

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser les pratiques amoureuses dans les espaces publics de la ville de Porto Alegre, entre les années 1890 et 1930. De l'analyse des procédures judiciaires de défloration, cherche à relier le processus d'organisation et de contrôle de l'espace public avec de nouvelles formes de sociabilité, avec un accent particulier sur les relations amoureuses qui se produisent dans les espaces publics.

Mots-clés: sociabilité; défloration; espace public; procédures judiciaires.

¹ Mestre em História (PUCRS) e Doutorando em História (UFSC). Bolsista CNPq.

A URBANIZAÇÃO DE PORTO ALEGRE

Com o fim da Revolução Farroupilha (1835-1845), Porto Alegre tornou-se o principal centro econômico da província, atraindo os investimentos das riquezas oriundas da comercialização dos produtos da região serrana e servindo de polo de contato para o centro do país e outras regiões. A partir daí, a cidade de Porto Alegre constituiu-se no principal ponto de convergência de um sistema urbano e mercantil complexo, dirigido, principalmente, para o comércio e para o consumo, e guiado por um processo em que a circulação comandava a produção.

De maneira relacionada às mudanças sofridas pela cidade de Porto Alegre na perspectiva econômica, distingue-se, também, neste contexto histórico do final do século XIX, o desdobrar do processo de expansão do tecido urbano iniciado nos anos 1850, com a transferência do cemitério, antes localizado nos fundos da Igreja Matriz, para o distante Morro da Azenha, bem como o avanço gradual da população, tanto pelas margens do Guaíba como pelo interior, seguindo os principais caminhos que ligavam a capital a outras povoações (Caminho da Azenha ou Estrada do Mato, Caminho Novo) (OLIVEIRA, 1993, p.121-123).

À medida que se desenvolviam os transportes, várias regiões de Porto Alegre e cidades próximas sofreram significativa transformação em função do incentivo dado à ocupação. Em pouco tempo, com o desenvolvimento da ferrovia Porto Alegre – São Leopoldo, com extensão de 33,75 km, e do interligamento de variadas regiões da cidade, por conta da implantação de uma ferrovia urbana na cidade (1896) e da sua substituição por bondes elétricos em 1908, a rede de transporte urbana avançara em direção aos subúrbios e regiões limítrofes da cidade (MACEDO, 1999).

Em 1892, no mandato do primeiro intendente de Porto Alegre – Alfredo Augusto de Azevedo² –, foi formulada a Lei Orgânica do Município, a qual competia a Intendência a organização do sistema viário, de regular e inspecionar a educação e o serviço higiênico, entre outras atribuições. Entretanto, em função da instabilidade dos primeiros anos da República no Rio Grande do Sul, onde se somaram a destituição do então governador Júlio Castilhos, no chamado “governicho” (1890-1891) e a Revolução Federalista (1893-1895), as duas primeiras gestões municipais (Alfredo Augusto de Azevedo e José Luís de Farias Santos) pouco realizaram em melhorias para a cidade. Foi somente na gestão de José Montaury de Aguiar Leitão que os problemas municipais passaram a ser tratados de forma mais sistemática,

² Permaneceu na intendência de 12 de outubro de 1892 a 3 de janeiro de 1896.

buscando realizar uma série de melhorias urbanas, como iluminação, fornecimento de água, educação, transporte, saneamento, assistência social, policiamento (ÁVILA, 2010).

A despeito do comprometimento dos gestores, foram as áreas centrais da cidade as que mais passaram por modificações no período. Como refere o cronista Vivaldo Coaracy sobre a realidade urbana da cidade de Porto Alegre:

Das ruas, muito delas íngremes ladeiras a galgar a encosta abrupta para atingir o espigão estreito, poucas calçadas a paralelepípedos. Na maioria, o pavimento era de pedras irregulares. [...] A maioria dos habitantes comprava água em barris, dos carros-pipas que a vendia percorrendo as ruas pela manhã. [...] A parte central da cidade dispunha de luz elétrica, fornecida por uma companhia, a Fiat Lux. [...] Noutras zonas da cidade havia iluminação a gás. Bondes elétricos, evidentemente, não havia. Os bondes que serviam os vários bairros eram de tração animal. (COARACY, 1962, p.5-7).

Neste trecho fica claro que o incômodo aspecto provincial que Porto Alegre apresentava não dizia respeito somente às ruas sujas, sem calçamentos, mas à abrangência precária dos mesmos. O que existia era uma urbanização problemática e pouco abrangente. Faltavam em muitas ruas calçamento, luz elétrica e água, somente encontrados nas principais artérias e bairros. Eduardo Kersting, ao trabalhar com as mudanças urbanas, aponta para o desenvolvimento desigual da cidade a partir da sua ocupação social. Verificando a utilização dos “mecanismos de exclusão” desenvolvidos por parte da municipalidade frente à Colônia Africana, o autor relaciona, por exemplo, a diferenciação do valor cobrado pelo imposto predial (urbano/suburbano) com os melhoramentos urbanos feitos nas ruas que compunham a Colônia Africana (KERSTING, 1998).

Nesse sentido, se para alguns a cidade vivia um momento de progresso, para muitos outros talvez este período tenha sido muito difícil. Afinal de contas, este foi, igualmente, um momento que, face à extensão considerável e à complexidade das transformações envolvidas, compreendia a sucessão de processos históricos cheios de contradições e que traziam uma série de problemas sociais que nem sempre eram fáceis de serem resolvidos, pois “embora haja como um foco de esperança de promoção social é um pólo concentrador de pobreza, assim como o é de riqueza” (PESAVENTO, 1992, p.33).

A POPULAÇÃO DE PORTO ALEGRE E SUAS CARACTERÍSTICAS ÉTNICO-RACIAIS

A cidade teve um intenso crescimento populacional, principalmente a partir da década de 1890, com uma taxa de crescimento demográfico que passou de 2,5% para 3,4%, ao ano. Tal fenômeno foi registrado nos censos do período, os quais revelam o drástico aumento da população da cidade, que passou de 43.998 habitantes em 1875, para 52.186 habitantes em 1889, e 73.274 em 1900 (FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA, 1981, p.81-94).

Este crescimento da população de Porto Alegre, que ganhou enormes proporções na sua zona urbana, esteve relacionado não só a algumas melhorias ocorridas nas condições de saneamento da cidade, mas, também, aos processos de fim da escravidão e de imigração de trabalhadores estrangeiros, especialmente italianos e alemães (MONTEIRO, 1995, p.21-38). Consequentemente, esse processo gerou impactos demográficos e sociais, e que contribuíram para compor o conjunto das peculiaridades de Porto Alegre na virada do século XIX. Dentre as mudanças estavam aspectos de ordem racial e de nacionalidade. No que se refere ao caráter racial da cidade de Porto Alegre, pardos, pretos e mistos apresentavam presença numérica expressiva nos processos de defloração: entre os réus, 1 preto e 2 mistos, entre as vítimas, 12 pretos, 3 mistos e 11 pardos.³

A terminologia usada pelas próprias pessoas e qualificação dos descendentes de africanos no Brasil nas décadas iniciais do século XX era diversificada. Usava-se tanto adjetivos como “de cor”, ou categorias como “classe”, “preto”, “pardo”, “mulato” na descrição de pessoas e de grupos, quantos outros termos indicativos de gradação da cor da pele (SIEGEL, 2007, p.319). A estatística da época em Porto Alegre assinala para a utilização das categorias “pretos” e “pardos”. Em 1888, a cidade contava com 6.903 pardos e 5.321 pretos, para um total de 26.462 brancos (LIMA, 1890, p.27).

Fazendo-se presentes em todas as dimensões sociais do cotidiano urbano, especialmente como trabalhadores, os ex-cativos constituíram presença marcante em algumas áreas da cidade, como o Areal da Baronesa (2º distrito) e a Colônia Africana (3º distrito), que se notabilizaram como territórios de composição negra no período final do regime escravista e na pós-abolição (FRANCO, 1988). Nos processos criminais de defloração foi possível constatar que grande parte dos acusados e das vítimas, identificadas nos autos por negros,

³ Todos os percentuais citados referem-se à análise de 66 processos criminais de defloração, entre os anos de 1890 e 1930.

pardos e mestiços, residiam no 2º distrito, nas ruas José do Patrocínio, João Alfredo, Venezianos, Barbedo, Miguel Teixeira, Marcílio Dias e Ondina, e no 3º distrito, nas ruas Barros Cassal, São Francisco, Santo Antônio, Garibaldi e Venâncio Aires.

Apesar dos poucos dados obtidos foi possível relacionar a cor das jovens mulheres com a dos homens acusados nos processos de defloramento registrados em Porto Alegre, entre os anos 1890 e 1930, dos 13 casos nos quais houve atribuição de cor a ambos, 11 a vítima e o réu foram classificados na mesma categoria racial. Essa constatação também é observada em São Paulo e Rio de Janeiro, em meados do século XIX e início do século XX, onde a maioria dos relacionamentos afetivos dava-se entre pessoas do mesmo grupo racial (CAULFIELD, 2000, P.292).

Provavelmente isso acontecia em Porto Alegre devido aos territórios de sociabilidade durante os anos pesquisados. Existiam lugares onde apenas os brancos poderiam entrar e outros onde somente os negros, pardos e mistos frequentavam, tais como as sociedades recreativas. É justamente nesses ambientes, onde os encontros ocorriam com certa frequência e que propiciavam a ampliação e manutenção da rede social, que os namoros se realizavam (GERMANO, 1999).

No entanto, mesmo verificando nos processos e inquéritos a frequência de relacionamentos intra-raciais, os dois casos de exogamia possibilitam uma perspectiva interessante sobre as atitudes da população pobre relativa à raça e aos territórios negros. Apesar da existência de zonas de segregação racial apontada acima, a cidade de Porto Alegre apresentava uma população heterogênea e que, possivelmente, mantinha contatos socioculturais entre grupos étnico-raciais distintos (ZUBARAN, 2008). Como no caso da Maria Mercedes Masson Filha, 14 anos, solteira, parda que acusa o noivo Ranulpho Francisco de Bittencourt, 19 anos, solteiro, branco de tê-la deflorado há oito dias em sua casa, prometendo-lhe casamento.⁴ O noivo branco era morador da rua Garibaldi – notório reduto pobre e negro da cidade, também conhecido como Colônia Africana – e frequentava há quatro meses a casa de sua noiva parda localizada em outro distrito da capital, Travessa Pacífico. No entanto, o réu desiste do casamento, alegando que a noiva não era mais virgem no momento do ato sexual. É o que se verifica, também, nos territórios negros em São Paulo, onde tais espaços nunca foram apenas ocupados por negros, e o contato com outros segmentos socioculturais era constante (ROLNIK, 1989).

⁴ Processo criminal, nº1185, Porto Alegre, maço 78, Arquivo Público do RS (APERS), 1920.

É bem provável que houvesse um volume maior de relacionamentos inter-raciais, mas que, como nesse caso, talvez fosse constrangedor numa sociedade racista, que entedia o negro como inferior, o acusado branco fosse reconhecer o defloramento de uma mulher parda, sem antes alegar que a vítima já se encontrava deflorada ou apresentava comportamentos condenáveis moralmente. Além disso, há que destacar que nem todas as relações amorosas, sejam elas quais forem, passavam pela polícia. No caso entre Maria Annalia da Silva, 14 anos, parda, solteira, empregada doméstica e Antonio Brunelli, 21 anos, branco, solteiro, empregado no comércio foi possível perceber o emprego de adjetivações étnico-raciais depreciativas no depoimento do réu.⁵

Maria Annalia, em companhia de uma vizinha, foi a um baile no bairro da Glória. Lá encontrou o namorado Antonio que passou a pagar-lhe cerveja e doces. Como a sua companhia foi embora horas depois, a declarante ficou sozinha; que, então, Antonio de tanto insistir para ela ir com ele dar um passeio, que a menor aceitou. O réu levou a menor já um pouco “tonta” de cerveja para um mato existente em Teresópolis, onde a deflorou. O réu, em contra partida, em depoimento na delegacia de polícia, conta que estava no referido baile acompanhado do seu amigo Luiz de Mello, que dali se retirou em companhia do mesmo às 4 horas da manhã do dia seguinte.

Na tentativa de desqualificar a menor Maria Annalia, Antonio disse que “viu uma mulatinha espiando o baile referido, a qual estava em companhia de uma ‘puta’ aos abraços com uns rapazes que ali se achavam; que o declarante nunca conversou com a aludida mulata que o acusa como autor de seu defloramento”. No único caso em que o depoente menciona o assunto racial, a importância da cor aparece em destaque e atrelada às qualidades pessoais da vítima e das suas redes sociais. Se considerarmos a construção de uma hierarquia social vinculada à raça no período pós-abolição, ser negro, pardo e mestiço adquire orientações mais acentuadas no aspecto depreciativo. Ou seja, a cor ganha visibilidade apenas para ressaltar negativamente àqueles a quem se dirige.

Nesse sentido, é importante observar a superioridade numérica da população de cor branca nos processos de defloramento, entre acusados e vítimas, que correspondiam, respectivamente, 9,5% (11 processos) e 37,9% (44 processos). Esse cenário deve-se, em parte, ao intenso fluxo imigratório de pessoas oriundas de outros países; mas, também, aos critérios

⁵ Processo criminal, nº1344, Porto Alegre, maço 89, Arquivo Público do RS (APERS), 1922.

de definição de cor muito influenciados por variáveis subjetivas e ideológicas (DAMAZIO, 1996, p.34).

A omissão da cor nos documentos oficiais, como processos criminais e registros cíveis, não é uma prática exclusiva do século XX. Essa prática remonta a meados do século XIX e decorre do crescimento demográfico de negros e mestiços livres e de brancos empobrecidos, coligado à construção dos significados da liberdade produzidos no contexto de resistência à escravidão. Este silêncio provém da política de branqueamento implantada pelas elites imperiais e, principalmente, pela crescente entrada dos negros, mestiços e pardos no mundo dos homens livres. Ou seja, a cor deixou de ser uma marca fundamental sobre a qual se erigiam as identidades sociais (MATTOS, 1998, p.106). Ivana Lima, ao estudar os sentidos da mestiçagem na metade do século XIX, verifica o incômodo da população pobre ao registro oficial que indicava a classificação de cor (preto, pardo ou cabra) e os significados sociais negativos. Haveria, portanto, por parte da população livre pobre o reconhecimento de que o registro era um instrumento de poder que engessaria qualquer possibilidade de mobilidade social (LIMA, 2001, p.108).

Diferentemente das ambições manifestadas pelos grupos de negros e mestiços nas décadas finais do regime monárquico, na República a ausência da cor estava ligada ao processo de construção da cidadania republicana e ao projeto de nação, que procurava se constituir como branca, fornecendo significados depreciativos à cor preta e suas variações (MATTOS, 1998, p.361-362). George R. Andrews explica que para entender as desigualdades raciais no pós-abolição deve-se examinar as estratégias de branqueamento e as políticas de discriminação racial das elites brancas no mercado de trabalho (ANDREWS, 1998). Em outras palavras, a emergência do “darwinismo social” e a crença no determinismo biológico forneceram às elites brancas as justificativas para a discriminação racial das populações afrodescendentes, e a chegada de levas de imigrantes europeus nas grandes cidades das regiões sudeste e sul restringiu ainda mais o acesso dos afro-brasileiros à moradia e ao mercado de trabalho. Pois, no imaginário das elites brasileiras do século XIX (grandes proprietários rurais e camadas médias urbanas), o negro e o branco pobre não apresentavam condições subjetivas para o trabalho, por isso via-se no imigrante europeu a oportunidade de se implementar o “amor ao trabalho” (AZEVEDO, 1987).

Se atentarmos para o aspecto da imigração estrangeira dentro do projeto de branqueamento da sociedade brasileira, a cidade de Porto Alegre constituiu-se em um dos

polos de atração de migrações externas, caracterizando-se pela grande circulação de indivíduos de diferentes nacionalidades. A quantidade de estrangeiros encontrada nos processos de defloramento é significativa (10,4%), na condição de réu era 8 (9,2%) e na de vítima era 1 (1,1%), considerando que, entre 1872 e 1890, o maior crescimento demográfico regional no Brasil ocorreu no Rio Grande do Sul, coincidindo com o momento de expansão das zonas coloniais, que receberam então um grande volume de imigrantes (75 mil).

Na década de 1890, quando diminui o crescimento demográfico do Rio Grande do Sul, a proporção de imigrantes no crescimento chegou a 18%. Tais considerações provavelmente encontrem correspondência na cidade de Porto Alegre. Conforme os números de ingresso de estrangeiros no Estado do Rio Grande do Sul nos anos de 1892 e 1893 (1º semestre), a cidade de Porto Alegre recebeu 793 imigrantes que representavam, em termos percentuais, 7,3% sobre o total de imigrações para o Estado.

Os números mostram que o destino dos imigrantes para Porto Alegre é pequeno, sobretudo se compararmos, por exemplo, com os municípios de Alfredo Chaves e Caxias, que correspondem, respectivamente, a 25,25% e 16,62%.⁶ Entretanto, no ano de 1894 migraram para o estado 855 estrangeiros, dos quais 582 tomaram como destino a Hospedaria do Cristal em Porto Alegre. Enfim, o percentual demográfico migratório internacional para Porto Alegre, provavelmente, oscile ano a ano e, por isso, inviabilize qualquer consideração mais conclusiva a respeito do número preciso de estrangeiros na cidade (GONÇALVES, 1974, p.29-33).

Apesar da imigração estrangeira não se realizar na mesma proporção do que ocorre na cidade de São Paulo, uma vez que no sul os imigrantes, na grande maioria das vezes, vinham se fixar como pequenos proprietários de terra não como força de trabalho livre, não é possível desconsiderar a existência desse processo em Porto Alegre. Muitos imigrantes desembarcaram espontaneamente na cidade de Porto Alegre com o objetivo de trabalhar no comércio e em pequenas indústrias (SEYFERTH, 1990, p.59-70). Nos processos criminais pesquisados foram encontrados 8 imigrantes estrangeiros (réus e vítimas), dos quais trabalhavam 2 no comércio e 2 na indústria. Os demais estrangeiros exerciam as seguintes atividades ocupacionais: chacareiro, artista, bailarina, *chauffeur*.

⁶ ANNUÁRIO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL PARA O ANNO DE 1894. Publicados sob a orientação de Graciono de Azambuja (décimo anno). Porto Alegre: Editores Gundlach e Cia., Livreiros, 1893. FEE.

Embora chegassem à Porto Alegre imigrantes das mais variadas origens (argentinos, franceses, espanhóis, austríacos, holandeses, paraguaios, russos, sírios, portugueses, entre outros, alemães, italianos), eram italianos (4,6%) e portugueses (2,3%) os que apareciam em maior número nos processos de defloramento. O número de italianos fixados na cidade de Porto Alegre, no final do século XIX, representava mais de 10% da população total da cidade (HOSPITAL; CONSTANTINO, 1999, p.134), enquanto os portugueses, de acordo com a estatística do ano de 1910, o número de imigrantes portugueses que desembarcaram no porto de Porto Alegre foi de 84 pessoas.⁷ Segundo Dante de Laytano, a imigração portuguesa para o Rio Grande do Sul foi razoavelmente expressiva. Embora a grande maioria dos portugueses que aportava em solo gaúcho tinha como destino a cidade de Rio Grande (LAYTANO, 1958, p.117). Ademais, os outros imigrantes estrangeiros encontrados em menor número nos processos eram provenientes da Espanha (1,1%), do Uruguai (1,1%) e da Síria (1,1%).

A presença de imigrantes estrangeiros nos processos reflete não só na estrutura demográfica, mas no todo do quadro social. Os imigrantes estrangeiros constituíram presença importante na cidade, configurando novas identidades para algumas ruas, que passaram a concentrar indivíduos de mesma nacionalidade, promovendo a formação de clubes recreativos e a promoção do setor secundário.⁸ Isso não significa pensar que os imigrantes estrangeiros não residissem em outras ruas da cidade de Porto Alegre. É o que se verifica nos autos criminais de defloramento, cujas partes, identificadas por estrangeiras, residiam em todos os distritos da cidade de Porto Alegre, e em locais não caracterizados pela presença estrangeira de uma mesma nacionalidade, a saber: rua Coronel Genuíno (1º distrito), Avenida Cauduro e rua São Manoel (2º distrito), rua New York e Moura Azevedo (3º distrito) e Pedra Redonda (4º distrito).

É possível que a presença distribuída de estrangeiros em áreas não caracterizadas pela concentração de uma mesma nacionalidade na cidade de Porto Alegre esclareça o significativo número de relacionamentos amorosos entre pessoas de nacionalidades diferentes verificadas nos autos criminais, dos 3 casos em que constam a nacionalidade de ambos, acusados e vítimas, todos eram naturais de países diferentes: Portugal (réu) e Espanha (vítima), Uruguai (réu) e Brasil (vítima) e Portugal (réu) e Brasil (vítima). Esses dados provavelmente eram menores nas ruas e avenidas ocupadas por estrangeiros de mesma

⁷ Anuário Estatístico Brasileiro. **Ano I** (1880-1910). Rio de Janeiro: Tipographya do Globo, 1910. Arquivo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

⁸ Para os italianos: CONSTANTINO, 2001; para os alemães: GANS, 2004.

nacionalidade. Infelizmente, não dispomos de dados estatísticos sobre uniões entre pessoas de nacionalidades diferentes, tomando como base os locais de habitação ou de trabalho.⁹

ONDE O NAMORO ACONTECIA NA CIDADE

Considerando todas as mudanças ocorridas na capital do Rio Grande do Sul na virada do século XIX – especialmente no que se refere aos aspectos econômico, urbano e demográfico –, observa-se que aquele foi um período de desenvolvimento de uma nova dinâmica sociocultural, que iria afetar desde a ordem e as hierarquias sociais até a maneira de organizar as afeições individuais. E não foi por acaso que muitos contemporâneos tenham visto aquele contexto de mudanças como sendo o marco inicial de um novo tempo. Nem mesmo aqueles que arraigados aos velhos costumes não deixaram de reconhecer a importância das mudanças na cidade. É o caso do escritor e jornalista Achylles Porto Alegre que, ao escrever na década de 1920 sobre o progresso da cidade nos primeiros anos do século XX, se manifestou entusiasmado:

Hoje, ela ostenta-se garbosa, com a sua edificação moderna, pomposos palacetes, ruas calçadas e paralelepípedos (trabalho em início), cabarets, cinemas e mais ‘fitas coloridas’ de modernismo e civilização. Onde antigamente eram velhos e imundos pardieiros, se ergueram agora edificações de requintada estética (PORTO ALEGRE, 1940, p.30-1).

A República havia trazido a Porto Alegre, com seu ideário positivista, o desígnio da modernidade urbana e da organização disciplinada do espaço, de acordo com os ideais do progresso econômico e da ordem burguesa. Porém, a proposta não se restringia exclusivamente à modernização da cidade. Há também o interesse na renovação cultural do estado e que trazia na educação o seu principal sustentáculo. A criação de diversas instituições, como a Universidade Técnica, a Faculdade de Medicina, o Liceu de Artes e Ofícios, tinha como propósito formar uma elite qualificada e treinada nos moldes da doutrina positivista para as intervenções urbanas, ligadas à engenharia e ao saneamento, orquestradas pelo governo. A finalidade era “civilizar” o estado do Rio Grande do Sul, especialmente a cidade de Porto Alegre, em conformidade aos novos modelos de comportamento e de valores,

⁹ Há de ressaltar a inexistência de casos em que o imigrante estrangeiro mantivesse um relacionamento inter-racial.

que articulassem a “modernidade como uma nova experiência existencial e íntima” (SEVCENKO, 1998, p.522).

A nascente infraestrutura da capital – iluminação pública, bondes, esgoto, imponentes prédios públicos de estilo francês, lazer no parque – possibilitava à elite econômica e ilustrada deleitar-se com os novos redutos de sociabilidade urbana na “moderna” cidade de Porto Alegre.¹⁰ O ideal de modernização, que será encampado pelo estado do Rio Grande do Sul ao longo da República e tratado por literatos, estará encadeado ao projeto desenvolvido pela Capital Federal, baseado na reformulação do espaço urbano, na reforma sanitária e na reorganização dos logradouros públicos, como a abertura de praças e avenidas, símbolos do progresso, em uma estratégia capaz de nortear os indivíduos (HERSCHMANN; PEREIRA, 1994, p.26-27).

Os anseios dessa modernização adquiriam múltiplos significados na cidade de Porto Alegre. Se, por um lado, esta era materializada nos projetos de urbanização de praças e alargamento de ruas, construção de avenidas que facilitavam a comunicação dos bairros e favoreciam o livre escoamento das mercadorias provindas do intenso comércio nacional e internacional que vicejava na cidade, por outro, significava transformar as relações que desde os tempos coloniais eram produzidas por homens e mulheres, negros e mestiços pobres nos espaços públicos, incentivando, agora, a família burguesa a interromper o lugar da casa, onde havia permanecido por todo o período colonial e em parte do Império, para o da rua.

Nos processos criminais de defloração verifica-se o uso das praças, jardins públicos como refúgio para as trocas afetivas. É o caso de Danielina Nunes da Silva, 15 anos, branca, solteira, doméstica que no dia 13 de maio de 1921 foi passear na casa de sua avó, e de volta deste passeio encontrou-se com o seu noivo Luiz Fordy, 28 anos, solteiro.¹¹ Ela o convidou para terem uma conversa em particular na Praça Conde de Porto Alegre, que cedendo ao chamado de Danielina com ela seguiu. Após passarem um tempo na praça, o casal resolver seguir passeio para os lados do Caminho Novo, onde aproximadamente às 20h30 tomaram um bond da linha dos Navegantes, vindo para a Praça do Mercado; que ali estiveram até as 22h30, mais ou menos, hora em que tomaram um bond da linha do Menino Deus, conduzindo Danielina para a sua casa na Avenida 13 de maio, onde com ela pernoitou e deflorou-a.

¹⁰ No período a cidade de Porto Alegre contava com 3 livrarias, 2 teatros e 4 faculdades – Direito, Engenharia, Medicina e Farmácia, numa população de 74 mil habitantes (MOREIRA, 1989, p.21).

¹¹ Processo criminal, nº1285, Porto Alegre, maço 85, Arquivo Público do RS (APERS), 1921.

Mas não eram apenas as praças os espaços escolhidos para o namoro. No relato das vítimas e testemunhas que aparecem nos processos de defloração, cinema, teatro, bailes, bondes, carros, restaurantes surgem como locais habitualmente frequentados pelos casais de namorados. De acordo com a pesquisa, em 22 processos a rua é apontada como o local onde ocorreram os defloramentos, sempre relacionados a passeios, a idas a teatro ou ao caminho que os namorados percorriam entre a casa e o local de trabalho. O processo envolvendo Venâncio de Moraes Branco e Maria Julieta de Oliveira, 15 anos, é um exemplo disso. Os namorados Venâncio e Maria Julieta trabalhavam na fábrica Phenix. No mês de janeiro de 1910, Venâncio convidou a vítima a dar um passeio, ao que ela disse que não podia por ter vindo da casa de sua mãe. O acusado pediu-lhe que arranjasse uma desculpa para mãe e, então, ambos se dirigiram para o “mato” de Mont’Serrat. Ali o acusado passou algumas horas a deflorar a vítima.¹²

O passeio era uma forma apreciada de encontro pelos casais e será comumente utilizado como maneira de burlar o controle dos responsáveis ou como uma prova de que entre vítima e acusado havia um relacionamento amoroso público, ou julgado pelos passantes como algo incompatível com os modos de uma mulher “honesta”. A história de Álvaro Paiva, 19 anos, solteiro e Ondina D’Avila Eires, 18 anos, branca, solteira, doméstica, destaca o comportamento da vítima.¹³

Na noite de dezesseis do mês setembro de 1920, Alvaro, acompanhado de sua mãe e irmãs, foi ao baile à fantasia da Sociedade Gondoleiros e, sem que a diretoria da Sociedade tivesse conhecimento, fez entrar sua namorada Ondina, em companhia da mãe. Em algum momento da festa, Alvaro, burlando a vigilância das comissões, conduziu Ondina para a latrina reservada aos homens, que é localizada na parte térrea do edifício, e ali a deflorou.

O depoimento de Alvaro Paiva na delegacia sugere para o comportamento suspeito da vítima:

Que é verdade que na madrugada de hoje, fez mal a sua namorada Ondina Eiras e que para reparar esse mal quer casar-se com a mesma; que este ato praticou dentro da latrina do club dos Gondoleiros, sendo visto e surpreendido por diversos rapazes que se achavam no baile; que não era essa a primeira vez que havia tido relações carnis com Ondina, a qual não tem certeza de haver deflorado; que Ondina já tivera relações idênticas com

¹² Processo criminal, nº280, Porto Alegre, maço 14, Arquivo Público do RS (APERS), 1910.

¹³ Processo criminal, nº1077, Porto Alegre, maço 71, Arquivo Público do RS (APERS), 1920.

Aldemiro de Oliveira Machado; que isto sabe porque Aldemiro, de quem é amigo, já lhe havia contado.

O Juiz avaliou a atitude da vítima inapropriada; em função disso definiu o arquivamento. Como se verifica nesse processo, apesar dos novos espaços de interação social na cidade, havia uma série de preceitos para que as mulheres frequentassem os espaços públicos: horários, trajas e, especialmente, a presença de um responsável, que zelaria pela honra feminina.

A considerar as profissões dos réus e das vítimas, podemos concluir que eram, em grande parte, os membros das camadas pobres que mais praticavam atos libidinosos nos espaços públicos. Por mais que possamos acreditar que esse comportamento entre a população pobre de Porto Alegre fosse uma manifestação própria ao século XX, uma vez que os locais que a tinha como espaços para encontros amorosos eram lugares concebidos pelo plano de urbanização da cidade, e que, na esteira de tal empreitada, produziram novas formas de convivência, é necessário, entretanto, que ponderemos essa compreensão. Pois a rua sempre foi um local escolhido pelos pobres livres e escravos para se encontrarem, festejarem e estabelecerem laços de solidariedade. João José Reis, ao explorar a biografia de um africano liberto na Salvador de meados do século XIX, ressaltou a importância da rua como espaço de convivência e de negociação entre negros e brancos (REIS, 2008).

O aspecto romântico de muitas das relações que se desenvolveram na rua foi analisado na pesquisa de Rachel Soihet (2003, p.185-6). Ao analisar a Festa da Penha na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, Soihet descreveu o contato na rua da população pobre que interagiu, trabalhava, divertia-se e, principalmente, namorava. Ainda que nem todos os contatos na rua fossem fundamentalmente pacíficos e relacionados com o trabalho e com o namoro, já que a violência também marcava o cotidiano desse espaço, quer pela força policial quer entre os próprios populares na resolução de seus conflitos, a rua constituía-se desde a época colonial como um local genuinamente popular e que foi, com as reformas urbanas do final do século XIX, sendo ocupada, gradativamente, pelas famílias da elite.

É precisamente do impulso moderno e transformador que veremos florescer as relações modernas de namoro. A ida ao teatro, passeios de automóveis e a frequência aos bailes serão práticas de interação social onde ocorreram os encontros entre os prováveis pretendentes a namoro.

O processo entre Antonio Dias de La Rocha, 18 anos, solteiro, barbeiro e Guilhermina Schmitt, 17 anos, solteira, empregada doméstica aponta para as novas formas de sociabilidade.¹⁴ Guilhermina mantinha namoro com Antonio há 8 meses. O acusado costumava visitar, regularmente, a ofendida na casa em que trabalhava. No dia 28 do abril de 1919, como de costume, o acusado acompanhou Guilhermina e sua irmã ao Teatro Apollo; que terminado o espetáculo às 23 horas, Antonio deixou a irmã da ofendida na casa em que trabalhava. Por sua vez, Guilhermina acompanhou o acusado até a barbearia, onde é empregado. Nesse local Guilhermina foi deflorada pelo acusado.

Passeios de automóveis permitiam ao casal manter o encontro com alguma privacidade. O processo entre João Alberto de Moraes, 24 anos, solteiro, barbeiro e Eva Vianna de Campinas, 17 anos, parda, solteira, empregada doméstica é bem revelador desses novos comportamentos sociais.¹⁵ Eva namorava João há cerca de um ano, com quem mantinha conversa e correspondência regularmente. No dia 2 de abril de 1918, sábado de aleluia, estava o casal de namorados em um baile, quando o referido acusado, propôs à Eva interesse de manter relações sexuais, o que foi recusado.

No dia 30 de abril, vindo da casa em que trabalhava como empregada doméstica, Eva encontrou o seu namorado nas proximidades da Avenida Redenção. João Alberto, então, convidou a menor para dar um passeio de automóvel, declarando-lhe que nada aconteceria. Eva aceitou o convite e embarcou no automóvel de nº514. O casal seguiu pela linha da Glória, passando pela rua José de Alencar. Em depoimento na delegacia, a menor disse que não sabia dizer, com segurança, qual o rumo de todo passeio, por ser noite; que ela ficou no automóvel e João foi buscar a chave de uma casa; que voltando João, a declarante, a convite deste, desembarcou indo para a casa onde ocorreu o ato sexual.

No processo de defloramento de Aristotelina Medeiros da Rosa, 16 anos, parda, empregada doméstica e Emílio Benevenuto de Oliveira é possível perceber formas alternativas de se encontrar.¹⁶ Aristotelina namorava há, mais ou menos, um ano Emílio, o qual frequentava muito pouco sua casa, pois costumavam se encontrar na rua.

No dia 2 de mês de 1922, conforme combinado, Aristotelina foi ao encontro do seu namorado na rua Barão de Gravataí, tendo como companhia a sua vizinha, Marieta, menor de

¹⁴ Processo criminal, nº973, Porto Alegre, maço 63, Arquivo Público do RS (APERS), 1919.

¹⁵ Processo criminal, nº930, Porto Alegre, maço 59, Arquivo Público do RS (APERS), 1918.

¹⁶ Processo criminal, nº1357, Porto Alegre, maço 89, Arquivo Público do RS (APERS), 1922.

8 anos. Dali todos foram passear na Praia de Belas, que chegando à beira da praia, Emílio deu dinheiro a menor Marieta e ordenou-lhe comprar balas em uma “venda” distante do local onde se encontravam; que aproveitando o momento de solidão, Emílio dirigiu “palavras de amor” à declarante, dizendo-lhe que queria com ela casar-se e em seguida sugeriu a ela entregar-se sexualmente.

No entanto, algumas vezes as estratégias dos casais de namorados não tinham êxito, como no processo de Helena Domaraszha, 16 anos, solteira, florista que adentrava tarde da noite num prédio na rua 7 setembro com Gustavo de Freitas e Castro, 21 anos, solteiro, empregado no comércio e foi abordada pelo agente Marcílio Telles de Souza.¹⁷ Conforme Relatório de Polícia:

Em a madrugada do 13 do corrente, há uma hora mais ou menos, o agente n.76, Marcílio Telles de Souza, de serviço na rua 7 de Setembro, foi surpreendido com a presença de um casal, muito jovem, que procurava entrar no prédio n.25, casa comercial daquela rua.

Observando as maneiras tímidas da moça, para logo verificou o agente não tratar-se de uma meretriz que ali fosse com o intuito de pernoitar com o moço que a conduzira; antes, afagou a suposição, mais tarde verificada verdadeira, de que no caso tratava-se de uma menor seduzida; pelo que conduziu a ambos, a comparecerem a esta delegacia, afim de prestar esclarecimentos, (...).

Neste trecho é possível apreender a interferência do agente Marcílio Telles de Souza sobre a vida íntima do casal, apresentando um comportamento controlador e repressor. Além das reformas urbanas cujas intervenções visavam alterar o traçado da cidade, com ruas largas e amplas para a circulação do ar e das pessoas, o governo estadual e municipal tinha também o interesse de normatizar e controlar os indivíduos, segundo preceitos e exigências da sociedade burguesa (FÁVERI, 1999).

Sendo assim, na virada do século XIX para o século XX, o governo estadual e municipal, orientado pelos propósitos da corrente filosófica positivista, iniciou um enorme programa de obras públicas na capital. Essa nova dinâmica foi, aos poucos, sendo incorporada às práticas de namoro e produzindo novas condições de liberdade vivenciadas pelos homens e pelas mulheres.

¹⁷ Processo criminal, nº599, Porto Alegre, maço 34, Arquivo Público do RS (APERS).

REFERÊNCIAS

ANDREWS, George Reid. *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*. Tradução: Magda Lopes. Bauru: EDUSC, 1998.

ÁVILA, Vladimir Ferreira. *Saberes históricos e práticas cotidianas sobre o saneamento: desdobramentos na Porto Alegre do século XIX (1850-1900)*. Porto Alegre, 2010. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. *Gli Italiani nelle città: l'immigrazione italiana nelle città brasiliane*. Perugia: Guerra Edizioni, 2001.

COARACY, Vivaldo. *Encontros com a vida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

DAMAZIO, Sylvia F. *Retrato social do Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1988.

FUNDAÇÃO DE ECONOMIA E ESTATÍSTICA. *De Província de São Pedro do Estado do Rio Grande do Sul. Censos do RS: 1803-1950*. Porto Alegre, 1981.

GANS, Magda Roswita. *Presença Teuta em Porto Alegre no século XIX (1850-1889)*. Porto Alegre: UFRGS/ANPUHRs, 2004.

