

3

Narrativas e formas de narrar

“...esse ignóbil baile de máscaras que se chama
sociedade.”

STENDHAL; *Lucien Leuwen*

3.1

Narrando o multiculturalismo

Em nossas metrópoles contemporâneas, dominadas pela desconexão, atomização e falta de sentido, podem existir histórias? – é a indagação central de Nestor Garcia Canclini, no artigo *Narrar o multiculturalismo*. Diante (i) da pluralidade de identidades que cercam e formam o sujeito contemporâneo e (ii) das múltiplas culturas urbanas que convivem num mesmo espaço urbano, percebe-se a pertinência do questionamento.

Como já dito, a realidade dos dias de hoje mostra um processo de globalização que acirra e estimula a competição entre empresas transnacionais, provocando uma vasta dispersão do mundo. Alterado restou um quadro anterior em que as culturas nacionais pareciam sistemas razoáveis, seguros e previsíveis, para preservar, dentro da homogeneidade industrial, certas diferenças e certo enraizamento territorial.

Na cena moderna, a homogeneidade cultural e a leitura de um sujeito compacto, como que formado por uma identidade única, distintiva e coerente, davam margem a uma narrativa que paralisasse o instante, contasse o cotidiano, explicasse o homem e suas diferenças. A efemeridade era congelada não só pela fotografia e pelo cinema, mas, também – e quiçá, principalmente – pela narrativa escrita. Uma narrativa capaz de traçar um *panorama* do cotidiano, detalhando seus fatos, pessoas, acontecimentos, situações fugidias. Desde grandes romances até contos, passando pela crônica, textos podiam fixar o instante, simbolizando o aparentemente perene. Uma *literatura panorâmica*, enfim. Uma literatura do cotidiano.

Um cotidiano que, por certo, retratava – direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente - a realidade social, como acentua Margaret Cohen:

Na visão de pensadores como Walter Benjamin, Henri Lefebvre e Michel de Certeau, o cotidiano designa a forma pela qual a experiência diária de produção das pessoas é moldada pela conjunção entre a lógica capitalista da mais-valia, a industrialização, a urbanização e a crescente atomização e abstração da formação social dominada pela burguesia. (COHEN, 2004, p.259)

Trocando em miúdos, este cenário propiciava uma narrativa que partia de um centro histórico e moderno e circundava de maneira coerente e explicativa um mapa, um único mapa, do território habitado pelo sujeito, o espaço urbano – cuidando dos detalhes que cercavam o dia-a-dia desse sujeito.

Não por acaso, o nascimento da modernidade é caracterizado pela concepção do cotidiano como prática, o reconhecimento da vida diária como objeto válido de investigação científica. Partindo desta premissa, Margaret Cohen nos oferece um ensaio sobre a “literatura panorâmica” que predominou em parte do século XIX, onde conceitua:

Os detalhes da vida cotidiana constituíam elemento central para as descrições apresentadas nos textos panorâmicos da prática social contemporânea. Desde o dono da mercearia e da moça da classe trabalhadora que abrem *Les Français peints par eux-mêmes* até a descrição da imprensa diária em *La Grande ville*, de vinhetas sobre a forma de os parisienses se cumprimentarem em *Le Diable à Paris* passando por comentários acerca de um dos objetos mais triviais do dia-a-dia urbano, o guarda-chuva, no capítulo de *Le Livres des cent-et-um* intitulado “O burguês parisiense”, esses volumes estão repletos de materiais pertencentes ao tecido desarmônico formador da experiência do dia-a-dia parisiense. (COHEN, 2004, p.262).

Cohen cita o crítico Jules Janin, que ressalta que esta literatura confere dignidade epistemológica a um campo que a sociedade aristocrática rejeitara, tachando-o de banal e de lugar-comum. Janin lembra, ainda, que virá o dia em que nossos netos e sobrinhos quererão saber como éramos, o que fazíamos, como nos vestíamos, quais os nossos hábitos, nossos prazeres, nossas diferenças. O que bebíamos, perguntarão? Quais vinhos? O que líamos? Que tipo de poesia preferíamos? Calçávamos bota com bainhas? – elucubra o crítico, para completar: “Isso sem falar em mil outras perguntas que não nos atrevemos a prever, que nos

fariam morrer de vergonha, e que nossos sobrinhos nos farão, em alto e bom som, como indagações absolutamente naturais” (JANIN *apud* COHEN, 2004, p.263).

Margaret Cohen ressalva que a chamada literatura panorâmica, como gênero, é de curta duração – prevaleceu no período compreendido pela Monarquia de Julho. No entanto, a relevância de agora nos lembrarmos dela está no seu olhar moderno dispensado aos objetos e detalhes do cotidiano, mapeando o dia-a-dia urbano revelador das suas alegorias e da complexidade vivenciada por suas personagens. Ao falar disso, termina falando de coisas que o leitor, muita vez, não quer ver, ou não consegue ver, ou simplesmente desconhece.

A literatura panorâmica foi apenas o ápice desta narrativa. Outras narrativas literárias, de uma forma ou de outra, também lidam com as referências do cotidiano social – ainda que sem dar grande relevância aos detalhes, ainda que sem a pretensão do olhar panóptico, como aconteceu com os textos panorâmicos. Este olhar - nos parece evidente - está sempre carregado de subjetividade, de forma que a narrativa obedece aos ditames do seu autor, que traz consigo seus conceitos, sua história, sua ideologia, suas posições pessoais. Margaret Cohen nos mostra, ainda, que foi assim com a narrativa panorâmica:

Nem sempre os traços característicos do texto panorâmico dão continuidade a seu projeto panóptico expressamente estabelecido. O fato de o texto ser produto de muitos autores surte efeito negativo com relação à suas pretensões à autoridade social, mas ao mesmo tempo as promove. Cada um desses autores pode muito bem representar uma faceta ou um jargão distintivos da realidade parisiense. Contudo, não há uma subjetividade onipresente, que salte aos olhos, para assegurar a veracidade referencial do todo panorâmico. (COHEN, 2004, p.267).

Como conseqüência, tais textos geraram uma baixa estabilidade referencial fazendo com que o leitor tomasse suas próprias decisões quanto a critérios seletivos, ou seja, a respeito de como lidar com textos cujos códigos e pretensões referenciais apresentam grandes distinções entre si (às vezes, sobre um mesmo fato), decorrentes da subjetividade de cada autor. Daí, a leitura nas entrelinhas destes códigos para alcançar a realidade que representam.

Noutras palavras, em vez de propiciar um porto seguro, uma perspectiva segura e objetiva da realidade, os textos panorâmicos arrastavam o leitor para o que Luckács chamou de “anarquia da meia-luz do cotidiano”, segundo palavras de Cohen:

Ele lança o leitor em um lusco-fusco epistemológico, um estado em que o conhecimento objetivo, a experiência exteriormente verificável, ficções socialmente sancionadas e uma projeção individual fantasmática interagem de modo instável e desordenado. Henri Lefebvre sustenta a tese de que essa interação estimula as intromissões da fantasia da vida do próprio leitor, nos detalhes aparentemente estáveis e passíveis de verificação referencial da realidade social exterior, no momento em que ela caracteriza a resposta do leitor, solicitada pelos gêneros cotidianos de seu próprio tempo. (COHEN: 2004, 268).

Foi assim com os textos panorâmicos e, repita-se, guardando as devidas proporções, foi assim, em regra, com a literatura moderna – e de alguma maneira é assim com boa parte da literatura contemporânea.

Lembro os textos panorâmicos – radicais na intenção – para dizer que, seja lá como for, a literatura, como um todo, não pode ser dissociada da realidade social e das relações nela desenvolvidas, ainda que sob a ótica particular e subjetiva do narrador.

Dizer isso não implica, em absoluto, supervalorizar ou dar exclusividade ao *fato social* como determinante para a análise do texto literário - o que nos tornaria míopes para formas criativas levadas a cabo pelo autor do texto, e para os aspectos estéticos presentes na obra. Contudo, por mais paradoxal que possa parecer, a postura de minimizar a influência socioeconômica – ou do fato social - equivale a tornar o intérprete “refém da imagem ideal projetada pelos setores hegemônicos da sociedade” (CASTRO ROCHA, 2004, p.139).

Há que haver um meio-termo capaz de desatar o nó paradoxal.

Silviano Santiago, em *Para além da história social*, citando Roberto Schwarz (*Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”*), lembra que a leitura realista institucionalizou “a possibilidade de se fazer a ‘sondagem do mundo contemporâneo *através* da nossa literatura’, desde que se tenha o cuidado de não se operar, graças à malandragem, ‘a transformação de um modo de ser de classe em modo de ser nacional’, pois aí iria se cair na ‘operação de base da ideologia’” (2002, p.255). Posto isto, Silviano ressalta, em contrapartida, que o texto artístico, produto de uma história e de uma sociedade, paradoxalmente foge dos limites da história e da sociedade que o originaram, “independente mesmo dos sucessivos leitores que o reorganizam racionalmente, para afirmar-se universal” (op. cit., p.255):

Se a leitura realista circunscreve questões de relevo para a leitura do texto nas suas relações com a história e a sociedade, deixa no entanto de compreender o que nele o torna transitório e, por isso mesmo, crítico e prazeroso. Isto é, o que do texto é capaz de substantivamente proporcionar saber e prazer aos leitores de outras partes do mundo e de outras épocas da história. (SANTIAGO, op. cit., p.255)

O próprio Silviano Santiago cita uma enigmática frase de Marx – “A história mundial não surge na história como resultado da história mundial” (*Uma contribuição para a crítica da economia política*) – para concluir que, embora de forma aparentemente paradoxal, “a verdadeira obra de arte é historicamente eterna”.

Faço esta importante ressalva de Silviano apenas para deixar sublinhado que, não obstante ser instigante – e igualmente tortuosa – a polêmica que cerca este debate, ela foge completamente aos propósitos desta dissertação. Assim sendo, esclareço que, sem perder de vista os valores estéticos presentes na obra (repito, não quero entrar nesta discussão), e sem ler as obras literárias como se fossem meros documentos, apenas procurei, ao tratar da questão da narrativa, lançar mão de certos textos, exclusivamente para os fins aqui propostos, de forma a não desvinculá-los totalmente da sua dimensão social.

Nicolau Sevcenko lembra que, nos dias de hoje, é quase um truísmo afirmar a interdependência estreita existente entre estudos literários e ciências sociais, sem que isso implique, *per se*, o menosprezo aos valores esteticistas: “A exigência metodológica que se faz, contudo, para que não se regrida a posições reducionistas anteriores, é de que se preserve toda a riqueza estética e comunicativa do texto literário, cuidando igualmente para que a produção discursiva não perca o conjunto de significados condensados na sua dimensão social” (SEVCENKO, 2003, p.28).

Podemos dizer, então, que a liberdade de criação do autor é, de certa forma, “condicional”, uma vez que seus temas, seus valores, sua perspectiva, ou as normas que a cercam são fornecidas ou sugeridas pela sua sociedade e pelo seu tempo:

Fora de qualquer dúvida: a literatura é antes de mais nada um produto artístico, destinado a agradar e a comover; mas como se pode imaginar uma árvore sem raízes, ou como pode a qualidade dos seus frutos não depender de características

do solo, da natureza do clima e das condições ambientais? (SEVCENKO, 2003, p.29).

Logo, os textos modernos percorriam um mapa e delineavam o sujeito “fruto” desse mapa - urbano e nacional -, revelando seus desajustes e trazendo em si, mais que o testemunho da sociedade, a revelação de seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos conflitos, traduzindo no seu âmago mais um anseio de mudança do que mecanismos da permanência (SEVCENKO, 2003, p.29).

Na ótica contemporânea, o mito do nacional escorre entre os dedos, desalinhando a perspectiva de centro histórico e desfazendo a hipótese de um mapeamento único e exclusivo – abalando, com isso, as referências que davam um norte e uma estabilidade ao indivíduo. Em crise, este indivíduo passa a ser vários em um - assim como são várias as cidades numa só. Ambos, indivíduo e cidade, interagem. Os verbos *conhecer* e *interrogar* a(s) cidade(s) devem ser conjugados com conhecer e interrogar a si mesmo. E se interroga a(s) cidade(s) narrando-a(s). Narrando os seus meandros, os seus submundos, os seus andantes, as suas esquinas e seus cantos, aquilo que não é visto nem dito, passeando por ela. Pode se dizer: flanando.

Uma *flânerie* contemporânea, digamos assim. Talvez, sem o andar determinista e coerente que compreende a expressão “flanar”, mas, ainda assim, não deixa de ser uma *flânerie*.

Não por outro motivo, os passos do *flâneur* da modernidade conduziam às revelações da cidade, e assim mostrava o homem moderno. O seu trajeto era contado logicamente, sucessivamente, demarcando os contrastes e as contradições. Um trajeto caracterizado pela tensão e pela dramaticidade – mas isso não afasta a sua lógica retilínea e coerente, nem lhe dá ares de romantismo. Esta lógica, ao revés, serve para enfatizar as tensões e os desnivelamentos encontrados ao longo do caminho.

João do Rio, cronista da *flânerie*, retratou estas diferenças, desenroladas no meio social e político de uma cidade do início do século XX que almejava a modernização a qualquer custo e que sonhava ser Paris quando crescesse. Lima Barreto fez o mesmo. Outros também o fizeram – mas, aqui, nos limitaremos aos dois escritores cariocas.

Enquanto indaga se é possível serem abarcados num mesmo guarda-chuva os sentidos dispersos de uma megacidade, Canclini conclui que o mundo contemporâneo não compreende mais esta figura clássica do *Flâneur* da modernidade com o seu passeio lógico e linear. A cidade, agora, é como um videoclipe – são imagens sobrepostas e descontínuas. O passeio pela cidade, nos dias de hoje, é uma mistura de cenas, imagens e relatos, efêmeros e fugazes – dispersos, pois centro não há, embora cada uma dessas cenas, imagens ou relatos possa ser (ou pretende ser) o centro de si mesmo.

Busca-se, a partir daí, estabelecer uma ruptura entre uma narrativa moderna e uma narrativa pós-moderna. Os teóricos da literatura pós-moderna geralmente salientam o caráter alegórico dessa literatura, em oposição à literatura simbólica que caracterizaria o classicismo e o romantismo – uma idéia que, segundo Sergio Paulo Rouanet, significa que “a literatura pós-moderna é fragmentária, descontínua, polissêmica, características atribuídas à alegoria por Walter Benjamin, em contraste com a literatura clássica e moderna, que se basearia na estética do símbolo; isto é, seria totalizadora, harmônica e de uma significação objetiva” (ROUANET, 2004, p.256).

Neste sentido, Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, nos mostra um videoclipe?; conta histórias?; relatos?; crônicas?; cenas? Alegorias? Há sentido nelas? Ele responde positivamente à dúvida de Canclini? Mais que isso, a sua narrativa prova que há prosas estanques modernas e pós-modernas?

É certo, por outro lado, que as crônicas de João do Rio fazem um *passeio linear* pelo palco da modernidade. Os detalhes e as personagens nos contam a história daquele cotidiano. Assim como faz Lima Barreto (escolhi, a bel prazer, *Clara dos Anjos*, como poderia ter escolhido tantas outras de suas obras) e, anteriormente, Joaquim Manuel de Macedo (*Memórias do sobrinho do meu tio*). Um cotidiano brasileiro que mostrava seus “homens cordiais”.

A cena contemporânea, por sua vez, também nos é exposta (além do mencionado Ruffato) pela prosa de João Gilberto Noll (*Lorde*), Moacyr Scliar (*A majestade do Xingu*) e Rubem Fonseca (*O Cobrador*), e também pelo cinema de

Walter Salles e Daniela Thomas (*Terra Estrangeira*)⁵⁷, que narram um mundo insistentemente chamado pós-moderno e seus “homens traduzidos”. São obras dos dias de hoje que contam histórias destes homens e deste mundo. Histórias não contadas de forma fragmentada, descontínua e incoerente - o que não quer dizer que não mostrem realidade e sujeitos fragmentados e descontínuos e incoerentes. Ao mesmo tempo em que mostram a familiaridade destes homens traduzidos com aqueles homens cordiais, estas narrativas contemporâneas – de que trataremos ao longo deste capítulo – parece que demonstram que há, sim, histórias ainda a serem contadas nesta dispersão de sentido que se verifica atualmente nos grandes centros urbanos. Demonstram, junto com *Eles eram muitos cavalos*, que esta narrativa da era do videoclipe ou da era virtual pode ser feita em forma de cliques e virtualmente... ou não.

3.2

As cidades na cidade

“...a rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo!... Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes”... “o fato mais espantoso sobre o pós-modernismo: sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade”... “...onde ontem um manancial hoje uma favela onde ontem uma escola hoje uma cadeia onde ontem um prédio do começo do século hoje um três dormitórios suíte setenta metros quadrados”... “...são imigrantes são baianos mineiros nordestinos gente desenraizada sem amor à cidade para eles tanto (...) fez é uma cidade magnífica os minaretes (podre a cidade, a cidade)”... “as grandes cidades, dilaceradas pelo crescimento errático e por um multiculturalismo conflitante, são o cenário em que melhor se manifesta o declínio das metanarrativas históricas, das utopias”... “pós-modernidade e contemporaneidade, que trabalha com fragmento, trabalha com alienação, trabalho com niilismo, com narcisismo desorientado, e que tem horror à idéia de utopia”... “momento que se caracteriza pela evidência da crise de um dos conceitos dominantes nos anos 20: a

⁵⁷ A obra de Joaquim Macedo data do século XIX, escrita nos últimos meses de 1867 e janeiro de 1868; *Clara dos Anjos* foi publicada em folhetins, na *Revista Souza Cruz*, entre 1923-1924; e as crônicas de João do Rio permeiam entre 1904, quando começou a fazer reportagens de *As religiões do Rio*, para a *Gazeta*, e 1921, ano do seu falecimento. João Gilberto Noll publicou o seu *Lord* em 2004; o livro de Scliar teve a primeira edição em 1997; *Eles eram muitos cavalos* saiu pela primeira vez em 2001; e o lançamento de *Terra Estrangeira* aconteceu em 1995. Quanto ao *O Cobrador*, saiu, em primeira edição, em 1979. E o anteriormente citado *Quase dois irmãos* foi lançado nos cinemas em 2005.

*utopia”... “... não sou insensível à questão social irreconhecível o centro da cidade hordas de camelôs batedores de carteira homens-sanduíche cheiro de urina cheiro de óleo saturado cheiro de...” “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno”... “narrar é saber que já não é possível a experiência da ordem que o flâneur esperava estabelecer ao passear pela metrópole do início do século passado...” “...de manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada...” “Agora a cidade é como um videoclipe: montagem efervescente de imagens descontínuas”.*⁵⁸

A cidade como um videoclipe – na comparação de Canclini. Mais adequadamente aos dias de hoje, talvez fosse melhor falar em “cidade virtual” vista como janelas ou *sites* simultâneos de um computador. O videoclipe, hoje, já não é mais o ápice tecnológico, ultrapassado pela inesgotável criatividade da informática.

De toda sorte, estamos a falar de uma sucessão de imagens, fatos, histórias e personagens, contínuos ou não, coerentes ou não, tudo misturado, de forma polifônica, não coesa, não unificada, multicultural. A leitura pós-moderna de um mundo plural e globalizado que, em tese, serviria para aproximar culturas, mas que, ao mesmo tempo, rechaça o sentimento de coesão e unidade, permitindo o rompimento de concepções fixas, tradicionais e históricas, é feita através das megacidades de hoje, os grandes centros urbanos: “Os anos setenta implicaram, em nossa região, uma reação antiurbana e antimoderna que o recente debate suscitado por este clima de idéias pós-modernas nos subtrai, *produzindo um retorno massivo do interesse cultural pela cidade como chave de leitura da modernidade*”, destaca Adrián Gorelik (1999, 57). [Grifos meus]

A cidade que, inserida e integrante da nação (se confundia com ela), supunha um passado e um desejo de vida em comum, ensejava culturas – culturas nacionais – cujos símbolos e representações eram considerados construtores de identidade, calcadas nas histórias que são contadas sobre a nação (e por consequência, sobre a cidade), “memórias que conectem seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, 2004, p.51).

⁵⁸ Luiz Ruffato (2005); David Harley (1989); Néstor Garcia Canclini (2005); Affonso Romano de Sant’Anna (2004); Beatriz Resende (1994); Stuart Hall (2004) Os trechos subtraídos de textos teóricos são citados ao longo desta terceira parte da dissertação.

Uma construção imaginária, enfim. Uma comunidade política imaginada (Benedict Andersen) que tem sua força no ato de contar, contrariada agora, segundo Néstor Canclini, por uma globalização que (i) diminui a importância destas histórias centralizadas em acontecimentos passados e fundadores, e (ii) reduz, também, a relevância dos territórios que sustentavam uma ilusão: identidades a-históricas e ensimesmadas. Boa parte da narrativa destas histórias, deste passado fundador da nação, que sobreveio na literatura, nas artes, tendo como musa inspiradora a utopia – o desejo de continuar a vida em comum –, pressupunha identidades centradas e bem definidas, construídas (e ao mesmo tempo construtoras) numa certa linearidade.

Para Canclini, esta lógica foi alterada:

Os referentes de identidade se formam, agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore – que durante séculos produziram os signos de diferenciação das nações –, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos de comunicação e com a globalização da vida urbana. (CANCLINI, 2005, p.117)

Hoje, a sociedade disponível para o indivíduo é multifacetada, fracionada, indefinida e sem um núcleo firmado num centro histórico revelador de suas raízes – núcleo este formado por um conjunto de mitos, lendas, histórias, folclore, literatura e artes plásticas. Tradição, enfim. E memória. Imaginários urbanos que eram não apenas referências de identidades, mas também fundadores da própria *nação imaginada* – ou da própria cidade.

Estamos, pois, diante do deslocamento da questão nacional. A cidade não é mais *a* nação. Aliás, a cidade não é mais *uma* cidade. Várias cidades estão contidas dentro de uma mesma megalópole. Várias são as referências; logo, vários são os grupos urbanos e variadas são as tribos urbanas, cujos componentes podem se identificar por uma “grande questão” ou por uma “grande banalidade”. Não por outro motivo, Canclini propõe que devemos reconceituar o funcionamento das grandes cidades. Como narrar, então, este novo funcionamento, esta nova cultura urbana?

Cultura urbana que jamais esteve tão fragmentada, nem produziu tantas imagens, nem reproduziu tantas figuras, constata Adrián Gorelik – ressaltando que isso não é fruto do reconhecimento de posições contrapostas inconciliáveis;

constitui-se, sim, numa acumulação de visões da cidade como estratos geológicos incomunicáveis entre si, resultado da mescla de tempos da cidade pós-moderna:

Cortado o fluxo contínuo do tempo *progressista*, com a queda da tensão modernista que outorgava um sentido e um projeto à heterogeneidade material da cidade, a paisagem urbana aparece como uma justaposição de artefatos efêmeros com restos de infra-estrutura obsoleta, tecido decadente, fábricas abandonadas, enormes vazios, moradias precárias nos interstícios e, de repente, como enclaves auto-suficientes, incrustações radiantes de novidade técnica ou social, com a trama invisível mas onipresente dos meios eletrônicos configurando novos percursos, novas fruições (GORELIK, 1999, p.77).

Estes *novos percursos e novas fruições* consagrados pelos meios eletrônicos de comunicação – e pela globalização urbana - formam os referentes de identidades conceituados por Canclini, e – a seu ver - não mais permitiriam o trajeto ordenado e progressista vislumbrado pelo *flâneur* para contar a cidade, quando flanava ociosa e despreocupadamente, no meio da multidão, e podia narrar e constatar as desigualdades e os paradoxos próprios e particulares do meio urbano.

O *flâneur* observava – e, muita vez, explicava (efeito da própria narrativa em si, de natureza denunciante) – a miséria e a diferença. Mesmo um “desfrutável e rebolante” e “superficial” (as expressões são de Antonio Candido) cronista como João do Rio podia, imbuído da *flânerie*, “a seus momentos denunciar a sociedade com senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo” (CANDIDO, 1978, p.82).

Agora, os percursos são, ao revés, desordenados e aparentemente ilógicos; os sentidos estão dispersos, o que dificulta o passeio sucessivo, conseqüente e seqüencial, capaz de explicar a convivência do superficial desfrutável com a miséria, e seus respectivos contra-sensos. A cidade de hoje é composta por remendos espalhados e desarrumados, “no qual cada fragmento libera seu sentido, mas nessa liberdade não predomina a ‘diferença’, mas o contraste e a desigualdade” (GORELIK, 1999, p.77).

A dispersão dos sentidos está relacionada à pluralização de identidades do sujeito contemporâneo – identidades diluídas, complexas, não uniformes e não unificadas em torno de um “eu” coerente. As identidades passaram a se deslocar, adquirindo complexidade e *contradição* (do “eu” consigo mesmo e com os outros).

Há, é fato, novos elementos, novos atores, que ditam a ordem política das sociedades atuais, das cidades, agora que a idéia de um sujeito uno, coeso e estrutural foi desconstruída, despedaçada e questionada. O feminismo, a liberação sexual, os movimentos dos negros e das minorias, organizações pacifistas, ecológicas, contra armas atômicas, de libertação nacional são exemplos “grandiosos” reveladores desta nova base social, cuja complexidade e pluralidade engloba, também, outras formas “menos nobres” de identificação, ligadas por um cordão umbilical tênue e superficial, cujos propósitos podem ser meramente corporativos, ou vinculados a times de futebol ou, até mesmo, oriundos de alguma comunidade do *orkut*.

Há, pois, uma espécie de *caleidoscópio* formado por identidades e identificações que projetam a proliferação de múltiplas culturas, e de grupos, guetos e tribos urbanas. Elementos que exigem voz e voto. Querem influenciar, decidir. E que, muita vez, são excluídos numa sociedade excludente, e que por vezes compõem mundos que nem ao menos chegam a se tocar.

A conjugação destes fatores não mais adota fórmulas simplistas que coloquem as classes sociais lado a lado, compactas e homogêneas, predefinidas. Outras identificações afloraram, fracionando, inclusive as velhas classes sociais, no seu sentido tradicional. O indivíduo contemporâneo, enfim, não mais comporta uma visão cerrada e míope, restrita à posição que ocupa na escala social; ao contrário, ele é composto, em si mesmo, dos diversos elementos que orbitam a seu redor – e que às vezes se contradizem, dando margem a alguém por vezes, incoerente, por vezes, incompleto, por vezes, insatisfeito. Já falamos sobre isso.

Diante desta realidade, não há como se cogitar, nos dias de hoje, qualquer raciocínio maniqueísta ou dual.⁵⁹

No entanto, como demonstrado em capítulo anterior, este quadro chamado pós-moderno se apresenta – do ponto de vista político, social, econômico e cultural - como um prolongamento ou simples continuidade ou consequência, mas não como ruptura do cenário anterior, chamado moderno.

⁵⁹ “Sabemos que foi Julien Freund quem, após C. Schmidt e G. Simmel, sublinhou inúmeras vezes a importância do número três na vida social. A noção de terceiro possui uma dimensão epistemológica que deixa mal as simplificações redutoras. Com o número ‘3’ nascerá a sociedade e, logo, a sociologia.” (MAFFESOLI, 2006, p.172)

A economia rotulada *moderna*, considerada industrial, pouco difere da economia pós-moderna, pós-industrial, a não ser como metamorfose do próprio sistema capitalista – e das velhas classes sociais desse sistema. Os novos atores políticos, encarnados pelas identidades emergentes e pelas novas comunidades sociais e urbanas, não representam ruptura alguma com a modernidade. São, ao revés, fruto de um novo espaço, numa nova perspectiva, que possibilita o aparecimento de novos direitos sociais, e com isso novos protagonistas, novas estratégias, novas formas de atuação, embora com o mesmo pano de fundo que caracterizou o momento anterior, moderno: a exploração do homem que aliena o seu trabalho para o detentor dos meios de produção persiste subsistindo e, conseqüentemente, continua gerando sociedades injustas e desiguais. Impossível, pois, ignorar as suas conseqüências na formação das diversas identidades – inclusive as *emergentes*.

O drama que se desenrola numa cidade, para ser contado, envolve necessariamente as figuras que transitam por este cenário e a encenação das diferenças. No palco da modernidade, as personagens e as situações de alteridade foram simbolizadas por composições que exprimiam um clima de dualidade e deixavam explícitas - bem claras - as injustiças decorrentes da então chamada luta de classes. No tablado pós-moderno, as mesmas diferenças continuam a predominar no roteiro, onde o Capital e o Trabalho ainda são protagonistas, com a diferença, porém, que agora apareceram várias outras personagens que não são necessariamente coadjuvantes, nem figurantes.

Deu-se a quebra do sentimento de unidade. A leitura contemporânea não é mais a de um sujeito pronto-e-acabado firmador de uma relação de causa-efeito com a sociedade, por ela refletido e dela reflexo. A fragmentação de sua identidade resulta numa pluralidade de identificações e de divergências no mesmo espaço público – urbano - ocupado por outros. Identificações multiculturais, que compreendem desde formações étnicas até grupos ou tribos urbanas que usam a mesma linguagem e utilizam os mesmos códigos.

São os *paradoxos da globalização* - para usar expressão de Renato Cordeiro Gomes, ao citar Clanclini, no ensaio *De rua e de janela*, que consta da Revista Semear nº 6, de 2002 – “frente à qual se dá a afirmação do local identificado à cidade, a realidade mais próxima”. É o que o próprio Canclini

define como coexistência de múltiplas culturas urbanas e que representa a passagem da cidade para a megacidade, de *uma* cultura urbana para a multiculturalidade – que pressupõe a existência não de diversas cidades dentro da cidade. A consequência é que a leitura da cidade não mais se esgota numa rota dotada de lógica que apontava transeuntes capazes de serem definidos pelo olhar do curioso e equidistante observador.

A cidade, enfim, não mais comporta uma história só, centralizadora, uma utopia, uma história utópica.

Assim sendo, o “*homem da multidão*” – cujo semblante é *indecifrável e nada revelador, dotado de expressão peculiar*⁶⁰ – deixou de ser um fragmento isolado e excepcional em meio a uniformidades. Hoje, a multidão que transita pelas ruas, pelo espaço urbanos, é composta por vários “homens da multidão”, todos com semblante idiossincrático e pouco decifrável. Nada reveladores. Ainda assim, graças a esta complexidade, despertam a mesma empolgação e fascínio sentidas pelo narrador de *O homem da multidão*, Edgar Allan Poe, vez que, misteriosos e surpreendentes, repelem rótulos e definições predefinidas dotados de raciocínio determinista. O homem da multidão contemporâneo contraria fórmulas homogeneizadoras, e se apresenta numa perspectiva reveladora de sua *indeterminação*, que leva a uma reflexão

sobre o modelo hierárquico encoberto com uma causalidade calculada. O pós-moderno tem contribuído para enfrentar os problemas das grandes cidades divididas e os muros internos, quando rejeita as grandes teorias rígidas, que impõem modelos racionais a toda atividade humana. O pós-moderno revela as complexidades da vida urbana e a insuficiência de toda a tentativa de encontrar soluções simples para problemas complexos, em sua atenção para os muitos níveis que constituem as relações sociais e econômicas; em sua ênfase nos componentes culturais das atividades que se desenvolvem nas cidades; em suas reflexões sobre as ambigüidades do conceito do progresso e suas dúvidas quanto a qualquer progressão unilinear e inevitável. (GOMES,1999, p.210).

⁶⁰ A descrição do *Homem da multidão* está no conto de Edgar Allan Poe: “...achava-me ocupado em perscrutar a multidão quando, de súbito, surgiu-me à vista uma fisionomia (de um velho decrépito, de uns sessenta e cinco ou setenta anos de idade), uma fisionomia que imediatamente deteve e absorveu toda a minha atenção, por causa da absoluta peculiaridade de sua expressão. Jamais eu vira qualquer coisa de semelhante a essa expressão, mesmo remotamente. (...) Como tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista, formar uma análise qualquer de seu significado oculto, despertaram-se-me, confusa e paradoxalmente, no cérebro as idéias de vasto poder mental, de cautela, de sordidez, de alegria, de excessivo terror, de intenso terror, de intenso e supremo desespero. Sinto-me singularmente despertado, empolgado, fascinado.” (POE, 2001, p.395)

O sujeito contemporâneo, inserido neste burburinho urbano, com suas singularidades e imprevisibilidades, compõe um cenário multicultural que admite, sim, uma encenação, uma leitura e uma narrativa. Todavia, o instigante questionamento de Canclini persiste diante da natureza desta narrativa, se a partir dela é possível contar uma história ou se há fio condutor ligando as várias histórias.

O fato de não se admitir mais uma leitura do sujeito a partir de um epicentro formado por raízes históricas (suas, da nação, da cidade), porque não há mais raízes históricas fixas e imutáveis, significa concluir que – necessariamente – a narrativa da cena em que vive esse sujeito deve ser feita por meio de fragmentos isolados e exclusivistas, *flashes* soltos e dispersos, formadores de uma rede, um quadro multifacetado, como um videoclipe?

Parece certo que a narrativa pode ser assim, e pode ser bem narrada – como prova *Eles eram muitos cavalos*. Não nos parece tão certo, porém, deduzir que ela só possa ser narrada assim. O fato de o sujeito contemporâneo ser, por vezes, incoerente não implica dizer que para falar dele o narrador tenha, obrigatoriamente, que se valer de uma narrativa incoerente, sem um fio condutor. Dispersão, simultaneidade, mistura e mutações progressivas podem ser contadas sem a fórmula começo-meio-e-fim. Ou, ao contrário, a narrativa literária desta dispersão não precisa ser a literatura do fragmento, da fratura, do desfazimento, que se apresenta com uma grande novidade. A “tradição do novo” é marca da modernidade, mas parece que os entusiastas do pós-moderno também apostam numa “novidade” para mostrar uma ruptura, quando, na verdade, são vistas apenas formas diferentes de narrar um mesmo espetáculo que, simplesmente, se metamorfoseou e continua a se metamorfosear.

Esta é a verdade do pós-moderno.

E aqui, mais uma vez e já finalizando, me reporto à lúcida constatação de Sergio Paulo Rouanet, que põe a nu o nosso momento atual:

Esta é a verdade do pós-moderno. Sua ilusão é a tentativa de reagir às patologias da modernidade através de uma fuga para frente, renunciando a confrontar-se concretamente com os problemas da modernidade. Eles ficam para trás, num cinzento país moderno. É mais fácil refugiar-se num pós-moderno contracultural, verde e com crescimento zero, ou num pós-moderno anárquico, pluralista, em processo de desconstrução permanente, ou num pós-moderno eletrônico, povoado por *lasers*, vídeos e conjuntos de *rock*. É um caminho que não leva a parte

nenhuma. Pois a modernidade não está extinta: como diz Habermas, ela é um projeto incompleto. (ROUANET, 2004, p.269). [Grifo meu]

Histórias, pois, existem. Dispersas ou em cliques ou virtuais, elas estão aí. Então, como contá-las?

3.3

Andando com João do Rio pela *bella époque tropical*

Andando na cidade. O transeunte flana pelas ruas da metrópole. Anda, observa, anota, memoriza, passa ao largo, se detém absorto, quase *voyeur*, embora de forma concomitante e até mesmo contraditória, tem um ar de indiferença, a tudo e a todos. Um “ocioso sonhador”. É o *flâneur*. Conjuga concentração e dispersão, a dialética da composição moderna (BOLLE, 1994, p.367). Monta um quebra-cabeça, e assim conhece a cidade. Costura a cidade. Perde-se nela. Um *perder-se* benjaminiano: “saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1987, p.73).

Figura da modernidade, o *flâneur* reproduzia, nas suas andanças, o retrato de uma época, o seu cotidiano panorâmico, seus dramas e tensões, as suas personagens muito bem delineadas, os fragmentos que, mesmo soltos, se encaixavam logicamente. Era presença que funcionava como instrumento de orientação e mapeamento da cidade, como resgatado por Benjamin, depois de anunciado por Baudelaire, segundo as palavras de Willi Bolle: “Aristocracia, burguesia, classes trabalhadoras, produtores de ‘cultura’ e os ‘desclassificados’ – eis os principais estratos sociais que podemos conhecer na obra de Benjamin através da figura *passé-partout* do *flâneur*” (BOLLE, 1994, p.372).