GERMANO, Iris. *Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40*. 1999. Porto Alegre. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GONÇALVES, Mirna Ayres Issa. A população brasileira de 1872 a 1970: crescimento e composição por idade e sexo. In: *Crescimento populacional (histórico e atual) e componentes do crescimento (fecundidade e migrações)*. São Paulo: CEBRAP, 1974, p.29-33.

HERSCHMANN, Micael M; PEREIRA, Carlos S. Alberto Messeder. O imaginário moderno no Brasil. In:_____. *A Invenção do Brasil Moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOSPITAL, María Silvia; CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Construção das identidades e associações italianas: La Plata e Porto Alegre (1880-1920). *Estudos Ibero-americanos*. Porto Alegre, v.XXV, n.2, p.131-146, dez 1999.

KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. *Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920)*. Porto Alegre, 1998. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LAYTANO, Dante de. Os portugueses. In: *Enciclopédia rio-grandense*. Canoas: Ed. Regional, 1958, v.5, p.117.

LIMA, Olímpio de Azevedo. *Sinopse geográfica, histórica e estatística do município de Porto Alegre*. Porto Alegre: Gundlach, 1890.

MACEDO, Francisco Riopardense de. *Porto Alegre: origem e crescimento*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1999.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *História da vida privada no Brasil: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MATTOS, Hebe Maria. *Das cores do silêncio: os significados da liberdade no sudeste escravista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: urbanização e modernidade: a construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

MOREIRA, Maria Eunice. *Apolinário Porto Alegre*. Porto Alegre: IEL, 1989.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Cotidiano da República*. 2.ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

PORTO ALEGRE, Achylles. *Através do passado*. Porto Alegre: Globo, 1940.

RECENSEAMENTO DO BRAZIL 1920: indústria (1927). Rio de Janeiro.

REIS, João José. *Domingos Sodré. Um sacerdote africano: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROLNIK, Raquel. Territórios Negros nas Cidades Brasileiras (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro). *Revista de Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, p.29-41, 1989.

SEYFERTH, Giralda. *Imigração e cultura no Brasil*. Brasília: UnB, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiada: técnica ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAIS, Fernando A. (coord.). *História da vida privada no Brasil: da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIEGEL, Micol. Mães pretos, filhos cidadãos. In: CUNHA, Olivia Maria Gomes da; GOMES, Flavio dos Santos (Orgs.). *Quase-cidadãos: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

SOIHET, Raquel. *Condição feminina e formas de violência: mulheres pobres e ordem urbana (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ZUBARAN, Maria Angélica. Comemorações da Liberdade: lugares de memórias negras diaspóricas. *Anos 90*. Porto Alegre, v.15, n.27, p.161-187, jul. 2008.

Espaço das representações sexuais e eróticas no Egito Antigo

Josiane Gomes da Silva¹

RESUMO

A proposta do presente trabalho terá como tema a análise do das representações sexuais e eróticas no espaço cotidiano identificado nas fontes iconográficas e escritas encontradas em sitio arqueológico no Egito Antigo. Para se compreender o ideal de sexualidade que existia no Egito antigo é necessário o entendimento de aspectos culturais da sociedade egípcia na antiguidade. Como a religião interferia diretamente no cotidiano desse povo, desde a realeza até a vida difícil do simples camponês. Para este estudo é preciso a análise e aplicação destes conceitos como cotidiano, espaço, religião, representação e sexualidade sobre as fontes.

Palavras-chaves: espaço; cotidiano; erotismo; sexualidade.

RÉSUMÉ

Le but de cet article se concentrera dans l'analyse des représentations du sexe et du érotique dans les espaces quotidiens identifiés dans les sources écrites et iconographiques trouvés dans le site archéologique de l'Egypte antique. Pour comprendre l'idéal de la sexualité qui existait dans l'ancienne Egypte il faut comprendre les aspects culturels de la société égyptienne dans l'antiquité. Comme la religion s'ingérer directement dans la vie quotidienne des gens, dès de la royauté à la vie simple paysan difficile. Pour cet étude, il faut analyser et appliquer ces concepts comme de vie, d'espace quotidien, de religion, de sexualité et de représentation sur les sources.

Mots-clés: espace ; quotidien ; érotisme; sexuali.

¹ Mestranda em História e Espaços, pela Pós-Graduação de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O ato sexual para os antigos egípcios não era apenas um momento de prazer, mas sim a ação criadora, ou da origem da vida. Semelhante a outras religiões antigas, na crença egípcia os deuses faziam amor e sexo, sentiam o prazer sexual. Esse sentimento e o desejo pelo sexo e fertilidade era um dos vários elos que ligavam estas divindades aos homens que viviam na antiguidade egípcia. Ou seja, na cosmogonia egípcia alguns deuses e os humanos foram criados através do ato sexual. Pois de acordo com a religião, logo após a morte o *Ba*, “alma” da múmia teria no além a mesma vivência da primeira vida, desde que passasse pelo tribunal do Deus Osíris, por isso a tumba do morto era decorada com objetos do cotidiano e passagens do Livro dos Mortos², para que magicamente as ações representadas no seu túmulo acontecessem. É para ter vida, ou nascer no além o morto teria que ter sua fertilidade e os atos sexuais garantidos magicamente, como fez em sua tumba o faraó Ramsés IX na imagem abaixo, em que sua virilidade esta representada pelos falos eretos dos princípios masculinos, e a fertilidade representada pela mulher que é o princípio feminino.

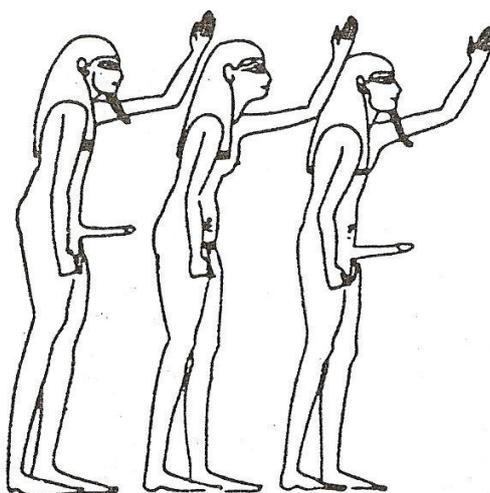


Figura 1 - Reprodução do teto do túmulo de Ramsés IX. Novo Império.

Fonte: ARAÚJO, Luís M. Estudos sobre o erotismo do Egito Antigo. 2 ed. Lisboa: Colebri, 2000.

A infertilidade no cotidiano egípcio era algo bastante temido, tanto para os homens, quanto para as mulheres. Não ser fértil no Egito poderia levar a um divórcio ou anulação da união do casal. O homem não fértil ou impotente era algo muito grave, pois este ao morrer dependeria de um filho que perpetuasse sua memória, levando oferendas e fazendo ritos em sua tumba. Com estes procedimentos o morto não teria seu nome esquecido, pois só assim ele viveria no além, não teria o risco de passar por uma segunda morte, que era a morte do

² Guia para o *ba* do morto conseguisse passar pelo tribunal de Osíris.

esquecimento de sua memória. Percebemos que o sexo era fundamental para os egípcios, indo muito mais que o prazer, era a ação causadora da primeira via e asseguradora da segunda vida.

Como já foi mencionada antes, a prática sexual também fazia parte das ações do panteão egípcio, foi uma das ações praticadas pelos divinos para criar o mundo e os seres vivos, no próximo tópico discutiremos sobre a relação deuses e o sexo. Na literatura faraônica encontra-se um variado número de relatos, que tratam da cosmogonia egípcia antiga, algumas delas estão carregadas de trechos eróticos.

OS DEUSES

As pesquisas revelam que houve durante todo o período faraônico, vários centros religiosos, sendo que geralmente alguns predominavam sobre outros, havendo até disputas e rivalidades entre essas regiões (ARAÚJO, 2000, p.33-34), pois a popularidade do culto de determinado deus garantia o poder do sacerdote local.

A consequência da competição entre esses vários centros religiosos provocou uma variedade de cosmogonias. Podemos destacar cinco principais interpretações para a origem do mundo, dos deuses e da humanidade. Mas nos relatos que chegaram até nós, existe um elo que os ligam, uma espécie de “espinha dorsal”, em todas elas existiu um ser único causador da origem da vida. Os deuses egípcios se utilizavam, como retratam as passagens de várias compilações sagradas, do recurso do ato sexual para criarem outros seres, seja ele pela masturbação ou pelo ato simples da cópula. (ARAÚJO, 2000, p. 34-35).

Dentre todos os mitos que tratavam do tema da origem do mundo, o que mais explicita o caráter da sexualidade no meio da sociedade dos deuses, é a Enéade de Heliópolis. Assim inicia o mito: “Atum é o que veio à existência, o que se masturbou em Heliópolis. O que empunhou o seu membro pra criar o prazer”.³ Com esse trecho, extraído dos textos das pirâmides, podem ser feitas análises sobre vários aspectos da sexualidade dos deuses no Antigo Egito, a cosmogonia de Heliópolis é uma que nos fornece informações sobre a origem dos deuses e do mundo.

Sabemos que, para se uma compreensão do cotidiano sexual de qualquer sociedade é importante adquirir noções básicas de vários aspectos de sua cultura e religião (ENGEL,

³ “Textos das pirâmides”.

1997). Em se tratando da sociedade do Egito Antigo, cultura e religião são completamente ligadas. Pois, como observou Heródoto: “De todas as nações do mundo, os egípcios são os mais felizes, os mais saudáveis e os mais religiosos”. (HERÓDOTOS, 1988).

Neste caso a religião egípcia, vai interferir diretamente na vida deste povo, pois os Antigos procuram representar na terra vários aspectos do mundo divino, conforme Araújo,

[...] no Egito, todas as ações das forças que governam e atuam nos céus foram transferidas para a terra [...] Mas deve-se dizer que todo o cosmo habita no [Egito] como em seu santuário. (ASCLEPIUS III (25) textos Herméticos).

Para esta sociedade, o mundo em que se vivia era uma réplica em pequena escala das ações do mundo dos deuses. E assim todas as atitudes que os humanos faziam na terra eram julgadas no plano divino.

O egiptólogo Luís Manuel de Araújo vai descrever que, para os Antigos egípcios, antes do surgimento de todas as coisas, no mundo existia apenas na forma das águas primordiais, sem vida. Era a deusa Num (ARAÚJO, 2000, p.35), a partir deste oceano primitivo, vai-se originar o deus Atum que, sozinho, procria a si mesmo e outras divindades. Saindo do estado inerte, era ainda sujeito subjetivo, passando para o estado cinético, vivo; tornando-se sujeito objeto do universo. Assim se referem os textos sagrados sobre os mistérios do deus Atum:

Saudamos a vós, Atum, Saudamos a vós, aquele que se torna si mesmo! Vós sois ao alto nome o altíssimo Vós tornais a si mesmo em vosso nome Khepri (aquele que se que torna a si mesmo).⁴

Após ter conquistado o espírito da vida, Atum pensou em seu coração as formas dos seres, que logo em seguida seriam criados. Estando sozinho envolvido ao oceano primordial, Atum teve em sua ação o ato da procriação. Esta divindade solitária colocaria a sua mão em seu falo, para em seguida praticar o ato da masturbação. Ele expeliu o próprio sêmen e depois o engoliu e colocou-o para fora, cuspidando a forma dos deuses Shu e Tefnut divindades do ar e da umidade respectivamente (ARAÚJO, 2000, p.36). O papiro de Bremner-Rhind assim descreve a criação:

Concebi em meu coração, criei diversas formas de seres divinos, como as formas de meus filhos e dos filhos dos meus filhos [...]⁵; Criei o desejo com

⁴ Textos de Unas, “texto das pirâmides”.

⁵ Papiro de Bremner-Rhind.

minha mão; copulei com minha mão, expeli com minha boca. Cuspi Shu e cuspi Tefnut [...] ⁶; Depois de me tornar um Neter (deus) havia (então) três neteru (deuses) além de mim [...]. ⁷

São fragmentos extraídos do papiro que por sua vez são inspirados nos "textos das pirâmides". Ficando evidente o ato sexual, pois, nesse caso, o próprio deus fala que copulou com sua mão, fazendo assim a manipulação de seu falo que deu a vida às outras divindades.

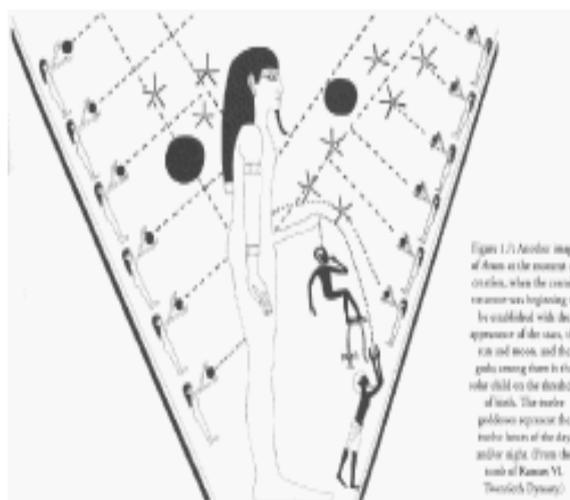


Figura 2 - Deus Atum procriando e expelindo os deuses Chu e Tefnut, Túmulo de Ramsés IV. Novo Império.

A historiografia aborda esse tema com cuidado, alguns especialistas do assunto mencionam o caráter dualista no contexto dos mitos cosmogônicos egípcio. Conforme Araújo a mão de Atum foi o princípio feminino que possibilitou a cópula, propiciando a criação (ARAÚJO, 2000, p.37-38). Porém, em outra visão poderíamos dizer que, no momento do ato criacionista de Atum, a sua boca teria sido o princípio feminino. Pois através de sua boca a divindade Atum fez acontecer uma espécie de auto fecundação, após o ato da masturbação, o deus colheu certa quantidade de seu fluido sexual e o leva em direção a sua boca, o qual é engolido e o pôs para fora em forma de duas divindades.

Características como dualidade, o hermafroditismo, a bissexualidade, a masturbação ao modelo atúnico e a cópulas, estão presentes em varias divindades do Egito (ARAÚJO, 2000, p.35-48). Vemos em fragmento de textos, que outros deuses são invocados pelos sacerdotes a fazerem ações tal como os deuses da criação. Como exemplo: “O Nilo corre

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

como seu suor vivo e fecunda os campos. Ele agita o seu falo para inundar as duas terras com aquilo que ele criou”.⁸

Prosseguindo o estudo do mito oriundo de Heliópolis, após terem nascido de Atum, os deuses Shu e Tefnut (o primeiro era o deus ar e o segundo umidade), entram em ação de cópula. Sabemos que os elementos ar e umidade são dois fatores de constituição da terra. Nesse instante aparece nos relatos, que os dois procriaram outras formas de seres divinos, aqui novamente o sexo vai ser um processo primordial para a origem da vida, como Shu relata a sua origem:

Cresci em suas pernas, vim a existir em seus braços, criei o espaço em seu corpo.⁹ E não fui feito em um corpo, nem amalgamado em um ovo, nem concebido em um ventre, meu pai Atum esscarrou-me num escarro de sua boca.¹⁰

Estes novos seres viventes procriam, entre si, outro par de deuses. Finalmente de Shu e Tefnut, nascem o deus Geb, o deus terra e sua irmã Nut, deusa céu. Que, por conseguinte foram criados numa espécie de abraço “erótico”, num coito envolvente, nasceram em pleno ato de cópula, só separado pelo seu pai Shu, o ar que separa o céu (firmamento) da terra. Em alguns relatos da mitologia do Egito faraônico, como é notório que entre os divinos existia o incesto entre irmão, mas também a relatos de incesto de filho e mãe. Neste caso é para a garantia do poder:

Segundo um relato tardio, Shu, filho de Ra-Harakhty, reinava em Mênfis, mas após uma revolta retirou-se e subiu ao céu, deixando na terra sua companheira Tefnut à força. Por decência o gravador deixou em branco o nome do violador divino, mas tratava-se de Geb. Esse incesto provocaria catástrofes naturais, mas assegurou a legitimidade do poder de Geb. (naos de Ismailia). (TRAUNCKER, 1995, p.83).

⁸ Hino a Sobek em Kom Omo, 1-2, em André Barucq e François Daumas, o.c., p. 431.

⁹ Capítulos 75 -80, dos textos dos sarcófagos.

¹⁰ Ibidem.

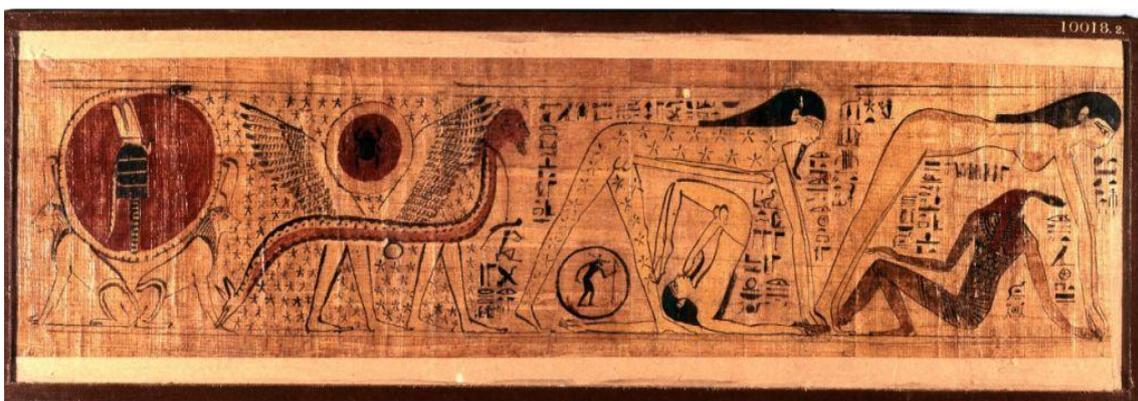


Figura 3 - Papiro de Londres 10018. Novo Império.¹¹



Figura 4 - Par divino, gerado Chu e Tefnut. Nut em cima e geb em baixo. Novo Império.

Fonte: Papiro de Londres 10018 no British Museum.

Não só da disputa pelo poder se constituía o meio das divindades egípcias. Existem outros relatos que ressaltam toda a trama e conflito, muitas vezes complexos. Novamente o ato sexual vai entrar em cena na mitologia egípcia antiga. Os mitos da época relatam que o senhor do universo proibiu a cópula entre os deuses, mesmo assim, os deuses Geb e Nut se encontravam unidos desde o seu nascimento, em pleno ato sexual:

O Senhor do universo proibiu-lhes qualquer relação sexual e quando soube que Nut estava grávida, ainda mais se tratando de quíntuplos, ordenou a Shu que separasse os amantes fogosos e decretou que Nut não poderia pôr no mundo nenhuma criança, durante nenhum dia do ano... Tot interveio... Dotou o ano de cinco dias suplementares,... Foi assim que nasceram Osíris, Ísis, Seth e Néftis e Hórus... (NOBLECOURT, 1994, p.39).

¹¹“Uma versão arrojada da criação protagonizada por Atum de Heliópolis. O demiurgo em posse acrobática recorre à autofelação para engolir o sêmen de onde, através do cuspo e do escarro, sairão Chu e Tefnut”. (ARAÚJO, Luís M. *Estudos sobre o erotismo do Egito Antigo*. 2 ed. Lisboa: Colebri, 2000. p 37).

OSÍRIS E ÍSIS: A RECONSTITUIÇÃO DO FALO DIVINO

Esta é a terceira geração de pares divinos, nesta etapa do mito, que acontecerá no plano terreno, serão os deuses de organização do plano divino. É o quarteto de deuses mais singulares em todo o Egito Antigo. Osíris, sua irmã e esposa Ísis, os outros dois irmãos que também formam o casal são; Seth e sua esposa e irmã Néftis, sendo esta última de função mais apagada se comparada a sua irmã Ísis (MYSLIWIEC, 2004, p.55-56).

Porém há relatos de que Osíris teve um envolvimento secreto com a outra deusa, a sua irmã Néftis, esposa de Seth, o estéril. E desta cópula nasceu o deus Anúbis.¹² Anúbis foi abandonado por sua mãe que temia a ira de Seth, a criança acabou sendo encontrada e cuidada por Ísis. Isso fez aumentar ainda mais a rivalidade que existia entre Osíris e Seth pelo poder no Egito (NOBLECOURT, 1994, p.40).

Outra característica que se pode nos perceber entre os primeiros casais divinos são os relatos de bigamia. Mas, a partir da terceira geração de deuses, é possível ver que quanto mais aumentava o número de divindades, as tentações do mundo terreno se atrelam aos divinos, como é o caso de Seth, divindade criada para sua esposa Néftis. Porém não foi o suficiente, Seth logo tratou de desposar outras “amantes”; eram Anat e Astarté. (MEEKS, 1996, p.105).

Já Osíris e Isis formaram o casal mais emblemático de todos os contos mitológicos espalhados pelo Egito Antigo. Existem vários relatos que contam o mito destas divindades. Além dos relatos descritos pelos próprios egípcios, existem os escritos de Plutarco. Nestes relatos existe uma ordem semelhante, apenas divergindo no final da narrativa (JAMES, 1978, p.22).

Esta lenda inicia no momento da sua criação no mundo, quando já no ventre, Osíris e Isis se amavam. Ao nascer Seth casou-se com Néftis e Osíris com Ísis, porém Osíris foi eleito rei da terra. Seth, sentido inveja do irmão e tramou logo o fim da vida do irmão. Este foi colocado dentro de um caixão e jogado ao Nilo, Ísis encontrou Osíris, mas Seth despedaçou o corpo de seu irmão e o espalha por várias localidades do Egito (JAMES, 1978, p. 30).

Ísis procurou as partes do corpo de seu esposo por todo o reino, auxiliada por sua irmã Néftis, a esposa de Seth. Neste ponto nos textos se contradizem, alguns relatos, a deusa Ísis havia resgatado todas as partes do corpo de Osíris, menos o seu falo, o qual foi engolido por um peixe oxirrinco. A magia desta deusa logo substituiu o falo de Osíris, o que possibilitou a cópula em que Hórus fosse concebido por Ísis e Osíris. (NOBLECOURT, 1994, p.42-43).

¹² Conhecido como o deus do funeral.

Mais uma vez foi necessário um casal de divindades para procriarem outros seres. Mesmo existindo algumas divergências para com os relatos, este mito de Osíris e Isis retrata todas as contendas que envolviam a corte real do Egito Antigo. Todas as intrigas pelo poder, a necessidade para se estabelecer à hereditariedade da família real. Fica claro em meio aos relatos, que o plano terrestre é uma representação em pequena escala do plano divino. Contudo o mundo terreno se espelha no mundo divino, mas a classe que mais seguirá essa regra será a da realeza egípcia, a qual tentava recriar os passos das realezas divinas. Assim como os deuses se casavam com seus primogênitos, os faraós do Egito faziam o mesmo, pois garantiam através do ato sexual a sucessão e perpetuação da família no comando do Egito. Abarcaresmo agora o mito sobre as contendas de Seth e Hórus.

SETH E HÓRUS: A QUESTÃO DO HOMOERÓTISMO EGÍPCIO

A busca pela sucessão ao trono foi tão fervorosamente existente durante o Egito Antigo, vai também aparecer em meio aos deuses. O primeiro mito que já foi descrito no parágrafo anterior vai tratar justamente das disputas palacianas pelos poder, os deuses confabulavam entre si na busca pela autoridade do Egito.

Um mito que se semelha ao mundo das vicissitudes do mundo terreno é o mito que narra as contendas entre os deuses Seth e o filho de Ísis e Osíris, Hórus. Ele vai vingar a morte de seu pai, travando vários embates com Seth, para legitimar seu direito ao trono do Egito, pois ambos alegavam serem os legítimos herdeiros ao trono Egito, já que Osíris estaria reinado no submundo, tornando-se o deus dos mortos.

Após varias disputas pelo trono sagrado do Egito. Seth convida Hórus a ir a sua casa para fazerem as pazes:

Set a Hórus - Vem, passemos um dia feliz em minha casa.¹³

Hórus a Set – Eu irei, eu irei.¹⁴

Ao anoitecer prepara-se uma cama para eles e deitam-se juntos. De noite Seth fica com o pênis ereto e penetra-o nas coxas de Hórus. Então Hórus põe suas mãos entre as coxas e colhe o esperma de Seth. Em seguida Hórus vai contar (o sucedido) à sua mãe Ísis.¹⁵

¹³ Papiro Chester Beatt I, época do reinado de Ramessés V.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

Este trecho do papiro de Chester Beatt nos esclarece como tal situação era percebida na sociedade egípcia da Antiguidade. Isso não quer afirmar que o homoerotismo era encarado como algo comum, mas também não se pode interpretar como um ato totalmente repugnante, dependendo apenas do contexto em que o ato sexual ocorrera. Os valores que existiam no Egito Antigo eram de uma enorme complexidade, para melhor captar estes valores e preciso lançar mãos de nossa visão ocidental e tentar compreender a historicidade do período que aqui e o Egito Antigo.

Continuando este mito, o próximo trecho vai nos fazer entender melhor como era encarada essa situação do homoerotismo:

Hórus a Ísis – Vem, minha mãe Ísis, vem e vê o que Set me fez! Ele abre a mão e mostra-lhe o esperma de Set, ela dá um grito, apanha sua faca, corta a mão (de Hórus) e lança-a na água. Então faz nova mão para ele. E ele pega uma porção de unguento perfumado e passa-o no pênis de Hórus. Ela faz (assim) com que (o pênis) fique ereto, coloca-o sobre um pote e (ao ejacular) deixa seu esperma escorrer ali. Pela manhã Ísis vai com o esperma de Hórus à horta de Set.¹⁶

Agora nessa fase da mitologia “Das contendias de Hórus e Seth”, a mãe de Hórus sabendo do significado daquele ato, num eventual julgamento em um tribunal, tratou logo de fazer algo que invertesse aquela situação. Ísis foi logo ao servo de Seth e perguntou-lhe qual era o legume que Seth se alimentava, o hortelão disse que era alface:

Então Ísis esparge o esperma de Hórus nele. (depois) Set chega, conforme sua rotina diária, e de habito comeu alface. Por isso ele fica grávido com o esperma de Hórus. Então Set procura Hórus.¹⁷

Continuando o relato do papiro, podemos compreender como era percebido o tratamento para com as ações de homoerotismo entre os deuses do Egito Antigo: “(Seth a Hórus) – vamos, apressemo-nos para que eu possa discutir contigo no tribunal! Hórus a Set – Eu irei, eu irei”.¹⁸

Chegando ao tribunal, o mito contido no papiro de Chester Beatt, transmite a importância de no momento de um ato sexual entre dois seres de mesmo sexo, aquele que fez o papel do macho não seria tratado com repugnância. Mas para aquele que fez o papel de

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

fêmea no coito homoerótico, no caso do Egito Antigo, era o que recebia o falo e o sêmen, ficando assim grávido como uma fêmea. Pois como se sabe só o princípio masculino poderia governar o Egito.

É justamente sabendo disto que Seth o utiliza contra Hórus. Porém Ísis havia retirado o sêmen de Seth em Hórus e feito com que Seth engolissem os fluidos sexuais de Hórus. Seth alegaria em vão que havia agido como macho para com Hórus.

Hórus e Set chagam ao tribunal apresentando-se perante da “grande Enéada”:

Enéada – falem!¹⁹

Set – que a função de soberano, me seja dada, pois quanto a Hórus, que aqui está, agi como um homem com ele!²⁰

Então a Enéada se alvoroça e (todos os deuses) cospem no rosto de Hórus. Mas Hórus ri-se deles e faz um juramento pelo deus.²¹

Hórus – O que Set diz e mentira. Que o esperma de Set seja chamado e veremos de onde responde. E depois que o meu (também) seja chamado e veremos de onde responde.²²

Na continuação desta narrativa, o deus Toth é chamado para verificar de onde respondem os sêmens de Hórus e de Seth. O deste último responde das águas enquanto o do primeiro fala de dentro da barriga de Seth. Este pelo fato de ter agido tal como uma fêmea perderia a oportunidade de comandar o Egito.

Isso não quer dizer que o homoerotismo no Egito Antigo era percebido como algo pecaminoso, pois nada ocorreram com as duas divindades mencionadas acima. Apenas aquele que tinha tomado atitude de fêmea não poderia reinar no Egito. É sabido que no Egito da época dos Faraós, o indivíduo para governar o “Kemi”, deveria ser um macho ou pelo menos se comportar com tal para ter acesso ao trono real do Egito Antigo, além de pertencer e ser primogênito da realeza dominante.

Terminamos aqui nossa breve análise de compreensão do sexo no patamar divino e passemos agora para o plano humano, já compreendemos os jogos sexuais dos deuses, agora penetraremos no mundo das vivências sexuais e cotidianas da sociedade egípcias, não esquecendo que esta separação é apenas um recurso didático, pois a presença e a influências

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

da religião e dos deuses permeiam todos os aspectos cotidianos e das práticas sexuais. E para iniciar esta abordagem, faremos uso do enigmático Papiro Erótico de Turim.

O CASO PAPIRO ERÓTICO DE TURIM

Para se ter uma melhor compreensão sobre o papiro é necessário um breve entendimento da arte egípcia, pois estamos lidando com um padrão de composição. Embora a sátira inverta algumas coisas, é possível descobrir de onde o artesão retirou suas referências para servir de molde na elaboração das cenas deste papiro. Hoje, sabemos por que os estilos dos desenhos, relevos e pinturas não tiveram grandes modificações, foi devido à forma como eram produzidas, como explica o historiador John Baines:

Relevos e pinturas dependiam muitos dos desenhos preliminares, preparados de acordo com traços de orientação ou, a partir do Império Médio, dentro de grelhas quadriculadas. As grelhas eram também desenhadas sobre obras já existentes, para facilitar a cópia. (BAINES, 1996).

Outro aspecto que não se pode deixar de ser comentado é a lei egípcia da frontalidade²³, já que os relevos, desenhos e pinturas seguiam esse padrão, em que os humanos e deuses eram desenhados quase sempre de perfil, pois, na estética egípcia, desenhava-se sempre a figura humana com seu lado considerado mais belo, ou alguma parte de seu corpo que o identificasse. Mesmo sendo desenhado de perfil, os olhos e umbigos eram desenhados de frente, assim como os ombros, mas as cabeças, os braços e as pernas permaneciam de perfil. Tudo isto para se manter a visão de beleza que os antigos egípcios concebiam. A realidade era representada do jeito que os egípcios a imaginavam e não como outras civilizações faziam sempre preocupadas com as perspectivas.

Os estudos das representações são necessários no que se refere às análises feitas nas iconografias egípcias, pois de acordo com a autora Denise Jodelet:

De fato, representar ou se representar corresponde a um ato de pensamento pelo qual um sujeito se reporta a um objeto. Este pode ser tanto uma pessoa, quanto uma coisa, um acontecimento material, psíquico ou social, um fenômeno natural, uma idéia, uma teoria etc.; pode ser tanto real quanto imaginário ou mítico, mas é sempre necessário. (JODELET, 2001, p.22).

²³ Os egípcios pintavam e desenhavam as pessoas em perfil, pois perceberam que cada pessoa possuía um lado do corpo mais belo que o outro.

Sabemos que as cenas representadas no Papiro Erótico de Turim, na figura 5, se passa dentro de uma casa, devido a disposição das imagens e de alguns objetos serem semelhantes aos verificados dentro das casa de Deir el-Medina e, outras nos remete às cenas representadas nos painéis funerários das tumbas privadas no cemitério da vila.

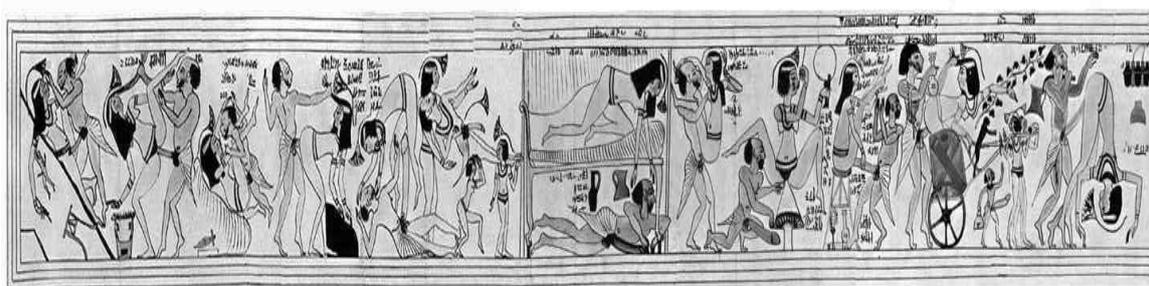


Figura 5 - Papiro Erótico de Turim.

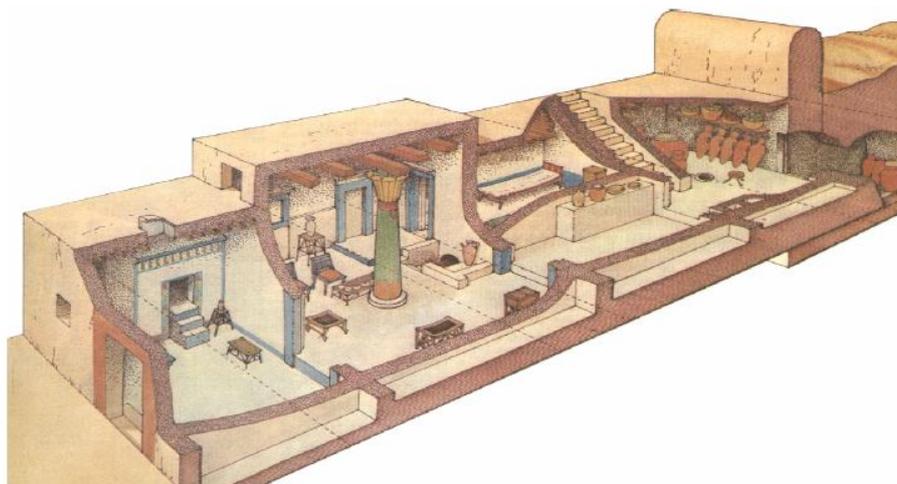


Figura 6 - Reconstrução de uma casa em Deir el-Medina. OLIVEIRA, H. *Mãe, filha, esposa, irmã. Um estudo iconográfico acerca da condição da mulher no Egito durante a XIX Dinastia (1307-1196 a.C.). O caso de Deir el-Medina.* Tese (Programa de Pós-graduação em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.p.78.



Figura 7 - Papiro Erótico de Turim. Deir el-Medina. Novo Império.

Nestas primeiras cenas do papiro, na figura 7, observaremos alguns aspectos da vida cotidiana em Deir el-Medina, a questão da religião. Primeiro, temos uma imagem de uma mulher inclinada em um ângulo de 45 graus, na mesma posição do deus Osíris, encontrada na representação desta divindade em tumbas reais do Novo Império, como podemos ver na figura 7. Curiosamente, aqui vemos uma inversão de papéis uma vez que é a mulher quem ocupa o lugar sagrado da divindade masculina. Sabemos que em Deir el-Medina a mulher tinha alguns “direitos”, como por exemplo, o do divórcio, ficar com os bens do marido, até em alguns casos tomar conta do trabalho do esposo em caso da ausência deste. No entanto, mesmo possuindo o título de “senhora da casa”, quem era o chefe da família era o homem e somente o princípio masculino é que poderia ser representado na forma de Osíris.



Figura 8 - Papiro funerário pertencente à Her-uben. Novo Império. Museu Egípcio do Cairo.



Figura 9 - Óstraco de Deir el-Medina. Novo Império. (Museu Egípcio de Turim)

A cena da figura 8 é de um papiro funerário pertencente à Her-uben, como parte de seu guia para o “além” (livro dos mortos). A cena representa o grande deus Osíris despertado pelo seu próprio poder criador em seu túmulo no submundo. Osíris está firmemente ancorado pela serpente abissal.²⁴ Enquanto uma imagem tão sugestiva do sexo masculino pode parecer surpreendente, neste caso (já que o falecido é uma mulher), após os ritos funerários cada indivíduo morto possuía as mesmas possibilidades de renascimento na vida após a morte. Mesmo sendo o morto uma mulher a imagem que representa o renascimento é a de Osíris.

Outras cenas contidas no papiro nos remetem às representações dos banquetes, festas que faziam parte do espaço vivenciado dos egípcios. Nas representações podemos verificar a existência de mulheres tocando instrumentos musicais, dançando e fazendo acrobacias. Vemos uma acrobata representada em um óstraco encontrado na vila, na figura 9. Os

²⁴ Serpente que simboliza para os egípcios as profundezas no pós-morte.

banquetes representados nas paredes das tumbas são uma parte do cotidiano que o morto desejasse ver realizada na sua vida após a morte.

As dançarinas, as músicas, os cânticos e as oferendas eram destinados ao casal, senhores da casa onde ocorre ocorria o banquete. (BRANCAGLION, 1999, p.118). Nas cenas abaixo vemos fragmentos das representações em banquetes das tumbas de Najt e Nebamon, e um desenho de óstraco de Deir el-Medina.

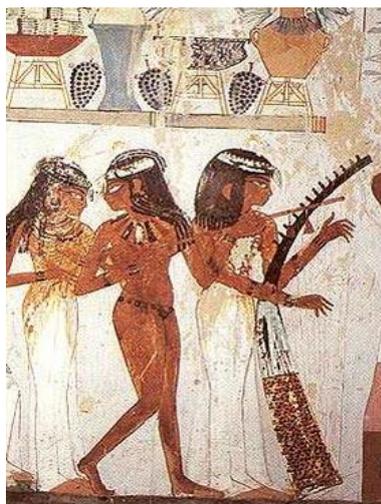


Figura 10 - Musicistas desenhadas na tumba de Najt. Novo Império.



Figura 11 - Desenho de tocadora de instrumento musical. Óstraco de Deir el-Medina, XIX dinastia. (museu egípcio de berlin).

Fonte: ARAÚJO, Luís M. *Estudos sobre o erotismo do Egito Antigo*. Lisboa: Colibri, 1995.

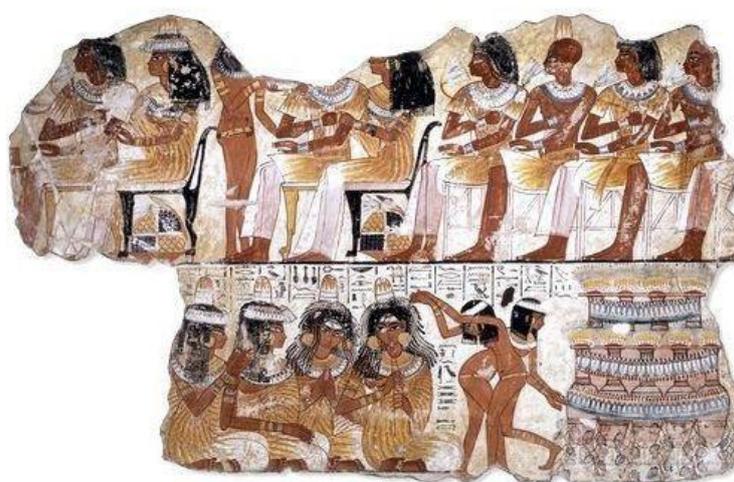


Figura 12 - Pintura de fragmento de afresco. Túmulo de Nebamon. Tebas, Novo Império XVIII dinastia. (Museu Britânico).

As mulheres retratadas no Papiro Erótico de Turim colocaram seus instrumentos musicais no piso da casa enquanto realizam o ato sexual com seu parceiro, formando assim, um dos doze casais da cena. Em vez de cantar, dançar e fazer acrobacias, para entreter o casal dono casa, como vemos nas figuras 10 e 11, estas mulheres passam a fazer parte dos personagens principais dessas representações. Tanto no papiro quanto nas imagens de banquetes existe a mobília em comum, outro ponto semelhante são as ânforas para depósito de bebidas.



Figura 13 - Ânforas para os depósitos de bebidas.

Tumba do arquiteto Kha em Deir el-Medina. Novo Império.

A cerveja era a bebida mais comum em Deir el-Medina, pois o vinho, assim como a carne bovina, eram produtos mais caros, consumidos pelos artesãos com mais prestígio sociais²⁵ da vila, ou distribuídos quando da comemoração dos anos de reinados dos faraós (durante a Festa Sed). A bebida era sagrada, pois os deuses apreciavam estas oferendas, e os vivos queriam que este líquido estivesse presente na sua vida cotidiana no além. Por isso, ânforas eram colocadas nas tumbas privadas, como podemos ver exemplos na Tumba do arquiteto real Kha, na figura 13, nobre morador da vila. Estas também aparecem representadas nas paredes das tumbas.

²⁵ Os nobres da vila eram aqueles que detinham cargos administrativos e religiosos mais elevados que os simples artesãos (escultores, pintores, desenhistas etc.), como era o caso do escriba da tumba que era encarregado dos registros das atividades diárias e os chefes das equipes de artesãos.



Figura 14 - Papiro Erótico de Turim.

Nesta parte do Papiro Erótico de Turim da figura 14, temos dois momentos que foram satirizados: um relativo ao casal divino Geb e Nut e o outro relativo a Osíris e Ísis. Em relação ao segundo momento, a cena nos remete ao momento da mitologia egípcia em que Osíris foi mumificado e colocado sobre uma cama, tendo seu falo reconstituído magicamente em posição ereta, para que a união sexual ali ocorresse e gerasse um filho herdeiro.²⁶ Na imagem do papiro temos justamente o oposto, temos um homem (Osíris) que deveria estar deitado sobre a cama, aparece em baixo e com seu órgão genital não ereto, impossibilitando assim, a consumação do ato sexual, e conseqüentemente, a procriação divina.

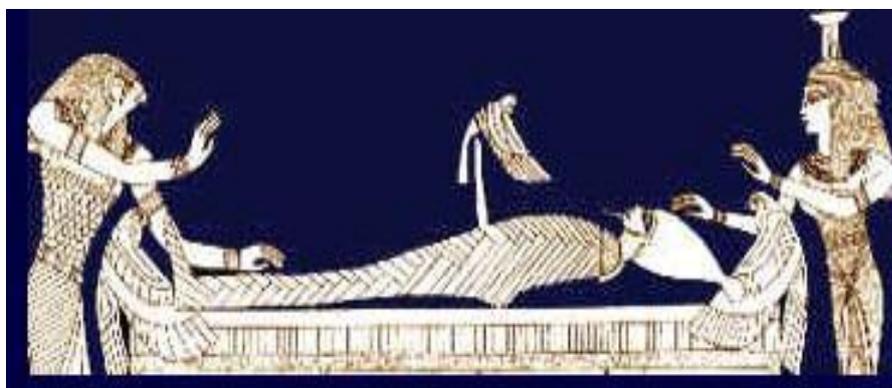


Figura 15 - Esboço de um alto-relevo que também mostra o momento do ato sexual do casal Ísis e Osíris (aqui Ísis pousa sobre o corpo mumificado de Osíris na forma de um milhafre, uma espécie de falcão).

Fonte: ANTELME, R. S; ROSSIN, S. *Sacred Sexuality in Ancient Egypt*:

The erotic secret of forbidden papyru. Vermont: Inner Traditions International, 1999. p.17.

A infertilidade no cotidiano de Deir el-Medina era algo bastante temido, tanto para os homens, quanto para as mulheres. Não ser fértil na vila poderia levar a um divórcio ou anulação da união do casal. O homem não fértil ou impotente era algo muito grave, pois este ao morrer dependeria de um filho que perpetuasse sua memória, levando oferendas e fazendo

²⁶ O falo de Osíris foi perdido durante as contendas com seu irmão Seth pela disputa pelo trono egípcio, este despedaçou o corpo de Osíris, espalhando as várias partes de seu corpo por todo Egito.

ritos em sua tumba. Com estes procedimentos o morto não teria seu nome esquecido, e nem sua história.

Voltando ao assunto sobre as casas em Deir el-Medina, sabemos que o mobiliário doméstico era caro e somente arquitetos, chefes de equipes, sacerdotes, escribas e capatazes, que formavam um grupo nobre dentro da vila (VALBELLE, 1985, p.121-122), podiam ter artigos de luxo como camas, por exemplo. O restante dos artesãos dormia em esteiras sobre o piso, ou dormiam no teto das casas, por onde subiam por escadas (VALBELLE, 1985, p. 118-120). Em várias casas em Deir el-Medina temos uma outra estrutura que ficava localizada logo no primeiro compartimento, chamada de camas elevadas. De acordo com Michelle Lesley Brooker, as camas elevadas em Deir el-Medina tinham a seguinte função:

The ancestors were seen as influential in the everyday lives of the people at Deir el-Medina, and they recognized that they too would become a deceased ancestor someday. The construction of the elevated bed for the ancestors therefore was not only dedicated to first deceased family members, but would also benefit, and be used by, each future family generation. When the homeowner entered the afterlife, this structure could be therefore used by their children, and their children's children for the dedication, worship and offerings to the deceased. This conveys the belief of an ancient Egyptian, that life was a preparation for death. (BROOKER, 2009, p.132).

Os antepassados dos moradores das casas eram considerados por estes como seres poderosos e que se fossem agradados com oferendas e ritos, trariam boa sorte para casa. Agradando o morto com oferendas e cultos, os moradores que dormissem ali tinham o sentimento de proteção do antepassado. Mesmo as camas comuns, como aquelas que vemos na figura 16, encontradas nas casas da vila, também transmitiam a ideia de proteção e o abrigo que os artesãos tinham em relação as suas casas.



Figura 16 - Foto da cama elevada no sítio arqueológico de Deir el-Medina



Figura 17 - Cama de Kha. XVIII Dinastia. 1428-1351 a.C. (Museu Egípcio de Turim)

A cama, assim como a casa, é o espaço de abrigo na vida humana, segundo Ballnow: “por toda parte a cama confere, com seu calor e seu caráter protetor, um sentimento de paz e abrigo ao homem” (BOLLNOW, 2008, p.179). Para os artesãos o sentimento de paz e abrigo vinha justamente pela proteção dos seus antepassados que os abrigavam e os protegiam do espaço externo.

Passamos agora para as próximas cenas do papiro na figura 18. Trataremos de outros objetos do espaço vivenciado, seriam os acessórios de beleza e outras mobílias existentes nas habitações de Deir el-Medina. Em relação aos objetos de beleza temos a representação de uma mulher se maquiando em frente a um espelho.

A maquiagem servia tanto para o embelezamento e sedução, quanto para a proteção, em alguns casos. Os espelhos estavam ligados à divindade Hathor, a deusa associada à vaca, animal símbolo da fertilidade e que também era uma divindade detentora de várias características como protetora da beleza, da bebida, da música e da sexualidade, da maternidade, do matrimônio etc. O espelho que a mulher segura, na figura 18, ao centro, nos faz referência à deusa Hathor, mas outros elementos que percebemos no papiro como todo, nos remete as estas características desta deusa, como a referência à bebida ou embriaguez (ânforas); a beleza (o espelho e a maquiagem); a música (a harpa e o sistro)²⁷ e a própria sexualidade.

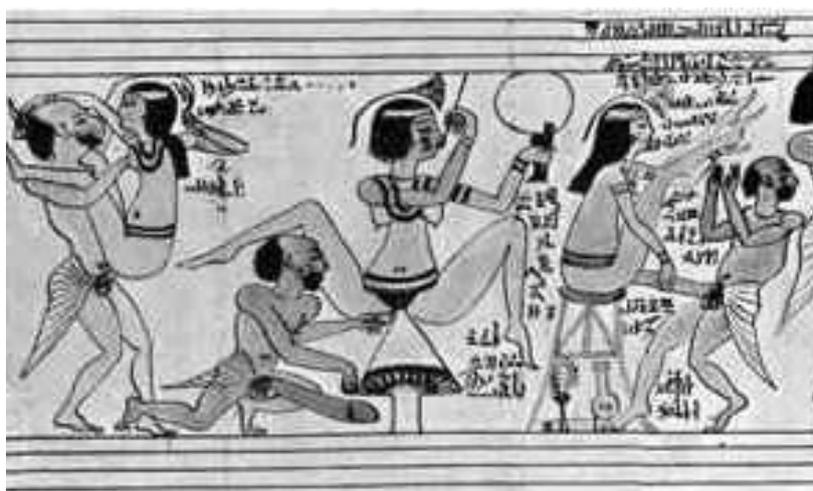


Figura 18 - Papiro Erótico de Turim, dama se maquiando.

²⁷ Sistro era uma espécie de instrumento musical, um chocalho que era utilizado nos cultos à deusa Hathor.



Figura 19 - caixa de maquiagem da Tumba De Kha, XVIII dinastia, Novo Império.



Figura 20 - cama, bancos, caixas e jarras. Tumba de Kha, XVIII dinastia, Novo Império.



Figura 21: Peruca da Merit esposa de Kha. Tumba de Kha, XVIII dinastia, Novo Império.

Dentre outros objetos que percebemos nas cenas do Papiro Erótico de Turim, estão os acessórios utilizados pelas mulheres que por estarem portando jóias, de acordo com o padrão iconográfico egípcio, indica que são nobres. Além das jóias, as mulheres usam duas peças que fazem referência à questão da sexualidade, a peruca, como as da figura 21, e o cinto de conchas. Ambos são elementos da sexualidade e fertilidade egípcio, tudo que se referia aos cabelos tinha conotação sexual. Outra característica de teor sexual é a presença da flor-de-lótus – que aparece nas cabeças de todas as mulheres no papiro e em várias tumbas particulares, temos também retratadas nas cenas dos banquetes, mulheres cheirando estas flores, que tinham propriedades narcóticas. E ainda, nas ultimas cenas do papiro, na figura 22 abaixo, temos a representação de um macaco que, segundo Lisa Manniche, é um animal de estimação da senhora. Ele é retratado nas cenas de banquetes e muitas das interpretações são eróticas (MANNICHE, 1987, p.41-43).

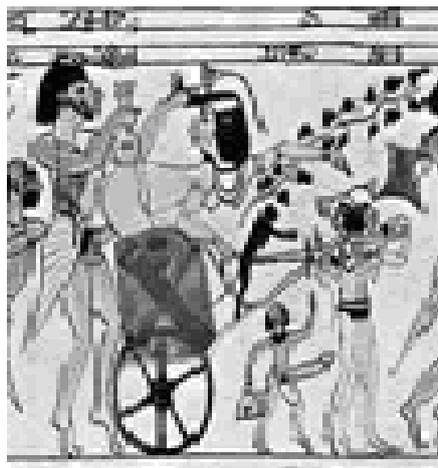


figura 22: Papiro Erótico de Turim

EROTISMO NAS REPRESENTAÇÕES ICONOGRÁFICAS DOS BANQUETES PRIVADOS

Estudaremos agora as representações existentes nas tumbas particulares dos artesãos egípcios que viveram na Vila Deir el-Medina, as imagens retratadas nestes túmulos são de temáticas de banquetes, nelas podem ser identificadas vários elementos da sexualidade egípcia. Características eróticas que também contém a presença sempre constante de princípios religiosos e divinos. Mostraremos neste momento os elementos de composição nas cenas de banquetes fúnebres, como as dançarinas, cantoras musicistas e acrobatas etc.

Existem imagens de dança em várias tumbas privadas no Egito, cenas de ritos e festas, na maioria das vezes têm mulheres dançando. Sempre estão vestidas com roupas para cada ocasião, mas um detalhe é sempre comum nas pinturas de dançarinas egípcias antigas, elas sempre estão desenhadas elegantemente ou mostrando todo o erotismo que os antigos egípcios idealizavam na mulher dançarina. Essas mulheres usavam roupas coladas, transparentes ou apenas um cinturão de conchas, como já foi visto nas imagens das dançarinas da tumba de Nebamon.



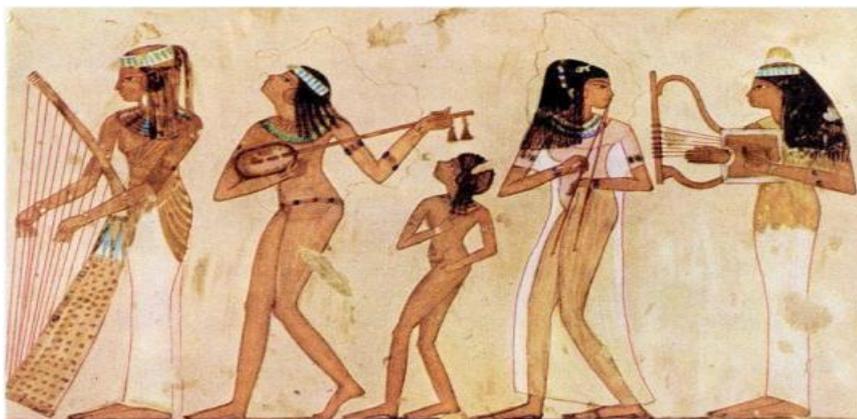
Figura 23 - Acrobatas egípcias. Templo de Karnak.
Novo Império.

Na figura 23 temos outra imagem, agora com um grupo de acrobatas, feita em alto relevo do templo de Karnak, nesta cena vê toda ação da coreografia.

Seguindo o mesmo padrão de beleza da iconografia, veremos adiante várias outras pinturas de tocadoras de instrumentos musicais, usando seus vestidos colados, como se estivessem em tubos. Mesmo não sendo transparentes como outros vestidos que apareceu anteriormente, o artista tomou todo cuidado para mostrar todas as curvas das egípcias, proporcionando um erotismo velado. Na imagem a seguir temos uma tocadora de instrumento musical, portando uma tatuagem do Deus Bés em uma de suas coxas, segurando um instrumento musical e com um macaco ao seu lado. Tanto o deus Bés quanto o macaco carregam consigo todo um simbolismo da sexualidade egípcia.



Figura 24 - Museu de antiguidades de Leiden, tocadora de instrumento musical,
Portando a tatuagem do deus Bés nas coxas.



Figura

túmulo egípcia, mulheres musicas do Egito antigo.

25 - Pintura de

Fonte: <http://www.fascinioegito.sh06.com/instrume.htm>

Na figura acima vemos um grupo de mulheres tocando instrumentos musicais, umas usando roupas coladas com um dos seios à mostra, outra com vestidos transparentes, e outra só usando apenas cintos de conchas. Utilizando sempre suas perucas com seus cones de cera perfumados. Na cena abaixo, figura 26 vemos um desenho em óstraco de uma jovem musicista egípcia, desenhada com o rosto de perfil e os dois seios de frente, ela esta usando peruca e acima de sua cabeça a flor de lótus, usando apenas uma fita na cintura: como comenta o egiptólogo Manuel Araújo:

Jovens servidoras nuas com uma fiada de contas simples ornando a cintura. O costume é, porém muito antigo: adornos semelhantes, por vezes de uma grande riqueza, têm sido encontrados em túmulos de épocas anteriores... (ARAÚJO, 2000).



Figura 26 - Desenho de tocadora de instrumento musical.
Óstraco de Deir el-Medina, XIX dinastia. (museu egípcio de berlin).

Fonte: ARAÚJO, Luís M. *Estudos sobre o erotismo do Egito Antigo*. Lisboa: Colibri, 1995.

Nas imagens a seguir temos representações de grupos musicais em três tumbas diferentes, a primeira extraída da tumba de Rejmire, a segunda da tumba de Nakht e por fim as famosas imagens de representações de tumba de Nebamom. Sabemos que estes grupos musicais eram compostos pelas acrobatas, dançarinas, musicistas e cantoras. Segundo Brancaglione é possível estes grupos musicistas de mulheres fossem independentes do santuário e trabalhasse como “confraria profissional” (BRANCAGLIONE, 1999, p.148), com forte ligação com a deusa Hathor.²⁸ Nas figuras a baixo vemos instrumentistas tocando seus instrumentos musicais.

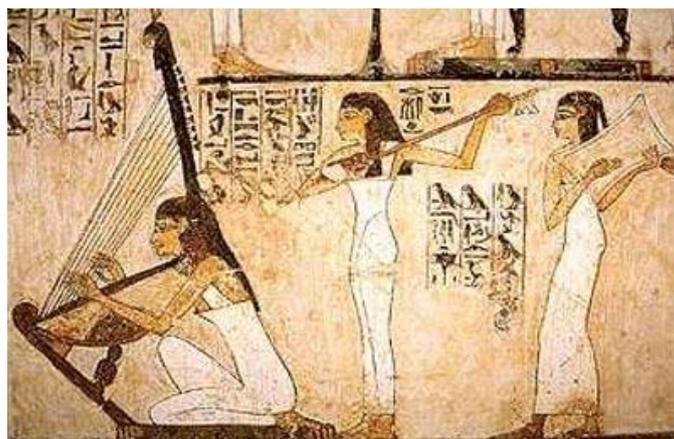


Figura 27 - Tumba de Rejmire – vizir de Tebas, reinado de Tutmés III-Amenhotep II.
Novo Império.

²⁸ Deusa da dança, da festa, música, amor, bebida etc. (WILKINSON, R. H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 2003. p. 139-144).

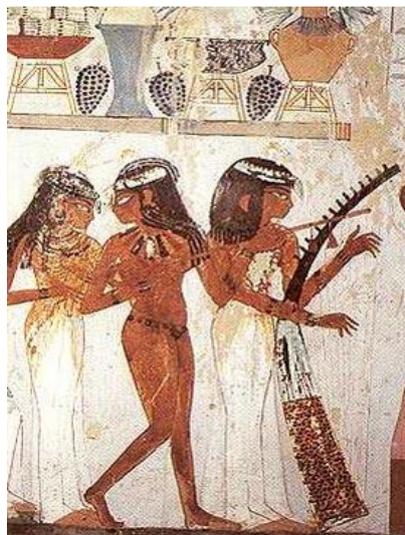


Figura 28 - Músicas desenhadas na tumba de Nakht,
Período de Tutmés IV – 1419-1386 a.C.
Novo Império.

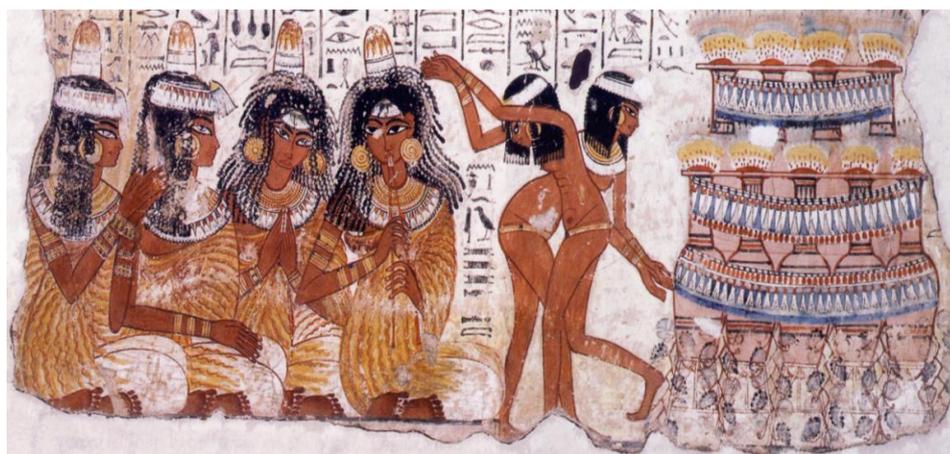


Figura 29 - Fragmento da tumba do nobre Nebabom

Fonte: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=37986.jpg&retpage=1517

8

Uma prova da ligação dos grupos musicais com a sexualidade não vem somente pelo fato de fazerem culto à deusa Hathor, podemos detectar isso pela própria iconografia, como, por exemplo, representações dessas dançarinas – musicistas em referência ao sexo ou em práticas de ato sexual diretos (BRANCAGLION, 1999, p.149), a questão da sexualidade e erotismo representadas nas tumbas é uma de suma importância, pois no Egito Antigo, sexo e algo divino, pois somente através do ato sexual que se pode ocorrer a vida. O sexo para os antigos egípcios, é a origem da vida praticada pelos deuses para criar todos os seres vivos, ou seja, para que o morto tivesse a possibilidade de ter a vida no além, era necessário ter em suas

tumbas representações de atos sexuais, ou que simbolizassem a fertilidade, como veremos em duas imagens logo abaixo:



Figura 30 - Deir el-Bahari, Local famoso de culto a deusa Hathor XVII dinastia. (Museu Metropolitano de arte de Nova Iorque).

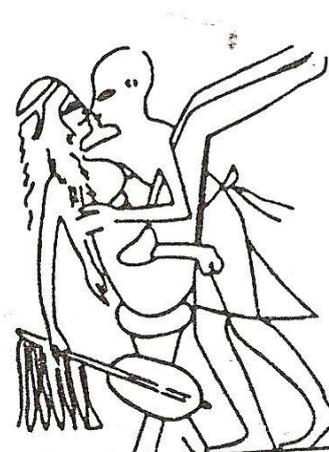


Figura 31 - Arrojado coito com os órgãos sexuais masculinos e femininos configurados em transparência (Tebas, Novo Império).
Fonte: ARAÚJO, Luís M. *Estudos sobre o erotismo do Egito Antigo*. Lisboa: Colibri, 1995.

REFERÊNCIAS

ANTELME, R. S; ROSSIN, S. *Sacred Sexuality in Ancient Egypt: The erotic secret of forbidden papyru*. Vermont: Inner Traditions International, 1999.

ARAÚJO, Emanuel Oliveira. *Escrito para eternidade. A literatura no Egito Faraônico*. UNB; 2000.

ARAÚJO, Luíz M. de. *Estudos Sobre Erotismo No Antigo Egito*. Lisboa: Colibri, 1995.

BAINES, John. *O mundo egípcio: Deuses, templos e faraós*. Madri: Edições Del Prado, v. 1, 1996.

BOLLNOW, Otto Friedrich. *O homem e o espaço*. Trad. Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

BRANCAGLION, Antonio. Jr. *O banquete funerário no Egito Antigo – Tebas e Saqqara: tumbas privadas do Novo Império (1570-1293 a.C.)*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

BROOKER, M. L. *A new approach of identifying the function of the elevated beds at Deir el-Medina*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Institute of Archaeology and Antiquity, The University of Birmingham, 2009.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das religiões*: Lisboa: cosmos, 1997.

ENGEL, Magali. História e sexualidade. In: CARDOSO, Ciro F; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da História: Ensaios de teoria e metodologia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

GRAVES-BROWN, Carolyn. *Dancing for Hathor: Women in Ancient Egypt*. New York: Continuum, 2010.

HERÓDOTOS. *História*. 2 ed. Brasília UNB, 1988.

JAMES, T. H. *Mitos e lendas do Egito Antigo*. 2 ed. São Paulo: Melhoramento, 1978.

JODELET, D. Representações sociais: um domínio em expansão. In: _____. (Org.). *As representações sociais*. Tradução de Lílian Ulup. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

NOBLECOURT, Christiane D. *A mulher no tempo dos Faraós*. São Paulo: Papirus, 1994.

MANNICHE, L. *A vida sexual no Antigo Egito*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987.

MEEKS, Dimitri; FAVARD-MEEKS, Chrstne. *La vida de los dioses egipcios*. Madri: Temas de hoy, 1996.

MYSLIWIEC, K. *Eros on the Nile*. Ithaca: Cornell University Press, 2004.

OLIVEIRA, H. *Mãe, filha, esposa, irmã*. Um estudo iconográfico acerca da condição da mulher no Egito durante a XIX Dinastia (1307-1196 a.C.). O caso de Deir el-Medina. Tese (Programa de Pós-graduação em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

TYLDESLEY, J. *Daughters of Isis: women of Ancient Egypt*. New York: Penguin Books.1995.

TRAUNCKER, Claude. *Os deuses do Egito*. Brasília: UNB, 1995.

VALBELLE, D. "*Les Ouvriers de la Tombe*". Deir el-Medine à la époque Ramesside. Institute Français d'Archéologie Orientale du Caire, 1985.

WILKINSON, R. H. *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 2003.

*A narração como fetiche:
lugares da libertinagem trágica
no romantismo brasileiro*

Lainister de Oliveira Esteves¹

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir as dimensões licenciosas e trágicas da ficção romântica produzida por acadêmicos em meados do século XIX. Serão analisadas as relações entre o horror e a devassidão considerando os espaços privados como lugares de anunciação das histórias macabras, palcos da fetichização das narrativas libertinas.

Palavras-chave: romantismo; horror; libertinagem.

ABSTRACT

The aim of this paper is to discuss the dimensions of the licentious and tragic romantic fiction produced by academics in the mid-nineteenth century. The relations between the horror and debauchery will be analyzed considering private places as spaces of macabre stories annunciation and fetishization.

Keywords: romanticism; horror; libertinism.

¹ Doutorando do PPGHIS da UFRJ. Bolsista do CNPQ.

A ficção romântico-acadêmica novecentista produzida por escritores ligados aos meios universitários e difundida em periódicos editados por estudantes, tais como *O Guaianá*, *O Caiaba*, *O Acayaba*, *Revista da Academia de São Paulo*, *Esboços Literários*, *Fórum Literário*, *Kaleidoscópio*, *Ensaio da Sociedade Brazílica* — todos produzidos em São Paulo entre os anos 1830 e 1860 — tem como traço característico a exploração de uma estética do horror onde a libertinagem assume tons trágicos.

Escritores como Leonel de Alencar, Félix Xavier da Cunha, Américo Lobo, J.F. de Menezes, Américo Basílio Campos, Zoroastro Pamplona, Guimarães Júnior, Padre Francisco Bernardino de Souza, Lindorf E.F. França, F.A da Luz, Franklin Távora, Galvão Bueno, Leo Junius, J.V. Couto de Magalhães e J.V. de Meneses, publicavam constantemente histórias que tinham o prazer terrível da perversão como matéria principal. Além dos acadêmicos, *O Correio Paulistano*, a *Revista Popular* (publicada no Rio de Janeiro) e o *Diário de Pernambuco* são exemplos de veículos que divulgavam textos de jovens escritores devotados ao horror. Obras como *As mulheres perdidas*, de Leo Junius (1858); *Dalmo*, de Figueira Ramos (1862); *Gennesco: vida acadêmica*, de Teodomiro Alves Pereira (1866); e *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo (1855), completam a galeria.

A literatura acadêmica, de tramas misteriosas e orgias que beiram o grotesco, funda-se em uma tradição literária bastante específica, composta de escritores libertinos convertidos em referências legitimadoras que funcionam como suporte dramático para histórias fantásticas nas quais prazeres experimentados dentro da noite ganham corpo na fala de narradores devassos. As aventuras contadas em tavernas escuras, quartos de estudante e salas de jantar falam de prazeres e perigos vividos em outros lugares, nos espaços fechados da narração permanece apenas o fetiche da fala.

1.1 A DRAMATIZAÇÃO DAS REFERÊNCIAS

Em *Macário* — texto de composição híbrida entre o drama e a narrativa ficcional publicado em 1855 e que serve de prólogo a *Noite na taverna* —, Álvares de Azevedo elenca referências literárias que servem para situar a obra, atrelando-a a um repertório específico. Nas palavras iniciais, forja sua própria teoria do drama:

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego — a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Esquilo e Eurípedes — alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele — em Goetz de Berlichingen, Clavijo, Egmont, no episódio da Margarida de Faust — e a outra na simplicidade ática de sua Ifigênia. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do Wallenstein, nos Salteadores, no D. Carlos: estudá-lo-ia ainda na Noiva de Messina com seus coros, com sua tendência à regularidade.

É um tipo talvez novo, que não se parece com o misticismo do teatro de Werner, ou as tragédias teogônicas de OEhlschläger e ainda menos com o de Kotzebue ou o de Victor Hugo e Dumas. (AZEVEDO, 2000, p. 17).

O projeto dramático se estabelece sob bases sólidas, autoridades inegáveis que forneceriam suporte para o surgimento de algo novo. Nesse esforço, ajuda a definir um elenco de referências e de preceitos que estabeleceriam alguns parâmetros estéticos, apontando um caminho de atribuição de sentido a partir da apropriação de referências autorais para ele e para seus contemporâneos. Seu projeto não estaria exclusivamente pautado pela tragédia clássica:

Não: o que eu penso é diverso. É uma grande ideia que talvez nunca realize. É difícil encerrar a torrente de fogo dos anjos decaídos de Milton ou o pântano de sangue e lágrimas do Alighieri dentro do pentâmetro de mármore da tragédia antiga. Contam que a primeira ideia de Milton foi fazer do Paraíso Perdido uma tragédia — um mistério — não sei o quê: não o pôde; o assunto transbordava, crescia; a torrente se tornava num oceano. É difícil marcar o lugar onde para o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto — onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio. — Contudo, deve haver e o há — um limite às expansões do ator, para que não haja exageração, nem degenerem num papel de fera o papel de homem. (AZEVEDO, 2000, p. 117).

O texto assume o caráter de manifesto, estabelecendo elementos para uma literatura assumidamente apaixonada, violenta e desesperada como a vida.

A vida e só a vida! mas a vida tumultuosa, férvida, anelante, às vezes sanguenta — eis o drama. Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim. Iago enganaria o Mouro, trairia Cássio, perderia Desdêmona e desfrutaria a bolsa de Rodrigo. Cássio seria apunhalado na cena. Otelo sufocaria sua Veneziana com o travesseiro,

escondê-la-ia com o cortinado quando entrasse Emília: chamaria sua esposa — a whore — e gabar-se-ia de seu feito. O honest, most honest Iago viria ver a sua vítima, Emília soluçando a mostraria ao demônio; o Africano delirante, doido de amor, doido de a ter morto, morreria beijando os lábios pálidos da Veneziana. Hamlet no cemitério conversaria com os coveiros, ergueria do chão a caveira de Yorick, o truão; Ofélia coroada de flores cantaria insana as baladas obscenas do povo: Laertes apertaria nos braços o cadáver da pobre louca. Orlando no *What you will* penduraria suas rimas de Rosalinda nos arvoredos dos Cevennes. Isto seria tudo assim. Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama — conveniências dramáticas. (AZEVEDO, 2000, p. 117).

Seu drama ideal rasgaria as convenções pela terrível violência do sangue tropical. Seria a manifestação viva da pulgência literária. Seria mais intenso e verdadeiro do que Shakespeare e abriria mão das conveniências dramáticas para destacar as agonias da paixão sem limites. Reconhece, porém, a audácia das ambições para reconhecer os limites de suas hipóteses e reposicionar-se entre os autores que almejava superar.

São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia — como um poema que cisme numa semana de febre — uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa — rápida — que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo. Vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho; como isso o dou, tenham-no por isso. Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: — não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o IX Canto de *D. Juan* a Byron; que fazem escrever *Anunciata* e *O Conto de Antônia* a quem é Hoffmann ou *Fantasio* ao poeta de Namouna. (AZEVEDO, 2000, p. 118).

O quarteto de referências que apresenta ao final desta introdução é bem representativo do grupo de escritores com que almeja filiação. Shakespeare, Byron, Hoffmann e Musset formam uma tradição forjada para as aspirações literárias de Azevedo. Eles constituem o alicerce de seu projeto e são apropriados sob chaves distintas por outros escritores do século

XIX. Shakespeare aparece citado em fala de Macário como se participasse da trama; Romeu e Julieta são convocados e passam a figurar como representações centrais, referências que ajudam a construir os outros personagens.

Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio, com a cabeça romântica ainda doirada do último reflexo do crepúsculo da vida, acordar dos sonhos de noiva no sudário da morte, com os goivos murchos dos finados na frente em vez da coroa nupcial cheirosa da amante de Romeu! Apertá-lo embalde ao seio ardente, banhar-lhe de lágrimas de fogo as faces pálidas, e de beijos os lábios frios, e procurar-lhe insana pelos lábios um derradeiro assomo de vida ou uma gota de veneno para ela. É duro, é triste! é um caso que merece as lágrimas mais doloridas dos olhos. — Mas dói ainda mais fundo acordar dos sonhos esperançosos com o cadáver frio das esperanças sobre o peito! Pobre Penseroso! Amaste um instante que foi tua vida como Julieta e como Romeu e não tiveste a conversa ao luar no jardim de Capuleto, não tremeste nas falas amorosas da primeira noite de amor, e não soubeste que doces que são os beijos da longa despedida, e o pensar que não são as aves da manhã, mas o rouxinol do vale quem gorjeia nas romeiras, que o revérbero de lua branca nas nuvens do Oriente, e o apagar das estrelas não crespuscilava o dia, e crer na vida em si e numa mulher com as mãos de uma pálida amante sobre o coração! (AZEVEDO, 2000, p. 122).

A apropriação romântica do dramaturgo inglês inclui o despertar sem esperanças como comparação à tragédia dos dois amantes. A dor é intensificada quando nem a cena trágica serve de apoio, Macário é o Romeu sem os momentos de amor, sem os momentos de prazer, o que torna ainda mais intensa sua desventura. No mesmo texto, o demônio manifesta seu ceticismo a partir de referências letradas:

Eis o que é profundamente verdade! Perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a D. Juan, Hamlet ou ao Faust o que é a mulher, e nenhum o saberá dizer. E isso que te digo não é romantismo. Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Faust sob a casaca de um dandy. É que esses tipos são velhos e eternos como o sol. E a humanidade que os estuda desde os primeiros tempos ainda não entende esses míseros, cuja desgraça é não entender e o sábio que os vê a seu lado deixa esse estudo para pensar nas estrelas; o médico, que talvez foi moço de coração e amou e creu, e desesperou e descreu, ri-se das doenças da alma e só vê a nostalgia na ruptura de um vaso, o amor concentrado quando se materializa numa tísica. (AZEVEDO, 2000, p. 120).

O cinismo do demônio usa personagens literários para legitimar-se. A ficção, que serviu na fala anterior de argumento a favor dos amores românticos, agora atua em nome do

ceticismo, desprezando o amor pela experiência dos modelos libertinos de Shakespeare, Byron e Goethe. A primeira epígrafe de *Noite na taverna* é uma citação do primeiro ato de *Hamlet*: “How now, Horatio? you tremble, and look pale. Is not this something more than fantasy? What think you on’s.” A quinta narrativa, Claudius Hermann, também é precedida por uma citação da peça, esta do terceiro ato: “... Ecstasy! My pulse, as yours, doth temperately keep time And makes as healthful music. It is not madness That I have utter’d.” A última parte da obra, intitulada *O último beijo de amor*, traz uma clássica fala de Romeu: “Well Juliet! I shall lie with thee to night!” No entanto, talvez na fala de Bertram, segundo a narrar sua história macabra, encontre-se uma das mais significativas das referências feitas a Shakespeare por Álvares de Azevedo. O narrador afirma que “na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron, havia uma sombra da doença de Hamlet: quem sabe?” (AZEVEDO, 1998, p. 40).