A sua mais clássica definição, outrossim, está em Baudelaire:

A multidão é seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *Flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 2007, p.21)

Adota ele uma atitude *blasé*⁶¹ de quem, indiferente, não se envolve, apenas observa. Curiosa contradição, vez que esta indiferença não implica estranheza, nem falta de intimidade. Ele não é estranho à cidade. Trata-a, ao contrário, com carinho, como alguém próximo e íntimo. A *flânerie* necessita desta intimidade que humaniza a cidade, os bairros, as ruas, como faz o escritor português José Cardoso Pires, que em busca da *aura da cidade*, fala de Lisboa – e fala *para* Lisboa (*Lisboa, Livro de Bordo – Vozes, olhares e memorações*):

Há vozes e cheiros a reconhecer – cheiros, pois, então: o do peixe de sal e barrica nas lojas da Rua do Arsenal, não vamos mais longe; o da maresia a certas horas das docas do Tejo; o do verão nocturno dos ajardinados da Lapa; o dos armazéns de aprestos marítimos entre Santos e o Cais do Sodré; o do peixe a grelhar em fogareiro (...) E acima de tudo há a voz e o humor, o tom e a sintaxe, aquilo que te está, cidade, mais no íntimo. (PIRES, 1997, p.13)

Ou, ainda, as *humanas* ruas de João do Rio (*A rua*):

A rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma! (...) Se as ruas são entes vivos, as ruas pensam, têm idéias, filosofias e religião. Há ruas inteiramente católicas, ruas protestantes, ruas livres-pensadoras e até ruas sem religião. (...) Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua! (...) Há meninas que cheiram a Botafogo, a Haddock Lobo, a Vila Isabel, como há velhas em idênticas condições, como há homens também. As ruas são tão humanas, vivem tanto e formam de tal maneira seus habitantes, que há até ruas em conflito com outras. (RIO, 2005, p.47,62,65,66)

João do Rio delas fala como alguém muito próximo. “Para reportar as figurações da rua, elege a metáfora biológica do corpo, que permite ler a cidade como algo familiar e instantaneamente apreensível”, define Renato Cordeiro Gomes (2005, p.25). Esta intimidade, esta familiaridade provoca uma inserção do sujeito nas entranhas da cidade, no desconhecido, nos meandros que levam ao conhecimento, que levam à interrogação.

⁶¹ “Não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude *blasé*. A atitude *blasé* resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. Disto também parece originalmente jorrar a intensificação da intelectualidade metropolitana. Portanto, as pessoas estúpidas, que não têm existência intelectual, não são exatamente *blasé*. Uma vida em perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir”-preleciona de George Simmel, em artigo publicado pela primeira vez em 1902.

Para Isabel Margato, no instigante texto com título provocante, *A primeira vista é para os cegos*, publicado pela *Revista Semear* (2002), haverá dupla interrogação: interrogar a cidade e, ao mesmo tempo, interrogar a si mesmo – gerando o processo de (auto) conhecimento, a partir desta interação surgida do encontro com acasos, indícios, signos que revelam os mistérios da cidade. Mas esse encontro tem um preço, conclui: o preço da nossa transformação.

Ou seja, a cidade retrata não apenas a sua época, os seus tempos e os seus inventos, mas também o próprio sujeito. E é o *flâneur* que conta esta história – ele é um contador de histórias. Histórias da cidade – seus signos, seus mistérios, seus labirintos, aquilo que não é dito, nem é (só) turístico (afinal, “a primeira vista é para os cegos”, avisa Cardoso Pires, fonte para o título de Margato) – e histórias dos habitantes da cidade – suas identidades ou sua carteira de identidades, relembrando a pluralização de Gumbrecht. Logo, a crônica *flânerie* historia, mapeia e pontua estes signos e símbolos e estes personagens urbanos – melhor dizendo, estas alegorias urbanas.

Sobre isso, diz Beatriz Resende;

Em seu conhecido trabalho sobre espaço público, Habermas mostra que, quando a esfera pública burguesa está organizada, a crônica jornalística passa a ter importância, inclusive como esfera pública literária. É uma forma de resposta, de manifestação da opinião pública. Entre nós a crônica confirma-se como esforço de experimentação livre sobre a realidade brasileira. (RESENDE, 1994, p.125)

E a *realidade brasileira* do início do século XX – a época de João do Rio e da modernidade - era a realidade carioca, cujo discurso emitido era um discurso metonímico de todo o país, ressalta ainda Beatriz Resende (1994, p.124⁶²).

O momento anterior, final do século XIX, tinha sido de expansão da economia capitalista industrial (1870: Segunda Revolução Industrial ou Revolução Científico-Tecnológica). Dá-se um salto de qualidade e de quantidade na economia produtiva e mecanizada, e começa um processo que avançaria no século seguinte, um processo de descobertas. Descobertas científicas, avanço tecnológico, desenvolvimento na utilização energia, evolução medicinal e biológica, e um meio de produção *fordista* que prometia um processo de modernização a qualquer preço (e *um preço qualquer*, o da mão de obra dos

⁶² “...porque *dizer, escrever* o Rio é, por vezes, uma necessidade nacional.” (RESENDE, op. cit., p.126)

trabalhadores) – são a tônica daquele momento. O “novo” acontecia a todo instante; era progressiva a *necessidade* do novo. Do avião e do automóvel ao aquecedor elétrico, passando pela anestesia, a penicilina, o papel higiênico, o cinema e a fotografia e televisão e ainda o metrô, a roda-gigante e a montanha-russa, a comida enlatada, o refrigerador, o sabão em pó, a escova de dente, os refrigerantes gasosos, a aspirina, a Coca-Cola e o Sonrisal. E a caixa registradora - mencionada por último mas não menos importante, como destaca e realça Nicolau Sevcenko (1998, p.10) – aquela que tudo contabilizava, os preços e os lucros.

Esta variedade de novidades nos dá uma idéia do que estava acontecendo entre a última década do século XIX e as primeiras do século XX. As coisas se sucediam velozmente, rapidamente, quase instantaneamente – um instante a ser eternizado, e imediatamente renovado, realimentando a roda-viva em busca do novo, numa conjugação entre o efêmero e o eterno, o fugidio e o imutável, aparente discrepância, que, porém, se apresenta de forma complementar como uma marca da modernidade. “A modernidade, escreveu Baudelaire em seu artigo seminal *The painter of modern life* (publicado em 1863), é o transitório, o fugidio, contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável”, diz David Harvey, na sua obrigatória obra para todo aquele que quer lidar com este tema, *A condição pós-moderna* (1989, p.21).

O Brasil pós-proclamação da República, entusiasmado pelas novas idéias embaladas por novas elites, torna plena a abertura da economia ao capital estrangeiro, permite que bancos privados emitam moeda, estimula o mercado de ações e promove a idéia de modernizar e industrializar o país – seja lá como for, seja a que custo for, sabe-se lá como. “O efeito direto dessa falcatrua desenfreada foi arruinar os capitalistas mais proeminentes da praça, os quais constituíram a elite econômica da era monárquica, propiciando a ascensão de uma nova camada de arrivistas, enriquecidos no jogo especulativo e nas negociatas dos primeiros anos do novo regime”, historia Sevcenko (1998, p.15).

A ascensão destes grupos arrivistas deu-se com a Abolição e com a imigração estrangeira volumosa e sem precedentes, fatos geradores de um mercado consumidor mais dinâmico e heterogêneo e do estabelecimento de uma prática até então pouco utilizada, o trabalho assalariado. O quadro político-socioeconômico passou a apresentar um panorama mais complexo, fragmentando,

por um lado, fenômenos identitários, e, por outro lado, apresentando formações muito bem delimitadas e muito bem definidas onde esses fragmentos se encaixavam perfeitamente, como peça num quebra-cabeça.

Para tanto, fazia-se mister a apresentação de um novo delineamento urbano, capaz de abarcar o modelo proposto e pensado pelas novas elites. Paris era o objeto de desejo. Nos elegantes salões do Rio de Janeiro, respiravam-se ares parisienses, falava-se com um leve sotaque francês entremeando expressões bem ao gosto da *belle époque*; comportava-se, enfim, como numa Paris tropical. Tropical, mas não *tupiniquim*, expressão associada aos indígenas – e índio poderia provocar, no máximo, suspiros e saudades, mas representava algo “velho”, logo, incompatível com os novos tempos da modernidade, das grandes descobertas.

Ruptura com o velho e consagração do novo, era a senha. E novo, novidade, era reformar e reformular a cidade, criando uma paisagem urbana à altura de da nossa musa inspiradora. Era preciso, em suma, fazer um “*bota-abaixo*”.

E assim foi. Oswaldo Cruz elaborou o saneamento⁶³, Pereira Passos empreendeu a reforma com pretensões parisienses, e Paulo de Frontin e Francisco Bicalho realizaram os novos traçados espaços urbanos, passando por cima de tudo e de todos, principalmente aqueles que estavam – que habitavam - no meio do caminho⁶⁴.

O enfoque de Margarida de Souza Neves, sobre esta época, é bastante esclarecedor:

Não parece haver dúvidas sobre o que pode ser visto nos mostradores dos relógios que marcavam o tempo da virada do século: uma cidade “moderna”, porque reconstruída física e ideologicamente pelos letrados, fossem estes os engenheiros ou higienistas que atuavam organicamente vinculados ao estado e, a

⁶³ A política da saúde pública, coercitiva e saneadora, acabou resultando na “revolta da vacina”, fato mencionado em capítulo anterior deste trabalho.

⁶⁴ “Um time de técnicos foi nomeado pelo Presidente Rodrigues Alves: o engenheiro Lauro Müller para a reforma do porto, o médico sanitário Oswaldo Cruz para o saneamento e o engenheiro Pereira Passos (...) Como era de se prever, os três se voltaram contra os casarões da área central, que congregavam o grosso da população pobre. Porque eles cerceavam o acesso ao porto, porque comprometiam a segurança sanitária, porque bloqueavam o livre fluxo indispensável para a circulação numa cidade moderna. Iniciou-se então o processo de demolição das residências da área central, que a grande imprensa saudou denominando-o com simpatia de a ‘Regeneração’. Para os atingidos pelo ato era a ditadura do ‘bota-abaixo’, já que não estavam previstas quaisquer indenizações para os despejados e suas famílias, nem se tomou qualquer providência de realocá-los. Só lhes cabia arrebatar suas famílias, juntar os poucos bens que possuíam e desaparecer de cena” (SEVCENKO, 1998, p.23).

golpes de picaretas ou de campanha sanitárias pretendiam demolir o “velho” e impor o “novo” na capital, fossem os cronistas que a tematizavam neste outro canteiro de obras constituído pela imprensa da época. (NEVES, 1991, p.60)

A narrativa desta cidade – seus dramas, conflitos, relações sociais e alegorias – importa na narrativa do próprio homem da modernidade, bem delimitado. A narrativa desta cidade “do vício e da graça” e “da canalha” se contrapondo aos “encantadores” está presente na crônica *flânerie* de João do Rio. A cidade e o homem urbano - que, para ser moderno, tinha ojeriza ao velho, ao antigo, e arroubos, encantamento, com o novo, com as descobertas, a nova era.

Este deslumbramento pode ser visto em *A Era do Automóvel*, publicado em *Vida vertiginosa*, em 1911:

Oh! o Automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. Que idéia fazemos do século passado? Uma idéia correlata à velocidade do cavalo e do carro (...) Que idéia fazemos de ontem? Idéia de bonde elétrico, esse bonde elétrico, que deixamos longe em dois segundos. O Automóvel fez-nos ter uma apuradora pena do passado. Agora é correr para frente. (RIO, 2005, p.60)

Conclui o cronista que a gente morre depressa para logo ser esquecido - “escreve-se, ama-se, goza-se como um raio”, pensa-se sem pensar no amanhã. Por isso o automóvel é tentador, irresistível. É dinheiro – logo, “é amor”. Ele simbolizava uma nova era, com novas relações pessoais e, até, profissionais (surgia, p.ex., uma nova figura no quadro de assalariados: o *chauffeur*). “Automóvel, Senhora da Era, Criador de uma nova vida, *Ginete Encantado da transformação urbana*”, arremata João do Rio. [Grifo meu]

Vê-se que o texto de Rio sintetiza: (i) uma modernidade que exigia o rompimento impiedoso com toda e qualquer condição precedente, pois caracterizada por um processo inesgotável de rupturas e fragmentações internas no seu próprio interior (HARVEY, 1989, p.22), um tempo de “transformação urbana”; (ii) a revelação do quanto a nova tecnologia, os novos tempos enfim, passaram a influenciar e a gerir a vida das pessoas, no trabalho, no amor, no dia-a-dia.

Outro exemplo deste panorama está em *Modern Girls*, também de João do Rio.

Vejamos, pois.

Estamos ainda em 1911. São 7 horas da noite. Dois amigos jogam conversa fora, numa confeitaria. Chegam duas meninas, uma matrona e dois rapazes. Quatorze anos é a idade da menina mais velha; a outra, doze, no máximo. Crianças lépidas e fagueiras. Bem pintadas. “As olheiras exageradas, as sobrancelhas auginentadas, os lábios avivados a carmim líquido faziam-lhe [a mais nova] uma apimentada máscara de vício”. Um *chopp* para a menor, um *whisky* para a outra, um xarope groselhe para a senhora gorda, a “mamã”. A pequena lança olhares sedutores para o quarentão sentado noutra mesa. Os dois rapazes, tipos vulgares, tinham alugado um carro para palpar e apertar as raparigas, tendo a mãe como incômodo contrapeso. Os amigos divergem: um, peculiarmente chamado de *Pessimista*, está revoltado; o outro, realista, diz ‘é da vida’, caso de precocidade mórbida, caso social – “um expoente da vida nova, a vida do automóvel e do velívolo; o homem brasileiro transforma-se, adaptando de bloco a civilização; os costumes transformam-se; as mulheres transformam-se”. São as *modern girls* – não um termo inglês, mas americano: “porque americano é tudo que nos parece novo”. É o Rio de Janeiro importando Paris – e Lisboa e Londres, as metrópoles européias e, desde lá, os Estados Unidos. Tudo no afã de reproduzir o novo. A voz do, assim chamado, *amigo realista*, provida de 1911, parece vaticinar os dias de hoje:

A miséria desonesta manda as meninas, as crianças, para a rua e explora-as. Há matronas que negociam com as filhas de modo alarmante. Há cavalheiros que fazem de colecionar crianças um *sport* tranqüilo. A cidade tem mesmo, não uma só, mas muitas casas publicamente secretas, freqüentadas por meninas dos doze aos dezesseis anos. Ainda outro dia vi uma menina, de madeixas caídas e meia curta. Olhou-me com insolência e entrou numa casa secreta, que ficam bem em frente ao ponto de carros elétricos em que me achava. (RIO, 2005, p.17)

A história termina como haveria de terminar. As meninas vão passear com os jovens “até o ponto mais escuro da cidade”, o Jardim Botânico. Os apertões precisam continuar. Vão de carro. Junto com eles vai a mãe. Ela chegou a pensar no pai, que poderia ficar contrariado, mas logo o esqueceu. Afinal, “é um automóvel esplêndido”.

A história de *O dia de um homem em 1920* (escrita em 1910) é a história da pressa. “Para frente! Para frente! Tenho pressa, mais pressa. Caramba! Não se

inventará um meio mais rápido de locomoção”, brada homem dos anos 20 para o motorista de um formidável aerobus. Há uma ânsia inconsciente de acabar, de acabar, enquanto “milhões de homens disparam na mesma ânsia de fechar o mundo, de não perder tempo, de ganhar, lucrar, acabar...” (RIO, 2005, p.99)

É a pressa conjugada com a necessidade de apreensão do instante; a necessidade da novidade e a eternização do momento; a moda, vaidosa, que mesmo fugaz exige deixar a sua marca. É hora de um “tirano”, o agente da vaidade, o fotógrafo (*Clic! Clac! O fotógrafo*): “Há cinco anos, em visita a qualquer família de mediania burguesa, o visitante contava com quatro ou cinco desastres fatais: ouvir os progressos da filha mais velha ao piano, admirar as aquarelas da petiza do meio, aplaudir o caçula que recitava de cor versinhos estropiados. Agora não. Agora é só fotografia.” (RIO, 2005, p.71). A lentidão e o tédio dos velhos tempos contrastando com a celeridade dos tempos modernos.

Em meio ao dilema da modernidade – a concomitância do eterno e do efêmero -, João do Rio narra, ainda, os trabalhadores, os da estiva, do cais do porto, os velhos coxeiros saudosistas, as mulheres mendigas, as crianças mendigas, os que têm fome, as pequenas profissões.

É o panorama de uma época. Retratos do cotidiano de uma época, cuja ansiedade em eternizar o transitório levava à valorização do dia-a-dia.⁶⁵ *Flâneur* que era, João do Rio mapeia a cidade e traça alegorias que pontuam os diversos fenômenos identitários compositores do cenário urbano, delineando as distinções e os contrastes, numa postura que aposta na complexidade e na pluralidade, como bem conceitua Heloísa Buarque de Hollanda:

Ao contrário do símbolo, universal-concreto que exprime uma visão de totalidade, a alegoria, segundo Walter Benjamin, é representação do outro, de vários outros, mas não do todo. Sua alusividade é pluralista, tende à diversidade. No mundo alegórico, o universo concreto aparece então desvalorizado: seus elementos valem uns pelos outros, nada merece uma fisionomia fixa. A alegoria desta forma denuncia uma atitude ambivalente em face da realidade. Podemos dizer nesse sentido que o procedimento alegórico é fundamentalmente crítico: não se prestando à construção de naturezas estáticas, ele mostra uma profunda desconfiança da realidade e da linguagem (HOLANDA, 1980, p.59).

⁶⁵ “A gênese da modernidade caracteriza-se pela concepção do cotidiano como prática. Caracteriza-se, ainda, pela conceituação do cotidiano, o reconhecimento da vida diária como objeto válido de investigação científica” (COHEN, 2004, p.259).

Neste passo, João do Rio, com ares de denúncia, trouxe à tona mazelas que as novas elites teimavam esconder, pois reveladoras de aspectos nada compatíveis com a *belle époque* tão sonhada e desejada. Mostrou, enfim, que o Rio de Janeiro aprendiz do chiquê parisiense estava limitado aos salões da grã-finagem tropical. Estava, no fundo, escancarando a ferida escondida pela ostentação (CANDIDO, 1978, p.83). Mazelas escondidas pela *cordialidade à moda brasileira*, tema do qual tratei em capítulo anterior. Vê-se, ali, no cenário percorrido por João do Rio, traços marcantes do homem cordial que mascara as diferenças e adota uma certa postura *blasé*, “botando-abaixo” as divergências e dificuldades.

A *flânerie* narrativa de João do Rio propicia um desmascarar-se – focada que estava nos fragmentos e nas diferenças, inclusive sociais e econômicas, que, assim, restavam disponibilizadas para o leitor de forma lógica, racional, quase explicativa, ficando bem explicitado quem era quem: quem era “a canalha”, e quem eram os “encantadores”; a elite e os miseráveis, os ricos e os pobres, a gente vulgar que vivia de renda ou da desgraça alheia e os trabalhadores. As suas crônicas representavam cacos que, mesmo deixando espaços e rachaduras, serviam para compor aquele universo urbano e para decifrar os seus habitantes, os sujeitos da modernidade.