Vida e literatura, personalidade autoral e ficção, são confundidos para lançar a ideia de que Hamlet, com seu romantismo trágico, é o espectro de vários personagens ligados por uma apropriação romântica. Dante, Marlowe e Byron, romantizados, ligam-se a Hamlet pela doença que se arrasta pelo tempo e que define a condição de autores e obras. O mal do século eclodiria no século XIX como apoteose de males de origem shakespereana.

Na mesma chave, *Gennesco: vida acadêmica*, obra de Teodomiro Alves Pereira editada em 1866, tem a seguinte epígrafe atribuída ao *Espirit dès Journaux*: “Il n’y a personne qui ne fasse son petit Faust, son petit Don Juan, son petit Manfred ou son petit Hamlet, le soir auprès de son feu, les pieds dans de très-bonnes pantoufles.” A frase, que por sinal também abre o texto da peça *Aldo, le Rimeur* de George Sand, faz dos personagens e das obras de Goethe, de Byron e de Shakespeare, modelos universais, espectros incontornáveis que permeiam toda possibilidade de imaginação. A corrupção, a devassidão e as tragédias românticas da vontade são tratadas como dramas inatos da cultura ocidental. O aspecto misterioso da obra do dramaturgo inglês seria ressaltado ainda mais adiante, quando Gennesco, diante de uma noite sinistra, medonha e sem estrelas, afirma: “Por Deus! Eis uma noite shakespeariana!” (PEREIRA, 1866, p.143).

Em *A confissão de um moribundo*, texto publicado em *O Guayaná* em junho de 1856, Lindorf E.F. França faz duas citações que ajudam a definir os sentimentos do protagonista agonizante por sua amada e uma terceira que amplia o efeito do suspense. Na primeira — “Eu

que a amava, não como Djalma profanando Adrienne com seus beijos de fogo, mas como Romeu uivando de suspiros e crenças junto a sua Julieta” (FRANÇA, 1856, p. 8) —, a pureza de seu amor remete à mais violenta das paixões shakespearianas, *Romeu e Julieta*, que se converte no paradigma romântico por excelência, mais significativo inclusive do que a história de amor narrada em *Le Juif errant*, de Eugene Sue. A segunda — “Eu que a amava, não com o fogo delirioso e sensual de Hamlet, mas com a singeleza de um irmão” (FRANÇA, 1856, p.11) indica a natureza fraterna e não exclusivamente erótica do afeto tomando os sentimentos do príncipe da Dinamarca como referência sensual. A terceira explica o aspecto sobrenatural de um fenômeno dramático: “És por cristo alguma dessas visões encantadas, que se refletiam nos espelhos das feiticeiras de Macbeth.” (FRANÇA, 1856, p. 11).

Tanto por Álvares de Azevedo quanto por outros autores que se enquadram na categoria dos românticos acadêmicos, Shakespeare é usado como paradigma da devoção ao desejo e ao amor (normalmente tomados como sinônimos), servindo também como referência para um tipo de horror que lança mão do sobrenatural (vide os fantasmas e as aparições recorrentes em suas peças), mas que também se faz pelas ações cruéis e mundanas dos personagens, artifícios necessários das tragédias. Essa leitura não se restringe aos escritores, sendo legitimada e abalizada pela crítica, que tende a lhe atribuir os mesmos adjetivos, estipulando as mesmas funções. Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, no *Resumo de história litteraria* de 1873, afirma:

A originalidade de Shakespeare está toda no seu sistema dramático, diverso da antiguidade. Para ele a tragédia é a representação de acontecimentos terríveis ou singulares, em cujo âmbito se cruzam o sério e o cômico, o patético e o burlesco. Ninguém melhor que ele soube excitar a comoção e o terror. A morte com seu pavoroso cortejo, a morte andrajosa, a fome, a loucura, foram meios que lançou mão, sempre com o mais favorável sucesso. (PINHEIRO, 1873, p.257).

Para o crítico, o dramaturgo é como um mestre do terror, seu sentido trágico aponta para a finitude, ressaltando aspectos burlescos e patéticos da vida tendo em vista a exposição do horror. Seu sistema dramático faz conviver o baixo e o sublime, expondo em cena o desespero, o medo e a conseqüente perda da razão que leva a desfechos inevitavelmente

funestos. Para Fernandes Pinheiro, o caminho shakespeariano para a beleza é o mesmo pavoroso cortejo para a morte.

Araripe Júnior, em artigo para a revista *Novidades*, publicado em 1889, defende que o mais importante em uma obra é o que chama de autointoxicação literária, que seria proveniente da “faculdade que possui o homem de tatear o invisível e sondar o inexprimível” (JÚNIOR, 1960, p. 158). O melhor exemplo desse fenômeno seria *Hamlet* e seu esforço de explorar o mistério que há no espaço das coisas do céu e da terra. Já Nestor Vítor, em texto de 1900 afirma que:

Hamleto é o esforço da concentração, é a obra-prima da tristeza, é a tristeza que em vez de tender para a alegria, recolhe-se em si mesma, pesada, desfalecida, sufocante e devoradora. Hamleto anda constrangido no mundo dos vivos. Só está a vontade com os mortos. (VÍTOR, 1969, p. 335-336).

A morte desponta como a protagonista da obra-prima de Shakespeare, e Hamlet é o personagem fúnebre que dela se aproxima por rejeitar o mundo dos vivos. A repugnância à vida torna os mortos companhias confortáveis, tradução máxima da tristeza e do desespero. A atração exercida pela morte, segundo o crítico, seria o grande tema de seu teatro:

É preciso ter a noção do inferno, tal como só o cristianismo, que possui o segredo de todos os abismos, pode dar, para conhecer o verdadeiro nome de Shakespeare. Todos os seus dramas são apenas um drama, e a atração do abismo lá embaixo é a força que põe em movimento esse drama único e inteiro. (VÍTOR, 1969, p.336).

A sedução fatal, refletida como impulso para o abismo, tem como pano de fundo um “gosto pelo desespero e pela obscenidade” (VÍTOR, 1969, p.336) e faz com que “algumas palavras sublimes, algumas cenas profundamente humanas se percam entre esses dois monstros e sejam depressa abafados por eles” (VÍTOR, 1969, p.336). Nesse drama único e unívoco, “há forças que chamam para o alto, mas há forças que atraem para o abismo também” (VÍTOR, 1969, p.338), em outras palavras, trava-se um embate da vida com a morte, do altivo com o baixo, da alma com o corpo, do belo com o horrível. Apropriado na chave romântica, Shakespeare desponta como um mestre do horror que expõe a tragédia romântica

do desejo e que explora os insondáveis mistérios que assombam a vida entre o céu e a terra. Não por acaso a epígrafe de *As mulheres perdidas*, livro de Leo Junius, pseudônimo de José da Rocha Leão, publicado em 1858, é a fala de Macduff em *Macbeth*: “Horror! Horror! Horror!”.

Lord Byron é outra referência incontornável para Álvares de Azevedo e para outros escritores ligados às academias. Símbolo maior do romantismo libertino, o poeta aparece citado inúmeras vezes. Macário diz humildemente que sua única semelhança com Don Juan de Byron é o fato de enjoar a bordo, e afirma: “O enjoo é tudo quanto há mais prosaico. Sou daqueles de quem fala o corsário de Byron ‘whose soul would sicken o’er the heaving wave’” (AZEVEDO, 2000, p.118). Em *Noite na taverna*, a fala de Solfieri é precedida por uma passagem do drama *Cain*: “Yet one kiss on your pale clay/ And those lips once so warm! my heart! my heart!” Já a parte de Bertram (mesmo nome de um personagem da tragédia *Marino Faliero*, de Byron) é apresentada com um trecho de *Childe Harold Pilgrimage*: “But why should I for others groan/ When none will sigh for me.” E é na fala de Bertram que é feita uma das mais eloquentes referências:

Quem eu sou? Na verdade fora difícil dizê-lo: corri muito mundo, a cada instante mudando de nome e de vida. — Fui poeta — e como poeta cantei... Fui soldado, e banhei minha fronte juvenil nos últimos raios de sol da água de Waterloo. — Apertei ao fogo da batalha a mão do homem do século. Bebi numa taverna com Bocage — o português, ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante — e fui à Grécia para sonhar como Byron naquele túmulo das glórias do passado. — Quem eu sou? Fui um poeta aos vinte anos, um libertino aos trinta — sou um vagabundo sem pátria e sem crenças aos quarenta. Sentei-me a sombra de todos os sóis — beijei lábios de mulheres de todos os países — e de todo esse peregrinar só trouxe duas lembranças — um amor de mulher que morreu nos meus braços na primeira noite de embriaguez e de febre — e uma agonia de poeta. Dela, tenho uma rosa murcha e a fita que prendia seus cabelos. (AZEVEDO, 1998, p.39-40).

A imagem do libertino nômade e aventureiro se faz a partir de Bocage, Dante e Byron, mas com o último a relação é mais intensa. O andarilho embriagado é cínico, vítima da luxúria e das paixões, remetendo-se diretamente a Don Juan ou a Childe Harold. O herói desencantado que cultiva suas agonias poéticas, eis o significado pretendido para os personagens de Álvares de Azevedo, por isso aproximar-se de Byron é tão decisivamente estratégico. Jaci Monteiro, em texto de 1862, já destacava a relação entre as duas obras:

Lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio fabricitante, esse arrombo de ideias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos que caracterizam o autor de Don Juan. (AZEVEDO, 2000, p.22).

Em discurso proferido na instauração da sociedade acadêmica paulista no dia 9 de maio de 1850, Azevedo comenta que: “em Byron há Child Harold e Don Juan. Child Harold é a vida que se estorce como a serpe na vasga moribunda, é o sangue que rebenta mais vivo... O coração que afana ao derramar das veias” (AZEVEDO, 2000, p.678). Adiante complementa: “a diferença é que Byron, no satânico de se rir do escárnio, era menos infernal que Voltaire... Byron, sob seu manto negro de Don Juan, guardava no seu peito uma chaga dolorida e funda” (AZEVEDO, 2000, p.700). Esse pesar deságua em descrença absoluta, e o sofrimento da alma desemboca em volúpia física e imoralidade. Perversão e luxúria que remetem à peregrinação de Childe Harold, considerada o “último pesadelo do ceticismo de um século” (AZEVEDO, 2000, p.780). Em *Ideias íntimas*, resume seu panteão com versos: “Juntos do leito meus poetas dormem/ Dante, a bíblia, Shakespeare e Byron/ na mesa confundidos” (AZEVEDO, 2000, p.780).

Em *Gennesco*, Byron aparece também como senhor do ceticismo quando o protagonista afirma: “Meu mestre Byron ensinara-me que os juramentos da mulher eram escritos sobre a areia.” O poeta inglês é aquele que enaltece as paixões na medida em que ressalta a perenidade dos sentimentos, e em *Poverino* — conto que de certa maneira emula *Noite na taverna* —, J.F. de Meneses evoca a libertinagem resultante do ceticismo e Byron surge novamente como guia espiritual dos falidos de espírito. O mote da trama é o desejo do protagonista de “ver os lugares onde mais ardentes tinham sido as orgias de Byron” (MENESES, 1869).

A referência ao poeta inglês é de fato inescapável quando se fala da produção literária brasileira do século XIX. Machado de Assis, em artigo para a *Semana literária* do dia 6 de dezembro de 1866, comentando a obra de Fagundes Varela, rebate uma crítica feita por Ferreira de Meneses, que acusa o poeta fluminense de imitar demasiadamente Byron. Segundo Machado:

É verdade que, durante algum tempo, a poesia de Lord Byron influenciou poderosamente nas jovens fileiras da academia, mas se o autor das *Vozes da América* aprecia, como todos nós, a musa do cantor de Child Harold, nem

por isso reproduz os caracteres do grande poeta e damo-lhos por isso os nossos parabéns. (ASSIS, 1962, p.857).

A análise evidencia o papel preponderante do autor de *Don Juan* na produção dos jovens escritores acadêmicos, que viam em suas obras os modelos ideais dos pensamentos e dos comportamentos românticos. Byron funciona como um mestre na exaltação estética da perversão, na dramatização incessante do vício e do cinismo. É a chave de ligação desses autores com a imaginação libertina, e o patrono perfeito para um tipo de literatura que se pretendia soturna, sensual, apavorante e terrível.

E.T.A. Hoffmann é outro nome constante nos textos analisados. Em *Noite na taverna*, aparece como responsável por contar histórias macabras, autoridade em tramas sinistras como as que serão contadas noite afora. É Archibald quem proclama:

Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carnicheiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos — como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg! (AZEVEDO, 1998, p.18).

O escritor alemão interessa pelo aspecto fantástico de suas novelas e contos. Suas histórias, geralmente situadas entre a razão e a loucura, entre o delírio e o sobrenatural, viram referência no que tange à liberação da imaginação rumo ao extraordinário. Em *Gennesco*, encontra-se a seguinte passagem:

Sentaram-se e acenderam os charutos. Gennesco quebrou o silêncio: vais ouvir uma curta mais terrível história, atinge pelo carregar das cores e caráter de seus dois heróis, as sombras de um conto phantástico, é porém, pura realidade, e a imaginação de Hoffmann não conseguiria torná-la mais dolorosa.

E novas garrafas chegam, esgotam-se e renovam-se, e o silêncio continua. Ao ver aquela meditação Gennesco lembra-se de Hoffmann a quem um crítico chamou pilar da taverna e que encostado a uma cadeira rodeado de garrafas e namorando espumas, delirava seus sonhos extravagantes na excentricidade borbulhante de uma onda de cerveja. (PEREIRA, 1866, p.46).

Ser o pilar da taverna significa, em outras palavras, fornecer os argumentos e o clima para um tipo bastante comum no padrão de ficção aqui analisado. Personagens ébrios em uma taberna contando histórias de horror têm em Hoffmann um parceiro de fantasia; o suspense de suas narrativas — a mais famosa delas sendo *O homem de areia*, de 1815 — fornece os recursos ideais para essa estética assombrosa e fantástica. Se Byron é o ébrio devasso, Hoffmann é o embriagado dos sonhos excêntricos, extravagantes.

Em *O estudante e os monges*, a peculiaridade de um dos personagens é definida pela comparação: “És mesmo um esdrúxulo a gosto de Hoffmann, meu caro Antônio!” (MAGALHÃES, 1859, p.16) Assim como a beleza de uma mulher em *A confissão de um moribundo*: “Nunca porém pude conseguir um olhar dessa donzela meiga e vaporosa como um sonho de Hoffmann.” (FRANÇA, 1856, p. 15). Em *Leonel, o trovador*, o caráter de uma condessa: “A condessa era amiga dos contos de Radcliffe, bebeu em Hoffmann aqueles mistérios profundos, que ressumbra nessas admiráveis páginas” (FRANÇA, 1856, p.23). E em *A confissão de um suicida*, é o parâmetro de um ato libertino: “Depois de uma saturnal incendiada como uma orgia de Byron — como um delírio de Hoffmann — como uma noite de Heliogabalo” (ALENCAR, 1853, p.15).

Com Hoffmann, o fantástico encontra o macabro em tramas que investem na perturbação da loucura. Ele se converte no mártir do delírio, referência para tudo que é estranho, que não pode ser explicado pela razão. É também autoridade no que tange ao conto, forma literária na qual o horror se faz mais presente. O escritor alemão é indubitavelmente um dos responsáveis pela difusão do conto na literatura brasileira, e o efeito de sua divulgação se faz ver particularmente nos autores aqui analisados.

Outro nome constante na galeria dos autores citados, Alfred de Musset é evocado em muitos textos. Em *Poverino*, por exemplo, aparece como epígrafe: “Pour écrire l’histoire de as vie, it faut d’abord avoir vécu; aussi n’ces’t pas Le mienne que j’écris.” Nesse exemplo, depreende-se o apelo à experiência característico desse tipo ficcional. As histórias de libertinagem ganham mais força quando confundidas com a realidade, ainda que sem o compromisso de representá-la literalmente. Não se perde a noção da literatura como artifício, mas ela se mescla com a vida, e, jogando com os limites da representação do vivido, busca-se mais apelo, mais comoção.

Em *As mulheres perdidas*, um dos personagens, antes de começar a ouvir uma história no clima febril de uma taverna, comenta com o amigo: “Estás poético hoje, meu boché, citas Jacques Rolla, o libertino Heroe de Alfred de Musset” (JUNIUS, 1858, p.121). As histórias se confundem, o personagem poético é posto ao lado do protagonista das narrativas contadas pelos ébrios. Jacques Rolla acompanha os narradores, virando um dos personagens da cena.

No segundo capítulo de *Gennesco*, a definição de um estudante paulista é feita a partir da seguinte comparação: “Byron e Musset, e o diabo e seu acolyto, eram seus poetas favoritos, tinha-os a cabeceira, como se diz que Alexandre tinha o seu Homero” (PEREIRA, 1866, p.6). O escritor francês é lido como um sacerdote de Byron. Novamente, vida e literatura se confundem e marcam a recepção, o padrão de leitura dos textos. Byron e Musset são tratados como libertinos, como se seus personagens fossem meros reflexos de suas personalidades devassas e perturbadas. Em grande medida, a apropriação romântica desses autores se estrutura na diluição da relação entre autor e obra, e o sucesso de um determinado projeto literário é atrelado à mitificação do nome. Byron e Musset não são meras assinaturas ou gênios artísticos, mas exemplos vivos daquilo que expressam como arte. Na introdução da mesma obra, encontra-se a seguinte passagem:

Ora, perdido em meio dos prazeres, com a fronte quente, o peito em palpito e as mãos trementes, eu sonhava ao ruído dos festins, ao tinir dos copos, em voltar louco de uma valsa, um conto phantástico, a perder-se ao longe nas sombras acumuladas onde a fantasia, tornando-o da terra, o deitava em delírio. Eu via, então, Musset, Hoffmann, Achin D’Arnim; e com o sentimentalismo de Lamartine ou a filosofia positiva de Vigny, eu desenhava em rudes traços, mão pesada, e lápis rombo as formas belas de Brigitta, Agandeca, Isabel, ou Katty Bell — a inglesa amante, castamente adúltera, do pobre Chatterton. (PEREIRA, 1866, p.XVIII).

A contemplação da amante imersa em fantasias reúne uma galeria romântica de autores com personagens que, confundidos, servem ao mesmo propósito de povoar a imaginação do jovem. Seu repertório de imagens não distingue realidade e ficção, sua fantasia transforma tudo em objeto de contemplação e inspiração fantástica. Um dos exemplos mais marcantes dessa articulação entre vida e literatura, que transforma autores e figuras fictícias em personagens de estatutos semelhantes, dá-se com *Werther*, clássica criação de Goethe. O trecho seguinte é de Macário:

Adeus, Penseroso. Eu pensei que tu me acordavas a vida no peito. Mas a fibra em que tocaste e onde foste despertar uma harmonia é uma fibra maldita, cheia de veneno e de morte. Adeus. Penseroso. Ai daquele a quem um verme roeu a flor da vida como a Werther! A descrença é a filha enjeitada do desespero. Faust é Werther que envelheceu, e o suicídio da alma é o cadáver de um coração. O desfolhar das ilusões anuncia o inverno da vida. (AZEVEDO, 2000, p. 119).

Os sofrimentos do jovem Werther, romance de 1774, é um marco do desespero que o amor romântico pode acarretar. Por ser escrito em primeira pessoa e por tratar de maneira tão intensa a paixão do jovem por Charlotte, transforma-se em paradigma da confissão autoral. O personagem converte-se no espectro que ronda os escritores, seu drama define os termos da trama romântica. Com ele a ficção ganha definitivamente status de confissão, e a sinceridade vira critério de valor. O texto extrapola os limites da literatura para se converter em modelo comportamental, lição de vida para um determinado público. Na introdução de *Gennesco*, o narrador proclama:

Ajoelhem-nos e repitemos as palavras de uma mulher mártir: aceitemos como grande lição as páginas sublimes em que Rene, Werther, Oberman, Kourad, Manfred exalam o seu profundo amor, elas foram banhadas de suas lágrimas ardentes, pertencem mais ainda a história filosófica do gênero humano do que aos anais poéticos. (PEREIRA, 1866, p.VII).

As vidas dos personagens citados ultrapassam os termos literários para se alçar à condição de referencial filosófico. Pela sinceridade com que supostamente foram escritas e pelo sofrimento que refletem, são canonizadas como lições oriundas de momentos superlativamente belos. Dores e tragédias edificam quando alcançam o sublime. Ao mesmo tempo em que podem ser o veículo de elevação espiritual, determinados textos podem fomentar a corrupção. A perversão dos costumes pode ser deflagrada por determinadas leituras.

No jogo que determina a encenação das referências e a dramatização das citações, Álvares de Azevedo também entra em cena. Mesmo com uma obra curta, seu nome passa rapidamente a figurar entre os cânones dos boêmios, ébrios e devassos. Em *Trindade maldita*, história de Franklin Távora publicada no *Diário de Pernambuco* em 1862, Eduardo pergunta a Germano — dono da taberna em que acabara de chegar — se conhecia a obra do escritor paulista e o mesmo responde: “Só apreciei *Noite na taverna*” (TÁVORA, 1862). Logo depois

tem início a narração de histórias macabras aos moldes da referida obra. No conto de Galvão Bueno, *A vingança de um irmão*, publicado no Kaleidoscópio em 1860, a segunda parte é aberta pelo seguinte trecho de *Macário*: “Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satan” (BUENO, 1860). O papel destacado de Azevedo não passa despercebido pela crítica. Machado de Assis, em texto publicado na *Semana literária* no dia 26 de junho de 1866, afirma:

Cita-se sempre, a propósito do autor de *Lira dos vinte anos*, o nome de Lord Byron como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia frequente leitura de Shakespeare, pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio diante da caveira de Yorick inspirou-lhe mais de uma página de versos. (ASSIS, 1962, p.863).

As referências, além de precisas, são bastante honrosas e destacam a importância do poeta em forjar e em fazer convergir uma determinada tradição literária que serviria como modelo para a estruturação dessa produção eminentemente acadêmica. No entanto, não lhe são feitos somente elogios, o mesmo Machado de Assis afirma em texto de 6 de dezembro do mesmo ano que Álvares de Azevedo “ensaaiou-se na prosa muito, mas sua prosa não é igual ao seu verso. Era frequentemente difuso e confuso, faltava-lhe precisão e concisão... Procurava abundância e caía no excesso” (ASSIS, 1962, p.894).

Crítica, aliás, que estende para boa parte da produção romântica:

A cena brasileira, à exceção de algumas peças excelentes, apresentou aos olhos do público uma longa série de obras monstruosas, criações informes, sem nexos, sem arte, sem gosto, nuvens negras que escurecem desde logo a aurora da revolução romântica. (ASSIS, 1962, p.862).

Joaquim Norberto de Souza Silva, em texto lido no IHGB em 1872, confirma as filiações do autor de *Noite na taverna*:

Sua alma ávida de trabalho e de glória ambicionava os louros da poesia, e seu gênio, abrindo as asas de ouro na imensidade, procurava os rastros luminosos de Byron, Dante, Shakespeare... eram eles seus mestres prediletos. (SILVA, 2005, p.153).

O crítico afirma que, em sua ânsia por dominar os dramas românticos, dada sua formação intelectual ainda incompleta, Azevedo produziu uma ficção voluptuosa, exagerada, como exige o programa do romantismo devotado ao horror. É com essa intensidade que Azevedo se transforma em paradigma para escritores do mesmo gênero e que, de certa maneira, ajuda a definir a literatura soturna e macabra no Brasil em meados do século XIX.

O jovem poeta que via tudo com olhos de águia, sem ter ainda formado seu gosto, queria o drama com todo o seu aparato romântico, com todas as suas peripécias melodramáticas, tendo o palco convertido em lago de sangue e as cenas de terror elevadas das raias do possível, já por si repugnantes, ao infinito da exageração.

[...] *Noite na Taverna* é um drama romance, notável pela originalidade de suas extravagantes cenas, uma sequência de narrações monstruosas em que Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius, Hermann e Johann, libertinos que se apaixonam por mulheres perdidas contam suas histórias românticas. (SILVA, 2005, p.160-161).

Sílvio Romero, ainda que julgue *Noite na taverna* como tendo “alguma beleza entre algumas extravagâncias e afetações” (ROMERO, 2001, p.202), toma-o como referência para julgar, por exemplo, a obra de Franklin Távora: “*A trindade maldita* é uma série de contos ultrarromânticos no estilo de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, são fantasias de um rapaz de 18 anos” (ROMERO, 2001, p.264). José Veríssimo, por sua vez, ressalta a autenticidade da obra: “Daquele seu teor de vida romântica, a expressão literária é *Noite na taverna*, composição singular, extravagante, mas acaso na mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui se escreveu nesse tempo.” (VERÍSSIMO, 1916, p.300) Ainda segundo o crítico, o romantismo centrado na obra de Byron, que teve Álvares de Azevedo como representante máximo no Brasil, gera um caminho paralelo para a literatura brasileira, desviando-a do seu projeto original:

O romantismo byroniano, temperado de Alvarez de Azevedo, de Musset, Espronceda e de outros condimentos de idêntico sabor literário, tinha certamente desviado de sua atenção primitiva, cristã, patriótica, e moralizante, o movimento literário que aqui se iniciara a nossa literatura nacional. (VERÍSSIMO, 1916, p.330).

O grande número de citações que aparecem nesses textos ajuda a identificar a lógica de circulação dos mesmos. Como se trata de uma comunidade de leitores relativamente fechada, formada basicamente por jovens ligados às academias consumidores dos periódicos nelas editados (exceção feita a Álvares de Azevedo, que conquistara público mais amplo), parece haver certa sintonia de repertório entre autores e público. Nomes de escritores, de obras e de personagens são constantemente citados sem maiores explicações, como se houvesse uma suposição de entendimento por parte de quem lê. Por mais que as mesmas citações funcionem também como exibição de erudição, conferindo valor ao texto e ao próprio autor, há ao menos a previsão de que o leitor tenha alguma familiaridade com as citações e, por mais que se deixe impressionar pelo desfile de alusões literárias, seja minimamente capaz de situar a obra em uma linhagem, em uma tradição.

No drama das referências, o que parece estar em jogo é o esforço de filiação e sua consequente atribuição valorativa. Os nomes circulam encenando a veiculação a uma herança cultural romântica, boêmia, libertina e trágica. Esse legado fundamentalmente europeu é convocado para legitimar uma produção incipiente e de alcance restrito. A representação do panteão literário converte a atividade dos estudantes em trabalho de maior densidade e atribui importância a esforços literários marginais. O efeito é o da perversão respaldada, e a exibição do horror que geralmente implica no abuso dos absurdos morais é feita com o aval de pervertidos oficialmente reconhecidos.

1.2 AS TRAGÉDIAS DO DESEJO

Noite na taverna é inegavelmente a obra-chave do que pode ser considerado o romantismo acadêmico brasileiro. Sua publicação póstuma em 1855 estabelece as bases da literatura boêmia de apelo macabro e libertino. As histórias dos cinco personagens — Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann —, narradas em uma taberna e regadas a vinho, transformaram-se no paradigma da perversão literária que seria seguido pelos jovens escritores estudantes.

No primeiro capítulo, “Uma noite do século”, uma fala de Archbald é bastante eloquente e ajuda a introduzir o quadro das situações inusitadas que seguirão. Depois de um conviva brindar a imortalidade da alma, ele brada:

Calai-vos, malditos! a imortalidade da alma!? pobres doidos! e porque a alma é bela, por que não concebeis que esse ideal posse tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? Doidos! nunca velada levastes porventura uma noite a cabeceira de um cadáver? E então não duvidastes que ele não era morto, que aquele peito e aquela fronte iam palpitar de novo, aquelas pálpebras iam abrir-se, que era apenas o ópio do sono que emudecia aquele homem? Imortalidade da alma! e por que também não sonhar a das flores, a das brisas, a dos perfumes? Oh! não mil vezes! a alma não é como a lua, sempre moça, nua e bela em sue virgindade eterna! a vida não é mais que a reunião ao acaso das moléculas atraídas: o que era um corpo de mulher vai porventura transformar-se num cipreste ou numa nuvem de miasmas; o que era um corpo do verme vai alvejar-se no cálice da flor ou na fronte da criança mais loira e bela. Como Schiller o disse, o átomo da inteligência de Platão foi talvez para o coração de um ser impuro. Por isso eu vo-lo direi: se entendeis a imortalidade pela metempsicose, bem! talvez eu a creia um pouco; pelo platonismo, não! (AZEVEDO, 1998, p.16).

O ceticismo que duvida da imortalidade da alma, apontando a perenidade de sua beleza, é o que abrirá as portas para todo tipo de perversão e crueldade. A longa noite que se seguirá está pautada por uma imaginação secular que se traduz em orgias e em hedonismo amoral. As histórias apresentadas pelo grupo de perversos marginais são o momento em que a ficção enfrenta o niilismo, oferecendo o desespero e o crime como respostas. Solfieri é o primeiro a tomar a palavra. Narra uma aventura que vivera em Roma quando, depois de uma noite de orgias, acorda em um cemitério e se apaixona pelo que imagina ser o cadáver de uma mulher.

Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármoreos antigos. O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. Luz sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte: era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. (AZEVEDO, 1998, p.23).

O momento de amor com o suposto cadáver faz alusão a um dos mais constantes temas românticos: o desejo por belas mulheres mortas. A fórmula exposta por Edgar Allan Poe é bem aplicável ao caso: se nada é mais comovente do que a morte e se nada é mais belo que uma mulher, nada mais sedutor do que uma amante defunta. Duas semanas depois de acordar, a amada de Solfieri falece realmente, e ele a enterra em seu quarto e manda fazer uma estátua para imortalizar suas formas.

Quando Bertram toma a palavra é para contar a mais aterrorizante das histórias. Sua trama tem um pouco de tudo: assassinato, infanticídio, traição, tentativa de suicídio e antropofagia. Todas as suas tragédias pessoais são motivadas pelo desejo sexual; ele se envolve com mulheres voluptuosas em diversas partes do mundo e então conhece toda sorte de maldade. Sua peregrinação errante tem início depois que se apaixona perdidamente por uma mulher de Cádiz:

Sabeis, uma mulher levou-me a perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doçura dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio! Foi ela, vós o sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida — e depois, depois sentir-me só e abandonado no mundo, como a infanticida que matou o seu filho, ou aquele Mouro infeliz junto a sua Desdêmona pálida! (AZEVEDO, 1998, p.29).

Se o sexo perverte, a mulher é a figura sedutora, satânica. É ela a responsável pelo caminho da perdição. Bertram lança mão de outra tópica romântica: a da mulher diabólica. Sinônimo de depravação, fonte inesgotável de toda luxúria, a figura feminina ocupa sempre posição estratégica nas narrativas, é o motivo perturbador, a fomentadora da tragédia do desejo. O ápice da perdição de Bertram, quando depois de um naufrágio come o capitão do navio e posteriormente sua amante com medo da fome, é apenas o desenlace-limite da condição errante que a busca pelo prazer carnal lhe impôs.

A história de Gennaro envolve adultério e vingança. Quando era um jovem aprendiz de pintor, trabalhou na casa de Godofredo Walsh, que lhe ensinava a profissão. Depois de engravidar a filha — que posteriormente faz um aborto para logo depois morrer de febre — e de se deitar com a mulher do seu mestre, Gennaro é vítima de uma tentativa de assassinato

pelo mesmo. Ele escapa e volta para se vingar, mas encontra a esposa morta pelo marido que se suicidara.

Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... — Era Nauza!... mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve... Era um corpo amarelo... Levantei uma ponta da capa do outro: o corpo caiu de bruços com a cabeça para baixo; ressoou no pavimento o estalo do crânio... — Era o velho!... morto também e roxo e apodrecido!... Eu o vi: — da boca lhe corria uma escuma esverdeada. (AZEVEDO, 1998, p.55).

A cena final é representativa de certo fetichismo descritivo em relação à morte e à decomposição. O cinismo, que se desdobra em perversão, é aplicável também ao organismo dissecado. O apodrecimento torna-se alvo de contemplação na secularização absoluta do corpo. O espetáculo da morte é também o espetáculo da carne em putrefação, cujo efeito é de asco e horror.

A narrativa de Claudius Hermann lembra a anterior. Depois de se apaixonar pela duquesa Eleonora, suborna um de seus empregados, entra em seu quarto e passa a dopá-la para possuí-la. Depois de fazê-lo inúmeras vezes, sequestra-a, forçando a duquesa a permanecer sob seu domínio. Passado algum tempo, depois de ler algumas cartas apaixonadas que lhe eram endereçadas, a duquesa decide ficar por conta própria, mas um dia Claudius volta para casa e a encontra morta ao lado do cadáver de seu marido. Ele ri de sua tragédia com uma “risada fria como a insânia — fria como a espada como de um anjo das trevas” (AZEVEDO, 1998, p.77). Claudius é um devasso arquetípico, viciado em apostas, bebidas e mulheres.

Apostei como homem a quem não doera empobrecer: o luxo também sacia, e essa uma saciedade terrível! para ela nada basta... nem as danças do Oriente, nem as luperciais romanas, nem os incêndios de uma cidade inteira lhe alimentariam a seiva de morte, essa vitalidade do veneno de que fala Byron. Meu lance no turf foi minha fortuna inteira. Eu era rico, muito rico então: em Londres ninguém ostentava mais dispendiosas devassidões: nenhum nababo numa noite desperdiçava somas como eu. O suor de três gerações derramava-o eu no leito das perdas e no chão das minhas orgias. (AZEVEDO, 1998, p.60).

Seu personagem encarna o boêmio típico em seu culto pelo luxo e pelas orgias. É uma figura modelar que sintetiza os traços de uma proposta literária calcada no excesso e na

perversão. É o profissional da boemia aos moldes do romantismo acadêmico de meados do século XIX. Suas dores são mascaradas por um hedonismo violento e cego, só obedecendo às leis de seu desejo, só respeitando suas próprias vontades.

Na última história, Johann se sente roubado em um jogo de bilhar em Paris e desafia seu oponente, Arthur, para um duelo. Depois de supostamente matá-lo, pega dois bilhetes que Arthur o havia pedido para entregar, um para sua mãe e um para sua amante, este acompanhado de um anel. Ele se faz passar pelo morto e dorme com a mulher para quem deveria entregar o bilhete. Pela manhã, um vulto invade o quarto e, na briga, Johann mata o homem, que descobre ser seu irmão. Para uma surpresa ainda maior, descobre que a mulher com quem dormira era sua irmã.

Aquele homem — sabei-lo!?!... era do sangue do meu sangue, era filho das entranhas de minha mãe como eu... era meu irmão! Uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moca desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como o mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua... A forma de neve eu a sentia meio nua entre os vestidos desfeitos, onde a infâmia asselara a nódoa de uma flor perdida. [...] Que tens, Johann? tiritas como um velho centenário! O que tenho? o que tenho? Não o vedes, pois? Era minha irmã! (AZEVEDO, 1998, p.80).

Johann representa um tipo romântico um pouco diferente de Claudius Hermann. É também um boêmio, mas seu destino trágico o leva à condição de desgraçado. Ao dormir com a irmã e matar seu irmão, argumentos da tragédia clássica, vê-se em situação desesperadora e não encontra, como o narrador anterior, motivos para sorrir. Seu sofrimento não é camuflado, sua condição errante não é só feita de prazeres e de crueldades, é marcada pela culpa. A última parte da narrativa, “Último beijo de amor”, narra o regresso de Giorgia, irmã desvirginada por Johann que se tornara prostituta. Ela o mata na taverna e reencontra Arthur, que sobrevivera ao duelo e que passara ao usar o nome de Arnold. Ele e Giordia se suicidam com o mesmo punhal e as luzes se apagam. A cena coberta de sangue e o desfecho trágico tipificam essa obra referencial do romantismo boêmio brasileiro.

Seguindo praticamente o mesmo roteiro de *Noite na taverna, A trindade maldita: contos de botequim*, de Franklin Távora, publicado em três partes no *Diário de Pernambuco* em 1962, é uma evidência da importância da obra de Álvares de Azevedo. Três jovens — Jorge, Eduardo e Carlos — chegam à taverna de Germano em Olinda e lá se hospedam.

Quando começam a beber, Carlos sugere que cada um conte uma história macabra e começa a sua, afirmando:

Conheces-me. Sou um perdido, um réprobo excomungado e satânico de arvorar na câmara modesta, casta e singela da virgem o pavilhão negro ensanguentado da desonra e do crime... “há muito que levo essa vida de perdição e erros”. [...] Parece-me que fui o fruto infeliz e missérrimo de um coito proibido e danado, atenta esta minha, como que natural, tendência para o mal. (TÁVORA, 1862, p.8).