3.4

Um sobrinho esperto

O retrato do cotidiano brasileiro, revelado pela literatura moderna, mostra estes tipos marcantes narrados por João do Rio em suas crônicas e a realidade social que os cerca. Noutras palavras, esta literatura – de Rio e de outros modernos e realistas - mostra a nossa cordialidade multicultural, supostamente híbrida, que tece laos à informalidade, que confunde público com privado, que se pretende detentora da exclusividade da miscigenação. Mostra, enfim, o nosso *homem cordial*. E a análise destas narrativas aponta que este homem cordial atravessa intacto o caminho da modernidade (e da narrativa moderna) até a cena pós-moderna (e da narrativa pós-moderna), onde guarda similitude com o *homem traduzido*.

Podemos ver, aliás, que antes disso há, na literatura brasileira, personagens que bem encarnam o tipo cordial, na sua essência. *Memórias do sobrinho do meu tio*, de Joaquim Manuel de Macedo⁶⁶, nos conta a história da ascensão financeira e política de um oportunista “filho de família” – o sobrinho do tio. O sobrinho que, com a morte do tio rico, fica decepcionado ao saber que receberia apenas 50% da herança – “eu deveria ter chorado metade do tempo que levei a chorar. Foi um erro enorme de cinquenta por cento em lágrimas” - e ainda sob condições: “Primeiro: nunca se afastará da Constituição do Império; segundo: será leal ao partido político a que se achar ligado e não mudará de partido sem fortes razões de consciência; terceiro: nunca, e sob pena de maldição, lançada por mim da eternidade, se venderá, ou venderá o seu voto a ministério algum”. Este amor à Constituição e à fidelidade partidária e esta honestidade inflexível eram a prova, no entender do memorialista, que “o tio estava doudo, quando escreveu o seu testamento”.

O sobrinho não deixou por menos: tratou de conquistar a prima Francisca – que havia recebido terça parte da herança e que, desde logo, revelou caráter da mesma estirpe do seu futuro marido. A outra terça legada aos outros parentes logo foi recuperada à força de algum ludíbrio. Faltavam as tais condições. Estas restaram resolvidas, enfim, com o sofisma: “O sofisma é o mais sublime e mais santos dos atos do espírito humano”. Neste passo, decidiu levar sempre no bolso do paletó a Constituição do Império, assim nunca se afastaria dela, como exigido pelo falecido. Quanto à lealdade partidária, resolveu: “protesto que nunca hei de mudar de partido; porque eu sou do glorioso partido do *eu*: a minha bandeira está hasteada nas minhas conveniências”. O último preceito – não se vender, nem vender o voto a ministério algum – foi mais difícil de superar; era sacrifício demais: “É preciso sofismar este louco preceito... Ah! perfeitamente! A idéia não é muito original; mas serve-me, e é idéia salvadora: o aluguel não é compra: o alugado não se vende. Protesto e juro que nunca me venderei a ministério algum: fica-me porém o direito de me alugar a todos os ministérios”.

E por aí vai. Vai junto com a prima e trata de usar a política e o dinheiro público em seu próprio favor para “subir na vida” e ser aceito pela sociedade, uma

⁶⁶ Obra escrita em fins de 1867 e início de 1868.

sociedade que valoriza quem tem mais , seja a “velha de oitenta anos”, seja a “jovem formosa de vinte anos”.

A passagem abaixo nos mostra a visão que o sobrinho tinha do seu meio ao escrever suas memórias – e o faz, frise-se, não com olhar crítico, mas como um entusiasta da hipocrisia então vigente (e que, de alguma forma, nos soa como algo familiar até nos dias de hoje):

O que a sociedade ensina, proclama e adota é mais simples, mais positivo, mais prático, e mais sábio: ela ensina, proclama, e adota que quem tem dinheiro vale mais, merece mais do que quem não o tem. E estupendamente lógica a sociedade vai adiante: examina, discute como é que este ou aquele de seus membros está ganhando dinheiro, às vezes, condena os meios, e manda para a casa de correção o ganhador; se porém os meios de enriquecer ainda os mais indignos escapam aos seus olhos, e um dia o ganhador se apresenta milionário, é fato consumado! A sociedade bate palmas, ao bancar-roteiro-fraudulento impune, ao moedeiro-falso impune, ao impune falsificador de dez testamentos; contando que seja milionário a sociedade abre os braços, aplaude, enche de honras, e genuflexa os pés do monstro moral mais feio e repugnante. (MACEDO, 1995, p.114)

Munido desta concepção, e se aproveitando dela, o memorialista – enganando e ludibriando – torna-se presidente de cinco províncias, onde faz de tudo: “recruto, designo, demito e nomeio, contrato e reparto pão-de-ló; faço eleições, e até chego a enganar um vigário e sou enfim eleito deputado pela província de... que ainda hoje ignora se sou peixe do mar ou bicho da terra”. (op. cit., p.374)

A história destas memórias pode ser encerrada com o inacreditável diálogo do sobrinho com a prima Francisca, ao tratar de suas pretensões como parlamentar. Diálogo revelador sobre como usava e abusava (e pretendia mais) da coisa pública, sempre com oportunismo, esperteza, malandragem, levando vantagem em tudo - ou seja, o lado sombrio da cordialidade.:

Falemos mal do povo, quando quiseres: que a desmoralização vai chegando ao povo, é verdade, e por consequência fogo nele! Não admito, porém, que censuremos o governo que com seus exemplos, sua prática, sua imprensa, seus abusos, tem levado essa desmoralização ao seio do povo. Em todo caso, poupemos por ora o governo; pois calculo com ele.

- Bem: então, primo, pretende escrever?

- Durante um, dous, três anos, se necessário for, far-me-ei tribuno do povo, e arrasarei tudo e todos... asseguro-te, Chiquinha, que o resultado é infalível: hão de querer fechar-me a boca; hão de tratar de quebrar a pena de publicista independente e enraivado, e então saberei impor as condições.

- E descera de Catão a comparsa de ministro?

- Por que não? Ah! Chiquinha! Se você soubesse a história dos nossos Catões, reconheceria que ou por inveja ou por ambição, ou por ódio ou por vaidade, esses Catões trocam sem vergonha nem consciência da noite para o dia, de uma hora para outra, o boné frígido dos democratas pelo chapéu de plumas do cocheiro do carro do governo. Entre eles e o sobrinho do seu tio há apenas uma única diferença, e vem a ser que eu sou ambicioso sem máscara, e eles uns especuladores, que fizeram da política um passeio ou um baile de carnaval (...) Eu sou simplesmente um sobrinho do povo, que quer viver e subir à custa de seu respeitável tio...” (MACEDO, op. cit., p.203-204).

O *sobrinho do povo* nos remete à familiaridade, marca tão característica do *homem cordial*, e à promiscuidade que esse homem estabelece na relação público-privado, e, ainda, à esperteza daquele que vive da confusão que estabelece entre formalidade e informalidade. É o Estado gerido como coisa própria e familiar: “(...) *o Brasil é um tio velho e rico*, cercado, atropelado pelos sobrinhos que o devoram, que o reduzem à miséria, e que se dizem patriotas, *sem dúvida porque se consideram donos ou proprietários da pátria*” [grifos meus], sacramenta o memorialista de Joaquim Macedo (op. cit., p.96).

A narrativa de Macedo, carregada de ironia, coloca os valores daquela sociedade de maneira muito bem demarcada, assim como os protagonistas que ali passeiam e sua visão de mundo – tudo é colocado de forma muito clara e explícita pelo descarado sobrinho, na esteira da teoria do medalhão machadiana. Aquela sociedade e aquele Estado eram compostos “por um seletto grupo de membros que partilha a mesma visão de mundo e se distingue por atitudes que tendem a configurar uma personalidade bem marcada; noutras palavras, são todos adeptos da ‘teoria do medalhão’, na perfeita síntese de Machado de Assis da ‘política do Eu’, esboçada por Macedo nas aventuras do seu astuto ‘sobrinho’”, segundo a pertinente observação de João Cezar de Castro Rocha (2004, p.40).

O conto machadiano é um ícone quanto à capacidade de demonstrar, pela ironia, a hipocrisia tão presente na sociedade brasileira – daquele e deste tempo. Hipocrisia que é diletta amiga do homem cordial – acompanhada da astúcia, da esperteza, da malandragem, do jeitinho, vivenciando este social como impedimento da construção do coletivo, numa terra onde os interesses privados e a ritualística da intimidade impediam (impedem) o país de acertar o passo com o seu tempo. Este homem cordial – aqui encarnado na figura do sobrinho de Macedo (ou no pai-narrador da teoria do medalhão) - é o ponto alto do divórcio

entre o Poder e a Sociedade, como já anunciara Alberto Torres (PESAVENTO, 2005, p.61).

Não por acaso, Sérgio Buarque de Holanda descreveu o Brasil como um país que tem um inconfessável horror de si mesmo, uma vergonha da sua realidade⁶⁷, sensação bem ao gosto da nossa “cordialidade”. E aqui vale lembrar de Lima Barreto, em *Os bruzundangas*, onde o país, o Brasil, queria ser outro, detestava a si mesmo. Presente, ali, a mesma ironia macediana e, novamente, machadiana (embora mais explícita e mais *amarga*), como bem ressalta a historiadora Sandra Jatahy Pesavento:

Como exercício de intertextualidade e reflexão proporcionadas pela literatura à narrativa do historiador, a ironia de Lima Barreto era amarga, mas se travestia de farsa, no melhor estilo das *Cartas persas*, de Montesquieu. E, no tocante ao bacharelismo visceral, não há como deixar de lembrar de outra forma de ironia, esta machadiana, com a sua *Teoria do medalhão*. (PESAVENTO, 2005, p.61-62)

Não poucas personagens na literatura brasileira encarnam, com precisão, a figura do homem cordial. Uma das personagens que melhor se amolda ao conceito buarqueano talvez seja Leonardo Filho, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Sujeito malandro, esperto, Leonardo, que não era nenhum exemplo de virtude, ama e se casa com Luisinha e herda heranças sem mover uma palha. Sua trajetória na sociedade brasileira da época traz à baila tipos e grupos sociais, e seus costumes: “Na sua estrutura mais íntima e na sua visão latente das coisas, este livro exprime a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das idéias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra-de-ninguém, onde a transgressão é apenas um matiz na gama que vem da norma e vai ao crime”, nos conta Antonio Candido (1993, p.51), em cujo texto – *Dialética da Malandragem* – exprime com sua peculiar capacidade analítica o

⁶⁷ “Quando se fez a propaganda republicana, julgou-se, é certo, introduzir, com o novo regime, um sistema mais acorde com as supostas aspirações de nacionalidade: o país ia viver finalmente por si, sem precisar exhibir, só na América, formas políticas caprichosas e antiquadas; na realidade, porém, foi ainda um incitamento negador o que animou os propagandistas: o Brasil deveria entrar em novo rumo, porque “se envergonhava” de si mesmo, de sua realidade *biológica*. Aqueles que pugnaram por uma vida nova representavam, talvez, ainda mais do que seus antecessores, a idéia de que o país não pode crescer pelas suas próprias forças naturais: deve formar-se de fora para dentro, deve merecer a aprovação dos *outros*” (HOLANDA, 2006, p.183).

ambiente construído por Manuel Antônio nestas *Memórias*, chamada “romance de costumes”.

Um ambiente, frise-se, que ao ovacionar a informalidade e a malandragem nos remete à nossa cordialidade multicultural. Vejamos, neste ponto, a fala do ensaísta Antonio Arnoni Prado:

(...) Antonio Candido retomou, sob a estrutura aparente das *Memórias de um sargento de milícias*, o significado profundo dos laços afetivos nas relações entre o público e o privado e deu, por assim dizer, uma dimensão dialética aos movimentos do homem cordial, mostrando como – diferentemente do pícaro da tradição européia – o herói do romance, Leonardo Filho, aparece sob a roupagem tipicamente brasileira do *malandro*, originário dos traços mais profundos da nossa realidade social e representativo da ação ambígua que tolera a circulação livre por entre as esferas da ordem e da desordem. (PRADO, 2002, p.75).

Tal qual Leonardo Pataca, tantas outras personagens poderiam ser mencionadas⁶⁸. No entanto, busquei protagonistas que, além de encarnarem o modelo *cordial*, apontem para a similitude do “*homem buarqueano*” com o homem traduzido de Stuart Hall – paralelo para o bem e para o mal. Como faz o *sobrinho do tio*, cujas memórias descortinam os efeitos resultantes do trato familiar e emotivo com as coisas públicas, nas relações sociais, no jeito promíscuo de ver o público e o privado. São efeitos da máscara – já mencionada em capítulo anterior – tão ao gosto tanto do homem cordial como do homem traduzido (embora com intenções e destinações diversas).

Uma nota: o que mais nos interessa registrar (e por isso cito obras de períodos diversos) é como tais personagens, construídos na ficção do final do século XIX e início do século XX, podem ser taxadas de “atuais”, juntamente com

⁶⁸ Benjamin Abdala Junior vê os traços da cordialidade em dois autores de perfis totalmente diversos: “A cordialidade da ‘grande família’ brasileira, deslocada posteriormente para os centros urbanos, está presente enquanto coexistência pacífica de opostos na obra de Jorge Amado, não lhe permitindo o destaque dos conflitos que apresenta. As diferenças entre suas personagens são quase sempre atenuadas pela perspectiva popular carnavalesca que envolveria ricos e pobres, comutando papéis – homem/mulher, rico/pobre etc. O direcionamento é oposto: se antes essa relação sentimental tinha como agente o patriarcado, na perspectiva carnavalesca são os setores populares os agentes, contaminando simpaticamente a maneira de ser dos ricos. Nesse sentido, Jorge Amado é um escritor bastante diferente de Graciliano Ramos, que, ao contrário, procura enfatizar as contradições entre esses setores, revelando tensões” (ABDALA JUNIOR, 2004, p.17). Também Silviano Santiago cita algumas obras marcantes que lidam com a nossa cordialidade: “Os exemplos em literatura latino-americana do multiculturalismo cordial são muitos e antigos. Citemos alguns provenientes da literatura brasileira. Começemos por *Iracema* (1865), de José de Alencar, passemos por *O Cortiço* (1888), de Aluísio Azevedo, e paremos em *Gabriela, cravo e canela* (1958), de Jorge Amado” (SANTIAGO, 2004, p.55-56).

as cenas que protagonizam e que nos tocam – a nós, sujeitos dos dias de hoje – tão de perto. Em suma, o homem cordial atravessou este período e está presente na atualidade, onde se depara e se identifica com outra construção, agora contemporânea, a do homem traduzido.

Posto isto, voltemos à pretensão da narrativa moderna de espelhar o meio social, matéria em que Lima Barreto se destaca. Ele, dentre outros, informa ao leitor, com riqueza de detalhes, o cotidiano de uma época, onde se constata a existência de uma cordialidade que se equilibrava numa desequilibrada sociedade, idealizada como precursora de um certo *multiculturalismo cordial*. Não por acaso, a obra de Lima Barreto chamou a atenção, desde cedo, de Sérgio Buarque de Holanda:

(...) nas análises da primeira fase dos anos 20 (...) o jovem Sérgio aponta para o interesse que podem trazer as questões urbanas desvinculadas das classes dominantes e presentes, como ele mostra, nos romances ainda pouco conhecidos de alguns autores pelos quais se interessava, gente como Lima Barreto, como um Enéas Ferraz, com um Oswald de Andrade – interessado todos ora na deformação paródica dos patriarcas que a modernidade arruinava, ora no tratamento direto dos desequilíbrios sociais mais agudos, visíveis, por exemplo, na vida dos subúrbios e nos desvãos que as cidades incorporam. (PRADO, 2002, p.75).

Lima Barreto minou as pretensões democráticas, despreconceituosas, igualitárias e cordiais da sociedade republicana, escancarando as desigualdades, o preconceito e discriminação, e a hipocrisia, e a esperteza, que permeavam os diversos níveis sociais, incluindo as banais relações travadas, no dia-a-dia, pelo mais miserável. Mais até que João do Rio, sua galeria de personagens é vasta e variada: vai desde militares até operários e artesãos, passando por arrivistas, prostitutas, padrinhos e apadrinhados, aristocratas, jornalistas, bacharéis, criminosos, adúlteros, vagabundos, bêbados, músicos e violeiros, moças e moços pobres e ricos, negros, mulatos, brancos. A elite e a ralé. “É praticamente todo o Rio de Janeiro do seu tempo que aparece agitado e tenso, condensado mais nos seus vícios que nas suas virtudes. Todas as personagens trazem a marca do seu meio e constituem o objeto privilegiado da crítica social do autor”, ressalta Nicolau Sevcenko (2003, p.192).

Bem ao gosto da “literatura panorâmica”, Lima Barreto, detalhista, traçou um quadro pormenorizado do seu tempo, descrevendo o papel desempenhado por cada um no mundo republicano. Assim, falou sobre sua época – logo, falou da

cordialidade brasileira, de seus propósitos mestiços e híbridos, da *casa* avançando sobre a *rua*. Sua perspectiva era a mesma do *flâneur* (o melhor exemplo está no perambular de Gonzaga de Sá pelos espaços e pela história da cidade do Rio de Janeiro), e, como diz Maria Cristina Teixeira Machado - no texto *Lima Barreto, um pensador social na Primeira República*, fruto de sua tese de doutorado - uma leitura benjaminiana de sua obra nos remete à identificação de conteúdo, traços, temas e idéias e personagens alegóricos da modernidade:

Inserido em um momento e em um espaço na periferia em que se consolida a formação da sociedade capitalista, Lima Barreto promove, como diria Habermas, a autocertificação dessa modernidade periférica e tardia pelo prisma da literatura. Surge aqui, tal como nos porta-vozes originais [europeus], o desenvolvimento de uma nova linguagem: a linguagem que atende mais de perto à alma e ao corpo da modernidade brasileira. Como Baudelaire, Lima Barreto estava preocupado em desenvolver uma linguagem mais adequada à realidade de seu tempo. Mas, ao contrário do poeta francês, não desejava uma linguagem adaptada aos impulsos líricos da alma, ou às modulações do sonho, ou ao salto e sobressaltos da consciência. Compreendendo a literatura como um instrumento de comunhão e união entre os homens, desejava uma linguagem que denunciasses os entraves sociais ao conagraçamento humano. Atento aos aspectos materiais da modernidade, desenvolveu um realismo que o aproxima mais do conceito de modernização dominante em Marx do que do conceito de modernismo que caracteriza Baudelaire. (MACHADO, 2002, p.92).

Foi assim em *Policarpo Quaresma*, em *Isaías Caminha*, em *Gonzaga de Sá*, em *O homem que sabia javanês*, em *Clara dos Anjos*, e vários outros. Todos marcantes pelo papel social:

Todos, objetos e símbolos, destinados a definir distâncias e procedências sociais, impondo graduações aos homens e sujeitando-os a rituais de submissão e deferência. Todos sinais exteriores e por isso tornando externa e superficial a avaliação das qualidades pessoais de cada um e sobretudo ocultando a incompetência, o nepotismo, a ineficiência, oferecendo uma cobertura respeitável para a concussão. Àqueles que só pudessem se apresentar como portadores de virtudes íntimas, como a sinceridade, a honestidade, o talento e o esforço, tal qual Isaías Caminha, cabia suportar todo o peso dessas engrenagens e a pressão das suas sensações diante de uma tal situação. (SEVCENKO, 2003, 216-217).

E não apenas Caminha. Portadora das mencionadas ‘virtudes íntimas’, Clara dos Anjos - mulata, símbolo de hibridez - suportou todo o peso de um entusiasmado multiculturalismo cordial.

3.5

Clara dos Anjos e o multiculturalismo cordial

Clara dos Anjos retrata a mulata brasileira: linda e pobre. Era a síntese do pai – “pardo, claro, mas com cabelo ruim” - com a mãe, negra de cabelo liso. Joaquim dos Anjos era alto, muito alto, tinha ombros quadrados, nariz grosso, achatado, “e malares salientes”. D. Engrácia não; tinha fisionomia medida e regular, com traços leves, e baixa não era. A filha saiu aos dois; ou melhor, entre os dois, exatamente a média deles. A *mistura* em pessoa. O pai, remediado carteiro, amante da boa música, gostava mesmo era de tocar flauta e tomar parati com os amigos, no quintal da sua casa, no subúrbio carioca. Casa comprada aos trancos e barrancos, lugar predileto de dona Engrácia, cuja vida estava limitada às obrigações caseiras e a idas, uma aqui, outra acolá, à igreja. Clara também pouco saía à rua; sua “pequena alma de rapariga pobre e de cor” cresceu “com os dengues e o simplório sentimentalismo amoroso dos descantes e cantarolas populares”. Ainda assim, foi fisgada - encantada por um mequetrefe chamado Cassi Jones, sujeito sem caráter, vagabundo, que, desprezado por seu pai, vivia de rinha de galos. Cantador de modinhas medíocres e falso poeta, sempre com ar galante de branco asseado integrante de uma elite pequeno-burguesa, ele seduziu a bela e ingênua mulata – como, aliás, havia feito com outras. Dá-se o inevitável (Clara engravida) e o esperado (o vadio galã foge). Questionada e pressionada, a mãe de Cassi se sente ofendida diante a simples hipótese de ver seu filho casado “com gente dessa laia”. Frise-se: da ‘laia’ de Clara, uma negra pobre.

Perdida e sem solução, Clara chega, com sua mãe, à inexorável e dramática conclusão: “Nós não somos nada nesta vida”.

“No Brasil, como se sabe, a virada multiculturalista foi fortalecida pela ideologia da *cordialidade*”, destaca Silviano Santiago, no seu obrigatório texto *O cosmopolitismo do pobre*, concluindo a seguir:

Por esse multiculturalismo fala a voz impessoal e assexuada do estado-nação que, retrospectivamente, tinha sido constituído no interior do *melting-pot*. Neste, sob o império das elites governamentais e empresariais e das leis do país, várias e diferentes etnias, várias e diferentes culturas nacionais se cruzaram patriarcal e fraternalmente (os termos são caros a Gilberto Freyre). Misturaram-se para constituir uma outra e original cultura nacional, soberana, cujas dominantes, no caso brasileiro, foram o extermínio dos índios, o modelo escravocrata de

colonização, o silêncio das mulheres e das minorias sexuais. (SANTIAGO, 2004, p.55-56).

Veja que o nosso *multiculturalismo cordial* traz em si o mesmo dilema do *multiculturalismo pós-moderno*: pode, por um lado, alcançar uma desejada hibridez, ou, por outro, pode apenas servir para soterrar as diferenças, disfarçando-as com o trato cordial e amigável, inibindo a manifestação coletiva. Clara dos Anjos aposta apenas na segunda hipótese.

Para Clara, esta cordialidade servia apenas de máscara, e facilitou a vida do conquistador Cassi Jones. Não havia motivos para Clara desconfiar do ambiente cordial em que vivia. Seus pais, negros (ou “pardos”), nem pobres, nem ricos, estavam integrados àquela sociedade carioca suburbana. Ela, Clara, era bonita, cobiçada. É fato que Cassi era branco, mas, como ela, não era rico. Parece que tinha alguns nobres na família, gente distante, mas rico, rico mesmo, não era. O pai, as irmãs, tudo gente de bem. A mãe é que o mimava. Mas ele era cantador, educado, bem vestido, não podia ser o canalha que muitos apregoavam, concluiu Clara, sonhando com casamento. E com filhos. E em constituir família – de classe média, simples, suburbana e honesta. Seu mundo, porém, não tardou a cair. Cassi Jones revelou, para ela, ser mesmo um mau-caráter. Deixou-a grávida, e sumiu por aí. Eis que, então, a mãe de Cassi – pressionada pelos valores morais de Clara e sua mãe - trouxe à tona todo o sentimento de superioridade que andava submerso em nome de uma certa cordialidade. E Clara se sentiu contraída, menor, na sua condição de “minorias” e de mulher – “uma mulatinha, filha de carteiro”, encerrou a mãe Jones. Clara, simplesmente, abaixou a cabeça.

Mesmo Cassi Jones não sendo rico, ele era filho da burguesia – sobrinho, neto de elite (branca, supostamente culta, com ares de superioridade), ainda que decadente. Clara era mulher, e portanto sem voz; era mulata, e como tal “tolerada” (mas não mais que isso) pela elite branca e falocêntrica, em nome das “coisas do coração”; não era miserável mas era pobre – isso tudo numa sociedade patriarcal, latifundiária rural e capitalista urbana. Uma sociedade que valorizava mais o vagabundo Cassi do que a honesta Clara. Definitivamente, para ela, o *multiculturalismo cordial* só teve uma face da moeda. Deu no que tinha que dar: ela acabou na rua da amargura.

Sua história não é muito diferente da de Lima Barreto.

Mulato, pobre, doente, Lima Barreto passou a vida marginalizado. Crítico mordaz, agressivo, irônico, ele, ao lidar com as mazelas, as injustiças e as diferenças sociais, não poupou nada, nem ninguém. Outro não foi o resultado: tornou-se figura, na época, rejeitada, excluída. Tolerado como escritor, mas nunca aceito na alta intelectualidade – “escreve mal e errado”, diziam; não era “realista”, não era “romântico”, não era “modernista”. Ficou, sim, com a pecha de iconoclasta – e ele o era. Alcoólatra, parou num hospício. Sobrou-lhe a exclusão. Nelson Werneck Sodré bem sintetiza o inconformismo que marcou a sua vida:

O mundo literário do tempo não o aceitou. Considerava-o marginal das letras, sem qualquer importância. Mas a recusa não se fundamentou no fato de que fosse ele pobre, mulato, doente. Tais características pertenciam também a outros, inclusive Machado de Assis. Não o aceitou porque, exteriormente, tanto quanto interiormente, Lima Barreto era um inconformado, um homem que não adorava os deuses dominantes, não tinha a convicção dominante, não acreditava nas verdades do acessório. (...) O novo, naquele momento, apresentado de maneira áspera, violenta, descomedida, como Lima Barreto apresentava, chocava, surpreendia e provocava o revide do esquecimento, da omissão, da obscuridade. (SODRÉ, 2002, p.568)

Esta sua sensibilidade social ficou aguçada quando, nas palavras de Lucia Miguel Pereira, ele se tornou “um dos párias que buscavam abrigo no subúrbio, que ali se escondiam, doloridos e exaustos. Mas enquanto não se cumpria a sorte terrível, enquanto não se lhe embotava a sensibilidade nem amortecia a límpida inteligência, protestaria contra a miséria daquela gente, denunciaria as injustiças que o oprimiam.”⁶⁹

A narrativa de *Clara dos Anjos* assume ares de denúncia – denúncia da hipocrisia que imperava por trás daquela cordialidade que “aceitava” Clara, Joaquim dos Anjos e outros poetas, bebedores de parati e barnabés suburbanos, cuja tribo – diferente da outra tribo, de Cassi – era tolerada com limitações, apenas no âmbito da simpatia e do “tapinha nas costas”. Resta claro, então, que, na hora de misturar as duas tribos, nada feito.

O conto de Lima Barreto é o próprio Lima Barreto, ele, mais que suas personagens, conhecedor de perto da euforia e dos limites do hibridismo brasileiro, rotulado, na sua época, *mestiçagem* ou *caldeamento*, ou ainda, para os mais precipitados, *democracia racial* - mas que, hoje, munidos de novos

⁶⁹ Prefácio de Clara dos Anjos, Editora Mérito, edição de 1948.

instrumentos conceituais, podemos denominar *multiculturalismo cordial*, terminologia que se mostra mais adequada àquela (e também à atual) situação sociocultural.

Os mesmos sintomas deste ambiente “do coração” estão presentes na vida de João do Rio. Personagem de si próprio, escrevia sobre o que via e vivia. Perambulava pelas ruas, bairros, becos e esquinas do Rio de Janeiro, convivendo e conhecendo seus habitantes, desde os trabalhadores até os vagabundos, e, dândi que era, freqüentava os salões elegantes da elite carioca. Seus escritos, crônicas e contos, apresentam os flagrantes do seu cotidiano – flagrantes não muito agradáveis, ainda mais considerando serem oriundos de um mulato homossexual escrevendo para uma sociedade preconceituosa e excludente. Pagou um preço alto por isso, como destaca Carlos Drummond de Andrade, numa crônica publicada no *Jornal do Brasil*, de 13 de agosto de 1981:

Contraditório por natureza, amando a ostentação e sacrificando mesmo a uma imagem artificial o ser dedicado e sensível que nele se ocultava, sofreu as conseqüências da popularidade ambígua em que se deixou envolver. A cidade do Rio avançava em progresso material, mas a infra-estrutura ideológica permanecia tinsnada de noções preconceituosas, e João do Rio pagou por ser um cronista fascinante, hostil ao lugar-comum e ao conformismo. Sua vida curta, de desfecho instantâneo [morreu dentro de um táxi, de propriedade do pai do escritor Luiz Martins] é ilustrativa: o coração não resistiu à agressividade dos seus adversários, expressa tanto em violência física e verbal como deboche cruelmente diário. (ANDRADE *apud* GOMES, 2005, p.13).

Por suas próprias características o autor-personagem João do Rio era um homem de disfarces. Paulo Barreto de nascimento, ele adota pseudônimos, vários, que lhe permitem transitar numa zona cinzenta entre o mundo da elite e da miséria, dentre preconceitos e desigualdades. Usa da *máscara*. Não apenas o escritor-jornalista agressivo e mordaz, mas o próprio homem amulhado e homossexual faz da máscara um meio de vida, um instrumento de defesa. Nas palavras de Renato Cordeiro Gomes,

o pseudônimo é máscara para atrair compradores, como a fachada moderna das avenidas para atrair o capital estrangeiro; Paulo Barreto, então, intensifica o gosto e o prazer do disfarce em seus mais de dez pseudônimos: multiplica-se para conquistar o mercado. Acredita que “o mundo é uma grande mascarada que só descansa no Carnaval” (...) O jogo da mascarada, entre nomes e disfarces, marca a vida do profissional das letras... (GOMES, 2005, p.16).

Vê-se que, tanto quanto suas obras, as trajetórias pessoais de João do Rio e Lima Barreto, figuras mestiças, apontam para o *jogo da cordialidade*, com resultados, para eles, nada animadores. Aliás, um jogo permeado por paradoxos. É curioso, p.ex., vermos o próprio Sérgio Buarque – que, mais que consagrador do conceito, era um crítico do homem cordial – deu vazão à emoção quando, incomodado com as críticas e comparações, simplesmente suprimiu em edições posteriores a referência elogiosa a Gilberto Freyre – “o estudo mais sério e completo sobre a formação social do Brasil” – contida na primeira edição de *Raízes do Brasil*. O episódio comprova que, de fato, Buarque estava certo: o homem cordial é movido pelo coração - ainda que numa versão raivosa.

Contraditória, ainda, é a postura de Joaquim Manuel de Macedo que escreve uma carta a um “primo, amigo e irmão”, divulgada pelo jornal *A Manhã*, onde adota uma retórica conciliatória de troca de favores – exatamente aquela que tanto satiriza e critica em seus textos políticos, particularmente *Memórias de um sobrinho do meu tio*. Pede, Joaquim, pela candidatura de um amigo, e explica tratar-se do “filho de um homem a quem devo os maiores obséquios, filho de um conservador que ‘por vezes’ tem contentado também a minha candidatura”. E conclui: “não é um liberal que vai lhe pedir todo seu apoio à candidatura de um conservador, é um amigo que pede instantemente por um amigo e filho de amigo”⁷⁰. Reporta-se Joaquim Macedo, em proveito próprio, ao mesmo apadrinhamento e à mesma familiaridade com a *res publica* que sua verve tanto censurou.

São flagrantes das contradições próprias da ética emotiva que move os homens cordiais em meio a normas que não funcionam ou não são respeitadas, permeados pelos familiares “inho”, pela simpatia, pelo desregramento, pela hipocrisia, pela máscara.

⁷⁰ Introdução da edição de *Memórias do sobrinho do meu tio*, organizada por Flora Süssekind, editada pela Companhia das Letras, 1995.

3.6

Noel Nutels e seu “amigo”: homens de várias casas e línguas

Se o homem cordial está presente na narrativa moderna, ele também perambula pelos escritos contemporâneos, junto com modelos de homens traduzidos, ou pretensamente traduzidos – escritos que lidam com os fragmentos identitários, mas não são necessariamente fragmentados.

O Brasil é fértil neste campo. País marcado por uma forte imigração que provocou mistura, miscigenação, hibridez. Este processo, como vimos, deu margem à formação do homem cordial, um sujeito caracterizado, dentre outros fatores, pela polidez e pela recepção ao estrangeiro, fato que, numa análise dialética, realimenta a hibridez, o que, por sua vez, realça a cordialidade que leva à inclusão desse estrangeiro – e assim por diante, numa roda-viva interminável.

As famílias brasileiras têm a marca da mistura: o pai português, o avô holandês, a bisavó árabe, e a outra espanhola, o bisavô africano; e o filho mulato de olhos verdes, o neto louro com lábios grossos, a neta com olhos e nariz orientais e cabelo encaracolado – e por aí vai. Daí porque no Brasil, mais que qualquer outro lugar, cai por terra o mito da nação bicolor e confirma os estudos científicos que concluem que raças não existem.

Há um exemplo que já virou lugar-comum: o estrangeiro, muita vez, oriundo de terra de língua não latina, que chega no Brasil, *com-uma-mão-na-frente-e-outra-atrás*, e aqui, recebido com afetuosidade, se adapta, adota os nossos hábitos e costumes, passa a apreciar a comida local (há, até, quem vire *chef* da culinária), passa a falar português (alguns – lembro os intelectuais Otto Maria Carpeaux, austríaco, e o húngaro Paulo Ronái – tornam-se especialistas em língua portuguesa). Passa, enfim, a ser um *brasileiro* na acepção da palavra. Não raro, pega o “nosso jeito”, o do culto à preguiça, à malemolência, ao bom malandro. De uma ou de outra maneira, tornam-se *cordiais*.

É possível pinçar, dentre inúmeros exemplos que vêm à nossa mente, casos em que este imigrante tenha, de fato, se colocado num entremeio; ou seja, não tenha simplesmente se aculturado, não tenha simplesmente se “abrasileirado” – a distorção desse processo. Ao revés, tenha se adaptado à nova cultura, sem perder os traços da sua cultura natal.

O Brasil, como visto, parece ser local propício para tanto. Não é difícil imaginar, entretanto, o outro lado desta mesma moeda: o imigrante que não se adapta, que forma guetos, que é motivo de chacota e ironia – enfim, que por um ou outro motivo não encontra identificação: vê *incompetência*, onde outros enxergam *improviso*; vê que *as coisas simplesmente não funcionam*, onde outros vislumbram *criatividade*; taxa de *ilegal* aquilo que, por aqui, é *jeitinho*. Na primeira hipótese – o migrante que carrega duas casas culturais -, podemos perceber um esboço do que chamamos hoje de *homem traduzido*, considerando os perigos de uma distorção que leva à aculturação. No segundo caso, estamos diante da fragilidade do conceito desse homem pós-moderno, considerando suas limitações quando o estrangeiro, por algum motivo, não se adapta, não é aceito, não se identifica com o novo lugar.

Busquei, então, uma narrativa que considerasse as duas hipóteses. Cheguei à obra de Moacyr Scliar, *A Majestade do Xingu*, que tem dois personagens principais: um deles, Noel Nutels, existiu de fato; o outro, o narrador anônimo, é um amigo fictício de Nutels. Ambos judeus, ambos russos, ambos vieram para o Brasil. Nutels tornou-se, na realidade, um médico conhecido e respeitado. O amigo de infância, no plano da ficção, viveu sempre à sombra, oculto, inadaptado. Em torno dos dois, há vários enfoques que podem ser feitos. Um me interessa, em particular: o culto aos homens traduzidos, apresentados em alguns escritos atuais como o migrante idealizado, apenas pelo simples fato de chegar ao novo país despido de suas “raízes”. Existe um jogo de mão e contramão, entre aquele que chega e aquele que recebe, que depende de várias circunstâncias – políticas, inclusive – que precisam ser consideradas quando vai se analisar este momento de tradução e de hibridação.

Neste aspecto, paira um certo ar crítico no romance de Scliar. Era como se ficasse dito nas entrelinhas, que para cada Nutels, intelectual famoso, há que ser considerado um “amigo de Nutels”, anônimo e excluído.

Noel Nutels, de certa forma, antecipou este migrante pós-moderno que habita, pelo menos, duas identidades, traduz e negocia com elas. Judeu russo, trazia duas culturas, quando, criança, chegou ao Brasil. Aqui, adquiriu outras. Totalmente adaptado, passou a falar “brasileiro”, se tornou um médico, ativista político, fez a campanha do *Petróleo é nosso*, contra o imperialismo ianque e

contra a ditadura Vargas. Não bastasse, foi viver no Xingu, entre os índios, que o consideravam uma espécie de pajé, um curador. Trata-se de uma história real, fascinante, de alguém que permeou a “tradução”. Um homem de classe média (aqui e na Rússia) que resolveu olhar para os excluídos, ou melhor, decidiu conviver com eles, carregando consigo toda a sua bagagem cultural. Ainda estudante de medicina, em 1935, preso por causa da chamada Intentona Comunista, causou assombro no delegado que o interrogou: tinha diante de si um universitário, pessoa de respeito, educada, mas que, ao mesmo tempo, era judeu, russo e comunista. “Como é que o senhor explica isso?”, perguntou o delegado. É puro azar, respondeu Noel, de forma irônica e corajosa, deixando o homem perplexo.