Asseverando sua condição errante, desgraçada, passa a narrar como se apaixonou pela filha (Eugênia) de seu protetor (Conde de Villemar) e se envolveu com sua esposa (Margarida). Na noite em que pediu Eugênia em casamento, fez-se passar por Henrique, amante de Margarida, no escuro se deitando com ela e “um mês completo decorreu assim nesse levar as noites de languidez de um gosar infernal”(TÁVORA,1862, p.8). Com medo de ser descoberto, tenta matar Henrique, mas por engano assassina o Conde de Villemar, e sua sensação é assim descrita: “Não sei como não rolei sobre essa matéria ensanguentada e lívida. Não foi somente espanto e estupefação o que me tomou nesse crítico momento; foi um terror de asphyxiar”(TÁVORA,1862, p.8). Consegue tramar para que Henrique seja acusado do crime e foge para a Inglaterra. A esposa do Conde e seu amante se matam e Eugênia vira mendiga, fato que Carlos só viria a descobrir quando a mesma lhe pede esmolas com seu filho no colo.

Terminada a narrativa, Jorge começa a contar a sua, com uma introdução não menos enfática: “A minha história também é terrível como um antro de bandido, ou qual uma pistola em mãos homicidas, prestes a desfechar-se sobre uma vítima indolente” (TÁVORA, 1862, p.8). A trama começa quando, em um baile, apaixonou-se por uma espanhola casada e a persegue pela noite escura, marcando sua casa com o próprio sangue para reconhecê-la à luz do dia. Quando o marido de Maria vai para o porto, ele entra em seu quarto para surpreendê-la. Ela chama o vigia, mas o jovem assassina o velho. Depois, mata a criada Catharina em cena violenta: “Arrastei-a de escada abaixo até o último degrau que era de pedra e nele bati com o crânio dela que desfez-se em estilhaços à primeira pancada” (TÁVORA,1862, p.9).

Depois de alguns meses, finalmente os dois passam a ter um caso, mas o marido traído descobre e mata Maria, sendo posteriormente morto por Jorge. Quando encontra o cadáver de sua amante, Jorge diz: “Queres sabê-lo? Nesses restantes e noite fui ainda beber algumas

gotas de leite a essa vulva úmida e fria de espanhola, ouvistes?” A cena de necrofilia encerra a história.

A fala de Eduardo também se inicia enfaticamente: “O álbum da minha vida está repleto, desses todas as suas páginas de sangue se acham escritas, mas com caracteres de luto: é um perfeito livro negro” (TÁVORA, 1862, p.9). A primeira trama fala de seu amor por Juliana, filha do joalheiro Genaro, que lhe havia prometido a mão da jovem. Quando descobre que ela na verdade iria se casar com Giovani, vai tomar satisfações com Genaro, mata-o e depois assassina o casal de noivos. Atribui seus atos terríveis à inconfiabilidade feminina: “Fale-me de tudo que possa existir de ilusório e fantástico... mas não me trateis nunca do amor de uma mulher” (TÁVORA, 1862, p.10).

A segunda história é ainda mais terrível. Conta como, na mesma noite, afugentou ingleses de um bar e depois atacou um casal de estrangeiros, enforcando o homem e estuprando o cadáver da mulher.

Um instante depois de uma emoção de deleite apercebi-me que havia gozado em uma mulher cadáver. A estrangeira durante o tempo em que conduzi-a para as ruínas batera-se com a cabeça a um portal esguio que ainda conservava-se de pé como um fantasma de pedra e suicidara-se. (TÁVORA, 1862, p.10).

A cena é forte, mas a revelação mais tenebrosa vem em seguida: “Quando amanheceu de todo, e eu voltei ao teatro infernal daquela cena de horror [...] o enforcado era meu pai, e a mulher das ruínas, em cujos lábios friorentos eu delibaria alguns átomos de gozo, era minha mãe” (TÁVORA, 1862, p.10). Parricídio, incesto e necrofilia marcam a tragédia pessoal de Eduardo, revelada em uma noite de embriaguez de desfecho surpreendente. Depois de ouvir todas as histórias, o taberneiro revela:

Sabeis quem sou eu senhores? Sou um irmão de Margarida Lemociérre, a infeliz Condessa de Villemar, Sou Gonçalo Orsini, em pessoa, o desgraçado esposo de Maria, espanhola adúltera, sou ainda um filho do enforcado de Madri, e da suicida das ruínas, o irmão primogênito de Eduardo, o pintor aventureiro. (TÁVORA, 1862, p.10).

Vítima indireta de todas as atrocidades dos jovens, Genaro se vinga e mata a todos, deixando um mar de sangue na taberna. Como ato final, livra-se dos corpos, largando-os para apodrecerem. “Um momento ainda, às caladas da noite, ressoou uma vibração confusa e lúgubre, produzida pelo rolar dos três cadáveres à fralda do despenhadeiro, desencravando os seixos musgosos, e amarrotando os parasitas do vale” (TÁVORA, 1862, p.10). Os três desgraçados pagam com a vida os horrores cometidos na vida boêmia e desregrada, cujo final é quase sempre trágico.

Assim como Eduardo, Samuel, personagem principal do conto *Confissão de um suicida*, de Leonel de Alencar, é amaldiçoado por ter seu nascimento ligado a um evento horrível, a morte de sua mãe. O homem que o criou lhe entrega uma urna que só poderia ser aberta depois de sua morte e ele vaga pelo mundo sem esperanças depois de matar sua esposa Cecília e de se perder entre orgias e amantes: “Não podendo mais suportar essa vida que vivia — ia escalfar — me nos alcouces do vício, apodrecer-me no lodaçal da prostituição, — arrojar-me aos lugares pestíferos das orgias...” (ALENCAR, 1853, p.15) Dentre suas inúmeras aventuras funestas, duela com um homem que consegue sobreviver; mata outro e leva uma mulher mais velha à perdição. A noite do assassinato é descrita como “uma dessas noites em que o vendaval passa pelo mundo como o rugir do leão entre os carvalhos das selvas — em que a solidão da terra é profunda e tétrica — em que a morada do homem é negra e fúnebre como a cruz do descampado” (ALENCAR, 1853, p.15). Quando procura um padre para se confessar, abre a urna e descobre que matara seu pai e que prostituíra sua mãe. É absolvido, mas se mata. No final, há a revelação de que o padre era o homem que sobrevivera ao duelo, seu irmão gêmeo.

Em *A confissão de um suicida*, de Lindorf E.F. França, outro devasso se confessa. Sua vida é repleta de episódios mórbidos: desonra a amante, que morre; o marido de uma das mulheres que assedia morre e outra se mata; ainda assassina uma mulher que conhecera em Nápoles. Depois de se casar com a volúvel Zulmira, é maltratado e morre falido, mendigando. Viaja pela Europa conquistando mulheres, cultivando vícios pelo mundo e busca redenção: “Meu Padre! — diz ele — depois de dolorosas reticências serias capaz de arrancar do inferno uma alma perdida na negrura de todos os vícios e crimes?” (FRANÇA, 1856, p.15) Seus crimes, porém, assustam o religioso, “calafrio de morte gelava a frente do sacerdote escutando as últimas confissões do penitente. A chuva mais estridente rebramava por entre milhares de raios como a grita sussurrante de mil vozes por entre gargalhas do inferno!”

(FRANÇA, 1856, p.15) Seus pecados o levariam a sofrer as dores causadas aos outros, pois “aquele, que requisitava as condessas nos régios salões da aristocracia, que passava o tempo em conquistas custosas e vitórias seguras agora gemia atirado numa pedra na rua, amaldiçoado pela sociedade” (FRANÇA, 1856, p.16).

O monge — assinado apenas pelo pseudônimo F. e publicado na *Revista Popular* em 1862 — é uma história narrada pelo frei Jerônimo, um homem casado com Linda, uma mulher perdida que confessa ter um amante no dia do enterro da sogra. O marido enlouquece e vira monge para tentar esquecer-la. A descrição da esbelteza da mulher exalta o sentido romântico de beleza:

Era tão linda, linda como uma virgem do céu; tinha o rosto pálido como uma estátua de mármore, os olhos tão azuis, os cabelos tão louros, o sorriso tão doce, tão fagueiro, a voz tão melodiosa, tão argentina [...] Linda, linda era como o crepúsculo de manhã; linda como os anjos de céu: mas não era o demônio o mais formoso entre eles? [...] Era como o demônio essa mulher: embriaguei-me com o sorriso de seus lábios. (F., 1862, p.9).

O frei termina a história afirmando que o homem se tornou monge depois que “morreu-lhe a mulher na vertigem do mundo, e ele procurou no retiro da clausura esquecer os tormentos do mundo” (F., 1862, p.12). A vida de uma vítima da devassidão alheia parece encontrar cura na retidão e na religião.

O estudante e os monges, de J.V. Couto de Magalhães, também se passa nos domínios de um monastério. Antônio encontra um manuscrito na biblioteca do mosteiro de São Bento e fica impressionado com o que lê: “Comecei a cismar, tinha há pouco lido as obras de A. Herculano, e as cenas cheias de encanto ou horror que ele tão habilmente coloca diante do leitor, passaram-me diante dos olhos como se forão presentes” (MAGALHÃES, 1859, p.17). As primeiras linhas afirmam que: “Demônios vagueão pelo mundo, e não há quem o possa negar. Se não tomam hoje a forma de morcego, de cão tihoso, ou de bode... nem poderei dizer” (MAGALHÃES, 1859, p.17). Em seguida, narra-se uma orgia sexual protagonizada por um estudante e vários monges devassos, onde “Satanás toma a forma de homens devotados a Deus” (MAGALHÃES, 1859, p.18).

A vingança de um irmão, de Galvão Bueno, é a história de outro devasso amaldiçoado no nascimento. Henrique mesmo afirma que “algum mistério envolve o meu nascimento, talvez que algum crime bem horrível borrifasse de sangue o meu berço infantil... não sei quem são meus pais”. (BUENO, 1860, p.18) Criado por pais adotivos, apaixona-se pela irmã Júlia, mas viaja para o Rio de Janeiro para esquecer o amor e estudar. No entanto, entrega-se à devassidão, perdendo-se entre orgias e prostitutas. Narra sua trajetória afirmando: “o criminoso pode descrever a sangue os passos que o levou a perdição, porque cada passo é um crime e cada crime glória para o seu nome.” (BUENO, 1860, p.18).

Depois de experimentar os sabores da vida desregrada, em um turbilhão de paixões que o levaram da devassidão ao crime, passa a procurar uma virgem para se casar, imaginando “quanto é bela a imagem da virtude e hediondo o vulto do vício!”. (BUENO, 1860, p.18) Encontra Dulce, apaixona-se, mas logo depois a mata por conta de uma traição no que define como uma “hora morta, aquele combate dos elementos fazia sinistro, de mau agouro este pacto concluído nas trevas” (BUENO, 1860, p.18). Henrique então reencontra Júlia e os dois passam a viver como amantes, mas ele descobre que ela é sua irmã de sangue. Em cena trágica, a jovem morre durante o ato sexual incestuoso. Na terceira parte, intitulada “Páginas de um libertino”, entra em cena a figura de Antônio Gonçalves, um mendigo que teria articulado toda a vida de Henrique. Ele revela-se tio de Júlia, irmão de seu pai Antônio Gonçalves, e teria tramado tudo por vingança, uma vez que o irmão lhe roubara a esposa. Para tentar se redimir, doa toda a sua fortuna a Henrique, que “comprara a casa que foi de seu pai e fez dela um centro de orgias, para onde acudiam todos os libertinos perdulários da cidade”. (BUENO, 1860, p.19) A tragédia, no entanto, poderia ter sido evitada se o protagonista levasse em consideração a voz misteriosa que sempre lhe falara aos ouvidos:

Enganaste!... Não é o seu passado que surge ante mim e me faz gemer como sob o peso de uma maldição!... É o presente que se enegreceu, e lá nas trevas, em vez dessa imagem, de anjo que me sorria, surge o vulto de um fantasma lívido que faz ouvir constantemente estas palavras: — Insano! Arrasta a existência pelo chão da pobreza, e não ergas os olhos à filha do rico! (BUENO, 1860, p.17).

Poverino também narra aventuras e orgias. Em uma sala de jantar, Francisco, depois de muito beber, começa a contar sua vida desregrada. Em Montevidéu, gasta todo o seu dinheiro em noites intermináveis e depois vai para Olinda e finalmente para a Europa com o

objetivo de “ver os lugares onde mais ardentes tinham sido as orgias de Byron”. (MENESES, 1859, p. 9) Na Itália, conhece Raimundo, um brasileiro que vive uma paixão não correspondida pela italiana Eleonora. Raimundo adocece, mas se cura depois da visita de uma bela mulher. Sua vida desregrada continua pela Europa, em orgias que o levarão a se matar, desiludido com as mulheres e vítima do próprio cinismo.

Gennesco reproduz o clima ébrio de contação de histórias fantásticas, narradas em uma república de estudantes em São Paulo por um típico boêmio, assim definido:

Na verdade, Gennesco, és um mancebo original; misterioso como um ayeroglifo, incompreensível como o infinito. Tu, moço entusiasta, fronte pálida, mas altiva que eu tenho visto nas orgias de nossos amigos entusiasmar-se, despejando em catadupas torrentes de poesia, és o mesmo homem que se ri infernalmente dos sentimentos mais puros que a sociedade consagrou. Pelo Papa! Eis uma maravilha. (PEREIRA, 1865, p. 33).

Boa parte da narrativa é centrada em uma conversa entre Malthus e seu amigo Gennesco, que, depois de várias discussões filosóficas e literárias, narra a história do estudante Candido e de sua amante Giordina, desprezada depois da primeira noite de amor. Inconformada com a atitude do homem que lhe jurara amor eterno, passa a lhe assombrar e em uma noite tétrica o assusta: “Mais seguro do terreno, cheguei a vê-la ao rosto... e recuei assombrado diante do olhar terrível de Georgina. Era Ella, ou sua sombra? O Cognac me tornava tudo fantástico. Quem és, gritei, sombra, sylpho, demônio ou mulher. Vens do céu, ou do inferno?”(PEREIRA, 1865, p. 33) Depois da cena sinistra, ela o deixa em paz, e Candido volta para as orgias. Algum tempo depois, descobre que Georgina engravidara dele e abandonara o filho, vendendo-se como escrava sexual para um velho devasso.

Outro no entanto era o seu desígnio — a mãe sem o filho valeria mais dinheiro... Já lhe rondava pela porta um velho sensual em busca da carne humana. Georgina já tinha se vendido ao gozo brutal de um devasso de câns [...] Georgina renegou seu filho, odeou-me de morte e entregou-se a um velho comprador. Ai. Ai, creio que morreu!... (PEREIRA, 1865, p. 35).

A experiência terrível e a relação cínica com a amante levam Malthus a afirmar que Gennesco seria a reencarnação de Candido pelo processo de metempsicose. O personagens, no entanto, experimentam desilusões diferentes, pois a história que Gennesco narra como sua,

versando sobre seu amor por Gabriela, é apenas uma historieta romântica na qual o protagonista é trocado pelo primo da amada.

Já em *Ruínas da Glória*, de Fagundes Varela, a história macabra narrada na taberna fala mais sobre eventos sobrenaturais do que sobre amores perdidos e vidas desregradas. O protagonista conta que, depois de uma noite de bebedeira, ele e mais dois amigos decidem explorar as famosas ruínas da Glória. A noite fria de tempestade trouxe surpresas funestas que levou um deles à loucura e o outro à morte, mas o desejo por aventuras sinistras foi motivado pela literatura que consumiam, segundo ele “líamos nesse tempo fervorosamente todas as obras sombrias exaltadas que aviventam a imaginação e povoam a alma de quimeras e sonhos irrealizáveis” (Varela, 1861, p.7).

Essa nova leva de escritores dedicados à ficção, que fazem do horror sua marca, explora os limites entre a moral e a perversão para buscar o efeito sublime das tragédias do desejo. Os personagens pervertidos variam entre estudantes boêmios, que remetem às peregrinações dos heróis de Byron; religiosos devassos aos moldes do que Gregory Lewis estabeleceu com o clássico *The Monk*; mulheres perdidas e desvirtuadas como as personagens de Sade e de Musset. As conclusões frequentemente trágicas evidenciam certa apropriação de Shakespeare, e denunciam as ciladas provocadas pelos excessos apaixonados ao mesmo tempo em que cultuam o cinismo da experiência materialista e os enganos do prazer físico.

Na dramatização de uma sexualidade secular, tratam a libertinagem como vício do século, erro incontornável, vocação do espírito do tempo. As orgias se repetem como marca identitária de um determinado grupo social, sendo o tema literário que quer se fazer reflexo da experiência de jovens estudantes boêmios. Nessas obras, determinada representação de boemia está em jogo não só como elemento de ligação a uma tradição literária específica, mas como traço supostamente característico da vida desses escritores, que parecem querer forjar não só um padrão estético, mas também uma imagem para o *personagem-autor*. Inventar a boemia significa inventar um lugar onde esses escritores possam se articular, e forjar a própria identidade significa fazer com que os textos funcionem como o retrato de uma nova geração de literatos cujas *personas* ébrias e românticas se convertem em literatura.

As noites de excessos, os cenários de tabernas e de ruas escuras, funcionam ainda como consolo para os momentos de tédio, sendo representações de tipos ideais que, presentes na imaginação ultrarromântica, são atualizados nas horas de leitura. Aquilo que exibem como

espécie de repertório de práticas é, sobretudo, um esforço de representação ideal, a imagem pretendida dos prazeres libertinos que a literatura europeia elegeu como tema e que acabou por fortalecer um tipo de boêmio como personagem representativo do século XIX. Essa figura entra em cena dramatizando o niilismo e o cinismo, percorrendo caminhos turvos na busca desesperada por algum prazer imediato que adie a incontornável e trágica tristeza final.

Os boêmios libertinos de meados do século XIX, que aparecem nos textos analisados, são personagens projetados por um tipo específico de imaginação que pretende fazer da ficção o relato ampliado dos dramas e dos prazeres experimentados pelos jovens acadêmicos, correspondendo a um repertório forjado por determinada filiação literária e a uma representação idealizada de seus padrões comportamentais.

É na simulação do prazer que se faz a emoção da leitura; inventando a vida imaginária da boemia, a ficção acadêmica é eleita pelos boêmios potenciais, transformando-se em repertório comum. Nesse sentido, as tragédias do desejo expõem na forma do horror as delícias da vida mundana, convertendo as dores seculares em experiências sublimes. O efeito contagiante e extasiante reside justamente no contraste entre a beleza das formas sensuais femininas, o júbilo do sexo e o terrível aspecto da morte. Configura-se o culto romantizado da tristeza, e o sofrimento entra na ordem do dia dos padrões literários. A melancólica celebração da carne tem como pano de fundo um desespero simulado, que transforma decadentes em heróis imorais, figuras marginalizadas pelo assombroso espírito do tempo, vítimas do ceticismo oitocentista.

Ao aludirem a um passado maldito os narradores fazem dos espaços fechados uma espécie de centro de conferências libertinas onde o prazer se converte em fetiche pela narração. Se na obra do Marquês de Sade, por exemplo, universos privados como o *boudoir* são palcos de perversões apresentadas explicitamente ao leitor como o presente da narrativa, no romantismo acadêmico brasileiro a libertinagem narrada em tavernas escuras, quartos de estudante, salas de jantar e confessionários é lembrança. As orgias são apresentadas como casos de um passado que escapa e que supostamente deveria permanecer em segredo. Nos ambientes fechados a evocação dos terrores se faz necessária como forma de expurgar fantasmas da consciência. São narrativas que buscam reviver um pesadelo, convertendo os espaços que seriam da libertinagem em palcos de exposição de sofrimentos. A diferença em relação à literatura libertina francesa, mais especificamente à obra de Sade, se torna evidente,

pois nela os espaços fechados são lugares de culto do prazer irrestrito. Talvez porque no caso do Marquês, libertinagem é felicidade² e não desgraça, tragédia.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Leonel de. A confissão de um suicida. *O Acayaba, Jornal científico e literário*, São Paulo, agosto de 1853, n° 5.

ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.

AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Klick Editora, 1998.

BUENO, Galvão. A vingança de um irmão. *Kaleidoscópio*, Instituto Acadêmico Paulistano, São Paulo, 1860.

F. O monge. *Rio de Janeiro Revista Popular: Noticiosa; Científica; Industrial; Histórica; Litteraria; Artística; Biográfica; Anedótica; Musical; etc.* 1862.

FRANÇA, Lindorf E. F. A confissão de um moribundo. *O Guayaná*, São Paulo, vol. 4, junho de 1856.

JÚNIOR, Araripe. *Obras críticas*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, vol. II (1888-1894).

JÚNIOR, Guimarães. Leonel, o trovador (phantástico). *Correio Paulistano*, 1862.

JUNIUS, Leo. *As mulheres perdidas: Typos contemporâneos*. In:_____. *Romances e Typos*. Rio de Janeiro: Typ. Americana de José Soares de Pinho, 1858.

MAGALHÃES, Couto de. O estudante e os monges. *Revista da academia de São Paulo: Jornal Científico Jurídico e Histórico*, São Paulo, 1° de abril de 1859.

MENESES, J.F. de. Poverino. *Revista Popular*, Rio de Janeiro, setembro de 1859.

² Sobre o assunto ver o livro de Eliane Robert Moraes *Sade: a felicidade libertina*. Rio de Janeiro, Imago Ed, 1994.

PEREIRA, Teodomiro Alves. *Gennesco: vida acadêmica*. Rio de Janeiro: Typografia Perseverança, 1866.

PINHEIRO, Joaquim Caetano Fernandes. *Resumo de história litteraria*. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1873.

ROMERO, Sílvio. *Compêndio de história da literatura brasileira*. Luiz Antônio Barreto (org.). Rio de Janeiro: Imago Ed. Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Crítica Reunida 1850-1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

TÁVORA, Frankiln. A trindade maldita. *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 1862.

VARELA, Fagundes. Ruínas da glória. *Correio Paulistano*, São Paulo, 13 de outubro de 1861.

VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira. In:_____. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916, p. 300.

VÍTOR, Nestor. *Obras críticas de Nestor Vítor*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1969 vol. I.

***O som e a carícia: proposta para
uma história do canto enquanto prazer
na Igreja do Ocidente medieval
(séculos IX A XII)***

Leonardo Carneiro Ventura¹

RESUMO

Este artigo se volta para as relações da música com o corpo e com o espaço no período medieval. Sugere-se aqui as linhas gerais para um projeto de pesquisa de história que contemple o canto litúrgico medieval – o *cantochão* – como, ao mesmo tempo, produto e produtor da dupla relação do homem com o sagrado e do homem com o corpo. Para tanto, elege alguns momentos no desenrolar da produção musical cristã do Ocidente medieval, concentrando sua abordagem entre os séculos IX e XII. Esse recorte espaço-temporal possibilitou a emergência de algumas questões sobre a presença do prazer estético no território de interdição dos sentidos que pretendia ser a Igreja.

Palavras-chave: música; espaço; prazeres; Igreja.

ABSTRACT

This article turns to the relationship between music and the body and between music and the space in the medieval period. It is suggested here the outline for a history research project that addresses the medieval liturgical chant - the *plainchant* – as, at the same time, product and producer of the double relation of man to the sacred and the man with the body. To do so, it elects a few moments in the unfolding of Christian musical production of the medieval west, concentrating its approach between centuries IX and XI. This time-space cutting has enabled the emergence of questions about the presence of aesthetic pleasure in the territory of senses' prohibition that was intended to be the Church.

Keywords: music; space; pleasures; Church.

¹ Bacharel em música pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e mestre em história pela mesma universidade.

INTRODUÇÃO

Gostaria de começar por uma canção, uma mistura de letra e melodia percorrendo uma linha reta entre quem canta e quem escuta; uma junta de mensagem e som, quando aquele que enuncia é também afetado; uma música onde pudessem escorregar livremente os conceitos, os saberes, o sensível. Gostaria, assim, de falar-lhe do não escrito, das pequenas ressonâncias, dos ruídos interditos, dos silêncios que revelam; dos espaços instaurados pelo ressoar de uma nota, um sussurro. Gostaria de mostrar-lhe sem a letra, sem o traço, o desenho de um mapa, territórios de pertença e de recusa, feitos de ar (como as fazendas de Drummond)², mas também de outras coisas, como o sopro do cantor. Gostaria de montar uma história dos deleites, dos momentos fugidios, do viver evanescente, que não cabem na palavra, que não se encontra nos arquivos, que não plasmam documentos. Gostaria de contar; e gostaria de cantar... Assim estaríamos eu e você, leitor, mais próximos daquilo de que posso, aqui, apenas escrever.

Um músico de formação acadêmica atual que assistisse ao canto dos monges em um culto cristão por volta do ano 1000, ficaria provavelmente surpreso com o esmero na execução e a qualidade da composição. Já no século VII, há indícios de uma *schola cantorum* em Roma, “um grupo bem definido de cantores e professores incumbidos de formar rapazes e homens para músicos de igreja” (GROUT; PALISKA, 2001, p. 42). Nos mosteiros, desde antes, constava o papel proeminente do *chantre*, responsável pelo bom cumprimento dos deveres e pela observação da execução dos hinos nas *horas canônicas*. Já no século VI, um compêndio de normas monásticas, a Regra de São Bento, fizera o mapeamento das horas do dia, desde antes do amanhecer até depois do pôr-do-sol, enxertando em cada uma delas a presença da música (BARRET, 2011, pp. 192 e segs.). Grandes pensadores, de Agostinho a Gregório, o Grande, passando por Boécio e Guido D’Arezzo, ocuparam-se de escrever tratados de normas de composição musical, acompanhadas por extensas explicações sobre a relevância da música na formação do caráter do homem, na moldura de suas virtudes, na elevação de sua alma (GILSON, 1995, pp. 159 e segs.). Enfim, por volta do século IX, nas igrejas dos centros urbanos, como nos mosteiros espalhados por todo o Ocidente, fazia-se notar todo um sistema hierático de ensino e enunciações voltado para a produção de uma música conscientemente elaborada, pormenorizadamente planejada, requintada, destinada, porém, a não ser fruída.

² Referência ao poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado *Fazendeiro do ar*.

O desejo deste artigo, dentre tantos já expostos, é propor um outro olhar do historiador sobre a música e o seu historiar. Intentam suas páginas instigar uma nova audição do canto que, por uma desvirtuação teórica, ficou conhecido sob o termo genérico “gregoriano”.³ *Cantochão* é seu nome preciso e se refere ao canto dos monges e ascetas cristãos idealizado para dar suporte fônico à Palavra sagrada dos textos litúrgicos. Em um primeiro momento, sua função era a de mero amplificador sonoro das escrituras. Com o seu uso sistemático, sua presença ganhou proeminência no culto, passando a ser considerado elemento constituinte da liturgia (BARRET, 2011, p. 187). Nessa história, o que me parece essencial apontar é a relação do homem com a música, sua ligação íntima com uma atividade que se pretende sagrada, quando não deixa de ser fundamentalmente estética, prazerosa. Essa discussão se aprofunda pelo fato de se dar entre as paredes da Igreja, um espaço de interdição da alma, mas sobretudo do corpo. Meu objetivo é prepor a esse projeto de história do cantochão algumas questões: como lidavam os monges com seus impulsos à beleza, ao simples desfrute quando eram constantemente lembrados dos perigos do prazer, das armadilhas dos sentidos? Quais os discursos e vozes que se levantaram para afirmar (e contrapor-se a) esse apartamento, promovido pela Igreja, entre a música e o gozo, o homem e sua sensibilidade? Até que ponto a música – o cantochão e os estilos seculares – serviu para demarcar os territórios do sagrado e do profano no Ocidente medieval? Meu desejo, ainda, é inspirar uma leitura (e uma escrita) da história dos espaços que dribla os olhos, que passe pelo ouvido e aceite as sonâncias e dissonâncias como constituintes dos lugares, da topologia humana; a feitura de uma história do homem que o considere nas suas várias instâncias – do signo, do silêncio, do corpo.

Este artigo é também fruto de meus estudos realizados no curso de mestrado da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Orientado pelo professor Dr. Durval Muniz de Albuquerque Júnior, minha pesquisa tratou da música armorial, dos vários discursos literários, imagéticos e sonoros articulados por uma série de artistas e teóricos, em especial Ariano Suassuna, para ligar o Nordeste brasileiro a uma dada *paisagem sonora*. Na ocasião, procurei pensar quais recursos sonoros e musicais foram agenciados para a invenção de uma *audibilidade* para a região, e a maneira como esta se articulou a um projeto maior de compor um imaginário nordestino. Em meio à análise das fontes, a música da Idade Média surgiu como uma das principais inspirações dos compositores e instrumentistas do Movimento

³ Segundo explica Roland de Candé: “Chama-se ‘cantochão’ ou ‘canto plano’ o conjunto das melodias em latim da liturgia cristã do Ocidente. Essa denominação está sujeita a várias interpretações. [...] A partir do século XVIII, chamar-se-á impropriamente de cantochão qualquer música de igreja monódica inspirada no canto gregoriano e notada de maneira familiar” (CANDÉ, 2001, p. 198).

Armorial. Para Suassuna, a chamada “autêntica” arte nordestina estaria ligada irremediavelmente ao medievo, a conceitos tais como música *modal*, iluminogravura, “cultura popular”, “arte cristã”, todos condizentes com uma estética que evidenciasse aquilo que, aos artistas e pensadores armoriais, eram as “raízes” do Nordeste: uma região de sofrimento e fé, de arte que sublima a dor, de cordéis que transformam a dureza de seus dias em poesia, de pinturas que fazem do sangue sua tinta, da ferida sua forma, das secas sua perspectiva; de música feita dos cantares dos aboiadores, das melodias das velhas cantadeiras, das canções monódicas dos repentistas, sem ambição de recursos, com receio do moderno. Balizada, aqui, pela insurgência dos prazeres, por sua ligação com o corpo, o estudo das maneiras de ser e fazer da música medieval continua sendo uma tentativa de se pensar o papel do imaginário auditivo em nossos próprios hábitos de compor, de escrever, de conviver e de ser, nordestino ou não.

PRIMEIRA INDISSOCIABILIDADE: A ARTE, A MÚSICA, A HISTÓRIA

Adentrar no universo da música medieval do Ocidente é uma tarefa especialmente árdua para o historiador. Se não pela ausência de um *corpus* sonoro e teórico bem registrado, antes pelo fato de não existir propriamente, ao medievo, um “mundo musical” em separado às demais formas de expressão artística. É comum, por exemplo, encontrar-se em compêndios de história da música as mesmas imagens e as mesmas personagens vistas nos manuais de literatura e de arte quando tratam deste período da história. O fazer musical, como o fazer literário, iconográfico, dentre outros, está conectado com um “espírito” de afirmação da vida, um senso geral orientado para o mistério, para o insondável, uma busca de sentido para o caos da vida cuja única fonte aceitável oficialmente era as Sagradas Escrituras, as explicações dadas pelos evangelhos. Por sobre o fluxo incessante de acontecimentos da história humana, os evangelistas se soblevavam pela boa nova que traziam:

Um homem nasceu em circunstâncias maravilhosas; ele tinha por nome Jesus; ensinou que era o Messias anunciado pelos profetas de Israel, o Filho de Deus, e provou-o por meio de milagres. Esse Jesus prometeu a vinda do reino de Deus para todos os que se prepararam para ela observando seus mandamentos: o amor ao Pai que está no Céu; o amor mútuo dos homens, desde então irmãos em Jesus Cristo e filhos do mesmo Pai; a penitência dos pecados, a renúncia ao mundo e a tudo o que é mundano, por amor ao Pai acima de todas as coisas. O mesmo Jesus morreu na cruz para redimir os homens; sua ressurreição provou sua divindade, e ele virá de novo, no fim

dos tempos, para julgar os vivos e os mortos e reinar com os eleitos em seu Reino. (GILSON, 1995, p. XVI).

Irmanados nessa crença, os artistas da Idade Média empenharam-se em produzir uma arte espelhada no divino, seguidora do evangelho, serva da Palavra, uma arte indissociável, porquanto, dessa visão cristã que, dado o poder da Igreja, permeou todos os aspectos do cotidiano medieval. Investigar este sentido geral dado à produção cultural e artística se torna, afinal, uma via inevitável para pensar o papel da música na Idade Média e a maneira como ela era percebida.⁴

A porta de entrada deve ser, portanto, a da igreja. Cruzando-a, encontramos a civilização ocidental demarcada em todos os seus aspectos pelos rituais da liturgia cristã. Como já demonstrado no clássico de Huizinga, do nascimento à morte, o itinerário humano estava devidamente sinalizado, cada momento possuindo o seu significado preciso (HUIZINGA, 2010, pp. 11 e segs.). A missão da Igreja se tornara dirigir os passos dos fiéis ao reencontro com o Cristo crucificado e seu Reino. Para tanto, seria necessário expurgar do homem os pecados, ou da terra os pecadores. Esta purificação só se faria possível através do ensinamento da Palavra sagrada e da concomitante fiscalização de seu cumprimento. Para cobrar fidelidade aos princípios cristãos, por sua vez, fez-se necessário pregar a Palavra por todos os meios. Pintura, escultura, música, teatro, filosofia e a própria história serviram de veículo à divulgação dos textos sagrados. Assim é que a Igreja se torna a primeira grande força midiática do Ocidente. Mais que pelo o intelecto, a Igreja pretendia controlar os fiéis através dos sentidos. Sua presença deveria fazer-se perceber desde os olhos, passando pelo ouvido, percorrendo a pele, usurpando sabores e odores, tornando-se, mais que uma referência espiritual, uma autoridade física. Até aqui, nada novo, pois já era dito por Gombrich:

⁴ Para uma análise do lugar da arte na sociedade do ocidente medieval, é preciso cruzar uma discussão acerca do que o próprio termo – “arte” – representava para o homem desse tempo. De forma geral, há um acordo entre os autores em ligar a arte, já desde a antiguidade até a idade média, à idéia de “ofício” e “produção”. Uma obra de arte, para o homem do medievo, era tida como algo elaborado com um fim específico, através de um método próprio, transmitido, muitas vezes, entre mestre e aprendiz. Não havia ainda, portanto, a noção puramente estética de arte, algo a surgir posteriormente com o período renascentista e o pensamento pós-vasariano da fruição artística. Quando a beleza se tornava uma preocupação para o “artista” medieval – e é certo que isso ocorria – era-o sempre como um atributo de Deus, e na medida do alcance de um objetivo maior: o relevo das Escrituras, a marcação das cerimônias, a sagração do rei.

É nesse sentido que, para a proposta deste artigo, o cantochão é entendido como “arte para um fim”, como resultado do dever litúrgico de realçar a Palavra de Cristo e, por conseguinte, produto de uma sociedade que pensava a arte enquanto meio para o alcance da salvação. Sobre o conceito de arte na cultura medieval, ver DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980 -1420*. Lisboa: Estampa, 1978, p. 21 e segs.; e ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 20.

Hoje não é fácil imaginar o que uma igreja significava para as pessoas daquele período. Somente em algumas velhas aldeias do interior podemos ter ainda um vislumbre da sua importância. A igreja era, geralmente, o único edifício de pedra em toda a redondeza; constituía a única construção de considerável envergadura muitas léguas em redor, e seu campanário era um ponto de referência para todos os que vinham de longe. (GOMBRICH, 2009, p. 171).

Para cumprir a materialização do relato divino, realizar aquilo que Schmitt definiu como a “presentificação” do sagrado (SCHMITT, 2007, p. 14), a Igreja serviu-se de outros meios expressivos além da escrita, pretendeu realizar um *preenchimento do sensível*: o domínio da atenção e da intenção sensorial dos homens através da arte. Atenção, pois não restavam ouvidos aos ruídos das ruas, aos calores da taverna, às imagens do profano; intenção, pois, a partir dessa sensibilidade orientada para o divino, o homem fiel deleita-se em descobrir em cada objeto, em cada acontecimento, uma fagulha do sagrado, um indício de Deus. Ao ouvir um cântico, visar uma imagem, presenciar um drama litúrgico, todos voltados à expressão da Escritura sagrada, o fiel experimentava a sensação de ver, ouvir e assistir à cena sagrada tal qual ela “realmente” se passara; encontrava-se aprisionado em seus sentidos por uma arte que o subjugava, não deixava espaço ao trivial, ao passageiro, e que, ainda hoje, impressiona por sua grandiloquência. Sob estímulo dessa comoção profunda, a congregação deixava de esperar para adentrar, enfim, por alguns instantes, nas imagens e sons do paraíso prometido.

A Igreja define, portanto, a si própria, através da arte, como local de realização virtual da Jerusalém sagrada, uma *heterotopia* nos dizeres de Michel Foucault, lugar de acontecimento da utopia, de interseção entre a promessa e a cessão, o desejo e o gozo (FOUCAULT, 2009, pp. 415 e segs.). Pois, para melhor capturar a sensibilidade dos homens, atrair suas almas ao caminho de Cristo, era preciso ceder-lhes um pouco do Reino de Deus ainda na terra; era necessário erguer, através de prodígios da arquitetura, da escultura, da pintura, do desenho, da música, territórios onde os escritos bíblicos se tornassem matéria. Essa manutenção da Palavra no espírito medieval trazia implícita, porém, a instauração de uma ordem, um arranjo de deveres e liberdades. Era preciso, antes de tudo, separar a pureza do pecado, a Verdade do engodo; consumir os limites entre o bem e o mal; mapear as fronteiras permitidas à alma sã; determinar as estradas que lhes fossem proibidas; indicar-lhe o rumo para a salvação.