A passagem mostra a facilidade com que Nutels negociava com várias culturas – judaica, russa, brasileira, indígena – e grupos – classe média, comunistas, excluídos – transitando com facilidade entre todos.

Não menos complexo, e tão fragmentado quanto, é o seu “amigo” inventado por Moacyr Scliar. Também russo e judeu, o tal amigo não teve a mesma vida grandiosa de Nutels. Não estudou, virou um comerciante acomodado, que da porta de sua loja – *A Majestade* -, em São Paulo, viu a vida passar, feito *Carolina*, com inveja da fama e da notoriedade de Nutels. “Noel no Xingu, eu em São Paulo. Noel entre os índios, eu entre brancos, mulatos, japoneses, italianos, eslavos. Entre as tribos das cidades: tribos de adolescentes em bares, tribos de travestis em avenida, tribos de miseráveis sob os viadutos, tribos de executivos em restaurantes. Gente que me mirava, às vezes indiferença, às vezes com simpatia, às vezes com desconfiança, às vezes com franca hostilidade.” (SCLIAR, 1999, p.196) Convivendo entre, e com, vários tipos diferentes, ele não esquecia a Rússia, nem o encontro com Isaac Babel (judeu como ele) ou a postura servil do seu pai, sapateiro, diante do conde Alexei, para quem fazia botas elegantes; não esquecia o medo dos cossacos e dos bolcheviques, nem o receio de a aldeia ser invadida num sangrento pogrom. “Aquela era a nossa terra; verdade, os judeus eram maltratados e perseguidos na Rússia, mas a aldeia era o nosso lar, precário e perigoso lar, mas lar, de qualquer forma.” (SCLIAR, op. cit., p.41) Casou-se com uma judia, com quem teve um filho. E teve caso com uma mulata chamada Iracema, paixão calorosa e única.

Entre as várias tribos urbanas, o, digamos assim, “amigo” procurou alguém com quem se identificasse. Não encontrou ninguém. Ninguém! Nem a sua mulher, que nunca incorporou uma identidade brasileira (tanto que, mais tarde, foi embora para Israel, morar num kibutz); nem o imigrante russo e judeu que encontrou na rua (um anticomunista que odiava a Rússia – “aquilo lá está desabando”, preuiu); nem a amante, brasileira demais que precisava ficar escondida – nenhum deles! Nem mesmo o filho, adolescente e comunista e brasileiro, com quem tinha uma relação conflituosa, com idas e vindas e mentiras, a ponto de ele, pai, assumir a identidade de outro (finge, para o filho, ser Nutels) para ser aceito pelo jovem e pelos amigos do jovem. Havia uma - apenas uma! - identificação: Noel Nutels, o amigo de infância, sua obsessão. Nutels que, no final das contas, representava *pluralidade*, e isso era tudo que o seu amigo imaginário tanto ansiava e desejava.

No final, ele procura Noel, no hospital, à beira da morte. Noel não o reconhece; limita-se a murmurar algo. Indaga o amigo para si: “Em ídiche? Em idioma indígena? Em russo – *ne dali konchit?* -, mas não eram dirigidas a mim, as suas palavras, e sim a outros, os que estavam ali.” Que outros? Personagens de várias tribos e culturas da história de Nutels, numa homogeneidade inacreditável, e impossível para o amigo – ele sim, um sujeito estratificado, partido e perdido, que não era russo, nem judeu, nem brasileiro, nem índio, nem comunista, nem nazista, e nem capitalista era (um fracasso de comerciante!); e que ao mesmo tempo era um pouco disso tudo. Um sujeito pós-moderno, enfim.

Uma curiosidade: era um leitor compulsivo. Lia tudo. Lia Goethe, Aristóteles, Machado, Alencar, José Lins do Rego, Rubem Braga, Darcy Ribeiro, Jorge Amado, Kafka, Borges; lia literatura, lia filosofia – da forma mais errática e indefinida possível; tal qual a sua identidade. As leituras ficavam soltas no ar, simultâneas e esparsas feito videoclipe, aparentemente sem elo de ligação.

Tudo termina num delírio que mistura uma loja imaginária, estabelecida em meio aos índios - “A Majestade do Xingu” -, com cossacos viajantes que, fugindo dos bolcheviques, passaram pela Sibéria, China, Alasca, Estados Unidos, México, matas da Amazônia, atrás do nosso amigo migrante, que pisoteado pela bota russa termina afundando na terra, “na generosa terra brasileira” (sic) – mas acaba salvo por sua empregada doméstica, *doublé* de namorada, chamada Josiléia.

Na relação de Nutels com o Brasil, com os índios, não havia superioridade – de nenhum dos lados. Nem econômica, nem cultural. E havia informação, comunicação. Nutels, mais que viver no Brasil, se inseriu na cultura, incorporou-a ao seu cotidiano, procurou uma profissão, estudou, conheceu e gostou da vida indígena. Aprendeu com eles e os ensinou, os curou – mas não virou índio, não assimilou a identidade deles, nem apagou a sua. Na verdade, nunca esqueceu as suas origens, russas e judaicas, não desaprendeu o iídiche e muito menos a história da sua família. E, no leito do hospital, com o amigo imaginário, revela que estas personagens da sua história familiar se complementavam com outras, brasileiras, indígenas, comunistas. Não ignorou essas identidades, e não perdeu a materna. Suas relações eram transparentes, calcadas no conhecimento, de um e do outro lado; conhecimento, informação e respeito pelas diferenças. Não deixava de ser um homem cordial – na essência “bondosa” de Nabuco –, e também um homem traduzido.

Seu amigo narrador também era fruto de mistura, mas não se pode dizer que fosse “traduzido”. Sua cordialidade se dava no plano da máscara e da mentira de que ele tanto se valia. Sujeito sem amigos no Brasil, o tal “amigo”. Nem na Rússia. Não conhecia os índios (pejorativamente, chamava-os “bugres”), nem as tribos indígenas, embora tenha delirado com elas. Os contatos que manteve com outras tribos – urbanas – foram superficiais, baseados na mentira. Sem identificações, tornou-se uma pessoa alquebrada e amorfa. Também ele tinha várias “casas”, para usar expressão de Hall, mas não se *encontrou* em nenhuma delas.

3.8

Um jovem e um lorde

Na tentativa de buscar, ainda, na narrativa contemporânea situações que apontem para as limitações que cercam a conceituação que se faz em torno do homem traduzido da cena pós-moderna, optei por um filme – *Terra Estrangeira* – e um livro – *Lorde*. Ambos apontam na direção que, a meu juízo, merece especial atenção: a inserção do migrante no mercado de trabalho do país que o recebe. E, a partir daí, as conseqüências que levam à discriminação, à exclusão, à dificuldade

de ser aceito e, com isso, de adaptação. Vale dizer que tanto no filme como no livro, esta não é a questão central. Contudo, é possível fazer uma leitura partindo da premissa que Paco – protagonista do filme – e o Lorde – narrador do livro – procuram a integração em Portugal e na Inglaterra, respectivamente, a partir do *trabalho*. É possível constatar, então, as dificuldades que os personagens encontram para encontrarem trabalho, emprego. Dificuldades que só reforçam a inadaptação e a exclusão. Paco vai a Portugal em busca de uma nova casa e, com isso, de trabalho. Lá encontra um mercado competitivo que não admite lugar para estrangeiros, nem mesmo os históricos “patrícios”; lá não há lugar para jeitinho ou cordialidade à brasileira. Resta-lhe, apenas, os angolanos, tão marginalizados e tão sem emprego quanto ele, Paco. Quanto ao Lorde, foi para Londres para estudar e trabalhar. Só consegue, e quando consegue, emprego como professor de português, exatamente a língua que insiste em repudiar, na tentativa desesperada de tornar-se um inglês, um *lord*. Não passa, porém, de um Lorde marginalizado.

Curioso notar um detalhe nada irrelevante: o movimento cordial, tão natural e desvolto por aqui, aparece de forma imobilizada noutras terras – seja diante da formalidade inglesa, seja diante dos nossos “descobridores”.

Por outro lado, as duas obras merecem mais que um enfoque maniqueísta, como se estivessem, de um lado, migrantes fracassados e, do outro, patriotas apegados às raízes nacionais. Ao contrário, ambos protagonistas apontam para a complexidade que abrange a questão do “rompimento das fronteiras”, da fragilidade do sentimento nacional, da irrelevância do patriotismo, da fragmentação identitária.

Vê-se, nas trajetórias de Paco e do Lorde, elementos capazes de tornar o debate mais enriquecedor, menos dual e menos idealizado.

Começemos por Paco.

De bala ou vício, muitos jovens brasileiros morreram nos anos '60 e '70; e muita gente, mais velha, morreu de susto ou de infarto, em março de 1990, quando o então Presidente Collor de Mello confiscou a caderneta de poupança de centenas de milhares de pessoas, levando seus últimos trocados e a economia de anos e anos.

Muitos brasileiros se exilaram compulsoriamente nos tempos da ditadura militar. Na luta do Bem contra o Mal partiram, sofridos e culpados, sonhando com

a felicidade tropical. Outros, já nos tempos de abertura econômica e eleições diretas, ainda atônitos com o fim do mito maniqueísta e sem força e ânimo para reconstruir um “mundo melhor e fraternal”, se auto-exilaram, dando adeus, sem culpa ou sofrimento, à terra natal e ao canto do sabiá.

É disso que fala *Terra Estrangeira*, filme dirigido por Walter Salles Jr. e Daniela Thomas (1995).

Ao receber o anúncio do seqüestro das cadernetas de poupança, a mãe de Paco viu a economia de anos a fio se esvaír, e não resistiu, vindo a falecer inesperada e abruptamente. O filho - jovem ainda, mas que não tinha planos de mudar o mundo - ficou sem eira, nem beira, e desprovido de qualquer compromisso com o país, que nada dava para ele. Do país, esperava duas coisas: (i) com certeza, uma dose de violência diária, e (ii), quem sabe, algum subemprego - ou, terceira possibilidade, com muito otimismo, uma remotíssima possibilidade de se tornar um remediado e medíocre ator de teatro. Pátria, ou melhor *mátria*, para ele era, na melhor das hipóteses, a terra da sua mãe.

Por isso, não pensa duas vezes antes de ir embora. Vai parar em Portugal, não por acaso, terra dos nossos descobridores, que, no meio do caminho do desenvolvimento, tinham deixado o navio encalhar na areia – como sugere uma das metáforas do filme. Mas, patricios ou não, lá ele é apenas mais um estrangeiro, que convive com estrangeiros, sempre à margem. E com a marginalidade se envolve, como não poderia deixar de ser. Também se envolve com Alex, uma jovem brasileira migrante, por quem se apaixona. E ambos ficam à margem – dos próprios marginais e da sociedade portuguesa. Sem destino e sem rumo, como nas terras de cá, procuram, nas terras de lá, algo parecido com *a casa*, um *porto seguro* indefinido.

O processo da globalização foi acelerado não apenas pelo desenvolvimento tecnológico mas também pela corrosão de mitos e concepções estanques que separavam o bem do mal, colocando em dúvida a manutenção de um ideal utópico coletivo e priorizando a individualidade e, conseqüentemente, o individualismo. O sonho de mudar o mundo caiu no esquecimento. A cena contemporânea preconiza que ninguém mais deve se ver obrigado a lutar até o fim para mudar... o *seu* país – ficar ali, resistir e, preciso fosse, morrer pela causa nacional gloriosa. O auto-exílio passou a ser possível e estimulado – sem culpas,

sem traumas e sem receio de ser “acusado” por isso. Podemos dizer que, hoje em dia, a figura do “traidor da pátria” é algo em extinção.

O nosso cinema nacional retrata com precisão estes momentos. Num ensaio sobre a produção cinematográfica do período de 1995 a 2004, o jornalista e crítico de cinema Cléber Eduardo cita algumas obras que consagravam mitos e heróis que não se renderam, nem fugiram, tais como *Lamarca* e *Cabra Cega*:

São menos filmes de exemplos políticos e mais de homenagens a atitudes políticas (...), espécie de memória de um gesto de outro momento histórico, no qual a condição de impasse diante do fracasso inevitável não leva os personagens a desistir da luta. Pelo contrário, eles caminham rumo à morte, recusando o exílio. Como parece ser clara a descrença do brasileiro nas instituições legais, começando pela polícia e pelo Judiciário, resta aos filmes heroicizar guerrilheiros ou escancarar a insatisfação com a descrença. (EDUARDO, 1999, p.55-56).

Terra Estrangeira mostra um outro momento, o início dos anos 1990. Mostra o jovem Paco, um típico “filho da ditadura”, que não tinha o menor jeito para herói, nem ânimo ou “causa” para lutar contra as injustiças do novo governo brasileiro ou contra as outras mazelas que assombravam o país. O auto-exílio era uma opção concreta. *Ir embora* já não era mais um ato de covardia, ninguém era questionado por isso. Ao revés, era preciso coragem para *sair fora*, largar tudo. Coragem e descrença, e busca desenfreada por um novo lugar, um novo país, uma nova casa.

O problema é a incerteza e a indefinição desta nova casa, e os moradores dela irão abrir a porta para quem chega de fora. Mas Paco não tinha nada a perder.

Não havendo esperanças em seu país, ele [Paco] vai à origem, à terra dos descobridores, apenas para constatar que, como aqui, lá também não existe um projeto ao qual se agarrar. Acabará por fugir de novo, ferido depois de envolver-se em intriga criminal com contrabandistas, desta vez de volta à sua casa, mas uma casa indefinida, para a qual ele não está mais tão ansioso para regressar. (EDUARDO, 1999, p.56)

Paco não necessariamente nega as suas “raízes”, mas mantém-se indiferente a elas, como se elas não existissem. Quer uma casa, quer adentrar nela. Primeiro, sonha com a “casa” materna, a cidade de sua mãe, mas vai para na terra dos nossos patrícios (soa como se dissesse: “vá lá, serve!”). Com nada se identifica ali, é um estrangeiro; e não há certeza alguma de que se identificaria

com a cidade da mãe. Aquela sociedade portuguesa também não se identifica com ele – ou melhor, não identifica nele um nacional (por maiores que sejam os “laços históricos” entre eles). Ali, não há lugar para ele na condição de empregado, integrado ativa e produtivamente, dialogando e cambiando. Afinal, nada tem para oferecer – nem “raízes”, nem algo exótico ou diferenciado. Definitivamente, não. Trata-se apenas de *um-rapaz-latino-americano-sem-dinheiro-no-bolso*, com breve noção de teatro – ou seja: um desempregado. Iguais a ele tem uma porção entre os próprios jovens portugueses. Resta-lhe, então, a periferia dos colonizados – no caso, retratada literalmente: são os angolanos. São eles os únicos com quem Paco consegue manter o mínimo de diálogo, pois, algo os identifica: são desempregados, excluídos, à margem da sociedade do colonizador. Nela não interpenetraram. A única alternativa que lhes resta é a ilegalidade – a informalidade, o desregramento.

Paco não tem projetos, não tem planos, quer voltar para casa - repete a todo momento, enfatizando a “*casa*” - junto com Alex. Mas, que casa? Não importa, é preciso buscá-la, seja onde for. Na sua busca, ele opta pela exclusão social. Se a terra dos nossos descobridores não o quer, ele também não a deseja, é uma *terra estrangeira*. Nela não quer, nem mesmo, ser contrabandista, como se essa condição o tornasse parte integrante de algo com o qual não tem qualquer identificação. Neste ponto, fez diferente dos angolanos: não aceitou sequer a ilegalidade para não legitimar o sistema. Foi em busca de algo diferente. Terminou morto na estrada, na rodovia.

O migrante Paco bem que tentou ser *traduzido*. Tentou...

Já a personagem de *Lorde*, de João Gilberto Noll, queria, logo no início, desistir de ser brasileiro. Não conseguiu; estava no exterior – em Londres - exatamente na condição de brasileiro. Resolveu, então, *traduzir-se*. Também não conseguiu. Transformou-se num Frankenstein, segundo expressão utilizada pelo próprio Noll⁷¹.

O Lorde se considerava um sujeito híbrido.

A sua trajetória - se vista com mesmos olhos que focalizam esta dissertação – se encaixa perfeitamente no delineamento que estou traçando.

Senão, vejamos.

⁷¹ Entrevista à GloboNews; outubro de 2004

Trata-se de um escritor brasileiro mantido em Londres por uma instituição inglesa – não sabemos bem o motivo, mas soa como uma “concessão” ou um agrado feito a alguém “diferente”. Esta concessão, contudo, tem limites. Afinal, trata-se de um brasileiro, e para não se constituir em ameaça para o cidadão nacional, nem disputar de igual para igual no mercado de trabalho, ele precisa continuar sendo... *um brasileiro*. Em outras palavras: um estrangeiro, e do terceiro mundo. Que fique, então, na periferia de Londres, na realidade pobre de Hackney, usando cotidianamente um ônibus ordinário, o 55. E que permaneça convivendo com seus “colegas” de infortúnio - cujo leque de nacionalidade é sintomático: vietnamita, turco, chinês, hindu. Sem falar nos mendigos, travestis, putos e putas, marinheiros.

Parece óbvio que há uma questão de classe ditando os rumos desta história.

Indivíduo fragmentado, é alguém que quer esquecer a sua nacionalidade: “eu não tinha saudade do que deixara no Brasil nem de nada em qualquer esfera que sobrevoasse qualquer país (...); o Brasil era um afresco na abóbada da mente, mas não doía nada, eu quase não tinha vista suficiente para enxergá-lo; (...) Começava a compreender que eu tinha fugido de uma situação no Brasil. Não sabia ao certo qual – “cadê minha memória?” (...) Tinha vindo a Londres para ser vários – isso que eu precisava entender de vez. Um só não me bastava agora – como aquele que eu era no Brasil”. Mas não pode, não consegue negar totalmente o Brasil. Nem poderia - “...quando em silêncio falo português o tempo todo”⁷². Era um “representante” do Brasil em Londres; e, principalmente, era alguém do Terceiro Mundo, que convivia com estrangeiros subdesenvolvidos, oriundos das antigas colônias. Jamais seria um inglês.

É bem verdade que ele queria mesmo era ser um daqueles “autores imigrantes, sem nacionalidade precisa, sem bandeira para desfraldar a cada palestra, conferência” (NOLL, op. cit., p.33) uma espécie de Salmon Rushdie. Ao contrário do iraniano, porém, não trazia consigo nenhuma história empolgante, nenhuma aventura misteriosa. E também não trazia nenhum exotismo ou excentricidade. Ficou, então, confinado ao gueto londrino. Depois, em Liverpool, ressuscitou a sua condição nacional exatamente por conta da língua (a pátria):

⁷² NOLL: 2004, p. 25,27,43,27 e 103, respectivamente

curiosamente (e não por acaso) foi contratado como professor de português. Ainda assim queria o “hibridismo”. Buscou se metamorfosear em George, um marinheiro inglês. Virou um Frankenstein. Ou, melhor dizer, uma espécie (pobre) de Michael Jackson – alguém que não é isso, nem aquilo, nem aquilo outro; não é negro, nem branco, muito pelo contrário.