Pode-se dizer, para retrazar muito grosseiramente essa história do espaço, que ele era, na Idade Média, um conjunto hierarquizado de lugares: lugares sagrados e lugares profanos, lugares protegidos e lugares, pelo contrário, abertos e sem defesa, lugares urbanos e lugares rurais; [...] Toda essa hierarquia, essa oposição, esse entrecruzamento de lugares era o que se poderia chamar bem grosseiramente de espaço medieval: espaço de localização. (FOUCAULT, 2001, p. 412).

Sendo a Idade Média esse mosaico de mútuas exclusões em que, onde começa o profano, termina o sagrado, e também, vice-versa, de autoafirmação, de estabelecimento de domínios espaciais e temáticos, podemos dizer que a arte se fixou em um local de reaproveitamento. Não foi criada como um departamento novo, mas definiu-se em um movimento de reciclagem. Perdeu o significado estético que tinha para o mundo antigo e ganhou uma nova função social. Para citar mais um clássico da história da arte, “[...] como consequência da clericalização absoluta da cultura, a arte deixou de ser vista como um objeto de fruição estética para ser agora considerada uma ‘extensão do serviço divino, uma oferenda votiva e um presente sacrificial’” (HAUSER, 1988, p. 188). Também por isso, não se pode ouvir o cantochão fora de seu local apropriado, a igreja, os mosteiros, e do complexo maior que integra, a liturgia cristã, sob pena de perder-se grande parte de sua força de sugestão, impressão. Há de se respeitar essa configuração espacial de lugares e funções, esse fluxo disciplinar de fazeres por meio do qual os homens do medievo concebiam o convívio entre si, e onde a arte, como a música, tinha seu lugar bem determinado. Nesse ponto, os musicólogos estão de acordo: o cantochão é a música de um espaço: a igreja, os mosteiros; “[...] é música para ser executada sob certas condições e deve ser ouvida no ambiente para o qual se destina” (LOVELOCK, 1987, p. 25); é música, enfim, de um momento histórico em que os fazeres, o pensar e os lugares pretendiam unir-se no mesmo sentido, o da salvação. O canto é o da liturgia; a liturgia promove a arte; a arte ilustra a Palavra; a Palavra nos leva a Cristo. As indissociabilidades se multiplicam.

Porquanto, não há como pensar uma história da música feita no Ocidente medieval que não esteja articulada com a história da Igreja e da arte que ela propunha, ainda que fosse para confrontá-la – como acontece com a emergência da música profana, principalmente, a partir do século XI, com as canções dos trovadores, jograis e clérigos errantes. Eis, aqui, um eixo temporal sugerido para a história que se propõe: a história do canto medieval integrada a uma

história da Igreja e de seu papel na produção artística do Ocidente nos primeiros séculos do cristianismo. Como percebeu Schmitt,

a influência religiosa e material da Igreja e dos clérigos sobre a sociedade leiga aumentou sensivelmente depois do ano 1000. Ela permitiu inculcar nos fiéis uma moral religiosa centrada nas noções de pecado, de penitência, de salvação, que culminou, no fim do século XII, no "nascimento do purgatório". (SCHMITT, 1999, p. 18-19).

Construindo o que ele chama de “história social do imaginário”, Schmitt identifica na sociedade da baixa idade média um trabalho de equivalência entre a culpa e a compensação dos atos do cotidiano, onde “todo cristão podia esperar ser salvo, mas com a condição de sofrer depois da morte castigos reparadores [...]”. Nessa economia da salvação, o canto participa com valor ambíguo: por um lado, sinaliza o caminho da redenção, purifica, através do som, as almas dos contritos, purgando-a de pensamentos impuros, incutindo-lhes a Palavra sagrada; por outro lado, flerta com os prazeres da carne, ameaça a retidão do corpo, despertando-lhe para a beleza da música, aguçando-lhe os sentidos para o mundano.

Além disso, podem ser úteis outras balizas cronológicas. Para um período inicial, pode-se considerar a adoção em 802 por Carlos Magno da Regra de São Bento como livro oficial de regras para a celebração dos ritos cristãos nos mosteiros. Escrita por Bento de Núrsia no início do século VI, a Regra faz a codificação, pela primeira vez, dos ofícios (*horas canônicas*) e determina o uso do canto gregoriano – na medida em que fora organizado pelo papa Gregório Magno séculos antes – como parte da liturgia. A Regra de São Bento foi uma dentre as várias tentativas de organização da liturgia cristã em um único roteiro geral para o culto, mas ganhou relevo a partir do século IX, quando promovida pelo império carolíngio, espalhando-se por todo o Ocidente cristão. Antes de seu surgimento, já desde o século IV, podia-se identificar no Ocidente duas tradições na manutenção das preces diárias pelos cristãos: a “prática da catedral”, aquela efetuada nas igrejas locais; e a “prática do mosteiro”, que se dava entre os ascetas e monges dos centros monásticos urbanos. Ambas consistiam na mescla de reza e canto, intercalados ainda aleatoriamente, sem uma ordem fixa. A grande inovação da Regra foi conceber uma estrutura única, aceita universalmente, que introduziu a utilização de hinos na demarcação das horas cristãs, um mapeamento do dia feito de música e prece que o fiel poderia levar consigo da igreja para o mosteiro, e daí para casa, aonde quer que fosse. Com o tempo, os monges, ascetas, cristãos em geral aprenderam a discernir a

passagem das horas com o som das próprias vozes, nos locais de adoração, uma conjugação de tempo e espaço regrada pelo canto (BARRET, 2011, pp. 192 e 193).

Em grande medida, o projeto de Carlos Magno para a reestruturação do modelo monástico, aquela que ficou conhecida como a reforma gregoriana, instaurou uma série de práticas musicais nos mosteiros do norte da Europa que prepararam o Ocidente para as transformações que a música sofreria nos séculos seguintes. Concomitante a essa reformulação carolíngia, principalmente a partir do século IX, pode-se pensar em um assentamento daquela ordenação de espaços e práticas medievais. É neste século quando, por exemplo, o título de posse feudal, antes um privilégio temporário, torna-se permanente e hereditário, uma barreira a limitar senhores e servos, uma marca dentre tantas que insurgem por essa época para delinear as seções fronteiriças da sociedade medieval. É também quando o termo *miles*, significando “soldado”, “cavaleiro” toma o lugar de *vassus* para nomear o vassalo, mudança de referência substancial em que o homem de armas se define não mais por um vínculo de fidelidade, mas por uma função, seu lugar no imaginário social deve-se agora a um fazer conectado a uma necessidade básica do próprio espaço: a defesa. Paulatinamente, as diferenças vão se afirmando, ganhando cada estrato social uma significação própria dentro de uma ordenação divina (LE GOFF, 2005, pp. 51, 86 e segs). É preciso, assim, articular a história do cantochão com a história das práticas e fazeres medievais, referenciados cada um deles a seus lugares adequados de produção.

Para um limite superior a essa história, o século XII traz um desenvolvimento técnico decisivo em vários aspectos para a produção e a prática musical dos mosteiros e igrejas: o surgimento de um método rigoroso de notação da melodia em substituição à antiga prática oral de conhecimento e transmissão da música. Segundo Roland de Candé, em vista dessas mudanças, o cantochão sofrerá alterações profundas na sua execução, “[...] ele mesmo será corrompido: pela precisão da notação que restringe a diversidade, apaga os ornamentos sutis, força o procedimento), pela adoção de ritmos medidos, pelas alterações de certos sons, pela polifonia” (CANDÉ, 2001, pp. 214 e 215). Essa emergência de uma escrita musical importa por representar uma inversão no fluxo no fazer musical. Dentro de uma tradição oral de transmissão, a música recebe muito da personalidade dos cantores. Dentro de certos parâmetros rítmicos e melódicos, os monges possuíam um espaço de improvisação através do qual podiam imprimir ao canto suas ideias, expressar, por sutis movimentos melódicos, sua própria sensibilidade musical. Ao restringir esse espaço de “liberdade” criativa, as novas regras

romperam essa ambiguidade fundamental entre a fidelidade à Palavra sagrada e a transigência com os prazeres que a música lhes proporcionava. Ora, essa tensão entre o sublime e o carnal, entre o anseio pelo paraíso e o os impulsos dos sentidos é justamente do que pretende falar essa história aqui sugerida. Fica mais viável escrever essa narrativa quando pensamos em um recorte temporal que favoreça a emergência desse contraste, que evidencie essa luta intestina aos próprios monges, ao próprio homem, entre a busca pelo excelso e o fraquejo do pecado.

Há de considerar-se ainda uma outra relação entre a forma como os homens do medieval pensavam a música e a maneira como concebiam o fluir do tempo, uma correspondência estrutural entre a linguagem sonora e a narrativa histórica. Como sugerem Guy Bourd e e Herv e Martin, na visão dos autores medievais, sequer a no o de tempo escapava   força gravitacional do universo cristão, atraída ao centro por uma produ o historiográfica que realiza a “confluência do eterno presente do tempo religioso e dos acontecimentos contemporâneos no fim da Idade Média” (BOURD E; MARTIN, 2012, p. 21). A própria história serve de leito para a união do “fato de revela o” com o “fato histórico”, concebendo, por meio de seus toques e resvalos, uma narrativa humana cambiante entre a série e o contínuo, as datas e os símbolos, o texto e o signo. Historiar se torna, em grande medida, inventariar os grandes acontecimentos sagrados, dar-lhes posi o de destaque na memória dos homens, definir o roteiro de sua visita o para o alcance da salva o.   com essa impressão volátil do tempo, onde uma incipiente cronologia se perde no oceano da simbologia cristã, que o cantochão, guarda certo parentesco. Observe-se a figura abaixo.



A melodia (transcrita para a not o moderna)   de um trecho da ant fona⁵ *Laus Deo patri* (“Louvores a Deus pai”), composta no século IX (GROUT; PALISCA, 2001, p. 64). Não   preciso saber ler as notas para perceber a ideia de constância sugerida na linha melódica. Se a pauta serve de mapa para a música, esse primeiro reconhecimento espacial nos

⁵ Categoria do cantochão em que dois coros se alternavam na execu o das frases do mesmo texto.

revela uma topografia linear dos sons, rara nos desvios, econômica nos meios; uma música “plana”, estruturada sobre um ritmo de motivos fixos, sem fortes contrastes entre as figuras. A escrita do cantochão vem para reconhecer (ao mesmo tempo que obrigá-lo a) esse papel de cama para a Narrativa Sagrada, sem perturbações, sem alterações em seu rumo, um mero suporte para uma história que não admite o estranho, o caótico.

O cantochão nasce, porquanto, em suas formas iniciais, desse confronto básico do racional com o sensorial, da função litúrgica de embelezar a Sagrada Escritura com os impulsos do sensível, da procura pela solução prática para o realce da Palavra com a busca pelo belo musical. Há uma estrutura aqui fundamental para o filósofo Friedrich Nietzsche, que em sua obra *O nascimento da tragédia* propõe a existência de um embate íntimo ao fazer musical entre o racional e o impulsivo, ou como ele os batiza, o apolíneo e o dionisíaco. Em *O nascimento*, Nietzsche nos fala dessa cumplicidade essencial, desse enfrentamento gerador entre dois olhares sobre o mundo, duas apreensões opostas da vivência humana. Aparecem estas visões representadas, na imagética do mundo antigo, com as suas versões divinizadas pelos gregos em Apolo e Dionísio. Apolo como vitória da claridade sobre o desconhecido, do intelecto sobre o bizarro, da acepção da história sobre o caos dos acontecimentos. Contrário, portanto, a Dionísio, a cujos acessos orgiásticos deve combater; orgia no sentido de entrega à pulsão cósmica da vida, desmedida entre o indivíduo e o universo, aceitação do flume de prazer e dor que define a vida (NIETZSCHE, 2007).

Os conceitos de Nietzsche se tornam úteis para a concepção da história que aqui se propõe na medida em que se reconheça no cantochão a presença desses dois princípios apontados: de um lado, o papel coadjuvante dedicado à música na liturgia, de clarificação da Palavra (o apolíneo); do outro, a influência do criar musical sobre os próprios monges, a insurgência do prazer estético, dos impulsos estranhos, pecaminosos, o deixar levar-se pelo deleite, pelos sentidos, pelo irracional (o dionisíaco). Entretanto, é preciso reconhecer, como bem fez Deleuze, que, para Nietzsche,

Dionísio e Apolo não se opõem, [...], como os termos de uma contradição, mas antes como dois modos antitéticos de a resolver: Apolo, mediatamente, na contemplação da imagem plástica; Dionísio, imediatamente, na reprodução, no símbolo musical da vontade. Dionísio é como o fundo sobre o qual Apolo borda a bela aparência; mas sob Apolo é Dionísio que brame. A própria antítese tem, portanto, necessidade de ser resolvida, ‘transformada em unidade’. (DELEUZE, 2001, p. 20-21).

Assim, é preciso enxergá-los, Apolo e Dionísio, como elementos que se resolvem mutuamente, que produzem uma apreensão trágica do mundo através do embate de suas visões. Em arte, como na música, o apolíneo e o dionisíaco aparecem em cada obra, em cada artista individualmente, como elementos de um mesmo gesto criador. Seu antagonismo não é o da dialética, da negação exclusiva, mas da altercação que inclui, que afirma o fluxo caótico-cíclico da vida. Foi no cuidar desses dois vetores, desses dois sentidos atribuídos ao canto pelo homem medieval, foi na manutenção da devida distância entre eles, mas também dos seus esbarrões, da sua presença dupla no fazer musical, que os cantores da Igreja medieval do Ocidente conceberam uma música que hipnotiza, que infunde uma outra relação com o tempo, que percorre os vários sentidos da palavra e do humano, que pretende ser espelho de uma ânsia essencial: a salvação da alma pelo castramento dos sentidos, e, agindo assim sobre os homens, os divide, forçam-nos a essa fenda essencial de si para mesmo, para com o próprio corpo.

SEGUNDA INDISSOCIABILIDADE: A MÚSICA E O PRAZER

Tanto a música do cantochão, como a aventura humana segundo as escrituras, tinham um destino certo, inevitável: no caso do homem, redimir-se dos pecados em vida para alcançar o Reino divino após a morte; quanto à música, deveria chegar aos ouvidos dos fiéis sem interferências de qualquer tipo, guiando-os na compreensão do Ensino, ajudando-os, a seguir os passos de Cristo. Em grande medida, a história do canto litúrgico é a história desse esforço de purificação do som. Séculos foram preciso para que o uso de instrumentos, além da voz humana, fosse aceito pela Igreja na realização do culto. E o foram apenas na medida em que a Igreja viu necessário ir buscar seus fiéis além dos muros dos mosteiros e além das paredes da catedral. Nesse traçado escorregado, nessa linha estreita entre o ouvido e a salvação, o prazer é acusado de desvio. Ele aparece aí como vulto do mundano a assombrar a sagração do culto, um espectro vindo das ruas, das tavernas, para invadir, os espaços de culto; o acaso invadindo a história (que se pretendia “oficial”) da música, pois não fazia parte do plano. Para os monges cantores, como para os pintores do sagrado, responsáveis pela ornamentação da Narrativa de Cristo, o prazer dos sentidos – do olho, do ouvido – foi sempre um acidente de percurso, o imprevisto invadindo o processo histórico, o caótico introduzindo-se na fixidez dos discursos, como o calafrio que em noites calmas surpreende a seriedade da pele (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 165 e segs.).

É preciso aqui atentar para a ligação do cantor com o próprio corpo e como ela reproduz a relação do homem medieval com a própria sensibilidade. Pois o canto, como o riso, vem de nossas “partes baixas” – o ventre; surge de um contato direto com essa geografia infame do corpo à qual estão ligadas as pulsões, os prazeres, o pecado. Mas o ato de cantar representa, ao mesmo tempo, uma forma de controle desta mesma região ignóbil, pois o menos habilidoso dos cantores termina por, com a prática, desenvolver um domínio do diafragma, da expulsão e retenção do ar nos pulmões, da intensidade e duração do som que se cria. O cantochão, afinal, funciona como esse símbolo do dualismo tão característico da Idade Média entre o nobre e o torpe, a ascese e os prazeres, a renúncia e a lascívia. Daí também, o interesse da Igreja em livrar sua música dessas impressões sensuais, em usar o canto como campo de batalha entre o bem e o mal, em impor também aí, no terreno do sonoro, seus costumes e demarcações, em preencher os desvãos entre as entranhas e os pulmões com suas prédicas e receitas morais. Para imaginar uma história do canto litúrgico, é necessária essa visualização de sua ambivalência entre a prece e o prazer, para melhor traçar os seus contornos, há de visualizar-se essa sua dúplici ligação com a alma e com as vísceras (LE GOFF, 2011, pp. 75 e segs.).

Reconhecido esse duplo envolvimento do canto sacro medieval, por um lado com os órgãos do baixo ventre, com essa região pecaminosa do corpo, e por outro com a atividade da alma, com a função purificadora da liturgia, cabe deslindar as várias camadas discursivas que, se não criaram, ao menos acentuaram essa rachadura fundamental. Evidente que ao raiar dos primeiros séculos da cristandade medieval ela já está lá. Ao homem cristão medieval, a percepção da música sempre encontrou uma barreira em sua lide com os sentidos, uma proibição básica a algo que, evidentemente, era-lhe imanente:

Os filósofos e os homens da Igreja da alta Idade Média não desenvolveram nunca a ideia – que nos nossos dias temos por evidente – de que a música podia ser ouvida tendo apenas em vista o gozo estético, o prazer que proporciona a combinação de belos sons. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 42).

Para entender a formação desse pensamento, é preciso lançar mão dos filósofos que inspiraram a teoria musical medieval. Muito dessa funcionalidade “extraestética” já se encontra na teoria musical grega, transmitida ao Ocidente medieval, principalmente, por Boécio (c. 480-526). Autor de um tratado *De institutione musica*, finalizado por volta do ano

500, Boécio é a principal ligação da Idade Média com a tradição musical pitagórica e seu manual sobre os elementos da música representará por muito tempo quase tudo o que o homem medieval saberá sobre esse tema (GILSON, 1995, p. 174 e segs.). Em Boécio, a relação do homem grego com a música no mundo antigo era uma relação física, de corpo, mas não baseada em sua condenação. Ao contrário, os efeitos da música sobre os corpos, suas impressões e impulsos neles despertados eram algo aceito e até almejado por suas qualidades terapêuticas. O trecho seguinte, retirado do capítulo 1, livro 1, do *De institutione*, resume as ideias que os antigos pensadores gregos tinham acerca do fazer musical:

Assim, do mesmo modo, surgem as maiores transformações, inclusive nos comportamentos: um ânimo lascivo ou se compraz com *modos* mais lascivos ou, ao ouvi-los frequentemente, torna-se mole e corrompido; pelo contrário, uma mente mais rude ou tem prazer com modos mais incitados, ou se endurece com eles. É por isso que os modos musicais são designados também com nomes de povos, como o modo lídio, modo frígio... Efetivamente, da mesma forma, a maneira com a qual se compraz cada povo é designada com o mesmo termo: um povo se compraz com os modos apropriados aos seus costumes. [...]. Assim, Platão considera também que é preciso evitar ao máximo que se altere algo em torno da música de bom caráter. Ele nega haver, em uma sociedade, maior subversão de costumes do que perverter progressivamente uma música moral e mensurada. Se, através de modos mais lascivos, infiltra-se nas mentes algo desavergonhado ou através dos mais rudes, algo feroz e brutal -, imediatamente os ânimos dos ouvintes sentem também o mesmo e, paulatinamente, se desviam e não conservam nenhum vestígio de honestidade ou retidão.⁶

Apesar de a designação *modo* ter origem na classificação posterior feita pelos teóricos da Idade Média, a *música modal* tem sua origem na música grega. Como explica Roland de Candé, há uma diferença substancial entre os significados dos termos “modo” e “escala”. *Escala* diz respeito à configuração intervalar dos sons, à organização das notas em termos de altura (grave-agudo); está para a música como o alfabeto está para a linguagem escrita. *Modo* se refere, por sua vez, a uma maneira singular de operar do sistema; está ligado, muitas vezes, a uma escala modal com intervalos e fórmulas características (para se iniciar e finalizar de uma melodia, por exemplo), a um estilo próprio de execução e ao *ethos*, algo como um caráter especial que lhe é imputado (CANDÉ, 2001, p. 102).

Com Boécio, portanto, encontram-se harmonizadas duas concepções diversas da música, ambas oriundas da Grécia antiga. Uma diz respeito aos poderes mágicos da música

⁶ Tradução de Carolina Parizzi Castanheira. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ECAP-7QRGC9/1/disserta__o_completo.pdf

sobre o universo, a alma e o corpo dos homens. O ato de fazer uma música boa ou ruim estava relacionado com seus efeitos físicos sobre o homem e refletia-se na saúde de seu corpo. A música era cercada por essa aura mística de poder de cura. Tocar uma música era, muitas vezes, redirecionar o fluxo das sensações, dos prazeres do corpo. Não há nada aqui, portanto, que nos lembre a rejeição dos sentidos que o culto litúrgico cristão, séculos depois, viria a propor. Uma outra concepção da música, entretanto, versava sobre o seu poder moral, sua capacidade de influir positiva ou negativamente, através do uso consciente dos modos, sobre o caráter dos homens. Em grande medida, esta última, que ficaria conhecida com a “teoria do *éthos* musical”, seria a principal fonte de inspiração para os teóricos da Igreja no uso da música em sua função litúrgica.

À Igreja interessa, desde o princípio, apagar qualquer ligação benigna da música, e da arte, com o corpo; limpar o fazer musical de seu contato com as impressões físicas, sensoriais que lhe fossem advindas. Por isso a tarefa dos Padres da Igreja⁷ em realçar o que seria o “verdadeiro” papel da música: a orientação da alma (não do corpo) para a beleza divina. Assim, a confecção de uma história do canto litúrgico na Idade Média deve passar pelas obras dos filósofos da Igreja, embrenhando-se nos conceitos antigos sobre a música e na medida em que eles foram retrabalhados e ressignificados no sentido da liturgia; deve perquirir as escolhas feitas, as falas omitidas, as intenções disfarçadas; deve identificar o discurso unificador e engendrador de sentidos que transformou o corpo em um depósito de pecados, em um objeto de correção, repressão, tortura; deve percorrer as várias escalas e modos, as disposições assumidas pelos sons, suas diversas formas de organização e representação e a maneira como essas refletiam a estruturação do próprio conhecimento humano e o olhar que o homem lançava sobre o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história do canto na Igreja do Ocidente medieval, como aqui se propõe, é a história de dissociações impossíveis. Seu objeto inicial é a música, a estruturação e significação dos sons junto a um espaço. Mas, passando por sua produção, também o é o corpo, sua lide com as próprias sensações, impressões, comoções. Inquirir o fazer musical e seu parentesco com as

⁷ Segundo Etienne Gilson, “chama-se literatura patrística, em sentido lato, ao conjunto das obras cristãs que datam da idade dos Padres da Igreja; mas nem todas têm como autores Padres da Igreja, e esse título mesmo não é rigorosamente preciso. Num primeiro sentido, ele designa todos os escritores eclesiásticos antigos, mortos na fé cristã e na comunhão da Igreja”. (GILSON, 1995, p. XXI).

estruturas mentais da Idade Média pretende revelar alguns mais dos muitos estratos discursivos produtores da interdição a que esteve sujeito o corpo do homem no medievo, à qual deve tanto a pudicícia do homem moderno. Fazer uma história do canto medieval cristão é fazer uma outra história das sensibilidades, das interseções entre o sagrado e o estético, entre os lugares de culto e os espaços da arte, entre as intenções da alma e os impulsos da carne; é reafirmar o corpo como “superfície de inscrição dos acontecimentos” (FOUCAULT apud ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, p. 175), pauta para notação das impressões sensoriais, matéria para a escrita da história; é remapear os limites pretendidos entre os territórios do divino e do secular, redefinir as regras que os apartam e decretam os seus distanciamentos e aproximações; e é fazer, nesse movimento de idas e vindas, do sacro ao profano, da música ao homem, a costura que os une, associa-os em uma só tapeçaria.

Para realizar essa narrativa, é preciso, outrossim, atentar para os ruídos que cercam a produção oficial de música. Urge perceber os cantares divergentes, dar voz à sua existência marginal, determinar seus elos com a política dos discursos e descobrir até que ponto seus timbres estranhos surgem como resposta às abstenções determinadas pela Igreja. Faz-se necessário indagar os cantores do mundano, das ruas, dos espaços sem regras (ou com outras diferentes daquelas infundidas pela Igreja, regras baseadas nos desejos, nos apetites, na gravitação da pele junto a outra) – os troveiros e trovadores do norte e sul da Provença; os *minnesinger* da Alemanha; os goliardos, clérigos errantes que faziam das tavernas sua pátria, das estradas seu itinerário; os jograis e menestrelis, cantadores das gestas seculares, das histórias populares; interessa escrever a paixão (e o prazer) com que cada um deles cantava, à sua maneira, o amor, a lascívia, os sentidos. Não raro, estes músicos do grotesco ajudaram a construir os rumos do fazer musical ocidental. Suas passagens pelo bizarro da experiência humana, as práticas pervertidas, as falas obscenas, os gostos desvirtuados pela desmesura, pela embriaguez, trouxeram ao mundo da música, da arte, o imensurável, os espaços proibidos, as imagens da sordície, os sons da algazarra, a face de Dionísio, e coloriram a vivência musical para além das notas dadas pela Igreja, inspiradas em Apolo.

Como lembram Donald J. Grout e Claude V. Palisca, ainda “era vaga na Idade Média a linha divisória entre a música sacra e a música popular”. O que as diferiam era, muitas vezes, os mesmos entraves que separavam o sagrado e o mundano, os mesmo interditos, as mesmas proibições, quase sempre restringidos à palavra, pois até meados do século XIV era bastante comum o uso de melodias do cantochão em composições seculares (GROUT;

PALISCA, 2001, p. 84). De certa forma, o repertório melódico do cantochão abasteceu a música produzida no Ocidente para muito depois da Idade Média, fosse ela sacra ou secular, erudita ou popular, e terminou por misturar, junto a seus cantares, os espaços e seus hábitos. Pensada assim, o essencial na escrita dessa história pode ser não a busca das diferenças técnicas, estilísticas – e é certo que elas existiram – entre a música da Igreja e a música feita nas ruas, mas sim o que se dizia haver de divergente entre elas. Importa conhecer os parâmetros criados, as fronteiras desenhadas, os conceitos insuflados pelos teóricos da Igreja a fim de infligir uma divisão de categorias sensoriais: de um lado, o êxtase das almas, a nobreza do caráter; do outro, os chamados da carne, do vil, o ímpeto dos prazeres, o mundo do sensível dando propulsão a um oceano de sensações, alívios, tentações.

Aceitar esse projeto de uma história do canto tal qual se coloca é consentir em pensar a música enquanto objeto histórico maleável, moldável às políticas do poder e do saber que regem o discurso oficial das ciências; é atentar para seu papel na constituição dos espaços, é entender a escuta como exercício de apreensão dos lugares, como parte do processo de pertencimento espacial posto em prática pelo homem. Como nos disse Barthes,

O território do mamífero está marcado por odores e sons; para o homem – fato frequentemente subestimado – a apropriação do espaço é igualmente sonora: o espaço doméstico, da casa, do apartamento (equivalente aproximado do território animal) é um espaço de ruídos familiares, *reconhecidos*, cujo conjunto compõe uma espécie de sinfonia doméstica: diferentes batidas das portas, timbres de vozes, ruídos de cozinha, rumores exteriores. (BARTHES, 1990, p. 218).

Territórios não somente físicos, mas imaginários, erguidos pelo desejo, pelos sonhos, mas também pelos temores, pelos cercamentos morais contra as ameaças da barbárie e seus ruídos – do profano, pela Igreja; do moderno, pelo Armorial. Essa proposta de história deve, porquanto, seguir os passos de uma escuta medieval, sua montagem ao passar dos séculos pela articulação de discursos, pela coleção de práticas, pelo enfrentamento de forças travado entre a Igreja e os costumes seculares que se formaram (e sobreviveram) em seu redor. Ainda para Barthes, “*Escutar é o verbo evangélico por excelência: é a escuta da palavra divina que sintetiza a fé, pois é essa escuta que liga o homem a Deus*” (BARTHES, 1990, p. 221). Seguindo esse pensamento, perquirir o agenciamento sonoro promovido pelo cristianismo é um caminho viável para se discutir seu desejo de governar as almas e, sobretudo, de interditar os corpos.

Fazer uma história do canto na Igreja medieval é reconhecer o perfil artesanal do historiador, trazendo um meio a mais para a escultura de seus textos, o som, traçando um recorte espacial, temporal e também auditivo, sensorial; é assumir a si mesmo, quem escreve, e seu corpo, como objetos da história; é, assim, desconfiar dos objetos que nos foram herdados pela historiografia tradicional sobre a Idade Média, perceber os conflitos de interesses que os criaram e, atentando para outros conflitos, criar os nossos próprios; é encontrar nos vazios das muitas “histórias” da música ocidental intervalos para a introdução de outros questionamentos, para a emergência de outros acontecimentos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007, pp. 153 e segs); é inverter o fluxo dos discursos consagrados que põem a palavra como vedete da história e, ainda hoje, inspira “histórias” da canção que analisam, raras as exceções, apenas o texto; é impor-lhes a presença do som, sua premência no fazer musical, como sua ligação íntima com o homem e sua sensibilidade; é insinuar uma história da música enquanto história dos sons, não apenas daqueles que fazem a música, os compositores, e, dessa forma, não resumi-la a um apanhado de datas, nomes e adjetivos; é assumir que ambos, homem e música, fazem parte de um mesmo processo, um mesmo enfrentamento do sujeito com o signo, do corpo com a narrativa.

Investigar a história do canto dentro da Igreja medieval significa, portanto, percorrer essa relação dual da música com o Sagrado e da música com o homem, sua sensibilidade, seus prazeres, seu corpo; significa discutir a maneira como a música era pensada, mas sobretudo a forma como era sentida; significa propor outros meios de pensar a história dos espaços: o som, sua produção, os seus vários sentidos; significa *ressignificar* o fazer musical atentando para as estruturas temporais e discursivas que o atravessam; significa destramar a tessitura dos dizeres e dos fazeres, criando novas possibilidades para a interpretação da música medieval e do homem por detrás dela; significa destrilhar os caminhos traçados pelo conservadorismo da historiografia musical, esboçar outras veredas para a visitação dos antigos relatos, desenhar outras plantas na edificação de uma história da música; significa, afinal, inventar novas formas de pensar, de ouvir e de cantar o passado, fora dos juízos cristalizados, livre dos conceitos impostos, como se fosse, apenas, mais uma canção.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A história em jogo: a atuação de Michel Foucault no campo da historiografia. In: *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: Edusc, 2007, p. 165-182.

_____. Um leque que respira: a questão do objeto em história. In.: *História: a arte de inventar o passado*. São Paulo: Edusc, 2007, p. 149-164.

BARRET, Sam. Music and liturgy. In.: MARK, Everist. *The Cambridge companion to medieval music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 185-204.

BARTHES, Roland. A escuta. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1990, p. 217-229.

BOURDÉ, Guy; MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Tradução de Ana Rabaça. 2. ed. Mem Martins: Europa-América, 2012.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Antônio M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 2001.

DUBY, Georges. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980 -1420*. Lisboa: Estampa, 1978.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GILSON, Etienne. *A filosofia na Idade Média*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Ana Luísa Faria. 2. ed. Rio de Janeiro: Gradiva, 2001.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUIZINGA, Yohan. *O outono da idade média: estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. Tradução de Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Tradução de José Rivair de Macedo. Bauru: Edusc, 2005.

_____. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p. 75 e segs.

LOVELOCK, William. *História concisa da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 25.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHMITT, Jean-Claude. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

*O despertar da fruição:
a paisagem da Ilha de Santa Catarina
vista através da literatura regionalista*

Thiago J. Sayão¹

RESUMO

O presente artigo é resultado de leituras das representações das paisagens da Ilha de Santa Catarina na literatura regionalista, entre a última década do século dezenove até os anos quarenta do século vinte. É uma análise baseada em reflexões da história cultural, que concebe a paisagem como uma invenção discursiva situada em contexto social específico. No exercício de análise das representações das paisagens nos textos literários regionalistas, que dão a ver “lugares” de Florianópolis e de seus arredores, manuseia-se com uma visualidade oficializada da paisagem, que serve, inclusive, à divulgação turística da Ilha na atualidade.

Palavras-chave: fruição da paisagem; Ilha de Santa Catarina; literatura regionalista.

ABSTRACT

The present article is the result of landscape representations of Santa Catarina Island in regionalist literature, from the nineteenth century's last decade until the twentieth century's forties. It is an analysis based on thoughts from Cultural History, which sees the landscape as a discursive invention placed in a specific social context. By analyzing the representations of landscapes in regionalist literary texts, which represent "places" of Florianópolis and its surroundings, one can handle with an official visuality of the landscape, which also serves to the touristic advertisement of the Island nowadays.

Key words: landscape; Ilha de Santa Catarina; regionalist literature.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor substituto da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

A paisagem litorânea da Ilha de Santa Catarina foi destaque na literatura do final do século dezenove e começo do vinte. A visualidade do litoral ganhou novos contornos na literatura regionalista, que agiu na reconstrução da imagem da população praieira e legitimou a ociosidade através do lazer ao ar livre e da fruição da visão da paisagem. A paisagem é vislumbrada como uma construção imagética e discursiva de um espaço, com as particularidades próprias de um lugar significado a partir de um sistema simbólico particular. A Ilha de Santa Catarina transforma-se em paisagem literária no momento em que é descrita, nomeada e adjetivada por meio do discurso literário.

A literatura regionalista compõe a série discursiva de afirmação da região, junto com os estudos classificatórios da flora e fauna e da produção cartográfica. A autenticidade do gênero regionalista está em sua representação das paisagens naturais e culturais de uma região particular. A visualidade da paisagem apresenta-se, então, como o símbolo primeiro da região. Por meio da representação da paisagem a identidade local ganha consistência e autenticidade.

O primeiro movimento regionalista na literatura – que surge na segunda metade do século dezenove e se desenvolve até os anos 1920, não visava propriamente enaltecer uma região, no sentido geográfico do termo, mas sim trazer à tona hábitos e costumes de populações tradicionais que viviam em determinada localidade. Esse regionalismo anterior ao regionalismo pós-1920² é, segundo Antônio Cândido, a “autodefinição da consciência local”, um “gênero artificial e pretensioso” que encara “com olhos europeus as nossas realidades típicas” (SOUZA, 2000, p.104-105). Esse regionalismo que procurava “resgatar” as tradições do homem do campo produziu o que conhecemos como o “típico” através das representações pitorescas de uma paisagem e de uma “gente” específica.

O regionalismo do começo do século vinte tinha forte influência do discurso literário naturalista que evidenciava, nas palavras de Durval de Albuquerque Jr., o projeto de “fazer uma literatura fiel à descrição do meio” (ALBUQUERQUE Jr, 2011, p.66). A literatura regionalista sob a influência do naturalismo traz em seu discurso a identificação das características humanas em função do meio. O meio ambiente geográfico determina o temperamento humano. Por outro lado, o regionalista também se apoia no discurso realista quanto parte em busca da “verdadeira natureza” dos personagens, “no sentido positivista de

² Segundo Durval Muniz, na década de 1920 surgiu um “novo modernismo, não mais aquele difuso e provinciano do século XIX e início do século XX, mas um regionalismo que reflete as diferentes formas de se perceber e representar o espaço nas diversas áreas do país”. Sobre o regionalismo surgido após o movimento modernista, ver: ALBUQUERQUE Jr., Durval M. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011. p.52.

dissecar os móveis do seu comportamento” (BOSSI, 1989, p.188). A literatura regionalista, para Alfredo Bosi, é “práxis herdada ao Naturalismo”. Bosi entende que o realismo não se fixou na temática da sociedade urbana, a literatura realista também teve como tema a sociedade rural. Diz Bosi, “o projeto explícito dos regionalistas era a *fidelidade ao meio a descrever*: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção” (BOSSI, 1989, p.232).

A efetivação dos motivos regionais se afirma por meio de paisagens próprias. As imagens elaboradas pelo escritor Virgílio Várzea são fundamentais no processo de fabricação das paisagens autorizadas da Ilha de Santa Catarina. Por meio da paisagem literária regionalista surgem características identitárias tanto do território, quanto de sua gente. O mar, o vento sul, as lavouras de mandioca, e os costumes de uma gente simples e trabalhadora são imagens recorrentes nos panoramas literários criados por Várzea. As descrições do escritor resultaram, por sua vez, não pelo contato direto, mas de sua imaginação e memória, pois ele escreve sobre ambientes e sensações formadas a partir de suas lembranças da terra natal.