O Lorde é um sujeito partido ao meio, com identidade e personalidade fragmentadas; tem evidentes dificuldades para encontrar o seu “eu”, a ponto de negar a olhar-se no espelho. Esta crise de identidade é simbolizada e sintetizada pela crise de nacionalidade da personagem. É uma pessoa que não consegue fugir das suas tradições, do seu passado; alguém que não desaprendeu a língua natal, e que, não por acaso, só conseguiu um emprego graças à língua materna, mas que, ainda assim, nega o seu país, não tem saudades dele. Por outro lado, não pode simplesmente virar um cidadão inglês. A sociedade inglesa não o aceita como tal, pois, assim como as sociedades contemporâneas dos países desenvolvidos, ainda guarda fortes resquícios de nacionalismos (apesar de toda a apologia que se faz sobre a fragilidade do conceito *nação*). No fundo, o Lorde sabe que qualquer transmutação neste sentido será bizarra – e insólita.

No final, nos deparamos com alguém perdido. Um ser fragmentado, sem casa, sem chão e sem rumo, apoiado apenas numa suposta pós-modernidade, e com uma certeza: nunca será *o outro* (um inglês). Está no limbo.

A condição de brasileiro é como um borrão que Lorde tenta mascarar, maquiagem (literalmente), mas não consegue apagar. Ao mesmo tempo, ele almeja penetrar em novas culturas. Seria, em tese, a própria definição do sujeito *traduzido*, fruto de um suposto “hibridismo” que ele tanto almeja - mesmo que, como Pedro, seja preciso *negar três vezes* (ou mais) os vínculos passados. Porém, resta saber se a “nova cultura” quer negociar, quer acolher o migrante “híbrido” oriundo de um país pobre que, necessariamente, anseia por espaço – no meio social e no mercado de trabalho.

É o drama do Lorde. O seu problema é que, queira ou não, ele é visto como um brasileiro, um estrangeiro. Resta saber, ao fim e ao cabo, se esta condição – brasileiro, terceiro mundo, periférico -, que é uma condição social e econômica e política, ditará, ou não, as regras deste jogo.

Não pode invocar para si, nem mesmo, aquele sujeito idealizado pela definição de Hall: produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias casas (e não a uma *casa* particular).

O *Lorde* de Noll, híbrido, traduzido, fragmentado, relativiza esta idealização. Ao invés de pertencer, ao mesmo tempo, a várias casas, não pertence a casa nenhuma. Termina adormecido, num velho cemitério desativado (um “*não lugar*”), cercado de mortos célebres, sem saber quem é, sem saber o que aceitar. Sem casa.

O romance de Noll nos permite enxergar aquilo que não visível “a olho nu”, nem está dito com todas as letras, possibilitando que possamos visualizar além da simples imagem, sem ficarmos dependentes da literalidade de uma imagem e de um texto realista. Obra e personagem descortinam a questão da nacionalidade neste mundo “sem fronteiras”, enfocando, especificamente, a sua relevância, ou não, para o homem contemporâneo, considerando o possível grau de invenção ou de imaginário coletivo – ou de tradição - presente nesse debate. *Lorde* cria para o leitor um certo desconforto e uma certa inquietação ao sugerir que o sentimento do nacional não mais satisfaz (quem sabe, incomoda), mas ao mesmo tempo encontra-se entranhado em culturas ainda chamadas “nacionais”, sendo difícil a desencarnação.

“A realidade é muito clara: o ‘fim dos tempos do nacionalismo’, há tanto tempo profetizado, não está à vista, nem de longe. De fato, a *nation-ness* constitui o valor mais universalmente legítimo na vida política de nossa era”, previu Benedict Anderson (1998, p.11).

Segundo Eric Hobsbawm, sempre foi assim. Países como Estados Unidos e Alemanha, p.ex., somente se tornaram industrializados no século XIX porque não aceitaram o livre comércio e insistiram em proteger as suas indústrias até que elas tivessem condições de competir com a economia britânica, dominante na época (2000, p.80).

Na mesma linha, recorro, mais uma vez, ao historiador indiano Aijaz Ahmad:

Historicamente, o nacionalismo muitas vezes desempenhou um papel progressista de oposição à conquista social, não porque aqueles que são conquistados sempre já constituem uma nação nem porque as nações têm um direito predeterminado à soberania exclusiva, mas principalmente porque a resistência à ocupação

estrangeira tende a politizar as populações que até aquele momento haviam ficado fora dos domínios da política moderna e inevitavelmente levanta a questão dos direitos dos povos assim politizados. (...) Alguns desses nacionalismos também desempenham um papel progressista quando ajudam a criar *solidariedade*. (AHMAD, 2002, p.223) [Grifo meu]

Coincidência ou não, o maior problema do Lorde era a falta de *solidariedade*, a solidão.

Ele se esqueceu de Mário de Andrade - “Ninguém se liberta duma vez das teorias avós que bebeu.” (*Paulicéia Desvairada*). Não podia *negociar*, então. Não de forma transparente e sinalagmática.

Neste sentido, a fuga de Lorde é preocupante, pois reveladora do quanto pode ser falível - e farsante - a *tradução* colocada simplesmente de forma idealizada, dependendo das questões postas à mesa, dependendo da transparência da permuta, do afloramento das diferenças; da negociação, enfim.

A personagem de Noll só queria saber de dispensar a sua própria nacionalidade. Deu no que deu. Ou seja, deu em nada. Em ninguém. Num cemitério.

Lorde e Paco, sujeitos fronteiriços – desprovidos de espaço para praticarem a cordialidade - que procuraram mas não acharam o *entre-lugar*. Ficaram no entremeio.

3.8

A cidade videoclipe

Depois fui subindo de vida, porque aqui antigamente era assim, quem gostasse de trabalhar tinha tudo, ao contrário de hoje, que dá pena, não tem emprego pra ninguém. Ninguém dá chance. (41. Táxi)⁷³

O artista moderno, o cronista da *flânerie*, era alguém dotado da capacidade de revelar o eterno a partir do efêmero, “das formas fugidias de beleza dos nossos dias”, na expressão de Baudelaire. O artista, tal qual o cronista, o passante, captava um momento de fugacidade presente no cotidiano, compreendia a sua efemeridade, e dava-lhe eternidade. Pergunta, então, David Harvey: “mas

⁷³ Estas e outras citações esparsas neste capítulo foram subtraídas de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. A fonte utilizada na diagramação é usada para destacar, e corresponde, na medida do possível, à utilizada no livro de Ruffato.

como, em meio a todo caos, *representar* o eterno e o imutável?” Daí a preocupação com a linguagem, com a descoberta de alguma maneira especial de representações das verdades eternas. E se fugidia, efêmera e caótica fosse a palavra, o artista representaria o eterno através de um efeito instantâneo, congelando o tempo e todas as suas qualidades transitórias (HARVEY, 1989, p.30). O narrador moderno, como o artista, tecia uma teia dando alguma coerência ao caos social e um planejamento à heterogeneidade urbana.

Nos tempos contemporâneos, contudo, o tecer da teia parece cada vez mais confuso, cada vez mais sem sentido. A efemeridade, o caos, a descontinuidade e fragmentação continuam presentes, porém sem a marca da superação que marcava a modernidade; agora, são parte integrante da cena pós-moderna, aquilo que David Harvey considera o fato mais espantoso, qual seja, a

sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade. Mas o pós-modernismo responde a isso de uma maneira bem particular; ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos ‘eternos e imutáveis’ que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se esboja, nas fragmentárias e caóticas correntes da mudança, como se isso fosse tudo o que existisse. (HARVEY, 1989, p.49)

Prega-se, hoje, - como já dito alhures - a idéia de que está corroída e desgastada a tradicional leitura de que os habitantes de um certo espaço compõem uma cultura homogênea e são detentores de identidades coerentes e distintivas, onde partilham mitos, símbolos, costumes, língua que os identificam com os outros integrantes daquele espaço, ao mesmo tempo em que os diferenciam dos demais ocupantes de outros territórios. A quebra deste paradigma resulta na chamada “crise de identidade”, que, acrescida pelo processo de globalização, abalou os quadros de referência que davam ao sujeito uma aparente estabilidade no mundo social. Esta crise identitária aliada à existência simultânea de várias culturas num mesmo espaço territorial gerou novos contornos no mapeamento urbano, redefinindo noções de espaço e de lugar.

Repito todo este desencadeamento – que já foi detalhado em capítulo anterior – para, citando Renato Cordeiro Gomes, dizer que “há necessidade, portanto, de o habitante re-situar-se nessa cidade disseminada, de que cada vez

temos menos idéia onde começa, onde termina, em que lugar estamos.” (GOMES, 2002).

Na esquina com a Rua Estados Unidos, o tráfego da Avenida Rebouças estancou de vez. Henrique afrouxou a gravata, aumentou o volume do toca-CD, Betty Carter ocupou todas as frinchas do Honda Civic estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irresgatável, lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre. (40. *Onde estávamos há cem anos?*)

No século passado fazia todo sentido o viver junto, na cidade, na nação, compartilhando histórias e marcas históricas, identificados pela divisão do mesmo espaço-território, e com referências muito bem construídas e homogêneas, contexto que propiciava uma narração que marcasse precisa e logicamente as diferenças no mundo social, no espaço urbano. E nos dias de hoje, insiste Canclini, quando os sentidos estão dispersos, é possível abarcá-los nos estudos culturais?:

As grandes cidades, dilaceradas pelo crescimento errático e por um multiculturalismo conflitante, são o cenário em que melhor se manifesta o declínio das metanarrativas históricas, das utopias que imaginaram um desenvolvimento humano ascendente e coeso através do tempo. (CANCLINI, 2005, p.121)

Nesta linha de raciocínio, não há mais um centro, um foco organizador, um eixo norteador. Logo, a narrativa contemporânea – para retratar o panorama contemporâneo - haveria de ser recheada de simultaneidade, lapsos, *flashes*, descontinuidade, incoerência e contradição. Será? Haverá, de fato, um *corte* na forma de narrar, antes moderna e agora pós-moderna? Ou os *flashes*, a descontinuidade e a incoerência poderão ser narrados de forma coerente e contínua, se entendermos que, nada obstante a crise identitária, há um elo de ligação (política, econômica, cultural) entre aquilo que se costumou chamar modernidade e pós-modernidade?

Para Néstor Canclini, narrar, atualmente, é ter consciência que a experiência *flâneriana* do passeio ordenado não é mais possível – agora, a cidade seria como um videoclipe. “Desta cidade, portanto, está eliminado o *flâneur*, esse personagem urbano, apontado por Allan Poe e fixado por Baudelaire, e que tinha a rua como espaço e deambulação, e, com olhar inteligente mas desenraizado, contemplava através da multidão, com seu ócio e sem pressa, o espetáculo

cambiante do efêmero e do contingente da cidade transformada pela Revolução Industrial”, acrescenta Renato Gomes (2002).

Noutra palavras – e isso parece certo - a cidade de hoje está escrita não só nas ruas, mas também nos apartamentos conglomerados tal qual palitos em caixa de fósforos, vistos de dentro ou da janela, também e nas janelas dos computadores, com suas páginas – ou *sites*, ou *sítios* -, comunidades, *blogs*, *chats* ou *youtubes* e *orkuts* da vida. São montagens, cliques que acontecem num piscar de olhos, de maneira descontínua.

Hoje é a total visibilidade do que não tem mais segredo, informa Sergio Rouanet (2004, p. 233), citando Baudrillard, pois o homem moderno queria uma casa e um automóvel, objetos em que projetava seu desejo de poder e pressupunha a existência de um espaço individualizado de intimidade. Era a sociedade do espetáculo – e espetáculo dividia cena e platéia. Agora, não há mais cena: a realidade tornou-se *obscena*, onde tudo é visível, imediatamente visível, excluída a dimensão da interioridade. Tudo é exposto, tudo é visível. A reescrita da “segunda vista”, de algo que não está visível, presente nos meandros, nas esquinas, nas ruas, na multidão, acontece apenas como nostalgia e como saudade – como na ação de Augusto, personagem de *A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro*.⁷⁴

Todo dia às cinco horas toma rumo de casa, no Boi Malhado, a pé, porque nem trocado para passagem do ônibus tem. Já acompanhou uma monteira de cursos, Senac, Senai, Central do Trabalhador, nenhum asfaltou prum bom emprego. Tudo, mero pretexto para consentida escravidão, oito horas de suador diário, duzentos paus no fim do mês, ô! (*44. Trabalho*)

A narrativa de Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, uma crônica urbana (ou um romance fragmentado? ou contos?) de um dia na cidade de São Paulo, não tem nada de nostalgia ou saudosismo. Estão ali personagens

⁷⁴ A reconstrução da cidade da modernidade é feita apenas de forma nostálgica, bem lembrou Gomes (2002), calcada na esperança de repor o *status quo ante*, remontando algo que está partido – a cidade partida -, como tentou fazer Augusto, um errante que, pelas ruas do Rio e com ar romântico, passeia com personagem que lembram alegorias baudelarianas (a prostituta, o velho solitário, os mendigos, os catadores de papel, o pichador analfabeto, o pregador evangélico), e propõe que estas figuras sejam (re)escritas e (re)lidas, revelando seu obsessivo saudosismo. Não por acaso, sua insistência em ensinar a prostituta Kelly (e outras) a ler. “Pensa solucionar os problemas da cidade dividida, não-compartilhada e perversa”, ressalta Gomes, para concluir que “o projeto de Augusto mantém simultaneamente o tom nostálgico e a desilusão pós-utópica, ao alimentar o desejo de tornar legível o espaço urbano, salvando em sua escrita as promessas de significação que a cena moderna permitia” (GOMES, 2000, p.72).

(alegorias? atores sociais?) que vivem o cotidiano de uma megalópole. Vários. O velho que mora de favor, o viciado, a atriz decadente, o pregador evangélico, a grã-fina, o executivo picareta, o prefeito que não gosta que lhe olhem nos olhos, trabalhadores, traficantes, mendigos, vagabundos, viciados, prostitutas, motoristas de táxi, táxi, metrô, a internet, moços e moças e crianças, e fraldas, policiais e policiais-ladrões e ladrões-ladrões, políticos e politiquinhos e politicagem, ratos e gatunos, e tem certificado de batizado, salmo 38, oração a Santo Expedito, os livros de uma estante, um cardápio, AR-15, crack e karts, e ciúmes, e encontros e desencontros. E tem a cidade. Tem São Paulo. As ruas de São Paulo, os pontos da cidade, monumentos, marcos e lugares. Ruas.

As ruas de um submundo de São Paulo, que não se limita à visão clássica de São Paulo – gente andando, correndo, sem tempo, atropelando, encarrafamentos, feia fumaça, poluição – mas envolve as alegrias, os sonhos, o desespero, a raiva, a dor, a solidão de seus anônimos habitantes. Assim é a São Paulo de Ruffato, como bem ressalta a professora Sônia Maria van Dijck Lima:

A São Paulo de Ruffato não se limita ao lugar comum da “selva de pedra”. É humanidade, contemplada cuidadosamente pelo olhar desse autor que se mistura à multidão para traçar o mosaico da condição humana, algumas vez deixando que o leitor perceba sua comunhão com as dores e as alegrias da gente miúda, que não se sabe bem de onde vem e para onde vai; mas está aí, de corpo e alma, fazendo o significado da cidade. (LIMA, 2007, p.145).

Há, ali, naquele *mosaico*, uma completa dispersão dos episódios, das montagens, dos cliques, que podem ser pinçados, lidos ao acaso, ao Deus-dará, lidos de trás para frente, sem qualquer prejuízo da narrativa. Como João do Rio e Lima Barreto, Ruffato revela figuras urbanas, mas que, ao contrário da fala dos cariocas, não guardam nenhuma sintonia entre si, nenhuma continuidade, nenhuma homogeneidade. São os pequenos dramas esfacelados de que fala Renato Cordeiro Gomes:

Os personagens, atores sociais, são “sobreviventes” (título de um livro de contos do autor). Os relatos prendem-se aos dramas miúdos, sem heroísmo, a subjetividades esfaceladas, experimentadas em um espaço fraturado, também esfacelado. Seres comuns e brutais constituem figuras de uma anti-épica, anônimos como os cavalos da Inconfidência poetizada por Cecília Meireles, que motivou o título do livro e citada em epígrafe: “Eles eram muito cavalos,/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem”. O título enigmático assim alude aos cavalos que não deixaram nome, como os

personagens que o autor/narrador busca fixar, em seus estereótipos, chapados, sem profundidade, que vivem no caos urbano da megalópole paulista. (GOMES, 2007, p.137).

Temos, então, fragmentos soltos que lidam com “coisas” e com sentimentos, que não apresentam – não a olho nu – um fio condutor capaz de “explicar” ou dar continuidade àqueles textos. São signos da cidade, na expressão de Karl Eric Schollhammer:

Esses fragmentos têm uma característica ambígua de serem signos da cidade incluídos entre os signos da ficção, obtendo assim uma concretude objetiva como se fossem objetos de uma bricolagem textual, “coisas” coletadas na rua, índices referenciais da cidade presentes na colagem do texto como poder de arraigar ou indexar o texto no real. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.71).

Assim, é quase irresistível a comparação ao videoclipe cancliniiano. A ausência de um começo-meio-e-fim, a inevitável referência a *flashes*, *zoons* e *closes* nos induzem a ver na obra de Ruffato a “verdadeira” forma de narrar pós-moderna, numa eventual resposta à indagação de Canclini. Mais relevante, contudo, do que os recursos textuais parece ser o efeito, qual seja: produzir uma imagem não visível de São Paulo e das complexidades (identitárias, inclusive) de seus atores urbanos – ainda que não da forma homogênea e retilínea da narrativa realista e moderna:

Diferente do esforço realista de recriar descritivamente uma pseudo-visualidade do texto de Ruffato, efeito cortante do estilhaçamento das imagens, ressalta as dimensões não perceptíveis e não óticas da imagem, aquilo que no limite da visibilidade e da legalidade do visto se presentifica imaginariamente – o medo, a fantasia, o sonho, a mentira, a atração espantosa da miséria, da violência, do obsceno, da ferida, da feiúra e do grotesco – e que *inverte nosso olhar e converte o espectador em objeto visível, visto pelo mundo que ele não quer ver*. Assim, a escrita de Ruffato revela a dimensão invisível do visto, aquilo que mortifica o olhar contemplativo e exterior ao cenário urbano e suburbano, incorporando esse olhar no próprio cenário em que uma inversão com uma clara dimensão ética. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.70). (Grifos meus).