Virgílio Várzea nasceu na praia de Canasvieiras, no norte da Ilha de Santa Catarina em 6 de janeiro de 1863. Ele é considerado por Iaponan Soares um dos principais escritores regionalista de Santa Catarina, tendo se destacado na construção da imagem do litoral da Ilha. Segundo Soares, Várzea é o “introdutor das paisagens marinhas na literatura brasileira” (SOARES, 1974, p.24). Para Selestino Sachet, Virgílio Várzea foi o “mais autêntico retratista dos costumes da gente e da paisagem marinha de sua terra, é considerado o introdutor do gênero marinista na Literatura Brasileira e o criador do Conto Catarinense” (SACHET, 1979, p.62). Iaponam Soares se refere a Várzea da seguinte forma:

Assim como se diz que o conto brasileiro inicia com Machado de Assis, pode-se afirmar com tranquilidade que em Santa Catarina ele tem em Virgílio Várzea seu primeiro representante. Antes dele a pré-história. Logo que os jornais surgiram em Florianópolis, o público se distraía lendo traduções em folhetins franceses ou adaptados de histórias exóticas. Mas em seguida aparecem as primeiras tentativas literárias de alguns precursores. Pesquisando os jornais da época chega-se à conclusão de haver o conto em Santa Catarina, como de resto em todo o país, nascido na imprensa. Ele aparece em S. C. em fins do século XIX, quando o Realismo e o Naturalismo já descreviam uma curva descendente e despontava os primeiros sinais do Simbolismo, em cujas águas surgiram Cruz e Souza e Virgílio Várzea, para citar dois importantes nomes das letras catarinenses. (APPEL, 1974, p.8).

Desde a infância Virgílio teve um contato íntimo com o mar. Viajou pela América, África e Ásia, Montevideu, Buenos Aires, Patagônia e Antilhas. De volta a Desterro participou do grupo de escritores e intelectuais protegidos por Francisco Luiz da Gama Rosa, presidente da província. Fizeram parte do referido grupo: Cruz e Sousa, Horácio de Carvalho, Santos Lostada e Araújo Figueredo. Várzea também assumiu cargos políticos e governamentais, foi deputado no Congresso Estadual, Promotor Público e Secretário da Capitania dos Portos. Como escritor colaborou em jornais de Desterro/Florianópolis: “Colombo”, a “Tribuna Popular” (de caráter abolicionista) e “A Regeneração”, mas também trabalhou em periódicos do Rio de Janeiro: “Gazeta de Notícias”, “Jornal do Comércio”, “O Paiz” e “A Imprensa”, em São Paulo escreveu para o jornal “Correio Mercantil” (SACHET, 1979). Virgílio Várzea seria, nas palavras de Pierre Bourdieu, um intelectual “autorizado” (o “porta-voz”) a compor uma imagem legítima de sua terra. Aquele que “consegue agir com as palavras em relação a outros agentes e, por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador” (BOURDIEU, 1998, p.89). Várzea transitava entre os campos da literatura e da política e tinha o reconhecimento social que dava a seu discurso o poder da autoridade.

Os livros de Virgílio Várzea, em especial “Mares e Campos” (1895), “Santa Catarina: a ilha” (1900) e “História rústicas” (1904), são obras importantes que agem na construção da paisagem da ilha.³ Conhecido como “marinhista da literatura catarinense”, e um dos poucos que se dedicaram ao tema do mar no Brasil, Várzea é referência para quem pensa os espaços originais da ilha, bem como a cultura de sua gente. Para Nelson Werneck Sodré, Virgílio Várzea é um raro autor regionalista que transpôs “o mar para a ficção” (SODRÉ, 1976, p.415).

Na concepção de Luciana Cristina Souza a narrativa paisagística de Várzea faz parte de um “processo de imbricar, no domínio estético, literatura e pintura”. O que implica em considerar o paisagismo em sentido amplo: “como procedimento literário através do qual se recria pela ficção, marinha, quadros e retratos” (SOUZA, 1998, p.14). Luciana Souza concorda, assim, com o que afirmou Iaponan Soares sobre os retratos descritivos de Várzea:

³ Além das obras citadas Virgílio Várzea é autor de: Traços Azuis (1884), Rose-Castle (1893), Contos de Amor (1901), A noiva do paladino (1901), George Macial (1901), Garibaldi na América (1902), Brigue flibusteiro (1904), Os argonautas (1909) e Nas ondas (1910).

A natureza idílica da Ilha conformava neles (Santos Lostada, Oscar Rosas e Virgílio Várzea) uma visão romântica da realidade, mas juntavam a isso uma marcação verista dos costumes do seu tempo. Esse tipo de informação presente nas histórias constitui, hoje, documento insubstituível, como um quadro de Rugendas ou de Debret. (APPEL, 1974, p.9).

A eficácia e o “encanto” do discurso de Várzea está justamente no “truque” de construir imagens por meio de palavras. Imagens do espaço e imagens do “povo”. A literatura desse autor cria “efeitos óticos” que torna mais eficaz o discurso da identidade. A construção de paisagem na literatura regionalista cria lugares e estereótipos da população tradicional, agindo como inventora da identidade local. Transformar a narrativa literária em imagem era, aliás, uma característica dos escritores regionalistas sob influência do naturalismo. “*Ler*, na estética naturalista, é, em suma *ver*”,⁴ diz Flora Süsseking.

Definindo-se como apropriação fiel, como imagem, como mimetismo, a ficção naturalista não dá lugar à interpretação múltipla, não se abre ao deciframento do leitor. Uma ficção que se diz repetição, instrumento ótico de precisão indiscutível, dá ao leitor apenas a possibilidade de *ver através* dela. De ver os recortes da realidade e as significações que lhe são dadas neste misto de ficção e instrumento ótico que é o naturalismo. O texto se afirma como realidade e sua leitura como assimilação “correta” desse real. Uma obra naturalista, como qualquer microscópio ou câmera, se afirmaria como mediadora de uma verdade extratextual. Dela se nega a natureza ficcional enquanto se enfatiza sua derivação de um original que ela se esforçaria por reconstituir como um simulacro fiel. (SÜSSEKING, 1984, p.106).

Outrossim, os textos de Várzea inventam uma paisagem tradicional através da representação da natureza sob uma visão idílica. A paisagem na composição regionalista de Várzea está longe de ser um pormenor meramente ilustrativo. Ao contrário, ela é definidora do próprio caráter do lugar e da população. A representação da paisagem tem ali a força da tradição concebida pelo discurso oficial. O meio natural age na fabricação da identidade dos homens e mulheres ligados a lida marítima e campesina. É nítida a influência das ideias de Spencer e Darwin na maneira pela qual Várzea retrata os tipos humanos. As personagens femininas, por exemplo, foram representadas de forma “rude e zoomorfizante” (JUNKES, 1985, p.47). A natureza é, neste sentido, “o elemento básico, que domina tudo. O homem, mesmo quando luta para dominá-la, deve contentar-se com vitórias parciais, como sugere André, o afoito herói de Virgílio Várzea” (APPEL, 1974, p.9).

⁴ Sobre o sentido do “efeito ótico” na literatura regionalista, ver: SÜSSEKING, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984. p.106.

Os “estranhos” homens praianos e as sublimes paisagens litorâneas ganham valor na lógica da produção simbólica que alimenta a visualidade turística da Ilha. O *touriste* procura ao mesmo tempo o estereótipo da paisagem e a excentricidade da cultura popular, e é isto o que Virgílio Várzea oferece quando traz à baila a natureza do litoral.

Poucos lugares no globo possuirão praias tão bonitas e de um desenho mais interessante e caprichoso como as da costa catarinense, tanto na Ilha como no continente. Brancas, de uma alvura reluzente ao sol, ou de um vago amarelo brilhante, abertas em curvas ou crescentes de um contorno suave, limitadas entre pontas numerosas ou pequenos promontórios de rocha, onde o mar brame em torvelinhos de espuma, em sítios desabrigados, ou preguiça mansamente em espelhações cor de anil nas enseadas em calma – essas praias deixam no espírito dos que as vêem uma dessas impressões de natureza que raramente se extinguem.

Os que conhecem a praia de Icaraí e outras da nossa bela Guanabara, a de Copacabana e a da Gávea, já batidas do Atlântico, recantos queridos e visitados frequentemente por *touristes*⁵ de toda espécie, nacionais ou estrangeiros, poderão idear mais ou menos as de Santa Catarina, muitas das quais aumentadas de encanto, talvez, pela solidão primitiva em que jazem e pelas linhas onduladas dos cômodos desconhecidos. (VÁRZEA, 1985, p.113).

Parece que o Rio de Janeiro, enquanto cidade moderna e turística, servia de parâmetro a ser igualado ou, quem sabe, superado. A citação acima foi destacada do livro *Santa Catarina: a Ilha*, obra em que Virgílio Várzea elabora uma verdadeira cartografia da Ilha de Santa Catarina, dando a ver os aspectos geográficos, econômicos, sociais e paisagísticos da capital. Este livro, segundo Celestino Sachet: “retrata o ambiente sociocultural da sua terra, os usos e costumes de sua gente, além de reunir dados históricos e geográficos, descrevendo as admiráveis paisagens que circulam a ilha” (SACHET, 1979, p.64). A publicação de *Santa Catarina: a Ilha* foi financiada pelo Governo do Estado, haja vista seu importante papel na confirmação da identidade catarinense de população hegemonicamente “europeia”, como afirma Várzea: “o povo catarinense é essencialmente ariano” (VÁRZEA, 1985, p.22). A homogeneidade da paisagem física e social em Várzea se conforma ao discurso oficial do Estado que investe na construção de uma identidade regional. O mito da ilha é re-editado na literatura e serve como fundamento aos discursos identitários da capital do Estado.

Mares e Campos (1903) compõe junto como *Histórias Rústicas* (1904) os escritos de Várzea sobre o “ardor pelas cousas do mar”. Em ambos são registrados a maior parte de suas

⁵ A forma de escrever turista, *touriste*, revela dois aspectos culturais, de um lado a influência da França na sociedade florianopolitana, de outro o turismo como prática de distinção social.

impressões das paisagens litorâneas, associadas, por sua vez, a imagem que o autor tinha dos habitantes da praia/campo.

A identificação da Ilha através da paisagem da praia é resultado de um processo histórico de construção simbólica do lugar, que envolve uma complexa relação entre paisagem, enquanto produção visual do espaço, e contexto sociocultural em que foi inventada. A forma como a sociedade contemporânea lida com a paisagem da praia faz parte de uma maneira particular de percepção do litoral, que envolve relações culturais do uso do corpo. Alain Corbin, por exemplo, ao estudar as representações da praia no Ocidente mostra o quanto o uso do litoral está relacionado com o uso do corpo. Corbin aponta em sua narrativa que o banho de mar foi legitimado, primeiro, como terapia corporal e paulatinamente se transformou em prática de lazer. “O banho de mar inscreve-se na evolução lógica das práticas. A moda do banho frio desenvolve-se, com efeito a partir de 1732. (...) Por esta época, descobre-se efetivamente as virtudes terapêuticas da água do mar” (CORBIN, 1989, p.77). O banho terapêutico incitou por sua vez outros usos da praia, desde a contemplação solitária da paisagem até as práticas de lazer em família. A moda da vilegiatura marítima desde o século XVIII nas cidades de Nice, Bath ou Brighton foi palco, segundo Corbin, das práticas de saúde e prazer na beira-mar. Esta moda, entretanto, só se efetivou na Ilha de Santa Catarina na década de 1930⁶, período de reformulação dos discursos e das práticas sociais no espaço urbano. O uso da praia esteve associado ao processo de modernização que a cidade de Florianópolis atravessou na década de 1920. Urbanização, profilaxia e automatização do transporte (com o automóvel), formaram o cenário em que o uso da praia se vulgarizou, assim como o apreço à paisagem litorânea.

A praia-campo enquanto lugar de tratamento medicinal é a paisagem em destaque no conto *Miss Sarah*, de Virgílio Várzea. Depois que sir John Callander (personagem que representa um inglês que morava na Ilha) descobre que sua filha, Miss Sarah, está doente, ele decide seguir as orientações médicas e “ir para o campo, andar ao sol, respirar o bom ar”.⁷ Então, John leva Sarah à praia de Canasvieiras, para que ela pudesse respirar o “ar oxigenado e puro dos campos”. Percebemos que a praia teve aqui o mesmo sentido atribuído ao campo, enquanto lugar de retiro que se contrapõe ao ambiente citadino. A viagem de *Miss Sarah* para

⁶ “Será, de fato, na década de 1930 que o banho de mar irá se firmar na Ilha de Santa Catarina, dando ênfase a novos problemas, que seriam expressos na imprensa local. A moralidade na praia, por exemplo, consome algum tempo dos jornais, que insistem na necessidade de os banhos de mar serem tomados com pudicícia”. FERREIRA, Sergio L. *O banho de mar na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora das Águas, 1998. p.69.

⁷ Essa foi a fala do médico que havia diagnosticado que Miss Sarah sofria de uma “constipaçãozinha”. VÁRZEA, Virgílio. *Mares e campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1994. p.145-146.

Canasvieiras está associada, assim, ao imaginário do campo enquanto lugar de meditação e repouso. O barco que levava sir Callander e de sua filha demorou algumas horas para chegar à praia, e no caminho para o norte da Ilha Várzea interrompe sua narrativa para apresentar o quadro pitoresco do litoral:

Deliciara-se com o espetáculo maravilhoso do sol, nascendo a leste, do seio do oceano, entre véus de bruma argêntea, como um balão de nácar; o aspecto risonho e variado das paisagens litorâneas, densas e verdes, fugindo a um bordo; o correr das velas, cortando as ondas espumantes, a construção recolhida e humilde das alvas povoações mais antigas do mar. E recordava-se saudosamente de certas aldeias da Escócia, à beira d'água, por onde andava em criança. (...)

O sol já ia alto, inundando tudo de ouro, quando o bote chegou à praia. Miss Sarah, agora mais alegre, sorria, sorvendo a longos haustos o ar oxigenado e puro dos campos. (VÁRZEA, 1985, p.145-146).

A visão da paisagem é por si elemento de cura. Por outro lado, a descrição do litoral transforma a imagem da Ilha em paisagem de memória. A recordação de infância de Sarah dá sentido próprio à costa catarinense. O litoral da Ilha é formado, assim, por uma camada de lembrança que o torna familiar, quando lhe atribui um sentido íntimo. O espaço é então apreendido na tradução sensível que Sarah faz dele: as casas litorâneas da Ilha se transformam em “aldeias da Escócia”. O valor da Ilha não está nela mesma, mas em sua semelhança com a Escócia. Essa visão romântica e aparentemente inocente faz com que, em um instante de introspecção, desapareçam as particularidades do litoral e as idiosincrasias dos litorâneos. O “vazio” civilizacional é simplesmente preenchido pelas projeções das lembranças européias.

Através da personagem Miss Sarah, Virgílio Várzea, desenvolve uma tradução das paisagens a partir de suas próprias lembranças sensíveis. As paisagens são, nesse sentido, traduções literárias do espaço carregadas de memórias. Composta de sons, cores e odores. Por outro lado, a paisagem também é constituída por informações armazenadas na “memória coletiva”,⁸ entendida como um sistema de valores e ideias acumuladas e compartilhadas socialmente, nesse caso, por uma dada classe social. Especialmente as memórias produzidas a partir do estrangeiro. São elas que interagem na configuração das paisagens do litoral.

⁸ “A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. p.75-76.

Outros lugares de memória também aparecem na visão de Várzea do litoral. As pedras da costa da Praia de Fora se assemelham a “*menhirs*” (HALBWACHS, 2006, p.76). em referência a cultura ancestral do neolítico. Já a costa “abandonada e deserta” entre a “lagoinha até a Ponta Grossa” reporta o céu de “um azul ideal e transparente de uma velha faiança holandesa” (VÁRZEA, 1994, p.75-76), em nítida referência a uma cultura refinada (superior) de matriz europeia. Parece que Várzea reconstrói as paisagens da Ilha na perspectiva do olhar turístico consagrado pelo *Grand Tour*.⁹

A visualidade da paisagem literária de Várzea é um delineamento introspectivo da praia. É o imaginário de um lugar que se quer civilizado, não a partir de projetos de modificação arquitetônica ou urbanística sobre o espaço, e sim por um trabalho de reeducação do olhar. Ver a paisagens litorânea sobre a ótica burguesa é o caminho para a apreciação estética do lugar. Através da percepção visual, o litoral passou a ser incorporado ao sistema de apreciação típico da *Belle Époque*. A paisagem reflete um “estado de alma” civilizado.

O verão começava, e tudo em redor era inefável. No ar límpido e transparente, errava um aroma vivo e penetrante.

Sentados sobre as pedras, ao ruído das ondas espriando-se em carícias murmuradas, batidas pela brisa do mar gemendo queixosamente por dentre os ramos das árvores, que acenam docemente para as embarcações navegando ao longe – os três mantinham uma palração animada, olhando as casas da Praia de Fora, muito brancas, no recôncavo da costa, sob a claridade esmaída da tarde; as colinas do Estreito, ondoando em planos sucessivos de esmeralda; a paisagem dos coqueiros, fresca, saudosa e verde-negra, destacando sobre ouro, como linhas fugidias de um oásis. (VÁRZEA, 1994, p.161).

A paisagem do litoral é muito mais que cenário de fundo da composição, é através dela que Várzea expressa o “estado de espírito” do casal apaixonado, a sensualidade é representada na paisagem. A paisagem funciona aqui como tradução dos sentimentos dos personagens. É a paixão idealizada transposta em imagem paisagística.

⁹ O *Grand Tour* é o nome dado às viagens que os jovens da aristocracia faziam pela Europa. Eles percorriam caminhos que os levava ao alto de montanhas, a beirada de falésias e, especialmente, às ruínas da arquitetura das cidades representantes do período áureo das civilizações antigas. O *Grand Tour* representa uma verdadeira conquista simbólica das paisagens sublimes e históricas. Segundo Roy Porter, o *Grand Tour* é um *rite de passage de l'adolescence*, relacionado ao uso que a aristocracia dava ao tempo livre. *Les plaisirs aristocratiques étaient d'ordinaire profondément sédentaires, organisés dans les propriétés familiales*. PORTER, Roy. *Les Anglais et les loisirs*. In: CORBIN, A. (org.). *L'avènement des loisirs: 1850-1960*. Paris Aubier, 1995. p.23.

A literatura paisagística de Várzea aborda, por outro lado, a supremacia da visão do sublime, que se inclui no regime de diversão e entretenimento da sociedade burguesa do final do oitocentos. A natureza fremente do mar é enquadrada em deslumbrante paisagem do caos.

Um siflar monstruoso como uma orquestra de demônios n'um sabá infernal, explodiu sobre as águas, sublevadas de súbito em vagalhões altos, que se entrechocavam espumando n'uma fúria inelutável. O oceano cerrava-se em torno. Os fuzis intensavam medonhamente, abrindo na atmosfera hieróglifos de fogo. Trovões consecutivos rolaram no ar, aos estouros; e um pesado aguaceiro violentamente rolou do céu bravo. (VÁRZEA, 1994, p.196).

A tempestade do mar é então trazida para a literatura marítima e traduzida em paisagem. Essa imagem da tempestade está associada, por sua vez, com as representações mais antigas acerca do mar. Segundo Corbin, na bíblia o mar é a última fronteira do paraíso; ele teria se formado depois do grande dilúvio. Já na tradição católica o mar ganha o sentido de “reino do inacabado, vibrante e vago prolongamento do caos, simboliza a desordem anterior à civilização” (CORBIN, 1989, p.12). Além disso, existe toda uma tradição literária que trata da fúria dos oceanos (CORBIN, 1989, p.20-29). Os discursos baseados na tradição formam uma camada profunda de sentidos sobre o caos e o mar. No entanto, seu aparecimento na literatura catarinense do começo do século XX compõe um sistema de visualidade, que inclui a natureza no itinerário dos turistas. A representação da paisagem apresenta-se como o desejo de retorno à natureza. Para o turista o que importa é a admiração dos panoramas, das imagens da natureza e não a natureza propriamente dita. Segundo Célia Serrano, “é com base na representação da natureza como paisagem, e como cenário para as ações humanas, que se institui o seu consumo pelo turismo” (SERRANO, 1997, p.15).

Todavia aquela paisagem da tempestade de Várzea relaciona-se, especialmente, com as ideias de seu próprio tempo. A tempestade ganha o sentido de uma força natural suprema que o homem (pescador) não pode vencer. A natureza tem, de modo geral, um papel grandioso em seus contos. Ela age como determinadora do caráter do homem litorâneo. Essa maneira de conceber a psicologia do homem deve-se, todavia, a influência que o determinismo geográfico de Friedrich Ratzel (1844-1904) teve nas ciências e na literatura (Naturalismo). Segundo as concepções deterministas o caráter do homem seria talhado de acordo com o meio ambiente em que ele está inserido (o homem como produto do meio). O determinismo faz parte de uma corrente de pensamento do século XIX, e está relacionado com a teoria evolucionista de Charles Darwin. A partir daí podemos pensar que a vida no mar

era fator decisivo na construção do perfil psicológico, ou da “alma simples dos marítimos e roceiros catarinenses”. Segundo Várzea, os nativos, descendentes de açorianos, “acostumados desde séculos à luta com o solo onde se desenvolveu (...)”, ganharam “uma têmpera heróica de lutador, uma impassibilidade diante do perigo” (VÁRZEA, 1985, p.19). Em várzea a imagem de indolência é substituída pela tez firme e pelo caráter heróico do povo do litoral, que enfrenta cotidianamente as agruras do mar. Essa imagem é compatível com o pensamento romântico que enaltece a rusticidade do povo e a alavanca como símbolo da identidade regional. Assim, a paisagem da tempestade foi traduzida a partir de um conjunto de referências: as que estão ligadas a antiga cultura mitológica ocidental, e às ideias científicas (determinismo e evolucionismo) contemporâneas de Virgílio Várzea. Foi, então, por meio de um vocabulário cultural literário que o fenômeno do mar tempestuoso ganhou sentido em sua narrativa.

A visão da praia como fronteira entre civilidade e ruralidade também é visível no livro “Mares e campos”. Enquanto domínio natural dos pescadores, a praia é inventada como lugar de passeio e “de um refúgio no seio do qual busca-se a emoção das vibrações íntimas e o consolo do sereno espetáculo da natureza” (PERROT, 1991, p.466). Entre os lugares de passeio e contemplação do mundo burguês estavam: “a gruta, o descanso agitado do vento, a costa batida pelas vagas” e o “promontório sobre o qual ergue-se o farol brevemente”(PERROT, 1991, p.467).

Raymond Williams dá a ver as representações sobre o campo na literatura inglesa, que, por sua vez, servem para se pensar as imagens da praia-campo construídas na literatura regionalista de Várzea. “O campo”, segundo Williams aparece “associado a ideias tão diversas quanto a independência e a pobreza, o poder da imaginação ativa e o refúgio da inconsciência”. Em contraste com “a cidade”, palavra que usamos para “se referir ao capitalismo, à burocracia e ao poder centralizado” (WILLIAMS, 2011, p.474-475). Tais representações da paisagem são construídas por meio da observação do cidadão. No ato de produção da paisagem, o camponês, por sua vez, é tratado como elemento de composição que confere originalidade ao espaço retratado. Ele não tem voz própria. É sua imagem gravada a partir do olhar “civilizado” que chega até nós. No ato de apropriação da natureza e da população do campo se dá a invenção da paisagem e a transformação do espaço em lugar, com toda sua carga de imagens e discursos que falam de uma origem e uma história particular.

No cenário de passeios litorâneos o pescador de Várzea aparece como elemento próprio da composição da paisagem. Assim como o mar, o pescador é mais um referencial para a admiração distanciada do cidadão. Não há contato físico entre o “passeante” e o mar (o banho de mar não existe em “Mares e campos”), e nem com o nativo da praia. Várzea se coloca, nesse sentido, como observador distante da relação contrastante e cindida entre cidade e campo. De um lado os campesinos¹⁰ sujeitos a intempéries da natureza e presos a suas tradições, e de outro os personagens urbanos, “espíritos livres” de cultura refinada, sensíveis aos espetáculos da natureza. A narrativa de Várzea afirma o determinismo geográfico ao construir os personagens em acordo com sua situação ambiental: o pescador é o homem rústico que está subordinado à natureza, e o cidadão o passeante que busca as emoções do sublime ou a beleza do pitoresco.

O uso da orla como espaço para apreciação e repouso teve seus primórdios no Brasil concomitante ao processo de consolidação do capitalismo e da cultura burguesa, por volta dos anos 1920. Entre os lazeres burgueses destacaram-se os piqueniques, as cavalgadas e as caminhadas ao ar livre, que faziam parte das práticas civilizadas. O olhar burguês sobre o espaço surge como uma marca do sujeito instruído, aquele que mira o espaço a partir de suas vivências e de toda uma memória social constituída. A sociedade florianopolitana incorporou uma série de comportamentos estrangeiros como forma de se adaptar a uma nova ordem cultural que enunciava a modernidade. Um exemplo disso são as reformas urbanas realizadas na cidade nas duas primeiras décadas do século vinte, que se inspirou no ecletismo como estética arquitetônica para as edificações mais importantes. Foi no contexto da modernização que os discursos de posituação das vistas da natureza dos arredores de Florianópolis ganharam força na literatura regionalista. A natureza da antiga Nossa Senhora do Desterro (que se transformou em Florianópolis após a proclamação da república), ganhou contornos nítidos e marcantes, ao mesmo tempo em que foi sendo incorporada às práticas de civilidade.

Várzea atribui qualidades às praias de Florianópolis, quando as compara com lugares consagrados pelos turistas da Europa: Nápoles, Veneza e Roma, assim como lugares de passeio do Rio de Janeiro, como Copacabana, Botafogo e Icaraí. As praias da Ilha se destacam, no entanto, por sua “solidão primitiva”. O autor além de descrever os panoramas “pitorescos” da Ilha de Santa Catarina, coloca as diferentes paisagens numa relação hierárquica, a partir de valores próprios de seu tempo e de sua posição social. O balneário da Praia de Fora aparece, nesse sentido, como local ideal de passeio devido ao “conjunto

¹⁰ Os campesinos são vistos como sinônimo de “nativos da praia”.

delicado de planos, altos e encostas arborizadas”. Ela é lida como o arrabalde “mais belo”, o bairro mais “chic”, “culto, mais artístico, mais civilizado” (VÁRZEA, 1985, p.37). Cabe frisar que a Praia de Fora serviu como local de habitação de famílias de imigrantes alemães, que, por sua vez, procuravam manter certas práticas culturais herdadas de seus antepassados ou recriadas no novo contexto como forma de distinção étnica.

Os alemães luteranos e descendentes germânicos se instalaram em chácaras em bairros mais valorizados e afastados do centro da cidade. Entre as famílias descendentes de alemães destacaram-se os Hoepcke, Leisner, Ebel, Hackradt e Wangenheim. Florianópolis serviu de porta de entrada para a imigração em Santa Catarina no século XIX, em especial de “alemães”. As principais colônias “alemãs” localizaram-se no Vale do Itajaí, em Blumenau e Joinville, porém algumas experiências de colonização se deram nas proximidades da vila de Desterro, antiga Florianópolis. A Colônia da Piedade (1847), no norte da ilha; Santa Isabel (1847) à beira da estrada Desterro-Lages (Vale do Cubatão); Leopoldina (1852), entre Biguaçu e Tijucas Grande; e Teresópolis (1859) a 5 km de Santa Isabel. Estes dados nos fornecem uma pista para entendermos o contexto sociocultural de Desterro na segunda metade do século XIX. Os antigos moradores, descendentes de luso-brasileiros, passavam a conviver de perto com uma “cultura estrangeira”, trazida pelos imigrantes alemães. Tais contatos podem ser vistos na própria representação da paisagem, que trazem marcas das relações culturais, por meio das expressões de determinado olhar sobre a ilha. A origem social dos imigrantes alemães que aportaram em Desterro e se estabeleceram nas proximidades da capital da província, segundo João Klug, não era de trabalhadores do campo, colonos, e sim formada por comerciantes, professores e profissionais liberais de diferentes áreas. Entre as práticas culturais dos imigrantes citadinos estava a de lazer ao ar livre através dos piqueniques, realizados em meio a reuniões familiares e nos encontros organizados pela comunidade germânica, que tinha como instituições de congregação a igreja luterana e na escola alemã (KLUG, 1991).

Visualizamos a participação dos descendentes de alemães na vida social de Florianópolis no final do século dezenove, da mesma forma que Magda Gans vê a presença dos teuto-brasileiros na sociedade porto-alegrense no mesmo período.¹¹ Da mesma maneira que a comunidade germânica consolidou práticas culturais de diferenciação social, através,

¹¹ Para Magda Gans, “a comunidade teuta de Porto Alegre, na segunda metade do século XIX, contraria estas duas situações “padrão” apontadas pela historiografia: a da preservação cultural por isolamento e da assimilação por contato com a sociedade hospedeira. Havia contato intenso dos teutos da capital com a sociedade luso-brasileira, na qual estavam amplamente inseridos economicamente.” GANS, Magda R. *Presença teuta em Porto Alegre no século XIX (1850-1989)*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004. p.117.

por exemplo, da formação de “sociedades” (culturais, artísticas, de leitura, de teatro, etc), de comunidades religiosas e de festividades carnavalescas (especificamente em Porto Alegre), ela manteve um intenso contato com a sociedade em que estava inserida. Os descendentes de alemães não formavam uma comunidade “isolada”, pelo contrário, sua “presença” influenciou inclusive a formação de novos hábitos culturais em Florianópolis, como a prática do piquenique e o banho de mar. Sérgio Ferreira diz que foi na Praia de Fora que a elite, formada predominantemente pelos comerciantes, iniciou a prática de vilegiatura (o lazer à beira-mar) em Florianópolis (FERREIRA, 1998, p. 48; 64). Vimos que era justamente nesta praia em que se situavam as chácaras das famílias de descendentes alemães que compunham a burguesia local. Os estudos de Angelo Christoffoli caminham na mesma direção. Em suas pesquisas sobre o a introdução da prática de lazer no litoral de Santa Catarina, concluiu que a burguesia, formada por comerciantes de origem alemã, foi responsável pela disseminação do lazer nas praias catarinenses, especialmente as que ficavam mais próximas a Blumenau e Brusque (CHRISTOFFOLI, 2001). O lazer à beira-mar foi, no entanto, um hábito de distinção social, que reforçava não apenas laços da identidade alemã¹², mas os de classe.

O lazer na praia e os passeios até o alto dos morros são temas da literatura de Várzea. Aos domingos e feriados os cidadãos em passeio partiam do centro da cidade para subir a cavalo o morro do Padre Doutor (conhecido atualmente como Morro da Lagoa), a fim de contemplar o panorama da Lagoa da Conceição ao nascer do sol.¹³ Como que convidando o leitor a participar do passeio, Várzea relata suas impressões da vista que se descortina no alto do morro. A narrativa se aproxima do retrato fotográfico entremeadado pela poética das lembranças visuais.

O espetáculo do nascente é aí de um esplendor soberano, gozando o espectador de dois efeitos diferentes de luz – um no mar, de onde o astro se levanta, abrindo as escamas de ouro fulgentes na crista azulada das ondas; outro em terra, pelas encostas e cômodos, em que a luz bate de cheio, enfouverando as culturas, malhando de ocre as areias, acendendo na lagoa visões de Fata Morgana. E à proporção que o sol galga a altura, paisagem e marinha em redor, perdendo a feitura dos primeiros tons, tumultuando no contraste vivo das sombras que morrem de chofre por entre as ramagens e

¹² A questão dos conflitos em torno da questão da identidade alemã no sul do Brasil é discutida por Regina Weber. Ver: WEBER, Regina. A construção da “origem”: os “alemães” e a classificação trinária. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti, FÉLIX, Loiva Otero. *RS: 200 anos definindo espaços na história nacional*. Passo Fundo/RS: Editora da UPF, 2002b. p. 207-215.

¹³ “Estas cavalgadas costumavam partir da cidade de madrugada, a fim de que os *touristes* chegassem ao alto do monte da freguesia (da Conceição da Lagoa) no momento mesmo em que o sol vem rompendo do Atlântico, que enche o horizonte com a sua esplêndida vastidão, aqui e além, junto a costa, manchada de rochedos cinzentos e ilhotas verdejantes”. VARZEA, Virgílio. *Santa Catarina: a ilha*. Op. Cit., p. 92.

topos – ganham a acentuação e firmeza de seus exatos contornos e doces, soberbas nuances. Vê-se então, sob a igualdade serena da luz, na sua majestade, esse recanto de terras e águas que é dos mais belos do mundo. (VÁRZEA, 1985, p.92).

O texto em tom ufanista que celebra as belezas da terra natal exalta as “coisas” da terra e das águas preparara o caminho para a entrada do discurso da paisagem no guia turístico. “Santa Catarina: a Ilha” pode ser lido como um roteiro aos passeios na cidade e nos arrabaldes. Mostra a Ilha em seu aspecto pitoresco, curioso e exótico. A divisão do texto *Santa Catarina: a ilha* assemelha-se, inclusive, aos prospectos turísticos quando apresenta um mapa daquilo que o visitante deve ver: “os habitantes”, “a capital”, “os arrabaldes”, “as curiosidades”, “freguesias e arraiais”, “praias, cômodos e campos”, “pequenos rios”, “as duas baías”, as “ilhas e ilhotas”, “a pesca”, e “a vida rural”.¹⁴

Parece que essas visões exótica e pitoresca da Ilha inspiravam os escritores a antever as praias como promissores balneários. Crispim Mira considerava que “uma admirável estação balnear” (MIRA, 1991, p.19) deveria um dia ser construída na praia dos Ingleses. Era a visão do litoral que projetava o futuro desejado para os arrabaldes de uma cidade que vivia os efeitos das reformas modernizadoras: redes de água encanada (1909); instalação de luz elétrica nas vias públicas (1910); construção de redes de esgoto (1913-1917). A construção de balneários nas praias da capital completaria, assim, o plano de uma nova e civilizada paisagem *in sitio* para a tão desejada cidade moderna. O balneário representaria, então, a última apropriação produtiva do litoral.

A IMPRENSA E A POPULARIZAÇÃO DA IMAGEM PRAZEROSA DA PAISAGEM

A imagem literária da paisagem da Ilha se popularizou nas páginas da imprensa (entendida como o conjunto de publicações periódicas). Através dos jornais e revistas uma comunidade maior de leitores¹⁵ passou a ter acesso a visão da paisagem antes restrita aos romances e às pinturas. Podemos comparar a propagação da paisagem literária pela imprensa

¹⁴ Esses são os títulos dos capítulos do livro *Santa Catarina: a ilha*.

¹⁵ O número de pessoas alfabetizadas no município de Florianópolis não chegava a metade de sua população – no censo de 1903 apenas 13.474 das 31.759 pessoas sabiam ler. ARAUJO, H. Op. Cit. p.79. Contudo, é de se imaginar que as informações e imagens publicadas nos periódicos não se restringiam ao público alfabetizado. É bem provável que os letrados comunicavam aos analfabetos o que as notícias escritas diziam. Algo semelhante ao que Walter Benjamin diz sobre a leitura pública nos cafés parisienses que traz o sentido de rede de comunicação informal. BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

com a disseminação da paisagem da pintura pela fotografia: tanto a imprensa quanto a fotografia tiveram um papel fundamental na difusão do olhar paisagístico sobre o espaço.

Os periódicos representavam para Desterro, segundo Joana Maria Pedro, um “veículo cultural de suma importância” (PEDRO, 1995, p.70), pois “além de prescrições morais, refletiam a discussão político-partidária local. Constituía-se, portanto, em formadores de opinião pública, além de serem instrumentos pedagógicos, divulgadores de ‘civilidade’ e ‘moralidade’” (PEDRO, 1998, p.32). A imprensa propaga o olhar da elite sobre a natureza e afirma a visualidade da cidade que almeja a modernidade. Era comum na segunda metade do século XIX ter acesso ao texto literário por meio do folhetim, seja ele universal ou regional.¹⁶ Segundo Lavina Ribeiro, “a partir de 1860, o jornalismo incorporou, em grande parte a publicação seriada de romances nacionais e estrangeiros, denominados então de folhetins, com o crescente predomínio dos nacionais”. (RIBEIRO, 2004, p.71).

Em 1916 foi publicado na revista *A Phenix* o romance “A Massambu”, de Duarte Schutel, e, antes mesmo do lançamento em 1957 do romance “Homens e algas” (D’ÉÇA, 1992), Othon Gama D’Éça publicou nas páginas da revista *Atualidades* em 1948 o texto “Pescadores” (D’ÉÇA, 1948, p.40) que viria a compor este livro. Ele apresenta nesta obra as misérias dos pescadores frente ao progresso, numa estrutura discursiva semelhante ao movimento literário romântico, que vê o pescador como representante da reminiscência da cultura tradicional. O pescador traz a imagem do homem puro, simples e ingênuo do interior. Ele é uma verdadeira alegoria coletiva do povo praiano, herói anônimo que sobrevive ante a pauperização financeira. A paisagem em “Homens e algas” busca o pitoresco na rusticidade no trabalho do pescador e o sublime na natureza marítima.

No areal tostado, onde apodrecem cabeças de arraia e pedaços de cabos de arrasto, secam redes e mariscam bandos de patos mansos.

A peixama vai sendo atirada na praia: montes e mais montes que reluzem e que ainda se movem.

Velhos e crianças, casadas ou solteiras, todos trabalham: empurram sobre os rolos dos barcos encharcados, catam o peixe miúdo, metem os dedos nas guelras duras dos melros vorazes, escamam, fendem os ventres das anchovas ainda vivas e que fedem a maresia e a intestinos fosforescentes.

Mas a baleeira e os saveiros continuam a chegar, carregados de peixe: os homens pulam n’água, satisfeitos: todo o mundo fala, grita, gesticula: e o vozerio se mistura ao lento rumor do mar amigo donde a vida brota, todos os dias, incessantemente, sem parar nunca, sem nunca se esgotar!