A técnica de Ruffato, não obstante ser inovadora, produz efeito similar aos textos de João do Rio e de Lima Barreto: o leitor é subtraído de uma simples postura passiva diante do escancarar-se de um mundo que ele não vê ou não quer ver. João do Rio e Lima Barreto mostraram este mundo (segundo o olhar subjetivo deles) com todas as letras, literalmente, em conformidade com a visão

homogênea que se tinha à época do próprio homem. Ruffato produz efeito similar explorando aquilo que a literatura faz melhor do que a imagem fotográfica, televisiva, cinematográfica ou digital, qual seja, uma certa “imagem de pensamento”, um privilégio da escrita em tempos de ofuscamento visual decorrente do predomínio dos grandes veículos de comunicação (SCHOLLHAMMER, 2007, p.70).

João do Rio, Lima Barreto e outros escritores realistas e modernos mostravam as desigualdades, particularmente as sociais; mostravam a miséria, a escória, as mazelas da cidade, que compunham um quadro de brutal injustiça dialeticamente explicada. Para mostrar este quadro, eles, os citados escritores, usaram do artifício, da arte – e nisso foram singulares. Suas narrativas, então, não são meramente documentais ou “realistas”, mas não estão totalmente dissociadas da realidade social, e nesse passo, retratam-na, ainda que ficcionalmente. A narrativa de Ruffato, enquanto ficção e artifício, revela, também, as mesmas injustiças sociais – todavia, os fatos e personagens não guardam lógica entre si, nem com a própria narrativa. É um *patchwork* (GORELIK, 1999, p.77) cujos fragmentos, em vez de priorizarem as “diferenças”, são marcados pelo contraste e pela desigualdade, e pela descontinuidade – que tem como “eixo unificador” um dia na cidade de São Paulo. “A partir deste centro, Ruffato articula o espaço urbano como personagem e território da fragmentação sociocultural experimentada pelo país, sendo esta resultado dos processos de globalização econômica e cultural”, enfatiza professora assistente de literatura brasileira e latino-americana na Universidade do Novo México (EUA), Leila Lehen (2007, p.79).

Da escada rolante emerge, o Edifício Itália funda-se nos seus ombros, a fumaça de carros e caminhões tachos de acarajés coxinhas quibes pastéis, vozes atropelam-se, amalgamam-se, em bancas revistas, jornais, livros usados, pulseiras brincos colares gargantilhas anéis, lã em gorros ponches blusas mantas xales, pontos de ônibus lotados, trombadinhas, engraxates, carrinhos de pipoca, doces caseiros, vagabundos, espalhados caídos arrastando-se bêbados mendigos meninos drogados aleijados.(17. A espera)

Neste passo, *Eles eram muitos cavalos* aponta para o isolamento, para a solidão, do sujeito urbano contemporâneo, individualista na sua essência, e para as mazelas decorrentes do lado desmedido e desenfreado da globalização e de um

sistema excludente em si mesmo. Não por acaso, há poucos proletários e muito lumpesinato na São Paulo de Ruffato. Ali, “*o leitor jamais tem a sensação de que os trabalhadores são uma massa de seres idênticos uns aos outros, peças de uma engrenagem*” [grifos meus], ressalta Lúcia Sá (2007, p.96), professora de cultura brasileira na Universidade de Manchester, Reino Unido. O livro é marcado por trabalhadores informais e pelo desemprego:

O crescimento da cidade “não-oficial”, composta pelos trabalhadores do setor informal, que vivem em áreas fora do zoneamento urbano – mas que inevitavelmente serão incorporados a este -, deve-se em grande parte ao crescente número de homens e mulheres provindos, muitas vezes, de pequenas cidades no interior do país, que migram às capitais em busca de melhores condições de vida. Este fluxo desestabiliza o quadro urbano, criando uma crescente movimentação na constituição da paisagem. A transformação contínua traduz-se em uma desorientação social. (LEHNEN, 2007, p.86).

A informalidade laboral, o subemprego, a exclusão, o desemprego – esta, em geral, é a realidade exposta no livro de Ruffato. “O desemprego aparece no livro como um estado de quase normalidade, enquanto o sonho de conseguir um bom emprego adquire, inversamente, ares de quimera irrealizável”, sublinha Lúcia Sá (2007, p.97).

De alguma maneira, Ruffato é meio *flâneur*, pratica a *flânerie*. Talvez não *flâneur* da modernidade baudelariana, que extrai fragmentos dos transeuntes, vitrines e carros. “A cidade não é internalizada pelo drama de um indivíduo, mas pelos pequenos dramas de muitos indivíduos” (SÁ, 2007, p.94). Entretanto, ele não deixa de “passear” pela cidade – e usa a linguagem estilizada para contar o caos que encontrou nesse passeio. O próprio Luiz Ruffato, em entrevista na PUC-Rio, em junho de 2003, assim se auto-explicou: “É como se alguém pegasse um carro e andasse pela cidade sem parar e contasse as histórias que encontrou” (*apud* GOMES, 2007, p.138).

De carro ou não, o narrador passeia pela cidade, pelas ruas, pelos cantos escuros e escusos, vagabundeia, e deduz. Como o *flâneur* da modernidade: “Ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas”, para ficarmos na definição do próprio João do Rio (*A Rua*). De fato, por outro lado, na prosa de Ruffato, não há uma “lei” que ligue e explique os flashes ou as cenas, que estão salpicadas sem qualquer linearidade. Nesta hora, ela se afasta do *flâneur* clássico.

Por outro lado, há uma cidade, uma grande cidade, recortada irregularmente, picotada, melhor dizendo, e as suas ruas, a alma das suas ruas, almas desconexas, conturbadas e nebulosas, mas que têm encantamento - aí sim, lembra a *flânerie* de João do Rio.

“MUITO... MUITO CAMINHEI... MUITO CAMINHEI ATÉ CHEGAR AQUI”, *Auxilie-me nessa hora, senhor. Faça nascer da minha boca a. “olho em volta... O que vejo?”, O que vejo?* “vejo o sofrimento daqueles desenganados pela vida. Vejo a dor dos que já não vêem mais saída para seus problemas. Vejo a desilusão dos que não têm passado... nem presente... nem futuro” (27. *O evangelista*)

Nestas andanças, Ruffato dá visibilidade e dá voz a seres anônimos, esquecidos – exceto quando “interferem” no cotidiano da burguesia elitista – e marginalizados, que não são sequer figurantes num sistema que os ignora. Por isso, Nelson Vieira, professor de Estudos Luso-Brasileiros na Brown University, destaca que

o livro de Ruffato representa uma orquestra de vozes que nunca é ouvida nem vista. Os episódios representam uma tentativa de dar voz a seres que não têm acesso à representação sociopolítico e sofrem por causa do seu isolamento ou sua marginalização social e pessoal. Era como se não pertencessem à cidade. Este romance é uma das primeiras obras da literatura contemporânea a dar voz a uma “massa heterogênea” de gente marginalizada pelo sistema espacial, político, econômico, social e cultural. *Como os sistemas urbano, social, político e econômico falharam em fornecer espaços e recursos básicos para estes necessitados, talvez um dos primeiros passos no caminho para entender este problema massivo é por meio da expressão da arte e da cultura.* (VIEIRA, 2007, p.128). [Grifos meus]

Nelson Vieira acena, aqui, com uma certa “missão da literatura” – não muito diferente das “denúncias” inseridas, explícita ou implicitamente, na literatura realista e modernista, de Lima Barreto a Graciliano Ramos, passando por Machado de Assis e João do Rio, só para citar alguns.

Ao dar visibilidade aos “esquecidos”, supostamente insignificantes, Ruffato se mostra em consonância com a literatura contemporânea mundial – e repete antigos antecessores, embora sem os grandes heróis, sem o grande drama de um indivíduo, sem a relação explicativa e determinista de causa-efeito. “A literatura contemporânea mundial também se ocupa desses “não-cidadãos”, guindados a protagonistas de narrativas que ao mais dão lugar a grandes heróis, seres à margem do Estado de bem-estar social dos países desenvolvidos”, acentua

a professora Maria Zilda Ferreira Cury (2007, p.111). Frise-se que a narrativa de Ruffato não expõe este “não-cidadão”, este *outro*, como algo exótico; ao contrário, estimula “outros modos de ver” no leitor, fazendo-o descobrir e enfrentar vivências anônimas, entrando nos espaços sociais de um mundo que não conhece (VIEIRA, 2007, p.120). São pessoas, enfim, que encontramos no nosso dia-a-dia. Até mesmo o próprio leitor pode descobrir, sem surpresa, ser uma destas pessoas. É isso, principalmente isso: pessoas que vivem o dia-a-dia – ainda que anonimamente. Pessoas cujos nomes não se sabe. Invisíveis e sem nomes. Não-cidadãos.

O mais importante: ao tornar visíveis estes *não-cidadãos*, o escritor nos mostra a história de cada um deles. Histórias curtas – vá lá: pequenos e banais dramas – mas, seja lá como for, são histórias que *podem* ser contadas. Em cada fragmento, há uma história – por vezes, uma *grande* história (o que não significa necessariamente ser de “grande extensão”).

Há algo de “panorâmico” (logo, de subjetivo) na técnica narrativa de Ruffato. E se, assim, mostra os resultados da fragmentação exacerbada, marca da contemporaneidade, espelha, também, as marcas da cordialidade brasileira, do nosso homem cordial:

Eles eram muitos cavalos não é unicamente um texto sobre a injustiça social e um implacável sistema capitalista. Ao contrário, o texto de Ruffato demonstra como em alguns casos a re-apropriação do espaço capitalista *representa também uma manifestação da arte brasileiro do “jeito”*, mesmo dentro de uma miséria urbana. Nestes instantes, vê-se que *Eles eram muitos cavalos* não é desprovido de esperança porque o leitor com uma perspectiva *up-close* assiste a várias cenas em que o espaço material virá a ser um espaço ontológico evocando vidas, sentimentos, tragédias, sucessos, derrotas, e relações *que perfilam existências de sobrevivência pro meio de modos inventivos de operar*. (VIEIRA, 2007, p.126). [Grifos meus]

Enfim, a indagação de Canclini – em nossas metrópoles dominadas pela desconexão, atomização e falta de sentido podem existir histórias? – permanece posta na mesa, mas de alguma forma parece ter sido respondida. O relator organizado e flâneriano, que parte de um centro, de uma premissa histórica e moderna, não mais encontra pertinência nas metrópoles contemporâneas, vez que não há mais um mapa único, um traçado retilíneo. Há vários mapas e traçados incoerentes e falhos; há várias cidades dentro da cidade – vários *relâmpagos*. As

histórias urbanas estão soltas, passadas simultaneamente e forma ilógica, e cada uma delas pode ser o centro da narrativa – cada uma delas traz em si o drama e a comédia, traz em si a *sua* lógica. Como os cliques de um videoclipe. Como as *windows* dos programas de computador - na metáfora de Renato Cordeiro Gomes - que se abrem simultaneamente para uma cidade virtual formada por redes voláteis.

Assim são os digamos assim, os “causos” de *Eles eram muitos cavalos*, onde é possível constatar que histórias existem, ainda que “pequenos e insignificantes” sejam os seus enredos particulares. Estas histórias podem ser contadas assim, de forma dispersa e descontínua, mas guardam em si um drama próprio que, se não “explica”, por si só, o mundo em se desenvolve, autoriza o leitor a visualizar esse mundo, e tirar as suas próprias conclusões.

A ausência de heróis e “grandes tramas” e o interesse em dar voz aos “insignificantes” não faz da narrativa contemporânea algo dissociado e rompido de narrativas anteriores. A crítica social é apenas um dos aspectos que fazem esta interligação. E na crítica social contemporânea inserida está a questão da globalização, que faz com que as relações sociais pareçam mais desterritorializadas, ao mesmo tempo em que, numa relação dialética, promove a afirmação do local identificado aos grupos urbanos, sua realidade mais próxima.

Neste ponto, é esclarecedora a visão de Renato Cordeiro Gomes, ao citar Néstor Canclini:

Ante a globalização, dá a afirmação do local identificado à cidade, a realidade mais próxima. A desterritorialização gera, assim, fortes tendências para reterritorialização (essa tensão/contradição é fartamente constatável na literatura contemporânea e em produtos da cultura midiática), representadas por movimentos sociais que afirmam o local, engendrando diferenças e formas locais de arraigamento, assegura Canclini. (GOMES, 2007, p.133)

Daí, os grupos e as tribos urbanas, e a identificação pela tolice, pelo efêmero, pelo que é superficial. Grandes “massas heterogêneas”. Como aquelas narradas por Ruffato. Ou grandes solitários, individualistas ao extremo. Seres sós, solitários, que não encontram grupos para se identificar. Como o amigo de Nutels.

Ou como o “cobrador”, de Rubem Fonseca.

São paulo relâmpagos (são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?) (45. *Vista parcial da cidade*)

3.9

O cobrador que só faz cobrar

Resumindo, quando falamos em narrativas, tomamos a cidade como parâmetro, onde as diferenças se encontram. Vimos traços do homem cordial e do nosso multiculturalismo cordial em meio à hipocrisia da *belle époque* tropical traçada por João do Rio, às desigualdades sociais descritas por Lima Barreto, às espertezas e malandragens do “sobrinho” de Joaquim Macedo. Vimos, ainda, que a mesma cordialidade que afaga o estrangeiro pode repeli-lo, como descrito por Moacyr Scliar nas trajetórias, reais e fictícias, de Noel Nutels e seu amigo imaginário. No campo da *pós*, dei destaque a duas obras contemporâneas, do cinema (*Terra Estrangeira*) e da literatura (*Lorde*, de João Gilberto Noll), que trataram daquele que migra do Brasil para o Primeiro Mundo, e se depara com todas as dificuldades daí inerentes, que vai desde a busca por trabalho até a não-inclusão, ou não-tradução. A obra de Rufatto, por sua vez, é emblemática pela forma dispersiva dos fragmentos, mas, como pano de fundo, reprisa as mesmas desigualdades sociais mencionadas por João do Rio e Lima Barreto, embora com outras roupagens. Este, aliás, é o elo de ligação entre todas estas narrativas, a brutal diferenciação social. E se vista a questão sob esse prisma, verificamos – frise-se: a partir destas narrativas - que o *homem traduzido* inserido neste contexto guarda similitudes definitivas com o *homem cordial* da modernidade, o que nos leva a concluir que ele não tem nada de novo.

Há, contudo, narrativas que falam da contemporaneidade, mas nela não inserem o homem cordial e, definitivamente, repelem qualquer hipótese de homem traduzido (se visto como aquele que *negocia* e que *traduz*) – o que, mais uma vez, aproxima essas duas “figuras”. São narrativas que mostram o afloramento das diferenças, mas não para alcançar a *transdiferença*, e sim para o rompimento total.

Vejamos, nesta hipótese, *O Cobrador*, conto de Rubem Fonseca, que tem como protagonista um sujeito detentor de uma história com características de fratura exposta. Nua e crua, e feia. Trata-se de um *excluído* que não aceita as

regras do jogo, que não quer (ou não pode, ou não consegue) aderir ao sistema. Um solitário que não grupos, que não se identifica com ninguém. E cobra. E mata. Mata todo aquele que representa este sistema, aqueles que estão incluídos nele. Mata quem usa Mercedes, quem tem dentes “certinhos e verdadeiros”, quem tem ternos caros e louras bonitas, quem tem diploma. Mata por matar, por nada, porque lhe devem - casa, sapato, automóvel, boceta, comida, cobertor, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela, sorvete, dentes verdadeiros, e por aí vai...

A primeira tendência é compararmos o Cobrador com aqueles sobreviventes do Vietnã que transitam pelas ruas de Nova Iorque fazendo o papel de *serial killer*; uma espécie de motorista protagonista de *Táxi Driver*. Mas não. Logo, a gente percebe que o Cobrador não é um neurótico de guerra. Ele é brasileiro... – por mais duplo sentido que haja nessa informação. É fruto de um sistema que descarta os desempregados, os miseráveis, os *fodidos*, e faz isso *cordialmente*. Em vez de simplesmente aquiescer ou aderir ou ser um homem cordial, o Cobrador resolve *cobrar*, uma vez que os outros *tinham* e ele não. Cobra apenas de quem tem o que ele não tem; com companheiros de infortúnio divide até o pão, como fez com o crioulo que lia *O Dia* num botequim ordinário. Mas a *cobrança*, esta é feita da forma mais violenta e sanguinária que se pode imaginar.

No final, o Cobrador “fecha um ciclo na sua vida e abre outro”. Aliado à namorada Ana, deixará de matar a torto e a direito “sem objetivo definido”. Passará a fazê-lo de forma organizada. “Meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora sei, Ana me ensinou”, conclui. E lá foram eles. Dali, pode surgir um grupo; um grupo organizado atrás de espaço. Como fizeram Jorge e seus parceiros, em *Quase dois irmãos*, que também ‘identificaram o inimigo’. E se organizaram. E organizaram grupos que, mais tarde, adquiriram rótulos de “falanges vermelhas” e “comandos”. Hoje, sabe-se lá quantas destas formações existem no mundo do tráfico, brigando entre si e com os outros. Todos buscando espaço - na marra e no tiro.

Ou não. Ana e o Cobrador podem ter se juntado, se organizado; ou pode ir um para cada lado. Os descartados e excluídos não formam obrigatoriamente um grupo unido e homogêneo. Formam, no máximo, uma “massa heterogênea”, como visto em *Eles eram muitos cavalos*. Basta lembrarmos, ainda, de Augusto, n’A

Arte de Andar nas Ruas do Rio de Janeiro, que tentou unir velhos vagabundos, prostitutas, mendigos – tudo gente desfavorecida (ou descartável, para o sistema). Vã tentativa, entretanto, pois havia muita raiva, nojo ou desprezo, de um pelo outro, embora pertencentes à mesma “classe” de *não-cidadãos*..

Pode ser que Ana e o Cobrador não tenham se unido – não é improvável. Mas se o fizeram, terá sido pela mesma condição social de ambos – isso é certo, e é o que deve ser ressaltado.

Trata-se de uma “gente diferente” que não foi convidada para a festa. Uma gente que quer estragar a festa. Nenhum deles quer ser o copeiro, o faxineiro, o garçom. Nenhum deles quer, nem mesmo, ser o maitre da festa. Narrá-los implica falar das diferenças que envolvem o sujeito contemporâneo, e todos os seus dramas desenrolados na cena pós-moderna – que vão desde aqueles vivenciados pelos migrantes Paco, Lorde e Nutels e seu “amigo” até os dramas miúdos dos anônimos da São Paulo de Ruffato, chegando ao solitário Cobrador, a antítese de toda e qualquer cordialidade.