¹⁶ Sobre a atuação dos literatos na imprensa ver: MALARD, Leticia. *Literatura e dissidência política*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 2006.

A luz vai caminhando devagarinho, rindo na ponta dos pés, para não desmanchar aquela ilusão de alegria e de abundância! (D'ÉÇA, 1948, p.40).

A chegada dos pescadores à praia é momento de regozijo que dura pouco, logo os corajosos coletores tem que voltar ao mar. O momento de regresso transforma a praia em um “fervedouro de bênçãos e de preces” (D'ÉÇA, 1948, p.40) porque o que o mar dá, o mar tira a vida. A cada partida fica a dúvida: “e todos os barcos voltarão?” (D'ÉÇA, 1948, p.40). Nasce então no discurso literário a imagem do heroísmo do povo da praia, que tem por sina a convivência rotineira com o sublime mar oceano.

O olhar literário da praia revela, por sua vez, o uso do tempo livre. A apreciação da paisagem surge a partir do uso do ócio pelo cidadão instruído. Se o ócio das camadas populares significava “vadiagem”, o uso do tempo livre das camadas abastadas é lido como movimento de reflexão, inspiração e lazer. Nesse sentido o uso burguês do tempo livre como lazer, ou pausa para reflexão, é *habitus* de classe e marca de distinção social. A noção antropológica de *habitus*, segundo Pierre Bourdieu, relaciona as práticas ao uso social da cultura. Na definição de Bourdieu os *habitus* são “sistemas de *disposições* duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, a funcionar como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações” (BOURDIEU, 1980, p.88). A representação da paisagem surge então como indício visual do ócio positivado pela elite.

É na perspectiva do uso produtivo do tempo livre que, na primeira metade do século XX, a visão da paisagem passa a servir ao desenvolvimento social e econômico da Ilha. O imaginário da natureza pitoresca do litoral associa-se então à “vocação natural” da Ilha para o turismo. A Ilha est a aí para ser percorrida pela vista. A pausa dentro do tempo livre (do não-trabalho) a fim de admirar a perspectiva dos espaços litorâneos   um ato de sensibilidade e distin o. A aprecia o da paisagem compõe a referencia visual da prática turística, uma vez que serve como imagem-símbolo dos espaços de lazer. Assim, o aparecimento das representa es das paisagens litorâneas do final do século dezenove e começo do vinte, seja na literatura, pintura ou fotografia, associa-se ao governo do tempo livre que trata da administra o do ócio em uma sociedade diferenciada e evoluída econômica e culturalmente. Sobre o sentido do ócio na sociedade burguesa Maria Bernardete Flores diz: “O otimismo com os avanços tecnológicos, a ideias de era pós-industrial, levaria o homem a entrar no reino do ócio, condi o para a fantasia, a imagina o, o amor, o lúdico, estado perdido com a perda

da cultura primitiva.” (FLORES, 2010, p.61). A entrada do “homem” no “reino do ócio” acontece, então, em meio ao processo de modernização tecnológica e do avanço da “civilização” em direção ao “campo”. A ideia universal do uso do tempo livre para o lazer ao ar livre, ou para a educação do olhar estava em gestação na Ilha primeira década de 1900. Segundo Sérgio Ferreira,

A não ocupação do tempo livre para atividades ao ar livre, tais como as atividades lúdicas, de diversão e de entretenimento, começava a incomodar. Era preciso ocupar o tempo livre, de preferência com atividades que colocassem a pessoa em contato com a natureza. A Ilha de Santa Catarina sempre teve a natureza exuberante, e nela sempre fez calor, mas os habitantes da cidade não se ocupavam da natureza para atividades lúdicas ou de diversão. Foi só a partir da década de 1910, que os olhos se voltaram para a natureza e passaram a percebê-la como lugar de atividades lúdicas, de diversão e de recreio. (FERREIRA, 1998, p.12).

O Rio de Janeiro, cidade-capital, era a referência para se pensar o despertar da moda da vilegiatura marítima no Brasil. Desde a segunda metade do século XIX o banho de mar era praticado para tratamento de saúde. Segundo Claudia Gaspar o turismo moderno surgira na capital “apoiado em três modismos típicos do século XIX: o termalismo, o cassinismo e o paisagismo” (GASPAR, 2004, p.81). A fim de que o banho de mar tenha eficácia na cura o paciente deveria não só banhar-se, mas estar em contato com um “ambiente saudável, onde a natureza seja sublime” (GASPAR, 2004, p.81). Tão importante quanto a prática tátil do banho de mar era a visão da paisagem. No entanto, foi somente no alvorecer do século XX que, segundo Sérgio Ferreira, Florianópolis dava os primeiros passos em direção a moda do lazer na praia. A antiga Desterro era uma cidade muito diferente do Rio de Janeiro, comparada ao Rio era uma pequena província. Enquanto Florianópolis tinha 32.229 habitantes (BRASIL, 1905) em 1900, o Rio de Janeiro na mesma época contava com 621.565 moradores (LOBO, 1978, p.448-453). O Rio enquanto capital federal servia de principal modelo de urbanidade no Brasil, segundo Sandra Pesavento, “é com referência (ao Rio de Janeiro) que incidirá a recusa identitária da cidade colonial” (PESAVENTO, 1999, p.163). E, se Florianópolis não poderia ser comparada com a sofisticação urbana da capital¹⁷, o discurso institucional catarinense procurava chamar a atenção para o lado pitoresco das vistas que destacavam a exuberante vegetação e o prazer dos passeios ao ar livre.

¹⁷ Em 1922, em comemoração ao centenário da Independência, o Rio de Janeiro foi sede da Exposição Universal, evento que servia de vitrine para as mais sofisticadas invenções tecnológicas do mundo capitalista. Ver: MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Se a capital do Estado de Santa Catarina não é uma cidade com centenas de milhares de habitantes, se não tem avenidas modernas e luxuosas, suntuosos edifícios, tem, contudo, o encanto de uma situação maravilhosa, que artifícios não imitam, que o engenho humano não copia. (...)

A primeira impressão do viajante, desembarcado em Florianópolis, é agradável. Mas, se quiser conhecer detalhadamente a cidade e se quiser percorrer a ilha e descobrir-lhe todos os encantos, sentir-se-á constantemente deliciado pelas belezas que descortinará. (GUIA, 1985, p.215-118).

No Guia do Estado de Santa Catarina eram anunciados os novos dispositivos urbanos como ponto turístico, era o caso dos “*bungalows*” e os jardins que atestavam o bom gosto da sociedade florianopolitana. O turismo, no entanto, era uma atividade bastante restrita. A prática turística estava limitada aos ricos e instruídos, aqueles que sabiam identificar a alta cultura, seja na nova arquitetura urbana ou na natureza emoldurada dos jardins. A sublime natureza litorânea, por sua vez, foi sendo incorporada através da representação de quadros poéticos e pitorescos. A mídia teve um papel fundamental na divulgação do olhar paisagístico, especialmente através da publicação de imagens fotográficas em revistas. Crispim Mira¹⁸ destaca as sensações visuais através de texto na imprensa oficial e dá a ver, a uma comunidade maior de leitores, a aparência de um mundo impressionista, generoso aos olhos a quem desejar ver e sentir o pitoresco e o sublime.

O Morro das Pedras, na exuberância de uma vegetação soberba, açoitada pelos ventos, esquisito e diabólico pelo capricho e monstruosidade dos penedos a crescerem sobre as vagas, embevece e retém em longas horas de bem estar e júbilo.

Em semicírculo, eternas águas azuladas ou de tons roxos, ou de ouro, esbatidas nos preguiçosos anticrepúsculos do verão, com pedaços de praia a um e a outro extremo, dominados de rocha, onde as palmeiras abrem, para o espaço do espanador, altivas e coquetes, os leques gracis, encerram a Ressacada, naquele pequeno e recôndito pedaço da terra, toda a tranquilidade candura com que regamente poderá ser presenteada a imaginação em suas ânsias de paz e afeto. (GUIA, 1927, p.215-118).

Por que a visão da ressaca do alto do morro é tema literário nos anos 1920? Afinal, para quem Crispim Mira escrevia? Qual o sentido que a representação da paisagem litorânea tem para a sociedade de Florianópolis? As visões da paisagem ganham sentido quando as

¹⁸ Crispim Mira foi um jornalista catarinense, nasceu em Joinville em 1880. Em 1901 foi cursar direito no Rio de Janeiro, mas não completou o curso superior. Trabalhou nos jornais: *O Brasil*, *Correio da Manhã*, *Gazeta Catharinense*, *Folha do Commercio*, *República*, *A Notícia* e *Folha Nova*. Entre outros ensaios e artigos, escreveu as seguintes obras: “Terra Catharinense” (1920); “Crimes e Aventuras dos Irmãos Brocato” (1917); “Acorda Brasil” (1919). Ele foi assassinado em 1927.

relacionamos com o contexto sociocultural do período estudado. Só quem tem tempo livre pode se dar ao luxo de contemplar a paisagem, por isto podemos supor que Mira estava sugerindo um itinerário de passeio àquele que dispunha de tempo e meio de transporte para atravessar a estrada de terra que levava ao Morro das Pedras. Uma verdadeira aventura, digna de um *Grand Tour* já que o viajante era agraciado com as paisagens e o contato com as tradições da cultura local. “Transpostos os limites urbanos, começam a surgir pela estrada, os povoados rústicos dos pescadores e dos homens de lavoura” (GUIA, 1927, p.215-118). Era uma viagem que misturava aventura e aprendizado.

Um dos motivos da viagem ao litoral era a busca da cura para o corpo e para a alma.¹⁹ A ideia de praia-campo como lugar de tratamento medicinal está relacionada não apenas a imagem romântica da natureza mas também à mentalidade urbana pós-revolução industrial, que via a cidade como foco de miasmas, que, invariavelmente, associava-se aos lugares de moradia da população pobre. E, se o ar fumacento e fétido das grandes cidades industriais era considerado nocivo à saúde, o ar puro e aromático do campo tinha a função de restaurar as atividades naturais do corpo. Nesse ínterim, os sentidos da visão e do olfato ganham destaque na ordenação do mundo burguês do século XIX, que se quer belo e desodorizado. Este foi o período das grandes reformas modernizadoras nas cidades, que tem nos governos de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), em Paris, e Pereira Passos (1836-1913), no Rio de Janeiro, verdadeiros ícones das transformações estruturais e sociais da cidade contemporânea. Dentre as reformas estava o alargamento das principais ruas da cidade, para facilitar a circulação dos automóveis; e a demolição dos cortiços, para a retirada da população mais pobre do centro urbano. Nos oitocentos projetaram-se uma arquitetura e um espaço urbano funcional, não apenas para fluir o trânsito e ordenar os locais de trabalho, morada e lazer, mas, principalmente, para oferecer meios de controle sobre a população cidadina. É nesse contexto que o campo vai surgir como uma saída aos males da civilização.

Em um texto publicado na revista “Atualidades”, Osvaldo Melo narra a história de um médico que, por não conseguir salvar sua esposa de uma doença, abandona a vida na cidade e se retira para uma praia no interior da Ilha.²⁰ A praia nesse caso assemelha-se ao campo na

¹⁹ Segundo Corbin, “o afluxo de curistas às praias de mar, que se inicia por volta de 1750, visa aliviar uma angústia antiga; faz parte das táticas de luta contra a melancolia e o *spleen*, mas corresponde também ao desejo de acalmar as novas ansiedades, que, ao longo do século XVIII, se propagam e se revezam no interior das classes dominantes. É exatamente o que faz o abundante discurso médico consagrado às virtudes da água fria do mar e, sobretudo, às vantagens do contato com as ondas e da vilegiatura costeira”. Ver: CORBIN, A. Op. Cit. p. 69.

²⁰ Osvaldo de Melo foi um dos principais membros do grupo de folcloristas da Comissão Catarinense de Folclore. Uma das atividades do grupo era percorrer as regiões interioranas a fim de “recolher” a “cultura

ideia de refúgio, carrega o estereótipo de lugar bucólico, servindo como contraponto da cidade. O texto dá a entender que o retiro do médico foi uma forma de autopunição que se transformou em cura espiritual, uma vez que o contato com a simplicidade da vida no campo lhe faz recobrar a fé e entender a morte como um desígnio de Deus. A resignação frente a morte pode ser lida na fala do médico cirurgião: “Desiludi-me. Perdi todas as esperanças, até que pude verificar que ela (a esposa) vivia, mas num plano muito diferente do meu”(MELO, 1948).

Por outro lado, Osvaldo Melo justifica sua ida a praia como uma forma de “retemperar o espírito, entibiado e exausto do trabalho estafante e mental” (MELO, 1948). Ele buscava na praia distante o isolamento “do burburinho da cidade” (MELO, 1948). Este sentimento frente à praia ou ao campo era compartilhada pelos folcloristas²¹, intelectuais românticos, que enxergavam o interior como lugar privilegiado para o contato com a “cultura popular”²², pois ali a população estaria protegida das influências desagregadoras da cultura de massa. O texto de Osvaldo Melo dá a ver a representação da praia isolada; local de manifestação da cultura tradicional. A descrição do ambiente apresenta uma poética da paisagem do interior da Ilha, na qual a luminosidade crepuscular emoldura o trabalho dos resignados e felizes habitantes dos arredores.

Linda madrugada fazia. Já as primeiras claridades do sol ainda oculto, embaciava no céu o brilho das estrelas sonolentas, que se iam a pouco recolhendo no manto cerúleo. A canoa estava bicando as águas frias e os pescadores saltavam para dentro dela, sorridentes e alegres, para cercarem o peixe que pulava na rede-de-puxar. (MELO, 1948).

popular” de Santa Catarina, antes que esta sucumbisse ao avanço da modernidade. MELO, Osvaldo de. “O que está escrito, cumpre-se”. *Atualidades*. Florianópolis, n.9, set. de 1948.

²¹ O folclore catarinense foi “inventado” a partir dos trabalhos da Comissão Catarinense de Folclore em 1948. Fizeram parte do grupo: intelectuais, historiadores e estudiosos da “cultura popular”. A Comissão foi composta entre 1948 e 1975 por: Osvaldo Rodrigues Cabral, Almiro Caldeira, Altino Flores, Carlos da Costa Pereira, Henrique da Silva Fontes, Martinho de Haro, Osvaldo Ferreira de Mello Filho, Othon Gama D’Éça, Victor Antônio Peloso Junior, Walter Fernando Piazza, Álvaro Tolentino de Souza, Antônio Nunes Varela, Antônio Taulois de Mesquita, Aroldo Caldeira, Aroldo Carneiro de Carvalho, Carlos Bücheler Junior, Custódio de Campos, Elpídio Barbosa, Henrique Stodieck, Hermes Guedes da Fonseca, Ildefonso Juvenal, João dos Santos Areão, João Crisóstomo de Paiva, João A. Sena, Plínio Franzoni Júnior, Pedro José Bosco, Roberto Lacerda e Vilmar Dias. Ver: SAYÃO, Thiago J. *Nas Veredas do folclore: leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975)*. Florianópolis, 2004. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina.

²² Sobre o conceito de cultura popular dos folcloristas e do movimento folclórico da década de 1940 no Brasil ver: ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho de águia, 1992. VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

A descrição da paisagem é o retrato do distanciamento entre aquele que descreve e aquilo que é descrito. A representação da paisagem através do texto (descrição do ambiente) é o traço de uma sensibilidade autoral que afirma a distância entre o escritor, observador ativo, aquele que cria, e o meio, objeto passivo de apreciação do homem culto. Osvaldo Melo, testemunha “daquilo que é”, se coloca como um observador imparcial que está lá simplesmente para registrar o que os olhos vêem. Sua presença não é problematizada, tão pouco a imagem que ele constrói da beira-mar e da população litorânea. O discurso do folclorista reforça a identidade do praiano na descrição da paisagem do litoral. A identidade está na própria paisagem. O texto de Osvaldo Melo pertence, no entanto, a uma ampla e antiga série discursiva, que lê a paisagem como uma entidade exterior e anterior ao homem e não enquanto uma produção histórica. A paisagem age, dessa forma, como legitimadora de espaços de poder. Ela reconhece, através de determinados registros estéticos, os valores subjetivos do lugar. A representação da paisagem cria, assim, uma aura de encanto e de magia entorno da região, por meio da associação entre mito e geografia. Tal associação, por sua vez, serve como potencial na exploração da região por setores da economia ligados ao turismo, que tiram seus lucros na produção e promoção de formas de entretenimento no tempo do não-trabalho. Isso quer dizer que a paisagem do litoral foi apropriada como um patrimônio simbólico da cultura regional, para então ser explorada pelo mercado.

É preciso, então, um trabalho de desconstrução da paisagem, a fim de percebê-la como “construto”.²³ A paisagem precisa ser vista como documento – no sentido que Jacques Le Goff atribui ao termo – uma vez que a paisagem é um artefato fundador da forma moderna de ordenar o espaço. Entendida como documento a paisagem é “resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 1996, p.547-458). Este documento, por sua vez, transforma-se em monumento na medida em que “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1996, p.547-458).

Para a construção do futuro, no entanto, era necessário apagar a imagem do passado. Na imprensa a visão sombria de cidade aprisionada no passado serve de contraponto para a imagem da cidade do futuro. “DESTERRO foi seu nome por engano, porque é jardim

²³ Ver definição da expressão no capítulo 1.

suspensão no oceano”.²⁴ No processo de (re)construção da paisagem da Ilha, a imprensa distancia-se da história para se unir à literatura. Segundo Nicolau Sevcenko, o historiador ocupa-se da realidade, “enquanto que o escritor é atraído pela possibilidade” (SEVCENKO, 1999, p.21), e completa, “a literatura portanto fala ao historiador sobre a história que não ocorreu, sobre as possibilidades que não vingaram, sobre os planos que não se concretizaram” (SEVCENKO, 1999, p.21). Não podemos, entretanto, afirmar que a representação da paisagem da Ilha foi um projeto fracassado, ao contrário, a mais ou menos um século ainda funciona, é uma imagem recorrente para os conservadores e os turistas.

Nos textos publicados no Anuário Catarinense são traçadas paisagens contrastantes reveladoras, opondo a atmosfera lúgubre do passado colonial brasileiro e o ambiente idílico que se projetava no imaginário elitista, composto por paisagens naturais pitorescas, arquitetura clássica e população esclarecida.

Na primeira metade do século vinte a cidade de Florianópolis começara o processo de urbanização, pavimentação de ruas; recolhimento do esgoto por redes subterrâneas; iluminação pública de ruas e becos com lâmpadas elétricas. Se a realidade ainda não correspondia ao esperado – tendo-se como modelo o imaginário de modernização das cidades de Paris e Rio de Janeiro, as imagens das paisagens eram uma visualização dos desejos de uma nova cidade. Nem que para isto se construísse uma nova cidade sobre a antiga.

²⁴ *Atualidades*, n. 10, out de 1948. p.19. Segundo Oswaldo R. Cabral o nome do primeiro povoado instalado na Ilha de Santa Catarina chamou-se Nossa Senhora do Desterro em homenagem a santa de mesmo nome instalada em uma “capelinha”, de onde “animava os moradores com seu sorriso, quando saíam para o mar, em busca do peixe, ou quando se embrenhavam pela mata que começava logo adiante, à procura de caça ou dos frutos silvestres”. CABRAL, O. R. *Nossa Senhora do Desterro*. vol.1. Op. Cit. p. 17. Por sua vez, no calor das lutas em torno da consolidação da República no Brasil instalou-se na então cidade de Desterro, o governo provisório dos “Estados Unidos do Brasil”, no dia 14 de outubro de 1893. Por ordem do presidente Floriano Peixoto foram enviadas tropas para conter o movimento separatista no sul do Brasil. No dia 17 de abril de 1894 os federalistas foram derrotados. O coronel Antônio Moreira César foi enviado para assumir o governo de Desterro. Ele ordenou prisões e comandou a execução das pessoas envolvidas na Revolução Federalista. O nome Desterro foi então apagado como forma clara de demonstração de poder por parte da elite republicana, que, em homenagem ao presidente Floriano Peixoto, trocou o nome da capital de Santa Catarina para Florianópolis. No dia 01 de outubro de 1894, o governador Hercílio Luz sancionou a lei n.111 que sacramentou o novo nome. Sobre os conflitos políticos em Santa Catarina no começo da República ver: NEKEL, Roselane. *Modernidade e exclusão* (1889-1920). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2003.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval M. *A invenção do nordeste e outras artes*. 5ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

APPEL, Carlos Jorge. O conto em Santa Catarina. In: SOARES, Iaponan. *Panorama do conto catarinense*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1974.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*. O que falar quer dizer. 2ª ed. São Paulo: Ed. da USP, 1998.

_____. *Le sens pratique*. Paris: Minuit, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRASIL, Sinopse do recenseamento. *Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas. Diretoria Geral de Estatística*, 31 de dez. de 1900. Rio de Janeiro: Tipologia da Estatística, 1905.

CHRISTOFFOLI, Angelo R. Introdução do lazer, como prática de sociabilidade da burguesia, no litoral de Santa Catarina (1900-1950). *Cinergis*, Santa Cruz do Sul, v.2, n.1, p.143-153, jan./jun.2001.

CORBIN, Alain. *Território do Vazio: A praia e o imaginário ocidental*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2ª ed. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002

D'Éça, Othon G. Pescadores. *Atualidades*, n.10, out. 1948.

FERREIRA, Sergio L. *O banho de mar na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora das Águas, 1998.

FLORES, Maria B. R. Sobre a Vuelvilla de Xul Solar: técnica e liberdade no Reino do Ócio ou a Revolução Caraíba. *ArtCultura*, Uberlândia, v.12, n.21, p.55-71, jul.-dez., 2010.

GANS, Magda R. *Presença teuta em Porto Alegre no século XIX (1850-1989)*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

GASPAR, Cláudia B. *Orla carioca*. História e cultura. São Paulo: Metalivros, 2004.

GUIA DO ESTADO DE SANTA CATARINA: chorographia e indicador. Parte I (chorográfica e litteraria). Florianópolis, Livraria Central de Alberto Entres. 1927

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

JUNKES, Lauro. Introdução crítica. In: VÁRZEA, Virgílio. *Canção das gaivotas: contos selecionados*. Florianópolis: Lunardelli, 1985.

KLUG, João. *Consciência germânica e luteranismo na comunidade alemã de Florianópolis (1868-1938)*. Florianópolis, 1991. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4ª ed. Campinas, São Paulo: Ed. da UNICAMP, 1996.

LOBO, Eulália M. L. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.

MELO, Osvaldo de. "O que está escrito, cumpre-se". *Atualidades*. Florianópolis, n.9, set. de 1948.

MIRA, Crispim. Praia dos Ingleses. *Anuário de Santa Catarina*. 1920.

MOTTA, Marly. *Rio, cidade-capital*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NEKEL, Roselane. *Modernidade e exclusão (1889-1920)*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2003.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho de águia, 1992.

PEDRO, Joana M. *Mulheres honestas e mulheres faladas: uma questão de classe*. 2ª ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.

_____. *Nas tramas entre o público e o privado: a imprensa de Desterro no século XIX*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.

PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PESAVENTO, Sandra. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

PORTER, Roy. Les Anglais et les loisirs. In: CORBIN, A. (org.). *L'avènement des loisirs: 1850-1960*. Paris Aubier, 1995.

RIBEIRO, Lavina M. *Imprensa e espaço público: a institucionalização do jornalismo no Brasil, 1808-1964*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

SACHET, Celestino. *A literatura de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1979.

SAYÃO, Thiago J. *Nas Veredas do folclore: leituras sobre política cultural e identidade em Santa Catarina (1948-1975)*. Florianópolis, 2004. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina.

SERRANO, Célia M. de T; BRUHNS, Heloisa T. *Viagens à natureza: turismo, cultura e ambiente*. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo : Brasiliense, 1999.

SOARES, Iaponan. *Panorama do conto catarinense*. 2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1974.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SOUZA, Antônio C. de Mello e. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

SOUZA, Luciana Cristina. *A Ilha de Santa Catarina em Virgílio Várzea: o paisagismo náutico em marinhas, quadros e retratos*. Florianópolis, 1998. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal de Santa Catarina.

SÜSSEKING, Flora. *Tal Brasil, qual romance*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VÁRZEA, Virgílio. *Mares e campos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.

_____. *Santa Catarina: a ilha*. Florianópolis: Ed. Lunardelli, 1985.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão – o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WEBER, Regina. A construção da “origem”: os “alemães” e a classificação trinária. In: RECKZIEGEL, Ana Luiza Setti, FÉLIX, Loiva Otero. *RS: 200 anos definindo espaços na história nacional*. Passo Fundo/RS: Editora da UPF, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

“O mundo virou um grande museu”: espaços do prazer e historiografia

Margareth Rago*

Entrevista concedida a
Diego José Fernandes Freire.

Espacialidades – Em *Do cabaré ao Lar* e *Os prazeres da noite*, a senhora analisou temáticas ligadas ao espaço urbano no final do século XIX e décadas iniciais do século XX. Pensando a cidade de São Paulo nesta época, que espaços do prazer, isto é, locais que permitem a seus praticantes desfrutarem de algum deleite, a senhora identificou no meio urbano? Seria o “gerar prazer” uma das marcas distintivas da cidade moderna - burguesa?

Margareth Rago – Trabalhei com a história da cidade de São Paulo nas décadas iniciais do século XX, isto é, num momento de intensa modernização, crescimento urbano e expansão econômica, em que a cidade adquiria as feições modernas que conhecemos, tentando percebê-la tanto na dimensão do poder, enquanto cidade disciplinar quanto na dimensão do prazer, dos espaços que se abriam para novas formas de sociabilidade e de experiência individual. Havia, então, poucos e tímidos espaços de lazer, por exemplo, o Teatro Municipal é construído em

* Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1970) e estudou Filosofia nessa mesma Universidade (1976-1979); realizou o mestrado em História na Universidade Estadual de Campinas (1980-84) e doutorado em História nesta mesma instituição (1985-1990). Fez a livre-docência em 2000 e desde 2003 é professora titular do Depto. de História da UNICAMP, onde iniciou em 1985. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil República e Teoria da História; trabalha principalmente com os seguintes temas: Foucault, feminismo, subjetividade, gênero e anarquismo. Publicou diversos livros, dos quais se destacam: *Do Cabaré ao lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil, 1890-1930* (Paz e Terra, 1985); *Os Prazeres da Noite. Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930* (Paz e Terra, 1991); *Entre a História e a Liberdade: Luce Fabbri e o anarquismo contemporâneo* (UNESP, 2002) e *Feminismo e Anarquismo no Brasil. Audácia de Sonhar*. Ed. Achiamé, 2007. A entrevista que se segue foi realizada via email por Diego Fernandes, editor da revista Espacialidades.

1911; teatros menores, cinemas, bares, cafés-concertos e restaurantes começam a fazer parte da vida cotidiana da população rica e pobre. Os imigrantes europeus trazem novos hábitos, assim como as prostitutas, que podem ser percebidas como porta de entrada da Modernidade, como diz Walter Benjamin, ou o historiador Alain Corbin, pensando em Paris. São elas que introduzem os rudes fazendeiros e homens do campo às sociabilidades urbanas, aos prazeres de frequentar um restaurante, café-concerto, shows musicais e teatrais, num primeiro momento. Elas trazem a moda parisiense, que as esposas procuram copiar...Os passeios públicos, o footing nas praças, o consumo das mercadorias expostas nas vitrines das lojas que se abrem, o chá no Mappin Store, localizado no centro, as competições de natação ou remo no Rio Tietê, mas também os desfiles de carnaval nas datas específicas passam a fazer parte da vida cotidiana. O mundo se amplia e diversifica com essa modernização.

Não saberia dizer se o “gerar prazer” é uma marca distintiva da cidade moderna, preciso pensar no tema; a meu ver, olhando esse momento na perspectiva foucaultiana, pode-se dizer que também é aquele em que emerge a sociedade disciplinar, em que o processo de urbanização passa a segregar as classes sociais, mulheres e homens, as formas de vida lícita e as ilícitas, mulheres castas e prostitutas, adultos e crianças, brancos e negros. O racismo é forte, não apenas em relação aos negros pobres, mas também entre os próprios imigrantes. Contudo, também não estamos nas grandes cidades europeias ou americanas, e o quadro certamente é mais confuso. Mas aos poucos o carnaval dos negros é expulso do centro da cidade para a periferia, em Pirapora, predominando as formas de vida das elites, que se referenciam por Paris e Londres. Sem dúvida, é um momento em que a prostituição cresce, como informam vários historiadores, assim como a frequência a casas de tolerância e bordéis de luxo ou mais simples. Penso que, de qualquer maneira, a vida se torna mais divertida, se pensarmos que antes da urbanização, as formas de lazer são mais restritas aos núcleos familiares, à missa ou a algumas festas religiosas. Mas os processos são mesclados, a cidade não é o lugar dos prazeres por excelência, como se poderia supor, menos ainda São Paulo, centro industrial.

E. – Os shoppings Centers são hoje na nossa sociedade globalizada e consumista um dos espaços do prazer mais frequentados. É comum vermos estudiosos tratarem este espaço com a noção de *não-lugar* de Marc Augé (1935). Seriam as “catedrais do consumo” não lugares, ou seja, espaços com os quais as pessoas não guardam uma identificação, uma afetividade?

M. R. – Gostei muito de ler o Marc Augé anos atrás, pois vejo os shopping centers como lugares entediados, abafados, feios, que não agregam em termos de sociabilidade, apenas em número de consumidores e não acolhem. Nasci na passagem da década de 1940 para a de 1950, no coração da cidade de São Paulo, numa época em que a vida se desenrolava nas ruas, em que se brincava, namorava, paquerava, caminhava nas ruas, praças, jardins, sem medo; os grupos sociais, étnicos, sexuais se misturavam muito mais, não havia uma segregação tão grande como a que entra na era dessa modernização pesada da década de 1970, e que vem em meio à Ditadura Militar. Os shoppings praticamente não existiam até então. Até hoje, não vou a cinemas em shoppings, por exemplo, porque acho triste, sem vida, um tédio! Mas as novas gerações nasceram sem essas referências, num mundo que é isso aí, sem opções e pior ainda, sem contato com grupos sociais diferenciados. O shopping é um espaço que agrupa pessoas da mesma cor, da mesma idade, do mesmo sexo, da mesma etnia, do mesmo...e não comporta misturas, diferenças, alteridade, não cria condições de socialização, de interação, nem mesmo quando promove atividades culturais. Em geral, estas são muito pobres e vazias culturalmente falando. Enquanto isso, as praças de alimentação incham e a obesidade aumenta também entre nós.

E. – **Michel Foucault (1926-1984), filósofo francês com o qual a senhora muito dialoga, apontou certa vez para as heterotopias, ou seja, para espaços outros, reais, de transgressão e burla da ordem. Espaços do prazer como o cabaré, a sauna gay e espaços festivos como o carnaval sinalizam a bricolagem da estrutura normativa? Ou será que estes espaços, de forma silenciosa e pouco visível, acolhem em seu interior as táticas e estratégias do poder, reproduzindo-as e fazendo-as circular?**

M. R. – Com Foucault aprendi que não estamos imunes ao poder, que somos efeitos dos jogos de poder e canais por onde essas relações passam, atravessam, se reproduzem. Mas também aprendi que onde há poder há resistências, contracondutas, ou linhas de fuga, como diz Deleuze, que permitem questionar, escapar, subverter, transgredir e reinventar libertariamente. O cabaré foi em um momento histórico definido como um lugar onde novas sociabilidades se constituíam, onde se divertia não apenas sexualmente, músicos tocavam e cantavam, as pessoas dançavam, assim como décadas mais tarde, a sauna para os grupos gays

abriu espaço para a constituição de outros territórios desejantes. Deve ter sido divertido. O carnaval também foi um lugar de muita alegria, de festa, de crítica às normas, de reviravolta, de jogar tudo para o alto por um momento, pelo menos. Mas hoje cabaré, sauna gay, carnaval envelheceram e deixaram de ser o que foram em outros tempos. Perderam a função que tiveram nos inícios e meados da modernização, assim como as práticas de lazer ou as práticas sexuais se modificaram. Não estamos mais na mesma temporalidade. O que era cômico e excitante para uma geração é ridículo e “babaca” para outra; os códigos morais e sociais são diferentes. Os jovens não se entusiasmam ou se identificam pelas mesmas coisas e personagens, houve muita mudança inclusive no imaginário cultural. O mundo virou um grande museu!

E. – Em 1995, a revista *Tempo Social* publicou um artigo de sua autoria, no qual a senhora fazia uma reflexão sobre a influência de Foucault na historiografia, em especial nos historiadores brasileiros. Passados 17 anos, ainda estamos sob “o efeito-Foucault” na historiografia brasileira?

M. R. – Mais ou menos. Ainda há muitos belos trabalhos sendo produzidos, não tanto para pensar exclusivamente o poder, questão que foi incorporada assim como falar de classe social ou de gênero e raça/etnia, mas que abrem outras possibilidades interpretativas. É verdade que a noção de governamentalidade, de “arte de governar” de Foucault também abriu outro campo de pesquisas, ainda se fazendo. Mas falo a partir das pesquisas que temos realizado na Unicamp e em outras universidades, por exemplo, a partir da noção de “estéticas da existência” para trabalhar a história dos feminismos ou dos anarquismos, ou as formas de manifestação artística e outras práticas culturais. Esses trabalhos vêm sendo produzidos recentemente e inovam, a meu ver. É claro que a interdisciplinaridade tem sido fundamental nesse sentido. E isso se dá em outros países também.

Por outro lado, também registro uma perda, ao menos na produção historiográfica tanto em relação a Foucault quanto em relação ao marxismo. Encontro teses e dissertações positivistas, que ignoram absolutamente o que foi feito desde a década de 1970, o que é lamentável. Muitos jovens historiadores se atêm estritamente ao documento como se os conceitos fossem desnecessários para pensar e constituir os objetos, como se fossem reflexo direto de uma realidade empírica já acabada, pronta, perdendo completamente a noção de que existem

mediações, de que o discurso não é reflexo mas materialidade ...isso é assustador. Então, não leem o que já foi escrito sobre um determinado tema, e consideram que estão começando da estaca zero, que nada existiu antes. Penso que essa relação “coca-cola” com o conhecimento é assustadora, pobre e de uma imensa violência, já que desrespeita não só os historiadores mais velhos, como também passa por cima dos “direitos da História”, como denuncia Foucault. Pior: passam o rolo compressor sobre tudo sem sequer perceber o próprio gesto destruidor.

E. – Durante sua carreira acadêmica a senhora tem estudado grupos sociais que se caracterizam por um enfretamento a ordem (operários, anarquistas e feministas). Atualmente, vemos uma série de movimentos em diversos países que questionam o sistema financeiro vigente, os chamados “occupy” (15M, we are 99% e outros). A senhora percebe alguma semelhança (ou diferença), no que se refere à criação de resistências, de linhas de fuga, entre estes movimentos atuais e as agitações operárias, anarquistas e feministas?

M. R. – Esses movimentos – anarquismo, feminismo, agitações operárias – me atraíram muito, em especial num período de Ditadura Militar. Era uma forma de acreditar num mundo do qual me sentia desapossada, referindo-me a Deleuze, é claro. Sim, essas lutas hoje são muito diferentes, porque o contexto é totalmente outro. Mas são lutas de resistência igualmente e em certos aspectos podem ser aproximadas. Essas lutas não visam à conquista do aparelho de Estado, o que as aproxima dos anarquistas que são críticos do Estado e do poder, e também se organizam espontaneamente, ou seja, sem uma liderança condutora do rebanho...há uma recusa e crítica do poder pastoral, que exige obediência aos líderes do partido. Aliás, não há partidos, o que é excelente, logo não há um local centralizado de produção e distribuição da verdade e dos modelos de conduta. Também não se centra numa classe social, considerada “portadora do universal” como pensam ou pensavam (?) os marxistas em relação ao proletariado. Não há esse recorte, nem de gênero, nem de etnia...são lutas transversais, imediatas, que não sabemos onde vão dar, mas que podem dar em ótimos lugares, reversões e questionamentos. Também não dá para ser machist nem racista dentro desses movimentos...finalmente, eles são locais mas também atuam transnacionalmente. São uma novidade!

E. – A revista *Espacialidades* está ligada a um programa de pós graduação cujo eixo central é a relação entre História e espaço. A senhora teria algo a dizer sobre esta categoria, que durante muito tempo na historiografia foi negligenciada, vista como algo já dado e não merecedora de problematização?

M. R. – Não há dúvida de que ganhamos muito quando percebemos que trabalhávamos com representações estáticas e limitadas de tempo e espaço. O campo histórico se amplia enormemente, quando se abre mão da linha da continuidade temporal. Mas essa questão já havia sido colocada pela Escola dos Annales nos anos trinta... O espaço deixou de caber apenas aos geógrafos e arquitetos felizmente. Aliás, outras percepções do espaço como multiplicidade emergiram, sofisticando as análises. Só posso congratular uma revista que se intitula *Espacialidades* pela renovação que propõe aos estudos históricos, permitindo que outras problematizações, conceitos e concepções aflorem de modo a pluralizar a área. Obrigada pelo convite!

Um abraço.